

Derivas de la literatura del siglo XXI

Marcelo Casarin
(coordinador)

Editorial CEA / Colección Posdoc N°7

 edicea



cea-sociales
centro de estudios
avanzados



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Derivas de la literatura en el siglo XXI



Universidad
Nacional
de Córdoba

Otros títulos de la Colección Posdoc

En torno a las ideas de Manuel Castells: discusiones en la era de la información

Marcelo Casarin (Coordinador)

Ciencias sociales: balance y perspectivas desde América Latina

Pampa Arán y Marcelo Casarin (Coordinadores)

Universidad, producción del conocimiento e inclusión social:

a 100 años de la Reforma

Marcelo Casarin (Coordinador)

Derivas de la literatura en el siglo XXI

Marcelo Casarin

Juan Acerbi

Ignacio German Barbeito

Marcelo Bianchi Bustos

Martiniano Blestcher

María Soledad Boero

Carmen Susana Cantera

Raquel da Silva Ortega

Martin De Mauro Rucovsky

Virginia P. Forace

Laura Maccioni

María Alejandra Nallim

Carolina R. Repetto

Alicia Vaggione

Tomás Vera Barros

Colección Posdoc

La colección POSDOC fue creada por Francisco Delich, en el año 2012, con la finalidad de difundir los resultados del programa posdoctoral del Centro de Estudios Avanzados que él mismo fundó y dirigía. Los tres primeros títulos, publicados por la editorial Comunicarte, son los siguientes: *Marx, ensayos plurales* (2012), *Muerte del sujeto y emergencia subjetiva* (2014) y *Economía, política y sociedad* (2017).

A partir del número 4 la colección continúa bajo el sello editorial del Centro de Estudios Avanzados.

Universidad Nacional de Córdoba

Rector: Dr. Hugo Oscar Juri

Decana de Facultad de Ciencias Sociales: Mgter. María Inés Peralta

Editorial del Centro de Estudios Avanzados

Centro de Estudios Avanzados, Facultad de Ciencias Sociales,

Av. Vélez Sarsfield 153, 5000, Córdoba, Argentina

Directora: Adriana Boria

Coordinación Ejecutiva: Alicia Servetto

Coordinación Editorial: Mariú Biain

Comité Académico de la Editorial

M. Mónica Ghirardi

Daniela Monje

Alicia Servetto

Alicia Vaggione

Juan José Vagni

Coordinadora Académica del CEA-FCS: Alejandra Martín

Coordinador de Investigación del CEA-FCS: Marcelo Casarin

Asesora externa: Pampa Arán

Cuidado de edición: Mariú Biain

Diseño de Colección: Silvia Pérez

Diagramación de este libro: Silvia Pérez

Responsable de contenido web: Diego Solís

© Centro de Estudios Avanzados, 2020

Derivas de la literatura del siglo XXI / Juan Acerbi ... [et al.]; coordinación general de Marcelo Casarin.- 1a ed.- Córdoba: Centro de Estudios Avanzados. Centro de Estudios Avanzados, 2020.

Libro digital, PDF - (Posdoc)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-1751-92-1

1. Literatura. 2. Crítica Literaria. 3. Escritura. I. Acerbi, Juan. II. Casarin, Marcelo, coord.

CDD 809.05



Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5. Argentina

Índice

Qué literatura, qué derivas Marcelo Casarin	9
La poesía ha sobrevivido a la humanidad. Arte, inteligencia artificial y subjetividad en el siglo XXI Juan Acerbi	17
Experiencia, narrativa documental y realismo en Sergio Chejfec Ignacio German Barbeito	29
El desafío de enseñar literatura infantil en el nivel superior Marcelo Bianchi Bustos	47
El cuento literario como catalizador del filosofar Martiniano Blestcher	61
Rostros y umbrales: algunos aportes en torno a tres materiales estéticos María Soledad Boero	79
Representaciones coloniales en la narrativa factual y ficcional de una viajera del siglo XIX Carmen Susana Cantera	97

La enseñanza de literatura en la educación media de Brasil y de Argentina: posibles encuentros Raquel da Silva Ortega	115
Un hombre a pie por la pampa tiene algo de escandaloso Martin De Mauro Rucovsky	131
La exploración narrativa de la fotografía en los textos de Martín Caparrós Virginia P. Forace	153
Figuras de escritor en la literatura cubana del siglo XXI: políticas de la lengua y del archivo en Orlando Luis Pardo Lazo Laura Maccioni	175
(Des)géneros: escrituras travestidas y literatura zombi en la narrativa reciente del norte argentino María Alejandra Nallim	193
Los borradores como espacio de traducción: preliminares Carolina R. Repetto	215
Poéticas de la sensibilidad. Derek Jarman y su tratado sobre el color Alicia Vaggione	231
Escrituras objeto: tecnologías, poética y experimentación en la literatura argentina contemporánea Tomás Vera Barros	251
Sobre los autores	279

Qué literatura, qué derivas

Marcelo Casarin

Se sabe que la literatura existe antes de que existiera la palabra que la nombre, la que le dio institucionalidad, civilidad, la que permitió que se reúna en su casa, en su corpus, en su corporación, todo lo que se pronuncia con una determinada intención. Se puede decir que apenas organizado el lenguaje humano en algo más que rudimentos comunicacionales, en lo que conocemos como idiomas o, más técnicamente, en lenguas, estuvieron dadas las condiciones para que se manifieste, aun en su carácter innominado, o bajo sus denominaciones incompletas: cantar, epopeya, mito.

Mucho antes de la escritura, la literatura se manifestó en la oralidad. Y en el comienzo todo era tan confuso como ahora: no es el hexámetro lo que hace de un discurso verbal un discurso artístico dirá Aristóteles contraponiendo Homero (poeta) a Empédocles (naturalista). Es la mimesis, dice. Y todavía se discute qué quiere decir con eso: representación/recreación de acciones humanas altas (epopeya/tragedia) o bajas (comedia). Esta primera clasificación parece dejar afuera a la poesía propiamente dicha. Mimesis, ficción, literaturidad, dicción (Genette, 1991), son algunos de los términos que la teoría literaria encontró para dar cuenta de la esencia/condición que instituye/constituye esos discursos, textos o dispositivos que llamamos novelas, poemas, obras dramáticas.

Es posible que se haya vuelto anacrónica la aseveración que describía el pasaje del siglo XIX al XX como el momento en el que la literatura dejó de ser ciencia del corazón humano para convertirse en la ciencia del lenguaje humano. Fue el propio Barthes (2013) también uno de los primeros en postular un desplazamiento teórico, otro paradigma, para proponer una metonimia que la contenga más allá de sus ropajes transitorios, los géneros. La escritura

—de ella se trata, algo más que la materialidad del escribir— parece condensar ese triángulo que Foucault dibujó para explicar la tensión de los ángulos lenguaje, obra y literatura. “La literatura —dice Foucault (1996: 66)—, en sí misma, es una distancia socavada en el interior del lenguaje, una distancia recorrida sin cesar y nunca realmente franqueada [...]”.

Saer, por su parte, define a la literatura con un sintagma que también es un oxímoron (1997): una antropología especulativa. Qué querrá decir esto. La antropología, la disciplina de lo inmediato, la que trabaja ahí de la experiencia, la etnografía. El escritor es, a su manera, un etnógrafo, capaz de mirar, escuchar, leer y escribir sobre la experiencia; la especulación parece apuntar a otro nivel de abstracción y, en todo caso, se puede decir que es una de las versiones de la filosofía, la que reflexiona sobre la condición del hombre y su existencia. Pero es cierto que la literatura es una construcción discursiva versátil, capaz de rozar las orillas de disciplinas diversas sin perder su esencia, una esencia inasible, difusa, inesencial.

Foucault (1996: 81) lo plantea en estos términos:

Porque, después de todo, ¿es tan claro, tan evidente, tan inmediato, que se pueda hablar de la literatura? Porque, finalmente, cuando se habla de literatura, ¿qué se tiene como suelo, como horizonte? Nada en absoluto, sin duda, sino el vacío que ha dejado la literatura a su alrededor.

La literatura parece moverse como un discurso anfibio o como un animal omnívoro que pretende transitar todos los caminos y alimentarse de lo que se le ponga al frente: pero puede adoptar las formas de un vegetarianismo o de un veganismo según convenga cuando se impone un programa, un plan o un régimen. Jugar con los límites parece ser su preferencia: forzarlos y proponer novelas históricas; forzarlos y hacer ficción con las escrituras del yo y versiones específicas como el biodrama, la bionarración o la autoficción.

Sin embargo, hay algo que se escurre y que necesita de la convención y del pacto para que exista el ritual y la celebración de un acontecimiento estético. Serán precisos elementos extratextuales para que la literatura encuentre su cauce: paratextos o instituciones que nos indiquen como deben leerse ciertos textos, que postulen o apoyen su postulación.

Las instituciones educativas hace tiempo dan cuenta de cierto malestar: los contenidos

básicos curriculares anuncian que la literatura no pueda andar por cierta zona a estas horas, que mejor que venga acompañada de algún familiar, la lengua, o de una desconocida, la comunicación. Así, los sintagmas lengua y literatura o comunicación y literatura actualizan su condición subsidiaria en los programas escolares.

Pero ¿qué nos depara el siglo XXI? ¿Cuáles serán los géneros que subsistan? ¿Cuáles los modos de lectura y escritura? No sabemos nada, pero oímos el murmullo de ciertos pronosticadores que creen saber lo que vendrá: la desaparición de lo que conocemos o su transformación radical. Quizá me equivoque, pero creo que apenas se resolverá en ligeros desplazamientos de ciertas modalidades.

Las condiciones de producción se han modificado de manera espectacular en los últimos 30 años. La computadora personal ha modificado los modos de escribir, corregir y archivar. El cambio de la economía escritural ha producido cambios en la escritura misma. Los escritores han sido inducidos, de manera tímida, vacilante, al comienzo: guardar muchas versiones del mismo texto. Los nacidos analógicos decían al comienzo: escribo la primera versión a mano, luego la paso en la computadora pero, para corregir, imprimo (no se me da leer en la pantalla). Con el tiempo, empezaron a destruir y a no guardar tantas versiones; los manuscritos y dactiloscritos fueron desapareciendo y dando lugar a un nuevo soporte/versión: el digitoscrito, documento de existencia virtual. Existencia virtual porque con un golpe de tecla ese documento cobra actualidad y se vuelve analógico o, mejor, se encuentra con su analógico soporte: se imprime en papel.

Se altera el sistema de producción cuando cada autor escribe, edita e imprime. Pero qué pasa con la circulación. Estos singulares archivos nos aseguran que los documentos ya casi no ocupan lugar (unos pocos MB); y sabemos también que aparecieron otras formas de circulación: por ejemplo, el correo electrónico en su versión masiva es muy reciente, pero trastornó el género epistolar de manera singular. Parece que siempre existió, pero veamos esta carta de *ayer*.

Querida Ángeles, no puedo poner dos puntos como siempre en el encabezamiento, porque estoy usando un nuevo programa de proceso de textos que me trajeron de Inglaterra y todavía no le entiendo bien.

Ahora, por ejemplo, puedo escribir Goethe usando el diptongo œ, o vitæ, pero no puedo poner dos puntos donde corresponde. Uno puede recurrir a los caracteres griegos, si quiere, para citas eruditas, para eso tiene unas teclas especiales que dice α β μ ξ π ο δ, pero no los dos puntos, en cuya tecla lo que hay es esto @, que no sé qué es¹.

Esta carta, su “original”, fue tipeado por su emisor en una de las primeras computadoras personales, una Amstrad. Estas computadoras no tenían “disco duro”, tenían unos disquetes (más parecidos a casetes de 3”). Tipeado y archivado, ese original podría reproducirse indefinidamente, como en un mimeógrafo. Ya no era la carta manuscrita, aunque se parecía a la dactiloscrita. Sin dudas algo se estaba transformando.

¿A qué llamamos literatura en el umbral de la segunda década del siglo XXI?

El estudio de los fenómenos contemporáneos puede ser una tarea llena de dificultades. En la actualidad todo parece oscurecerse más en una sociedad hiperconectada, aunque no necesariamente más comunicada. La proliferación de medios y mediaciones ha puesto en cuestión algunas ideas que, aun a fines del siglo XX, parecían seguras, perdurables, estabilizadas pero que indudablemente se ven amenazadas, de tanto en tanto, por severas crisis.

Llegaron cambios sucesivos y vertiginosos en los modos de la circulación de los textos. Los textos, dije. No hablé de libros. Los blogs nacieron como una promesa de la autopublicación y el libre encuentro con los lectores sin la mediación de las editoriales, pero poco a poco la ilusión se desvaneció y esos lugares de encuentro se convirtieron en repositorios, archivos personales de acceso público, mudos, que se quedaron sin visitas, sin vistas, tempranamente. Algunos fueron abandonados; otros se reconvirtieron: pasaron a ser bases de datos que los escritores activan de vez en cuando por alguna “actualización” que se promociona desde las redes sociales, más dinámicas que los blogs.

La novedad más cerca en el tiempo es que las propias redes sociales se han convertido en archivos de escritores (con capacidad para guardar o destruir); también en plataformas de autopromoción y, en menor grado, de interacción con los públicos lectores. Pero a poco de ana-

¹ Carta de Daniel Moyano a Ángeles Prieto, Madrid, 30 de septiembre de 1987. Archivo personal.

lizar la cosa se advierte que son el medio de *pouvellication*² más adecuado a la época: es el lugar de las excrecencias escriturales, textos provisorios cuyo destino dependerá del dudoso eco, aprobación o comentario, que reciban en Facebook y, más acá en Instagram, para luego decidir su destino³.

El acceso abierto ha puesto en duda los derechos de autor (que ya estaban severamente lesionados en el sistema de producción artístico e intelectual contemporáneo). Los escritores —una porción importante de ellos— pasaron de ser un eslabón de la cadena de producción a convertirse en la cadena misma; a ser capaces de escribir, editar, imprimir, distribuir y, en escala variable, de vender sus productos, sus obras. Sin embargo, raramente llegan a una renta: la plusvalía sigue en otras manos.

A pesar de la supuesta disolución de los géneros, de las formas diversas en las que encuentran lectores y autores, se siguen publicando libros que proclaman su contenido: novela, cuentos, poemas. Libros como este que, aunque nunca se imprima, se registra bajo un ISBN y reunirá todos los requisitos excepto la materialidad del papel (aunque cada lector puede imprimirlo y leerlo como si fuera un libro).

Mientras escribo estas palabras, portal o, más modestamente, zaguán a los textos que en verdad importan, en el mundo las cosas no van nada bien; quizá peor de lo que podíamos imaginar muchos pequeños burgueses con conciencia de clase (media), universitarios, *astu-diados*, como diría Lacan. Las cosas se han puesto peludas de tal manera que aun los más optimistas, los más racionalistas, se han (nos hemos) dejado ganar por la desazón ante la incertidumbre del porvenir. Sin embargo, pandemia, cuarentena, encierro y aislamiento, parecen haber favorecido ciertas prácticas postergadas u olvidadas por aquellos que consiguieron, provisoriamente, mantener su salud y sus necesidades básicas satisfechas. Una de estas prácticas es la lectura; especialmente la lectura de la literatura, de eso que se conserva preferentemente en libros y que forman parte de una suerte de biblioteca universal. El encuentro con

² Vino a mi socorro una invención de Lacan (2008), un neologismo que tomo prestado: *pouvellication*, condensación de *poubelle* [basurero] y *publication*.

³ Sobre el uso de las redes sociales que hacen los escritores (en este caso Facebook) remito a una netnografía que hice hace un tiempo y que la revista *Heterotopías* tuvo la gentileza de publicar (Casarin, 2019).

esos textos es un gesto conservador y repetitivo que nos hace pensar, creer, en que sabemos lo que es la literatura.

El Fondo Nacional de la Artes (Argentina), ha hecho su aporte a la confusión. En la convocatoria 2020 proclama: “En un contexto atravesado por la emergencia [...] lanzamos nuestro certamen literario”. Y más adelante aclara: “... tendrá en esta edición a los *géneros* de Ciencia Ficción, Fantástico y Terror como protagonistas”. Y remata: “Escritores e ilustradores argentinos y extranjeros que residan en el país podrán presentar sus obras inéditas en *formato*: Novela / Libro de Cuentos / Ensayo / Libro de Poesía / Novela Gráfica”.

En las redes sociales se armó un tole-tole: se hicieron escuchar varias quejas de escritores por el carácter restrictivo de la convocatoria⁴.

Los que nos pasamos varios años estudiando, incorporando, encarnando cierto metalenguaje, sentimos como un chirrido el uso que se hace de las palabras *géneros* y *formato*. Sin embargo, en mi caso, creo que el concurso es verdaderamente inclusivo: competirán poetas, narradores y ensayistas en pie de igualdad, en una única categoría. Muchos de los escritores se han manifestado diciendo que era una aberración. En mi caso, creo que se trató más bien de un gesto institucional que pone en acto la largamente proclamada muerte de los géneros. Coherencia, señores escritores.

Los textos aquí reunidos dan cuenta de algunas de estas cosas y son el resultado del trabajo de sus autores y el efecto comunitario de un programa posdoctoral, el Posdoctorado del CEA que, en su decimoquinta edición, en el año 2019 estuvo dedicado a estas derivas de la literatura, bajo la coordinación de Silvia Barei, Fernando Colla y María Negroni. La reunión se celebró en Alta Gracia, en abril de 2019. Los trabajos publicados aquí fueron recomendados por sus evaluadores.

⁴ Algunos han señalado que son los géneros que cultiva la flamante vocal del directorio en la disciplina letras, Mariana Enríquez. No me consta: no he leído ni una línea de su autoría.

Bibliografía

- Barthes, R. (2013). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Casarin, M. (2019). “Escritores en facebook. Un ensayo”. *Heterotopías*, 2 (3). [En línea] <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/24767>
- Fondo Nacional de las Artes (2020). Concurso de letras 2020. [En línea] <https://fnartes.gob.ar/concursos/concurso-de-letras-2020>
- Foucault, M. (1996). *De lenguaje y literatura*. Barcelona: Paidós.
- Genette, G. (1991). *Fiction et diction*. Paris: Du Seuil.
- Lacan, J. (2008). *De un otro al otro* [Seminario XVI]. Buenos Aires: Paidós.
- Saer, J. J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.

La poesía ha sobrevivido a la humanidad. Arte, inteligencia artificial y subjetividad en el siglo XXI

Juan Acerbi

*Uno tiene que volverse cibernético
para seguir siendo humanista.*

Peter Sloterdijk

Superficialidad

La pregunta por lo humano es milenaria. Por remitirnos a un ejemplo clásico, en Aristóteles la distinción entre lo humano y lo animal supone una gradación en la escala de lo viviente. Mientras que no todo organismo vivo es capaz de llevar a cabo una vida que le permita diferenciarse de la existencia meramente biológica (*zoe*), la forma más compleja y rica que puede cobrar la vida (*bíos*) presupone la capacidad de poseer la palabra (*logos*) para así diferenciarse del resto de los seres vivos que, mediante la voz (*phoné*), solo pueden expresar instintos como el dolor o el placer. Por lo tanto, de acuerdo a la tradición iniciada por Aristóteles, lo propio del ser humano consiste en su capacidad de poner en palabras aquello que es justo e injusto lo cual le permite participar de una forma de organización superior (*polis*) respecto a otras formas comunitarias de vida. En términos del propio Aristóteles leemos que “esto es lo propio del hombre frente a los demás animales: poseer él sólo, el sentido del bien y del mal, de lo justo y de lo injusto, y de los demás valores, y la participación comunitaria de estas cosas constituye la casa y la ciudad” (Aristóteles, 1253a 12).

La distinción entre las formas que puede adoptar la vida –biológica o política– ha constituido la génesis del trabajo capital del filósofo italiano Giorgio Agamben (2005) que, por

más de dos décadas, se fue conformando hasta alcanzar su versión definitiva a través de sus nueve volúmenes. *Homo sacer* es el primer libro de la serie el cual no solo le da título a toda la obra sino que marca el desarrollo ulterior de la pesquisa que se inicia a partir de aquella enigmática figura del derecho romano que permitía situar la vida de un hombre más allá de los límites de lo humano y darle muerte impunemente. El interés de Agamben por dicha figura jurídico-política excede la de su contexto histórico original debido a que para el filósofo italiano se trata de una institución que signó el paradigma de la tradición política occidental hasta nuestros días. Pero cabe recordar aquí que, en última instancia, el trabajo de Agamben parte de considerar aquellas provocadoras palabras de Walter Benjamin (1991) sobre la vigencia de un estado de excepción permanente, en el que la producción de nuda vida es la regla. Así, la inquietud que Agamben (2017) muestra sobre la posibilidad de reducir las vidas del conjunto de la población mundial a un estrato biológico inferior se inscribe en una tradición que, desde las primeras décadas del siglo pasado, advirtieron sobre la posibilidad de que las sociedades democráticas compartan mucho más de lo que a primera vista parecen tener con los totalitarismos. Como sabemos, desde Primo Levi hasta Hannah Arendt y desde Leo Lowenthal hasta Michel Foucault, muchos consideraron y advirtieron sobre las posibilidades que existían de eliminar a la persona que habita en cada uno de nosotros aún en el contexto de sociedades democráticas. Es decir, la cuestión se sintetiza en aquella expresión de Arendt (2017) en la que afirma que lo que se busca es eliminar la voluntad pero cuidando que los cuerpos queden operativos para que sean capaces de trabajar y producir. En este sentido, uno de los rasgos sociales que sorprendentemente menos ha llamado la atención de los investigadores es la progresiva tendencia que se ha manifestado en los más diversos ámbitos de nuestras vidas a volvernos seres superficiales. Como hemos manifestado con anterioridad (Acerbi, 2019), aquellos que se preocuparon por comprender los mecanismos que permitieron despojar de toda voluntad a los hombres y mujeres que habitaban los campos de concentración, para volverlos *musulmanes*¹, no han dejado de advertir que todo proceso de dominación

¹ La figura del musulmán refiere, originalmente, a los habitantes de los campos de concentración que habían sido desprovistos de cualquier forma de voluntad. Los registros audiovisuales y los relatos de otros testigos coinciden en atribuirles un comportamiento errático e inexpresivo llegando al punto de no mostrar ningún tipo de reacción

total se impone la tarea de volver superficial cada uno de los aspectos de la vida humana. Esa superficialidad, en su versión paradigmática, se concreta cuando se llega al punto de hacerle sentir a cada una de las personas afectadas que ya no pertenece en absoluto al mundo. Esto fue conceptualizado en *Los orígenes del totalitarismo* (Arendt, 2017) como la forma de hacer que el yo abandone al yo poniendo, de esa manera, fin a toda forma de acción espontánea. En este punto sería posible establecer dos tipos de advertencia sobre la capacidad de producir un progresivo abandono del yo en las personas. Por una parte, aquella que advirtió en la tecnología una amenaza al proceso de constitución de la subjetividad humana y, por otra, la que percibió que la racionalidad económica había permeado las representaciones categoriales de las relaciones humanas tanto a nivel interpersonal como en lo referente a la subjetividad individual.

Si Leo Lowenthal había sido categórico al afirmar que “la humanidad hoy en día ha mejorado enormemente su tecnología hasta hacerse a sí misma esencialmente superflua” (Lowenthal, 1945/6: 6), Theodor Adorno no había sido menos perspicaz al observar que la técnica y la cultura organizada habían logrado impedir “a los hombres el acceso a la última posibilidad de la experiencia de sí mismos” (Adorno, 2001: 70). Pero es también Adorno quien señalará que aquello que amenaza a la propia experiencia del hombre no es exclusivamente la técnica al servicio de la dominación totalitaria. La humanidad también se encuentra amenazada por la capacidad que ha tenido la racionalidad económica capitalista para permear todos los intersticios de las relaciones humanas. En este sentido, el filósofo alemán expresaba que, en las sociedades contemporáneas, “el ámbito de lo privado es engullido por una misteriosa actividad que porta todos los rasgos de la actividad comercial sin que en ella exista propiamente nada que comerciar” (Adorno, 2001: 27). Este diagnóstico será luego al que arribará, por distintas vías, Michel Foucault (2008) cuando analice el surgimiento de una nueva racionalidad gubernamental cuyo dispositivo es la economía política. Para Foucault la racionalidad económica ha permeado la subjetividad humana al punto de que las acciones

cuando un soldado les apuntaba y les disparaba. Posteriormente, en base al aporte de autores como Primo Levi y Hannah Arendt, se amplió el alcance del término haciéndolo coincidir no solo con el prisionero de los campos sino con todo aquel al que le “han corrompido toda solidaridad humana” (Arendt, 2017: 592). Sobre la figura del musulmán, resulta insoslayable el trabajo de Primo Levi (2013) y el tercer volumen del *Homo sacer* de Agamben (2010).

más íntimas son analizadas por medio de variables económicas o empresariales como la eficiencia y la rentabilidad. Así, por ejemplo, pueden analizarse las relaciones que las personas tienen con sus seres queridos para llegar a la conclusión de que hasta “el mero tiempo de afecto consagrado por los padres a sus hijos debe poder analizarse como inversión capaz de constituir un capital humano” (Foucault, 2008: 270). En Foucault, al igual que en Adorno, el lenguaje y la lógica del mundo bursátil y financiero resultan performativas también de la relación que las personas desarrollan consigo mismas llegando a autoconcebirse como una suerte de mercancía que debe ser capitalizada y bien invertida.

En las décadas transcurridas desde que Foucault dictara sus cursos hasta nuestros días, no han sido pocas las voces que se levantaron para advertir sobre la forma en la que los procesos de subjetivación se encontraban cada vez más expuestos a la influencia de las nuevas tecnologías. Los efectos, como no podía ser de otra manera, se están discutiendo en nuestros días al tiempo que se advierte que las relaciones interpersonales se encuentran cada vez más mediadas por algún tipo de dispositivo digital. En este sentido, consideramos oportuno realizar algunas consideraciones partiendo de los tópicos que, desde hace milenios, definieron los rasgos de lo humano –en el sentido en el que Silvia Barei (2016) se pregunta por “la humanidad de la humanidad”– en pos de interrogarnos, con la urgencia que los hechos imponen, sobre el propio estatus ontológico de lo humano.

Racionalidad técnica, racionalidad económica

Si la preocupación sobre cuáles son y cómo se establecen los límites de lo humano y la humanidad nunca ha sido ociosa, menos parece serlo en nuestros días. Una de las razones la brinda Judith Butler (2004) cuando advierte que la pregunta por los rasgos que delimitan lo humano se ha vuelto apremiante en nuestros días debido a lo absurdo que resulta realizar reivindicaciones en nombre de la humanidad cuando somos incapaces de precisar qué vidas son consideradas humanas y cuáles son vidas expuestas². Sin embargo, nuestro interés por

² En el sentido de la figura clásica del *ius exponendi*. Sobre la figura del *ius exponendi* nos permitimos remitir al

lo humano parte de una hipótesis que se centra en el que consideramos un nivel aún más profundo del problema sobre el carácter y los límites de lo humano. En nuestra opinión, cualquier disquisición en torno a los atributos del ser humano no puede dejar de considerar, como cuestión inicial, el grado constitutivamente ontológico del *ser* humano, el de la constitución de su propia subjetividad, de su propia personalidad. En este sentido, sabemos que existieron sobrados llamados de atención sobre la forma en la que a lo largo del siglo XX –e independientemente de si se trataba de una forma totalitaria o democrática de gobierno– las personas fueron blanco de diversos tipos de dispositivos y técnicas que buscaron eliminar su espontaneidad, su deseo y, en definitiva, su personalidad. De esta manera, nuestra inquietud no sería la de Butler –en términos de preguntarnos y redefinir los límites de lo humano– sino la de si será posible encontrar en un futuro próximo seres humanos que respondan a lo que se ha querido denominar, desde diversas disciplinas humanas, sociales y jurídicas, con el término “persona”.

La pregunta por la persona es la pregunta por la individualidad. No por la individualidad característica de los ideales de la competencia liberal sino la de la particularidad. Lo característico de una persona –su personalidad– es el conjunto de peculiaridades que la vuelven única ante aquellos que la conocen y que, en su ausencia, la extrañarán y sentirán que su pérdida es algo irreparable debido a que nadie puede reemplazarla. Si uno de los principales objetivos que se perseguía en los campos de exterminio era *quebrar* la personalidad de los detenidos, a lo que se aspiraba era a reducir la dimensión política de la vida a su mero estrato biológico y así producir lo que se denomina *nuda vida* lo cual es igual a decir que cualquier vida es equivalente –y reemplazable– por otra. De esta manera, la conocida tesis que denunciaba que el *nomos* que regulaba la vida en los campos de concentración se ha extendido al marco de las sociedades democráticas contemporáneas nos obliga a preguntarnos sobre aquellos que habitan estas sociedades en las que “los campos de concentración y las cadenas de café coexisten perfectamente” (Fisher, 2009: 2). Es decir, esos habitantes de estos nuevos cam-

lector al excelente trabajo de Ludueña Romandini (2010) en el que aborda, además, la figura del *homo sacer* y de las condiciones de producción de nuda vida.

pos de concentración –sin alambrados y con mercados de consumo globales– no podrían ser otros que nosotros mismos y, aunque tal vez sea tarde, todo parece indicar que los cuestionamientos realizados durante el siglo pasado sobre la capacidad de la racionalidad técnica y económica para reconducir la subjetividad humana era acertada. Sin embargo, el nuevo punto frontera es el que la humanidad se encuentra atravesando y en el que paulatinamente va relegando el último vestigio de aquello que ha caracterizado al humano desde la Antigüedad hasta nuestros días. La conjunción entre racionalidad técnica y racionalidad económica tiene en la actualidad un inusitado aditamento. Si en el siglo XX se advertía una progresiva retracción de las emociones humanas en favor del cálculo que optimiza las decisiones y las acciones individuales, ahora de lo que se trata es del progresivo abandono de todo lo que implique asumir la carga de tomar decisiones.

El discurso que insistentemente recalca en la eficiencia y la capacidad de las nuevas tecnologías computacionales para procesar información y tomar decisiones en tiempos infinitesimales no solo pone en evidencia la desproporción de la competencia que se le plantea al humano sino también el peligro de seguir viviendo en un mundo gobernado por él. Un ente informático analiza, en pocas horas, una cantidad astronómica de artículos académicos y es capaz de encontrar relaciones y datos relevantes que escaparon al ojo humano durante décadas. Una computadora aprende a jugar ajedrez sin otro insumo que el de sus reglas básicas y en tiempo record alcanza un nivel de estrategia jamás alcanzado por otro ser (humano o informático). La publicidad que comunica las implementaciones que se realizan en diversos campos de la ciencia y la técnica –desde la arquitectura hasta la medicina– sirviéndose de la capacidad que poseen las redes neuronales para procesar información, realizar diagnósticos y tomar decisiones combinando millones de datos que llegan en tiempo real es la que sintetiza y propaga el nuevo tipo de racionalidad que ya caracteriza al siglo presente.

La fascinación con la que se alimentan los imaginarios en torno a la velocidad pone en evidencia la forma en la que se impone una nueva lógica de gobernar al planeta. En un mundo en el que los datos y las decisiones se toman a velocidades que resultan astronómicas para la percepción humana, no hay dudas de que el mayor acto de irracionalidad en el que podrían incurrir los humanos sería el de interferir con dichos procesos pretendiendo ser ellos quienes

tomen las decisiones. En la fascinación por la velocidad que cobra el mundo (y nuestras vidas) se encuentra implícita la fórmula por la cual se excluye progresivamente al factor humano de la esfera de las decisiones, cuestión que, por supuesto, no le es ajena a las distintas formas que encarna el poder fáctico. Si, como afirma Paul Virilio (1997), el poder se expresa en la velocidad, debemos reconocer que no se trata exclusivamente de velocidad sino también de densidad. La densidad en cuestión es la que se expresa como el cociente entre la cantidad astronómica de datos y variables procesadas por segundo lo cual tiende, desde la perspectiva del ser humano, a ser apabullante (infinita). Es por esto que la *incapacidad* humana se muestra como *objetivamente* evidente lo cual no hace más que reforzar los discursos que apelan a la *racionalidad* de confiar nuestros destinos a las decisiones que surjan de los códigos de programación reforzando el proceso de *silicolonización del mundo*³ (Sadin, 2018b). En definitiva, la fuerza de los números se impone traducándose en un discurso que advierte lo conveniente que resulta que tanto las decisiones bursátiles como los análisis de imágenes de estudios neurológicos o de perfiles psicológicos sean dictaminados por sistemas que son más rápidos, potentes y eficientes que cualquier análisis realizado por humanos. Como respuesta, se hace evidente el anhelo de llegar a prescindir de toda responsabilidad sobre las decisiones que condicionan nuestras vidas (tanto a nivel macro como micro social), anhelo que posee connotaciones inusitadas en la historia de la humanidad. En términos de Eric Sadin, consideramos que “esta declaración tácita de delegación [de las decisiones] marca un giro ‘digital-cognitivo’ por la concesión a los órganos artificiales de una libertad para decidir desde lo alto de su omnisciencia la ‘buena y prosaica marcha’ del mundo” (Sadin, 2018a: 30). Por otra parte, el hecho de que buena parte de la población mundial desee delegar la potestad de decidir sobre sus vidas parece marcar un quiebre inusitado en la historia de la humanidad.

Si bien los especialistas del campo de las matemáticas computacionales adviertan que los algoritmos no son neutrales, que refuerzan desigualdades y generan nuevas formas de margi-

³ Sobre este concepto, Sadin nos dice: “El espíritu de Silicon Valley engendra una colonización –una *silicolonización*–. Una colonización de un nuevo tipo, más compleja y menos unilateral que sus formas previas, porque una de sus características principales es que no se vive como una violencia a padecerse, sino como una aspiración ardientemente anhelada por quienes pretenden someterse a ella” (2018b: 31).

nación (O’Neil, 2017) esto no parece producir inquietud en el público consumidor. Más bien, asistimos al espectáculo del anhelo masivo por abrazar las nuevas tecnologías con sus dispositivos interconectados, la Internet de las Cosas y las Redes 5G soñando que los algoritmos resuelvan de manera anticipada cualquier imprevisto que pudiera surgir. La situación es la soñada por los publicistas y las empresas de marketing: mientras que la publicidad promete la solución a ese molesto problema de tener que decidir sobre cada aspecto de la vida, buena parte de la humanidad sueña con habitar un mundo en el que los algoritmos reduzcan al mínimo tanto los riesgos de elegir la próxima serie televisiva como los de darle *like* a un perfil en una aplicación de citas. Nadie parece preocuparse por cuestiones tales como si en ese mundo, en el que aparentemente nos encontraríamos completamente entregados al ocio, habrá lugar para todos y cada uno de nosotros. El sueño por ser asistidos por relojes que cuidan de nuestra presión arterial, de aplicaciones que regulan nuestras compras del supermercado atendiendo a las indicaciones de nuestro expediente médico mientras el vehículo autónomo nos lleva de regreso a nuestras casas conlleva la promesa implícita de que la tecnología viene a liberarnos también de las desigualdades que el hombre generó al interior de su propia especie. En otros términos, es la tecnología (generada por inversores y empresas capitalistas) la que paradójicamente liberaría a la humanidad de las relaciones de dominación que el propio capitalismo generó.

Lo cierto es que, independientemente del camino que tomen las cosas de aquí en más, las más trágicas advertencias lanzadas durante el siglo XX parecen haberse materializado en nuestros días. Si el sueño de los totalitarismos era eliminar la espontaneidad de las personas y volverlos superfluos todo parece sugerir que dicho sueño estaría próximo a cumplirse, pero en el ámbito de sociedades que se proclaman abiertamente libres y democráticas. En esta instancia, no parece trivial preguntarse nuevamente por aquello que constituye o conforma ontológicamente lo humano. En principio, y considerando lo dicho hasta aquí, dicha disquisición parte de un diagnóstico preliminar que considera que aquellas características que habían signado los rasgos que definían a la humanidad –y al ser humano en particular– y que se reducían esquemáticamente al uso de la palabra, a la posibilidad de expresarse en relación a la justicia y a su capacidad de decidir sobre sus acciones se producen –o se encuentran en proceso de producirse– fuera del

hombre y de lo que hemos denominado humanidad⁴. Llegados a este punto, consideramos que la pregunta por la humanidad y lo específicamente humano solo puede retomarse a partir de aquellas prácticas que caracterizaron por miles de años aquello que se ha denominado el hombre. En este sentido, el arte ocupa sin dudas un lugar de privilegio.

El arte, la poesía y la imposibilidad de sí

Si, coincidiendo con Hegel, afirmamos que la obra de arte es algo propio de la actividad humana, no resultará trivial también recordar que, de acuerdo al sistema que el filósofo alemán propone en su tratado sobre la estética, hay un conjunto de artes que son calificadas como “subjetivas” y entre las cuales se encuentra la que para Hegel es la forma que adopta el arte general el cual es “el más comprensivo” debido a “que ha conseguido elevarse a la más alta espiritualidad” (Hegel, 1973b: 145). De esta manera se refiere Hegel a la poesía que es donde “el espíritu está libre en sí, [y se] ha separado de los materiales sensibles, para hacer de ellos signos destinados a expresarla” (Hegel, 1973b: 145). Esta relación entre poesía y espíritu no debe ser leída como fruto de la sensibilidad romántica sino que debe considerarse el sentido que el término *espíritu* guarda en la dialéctica hegeliana en tanto totalidad que trasciende al individuo pero que también posibilita su determinación en un momento particular. Pero la importancia que guarda aquí el concepto de espíritu –y su vínculo con el arte y la poesía en particular– anida en el hecho de que para Hegel el espíritu es una “unidad autoconsciente del sí mismo” (Hegel, 1973a: 287) la cual, para determinarse, necesita negarse, extrañarse a sí misma para poder particularizarse en un momento posterior, negando lo que era pero de-

⁴ Esta afirmación carecería de sentido, por ejemplo, en el mundo oriental en las que el shintoísmo marcó buena parte de la tradición filosófico-religiosa de países como China, Japón y Corea. En el shintoísmo (y en aquellas filosofías y religiones sobre las que marcó su influencia) el ser humano no goza de ningún lugar de privilegio en el mundo y convive con otros seres que también están dotados de espíritu. La inquietud que suele despertar en el mundo occidental el hecho de que robots y hologramas puedan obtener en estos países su ciudadanía, contraer matrimonio, postularse para candidatos a alcalde o ser objetos de aciagas ceremonias fúnebres no suele considerar esta impronta milenaria. Desde este interesante punto de vista, aquello que se produce *en* las computadoras es un acto espiritual como cualquier otro por lo que la preeminencia y el carácter trascendental de lo humano pierde su estatus.

terminándose a partir de eso mismo que era. La importancia particular que tiene la autoconciencia es que es la que conforma el primer momento de un desenvolvimiento que involucrará el momento de la conciencia, de la voluntad y, finalmente, de la libertad del individuo razón por la cual Hegel afirmará que es a través de ella que “entramos, pues, en el reino propio de la verdad” (Hegel, 1973a: 107). Pero, más allá del propio desarrollo de la filosofía hegeliana, de lo que no hay dudas es que esa subjetividad propia de algunas artes tiene que ver con la expresión que se logra a partir de una autoconciencia que posibilita, posteriormente, un conocimiento de sí. En otros términos, podríamos decir que no es posible concebir una forma de arte que no parta de una autoconciencia determinada y vinculada a lo que denominamos humanidad y menos aún si nos referimos a “las artes subjetivas” que vienen a ser expresiones del espíritu humano. Sin embargo, algunos hechos actuales nos llevan a repensar la relación entre espíritu, arte y humanidad.

Somos contemporáneos a una época curiosa. En nuestros días ya es común que, por medio de procesos que recurren a la Inteligencia Artificial, un ente informático supere el test de Turing en diversos tipos de actividades. Pero uno de los hechos más importantes entre los hitos que esta tecnología es capaz de realizar se encuentra, sin dudas, su capacidad para escribir poesía. Lejos de inquietarnos la disquisición sobre si *eso* que puede ser leído y premiado por un jurado (conformado por seres humanos) *es* efectivamente poesía, nuestra inquietud se centra en el ser humano y su humanidad. Si uno de los atributos propios del ser humano era ser poseedor de *logos* para, a través de él, vincularse con otros seres humanos, pero fundamentalmente para comunicar y señalar tanto lo justo como lo injusto, podemos afirmar que ambas características ya no son competencias exclusivas del ser humano. Las noticias que informan sobre las computadoras capaces de escribir poesía son las mismas que anuncian que se agilizarán las causas judiciales dado que ahora es posible contar con un sistema informático capaz de analizar jurisprudencia y elaborar una sentencia en minutos⁵. Así, a nuestro entender,

⁵ Prometea es el sistema informático argentino capaz de analizar, procesar y generar un fallo jurídico en tiempos sumamente breves. Al respecto puede consultarse el escrito de Juan Gustavo Corvalán, “La primera inteligencia artificial predictiva al servicio de la justicia: *Prometea*”. En *La Ley*, Año LXXXI, N° 186 (2017). Disponible en <https://ialab.com.ar/wp-content/uploads/2019/05/Art%C3%ADculo-Juan-La-Ley.pdf>

la pregunta por lo humano adquiere una inusitada actualidad cuando nos encontramos con seres no humanos capaces de formular lo que hasta hace poco tiempo se creía que solo podían expresar aquellos seres dotados *naturalmente* de espíritu y racionalidad. En definitiva, la respuesta aristotélica al interrogante sobre los rasgos que distinguen al humano del resto de los seres se ha vuelto, por primera vez en más de dos milenios, insuficiente. A su vez, la cuestión que se vuelve especialmente sensible no es, como ya mencionamos, la pregunta sobre el carácter ontológico que pueda tener una poesía elaborada por una red neuronal sino si la humanidad es aún capaz de producirla. Dicho interrogante no es menor en una época en la que el imperio de los sistemas informáticos capaces de procesar información y tomar decisiones *inteligentes* (y escribir poesía) confluye con el de una humanidad empobrecida en su capacidad de experimentar un vínculo con otros y con ellos mismos y deseosa de abdicar de su capacidad de decidir sobre el rumbo que tomarán sus vidas.

La pregunta por las posibilidades de una poesía futura debe, por lo tanto, ser considerada como una pregunta por lo humano, pero no ya como rasgo de una supuesta superioridad sobre el resto de los seres vivos sino como una pregunta que busca comprobar la existencia de algún rastro de humanidad entre los seres humanos que habitan el planeta.

Bibliografía

- Acerbi, Juan (2019). *Metapolítica. Enemigo público, poder y muerte civil en la tradición republicana*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Adorno, Theodor (2001). *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus.
- Agamben, Giorgio (2005). *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.
- Agamben, Giorgio (2010). *El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio (2017). *Stato di eccezione. Homo sacer, II, 1*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Arendt, Hannah (2017). *The Origins of Totalitarianism*. Gran Bretaña: Penguin Books.
- Aristóteles (1999). *Política*. Madrid: Gredos.

- Barei, Silvia (2016). “Final de juego”. En Pampa O. Arán *et al.*, *Seminario de verano IV. La pregunta por lo humano. Hombres / Dioses / Monstruos / Robots*. Córdoba: SECyT - Universidad Nacional de Córdoba.
- Benjamin, Walter (1991). “Para una crítica de la violencia”. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Butler, Judith (2004). *Precarious Life. The Power of Mourning and Violence*. Londres-Nueva York: Verso.
- Fisher, Mark (2009). *Capitalist Realism. Is there no alternative?* Winchester: O Books.
- Foucault, Michel (2008). *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, G.W.F. (1973a). *Fenomenología del espíritu*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Hegel, G.W.F. (1973b). *Introducción a la estética*. Barcelona: Ediciones Península.
- Levi, Primo (2013). *Si esto es un hombre*. Buenos Aires: El Aleph.
- Lowenthal, Leo (1945/6). “Terror’s Atomization of Man”. *Commentary* 1: 1-8.
- Ludueña Romandini, Fabián (2010). *La comunidad de los espectros. Antropotecnica I*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- O’Neil, Cathy (2017). *Weapons of Mass Destruction. How Big Data Increases Inequality*. Londres: Penguin.
- Sadin, Éric (2018a). *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Sadin, Éric (2018b). *La silicolonización del mundo. La irresistible expansión del liberalismo digital*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Virilio, Paul (1997). *El cibernmundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra.

Experiencia, narrativa documental y realismo en Sergio Chejfec

Ignacio German Barbeito

Literatura del yo, realismo y estética narrativa documental

La obra narrativa y ensayística de Sergio Chejfec acumula hoy algo más de tres décadas de desarrollo, si convenimos en incluir algunas breves notas que anticipan algunos tópicos de sus textos venideros¹ antes de la aparición de su primer libro, *Lenta biografía* (1990). La mención de este hecho, en sí mismo de escasa relevancia, no tiene otro propósito que establecer un mínimo parámetro de comparación con aquellas dos décadas de producción literaria que sometió a su escrutinio *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*, un volumen colectivo publicado por la Universidad de Pittsburgh en 2012. Editado por la profesora y crítica literaria Dianna Niebylski, el libro reunió un conjunto considerable de estudios críticos sobre la obra del autor de *Los planetas*. Según Niebylski, el volumen se proponía contribuir a subsanar vacíos críticos en torno a la obra de Chejfec, en el preciso momento en que esta comenzaba a capitalizar mayor renombre y prestigio internacionales.

Desde entonces, el renombre y el prestigio literario de Chejfec se han incrementado, ganando lectores y multiplicando abordajes críticos de sus libros, tanto en medios académicos

¹ Por caso, considérense las recensiones de Chejfec en *Babel. Revista de libros sobre Testigo del espanto*, de José Schicht, sobre el libro homenaje *Judíos & Argentinos*, de Martha Wolff y Myrtha Schalom y la dedicada a *Judíos errantes*, de Joseph Roth, que exploran rasgos atribuidos a la identidad judía, abordados luego en sus ficciones. De igual manera, en “La dulce tiranía de la primera persona” Chejfec pasa revista a los elementos distintivos de la autobiografía, considerada como género literario moderno. También, una reseña sobre *Labor arcaica*, de Raduan Nassar, adelanta observaciones sobre el realismo literario y la morosidad en la narración.

y especializados como en el ámbito del periodismo cultural. Sin embargo, no se apuntala con ello el juicio –un tanto osado, a nuestro entender– que Niebylski adelantaba al introducir a aquel volumen: que el nombre de Chejfec ya había dejado de ser solo una referencia familiar en un minúsculo círculo de entendidos para convertirse en “uno de los escritores latinoamericanos más estimados del panorama actual”. Aún hoy, el derrotero de la obra publicada de Chejfec se resiste a ser descripto como un desplazamiento desde los márgenes hacia el centro de algún canon literario. Más bien, permanece situada en una suerte de conurbano estético e intelectual, a distancia del *mainstream*. Y es razonable asumir que sería poco procedente el proponerse impulsarla hacia otra posición, toda vez que busca, encuentra y recrea sus condiciones de modulación a partir de su asentamiento en condiciones de extraterritorialidad, una situación en la que el narrador puede sostener circunstancialmente su voz, por encontrarse liberado de compromisos directos con su entorno, y alojar la vacilación y la ambigüedad sin que apremio alguno las impugnen: “*Comprobé una vez más* –escribe Chejfec en uno de sus últimos trabajos– *que lo mío es estar fuera; cuando algo no me apela en términos prácticos me siento mucho más comprometido con eso y, sobre todo, curioso*” (Chejfec, 2017: 179).

Estas características y declaraciones no parecen alimentarse de la intención de provocar como tampoco de la de desmerecer los compromisos y afanes de terceros. Antes, invitarían a argumentar en favor de algunas correspondencias entre la narrativa de Chejfec y las técnicas de los antiguos escépticos, orientadas a alcanzar la *ataraxia*. Pero reconozcamos, sí, que de manera general la orientación de la narrativa y la ensayística de Chejfec asimila buena parte de los lineamientos definidos por el *grupo Shanghái* en la Buenos Aires de la segunda mitad de los 80, haciendo valer cierto derecho al hermetismo expresivo, aunque sea esa usualmente una acusación de los adversarios antes que una causa propia. Si hay un hermetismo en Chejfec este se intuye a la manera de un correlato estético-moral resultante de la opacidad de lo real. El carácter elusivo de lo real ocasiona que los compromisos ideológicos del escritor no puedan servirse sin más de la representación estética para confirmar una verdad conocida de antemano. Por eso, la extraterritorialidad y la vacilación se tornan la contraparte de la comunidad y la identidad.

Lo que en los años 90 y respecto de la revista *Babel*, que impulsaron los integrantes de

Shanghái, fue juzgado como muestra de neutralidad política que venía a consumir los objetivos culturales de la dictadura militar (Drucaroff, 2011) bien podría considerarse nuevamente actualizado respecto de Chejfec cuando se leen algunas declaraciones que asocian *literatura del yo* y neoliberalismo. La expresión *literatura del yo* o *escritura del yo* es útil para circunscribir una tónica dominante en la escritura de Chejfec; sin embargo, en este caso y como queremos profundizar en este trabajo, su significado permanece sujeto a la problematización del estatuto y del valor del *documento* cuando se torna objeto de elaboración artístico-literaria.

Abordamos entonces las relaciones entre literatura, experiencia subjetiva y documento en la narrativa y la ensayística de Sergio Chejfec, particularmente en lo que respecta a algunos de sus últimos trabajos, porque entendemos que amplían las posibilidades estéticas del realismo avanzando sobre el examen del valor del documento en la elaboración ficcional de la experiencia. De esta manera, se contribuye a problematizar el estatuto de la literatura en relación con la verdad y la subjetividad, pero también con la política.

Lugar de enunciación, lugar de indecisión: la elaboración de la ambivalencia

Las narraciones de Chejfec, incluidas las de sus ensayos, suelen asemejarse más a ejercicios de documentación y exploración antropológica que a relatos ficcionales. Pero hay que otorgarle al adjetivo *antropológica* un sesgo distinto respecto de sus más corrientes acepciones disciplinares; porque no se trata de indagaciones sobre las formas de organización de colectivos humanos o de disquisiciones acerca de las constantes subjetivas del *hombre* sino, de manera más decisiva, de una puesta en escena o recreación de lo que aparece a un observador inmerso en un medio que no puede reconocer como propio. En la obra de Chejfec, esta escenificación adquiere usualmente los rasgos de una fenomenología del espacio circundante, a la que acompaña una reflexión estética sobre el *realismo*, sobre el agotamiento de sus mecanismos y sus eventuales posibilidades de supervivencia.

En Chejfec, *lo real* no desempeña el papel de un referente extralingüístico, pero no por ello sus ficciones se inscriben en el campo de lo imaginario. Su registro de escritura va hacia las cosas tal como estas se manifiestan, no precisamente en una presunta objetividad sino en

una construcción o escena cuyo montaje es de factura humana, aun cuando no pueda determinarse con precisión quién sea su autor. Por esta razón, lo real en Chejfec conserva siempre una subrayada presencia delegada, fantasmática. A propósito del cine de Bela Tarr, y específicamente de una escena en que se torna imposible comprobar si lo que se está viendo corresponde a la mirada de un personaje o a la de la cámara, Chejfec suscribe la autenticidad estética que encuentra en tal ambivalencia:

Como si el punto de vista debiera ser indeciso, entre objetivo y subjetivo, para garantizarle a la ficción un estatuto de verdad. Un estatuto de verdad que no se localiza en lo *cierto* o histórico, sino en la coherencia de la sencilla y por momentos básica impostación de lo representado (Chejfec, 2017: 166).

Cuanto más riguroso se torna ese registro más vacilante e intangible se presiente la realidad de lo que se ofrece a la percepción. En este punto, la *densidad de la experiencia* y la *espesa selva virgen de lo real* se confunden sobre un mismo plano. Un plano, de nuevo, incierto. Ni primacía del objeto ni soberanía del sujeto; antes bien, el incesante restablecimiento y disolución de ambos en el *entre dos* del lenguaje.

En las páginas de *Babel*, Chejfec ya había manifestado su preferencia por aquellas formas de narración que *espacializaban* el tiempo, otorgando al relato una consistencia escenográfica, en contraposición a esos relatos de aventuras donde “las acciones se acumulan más rápido que la narración” (1988a). A partir de *Lenta biografía* Chejfec recurrirá a un conjunto de técnicas que le permitirán diferir la progresión del relato, densificando su materialidad lingüística. Técnicas como el empleo de un tono hipotético y dubitativo por parte del narrador, haciéndolo retornar sobre sus propias cavilaciones, para reformularlas, la sobreabundancia descriptiva y la circularidad narrativa sirvieron desde entonces para atenuar la irrupción del significado y frustrar la construcción de sentido (Coquil, 2017).

Asimismo, la indeterminabilidad del punto de vista, la imposibilidad de radicarlo de manera inequívoca en un sujeto que le sirva de soporte, el significado borroso de los acontecimientos y la resistencia a otorgarle un significado preciso a lo que toda escena compositiva superpone constituyen también notas distintivas de las reflexiones de Chejfec en torno a las

imágenes y las artes visuales que, frecuentemente, se enlazan con sus reflexiones sobre la escritura. En lo que concierne a la literatura, para Chejfec la relación con las imágenes define dos épocas, al menos. Esta confrontación prosigue y actualiza, a su manera, aquella que *Babel* había construido en relación con la literatura comprometida ideológicamente (Conde de Boeck, 2017: 169). De un lado, de aquel en el que Chejfec no se reconoce, se distingue con nitidez la figura y la obra de Julio Cortázar: “Cortázar pertenece a un momento previo de la sensibilidad, en el que las imágenes existían como lengua auxiliar que prestaba su voz a la labor, discursiva, de tejer una mirada complementaria pero exterior a ellas”. Por contraposición: “(...) ahora las imágenes descubren su carácter construido y, por lo tanto, toda referencia a ellas hace de la autonomía respecto del significado el principal punto de interrogación” (Chejfec, 2017: 155).

Caminar, describir

El método de Chejfec, si cabe llamar así a lo que otorga una forma a sus relatos, emula una caminata sin destino prefijado. *Caminata*, y no *paseo*, decimos, para indicar la impronta de estos procedimientos. Porque en el paseo advierte Chejfec una inclinación a la complacencia y al apaciguamiento de toda inquietud contrarios a la experiencia de la simultaneidad multifacética de la que procura dar cuenta (Chejfec, 2018). Consideradas sus resonancias epistemológicas y las espontáneas asociaciones con la noción de certeza, el empleo de la palabra *método* para aludir a un puñado de procedimientos que demoran toda definición pronto se revela paradójico. En los relatos, los personajes usualmente se están desplazando, yendo de un lugar a otro, aunque sin propósitos muy evidentes, como expuestos al acaso; además, este desplazamiento espacial errático y los avatares más o menos anodinos que acaecen suelen poseer más consistencia narrativa que su identidad psicológica. Caro a una modernidad que se pensó como un tránsito de la oscuridad a la luz, de la confusión a la *clarité*, la concatenación y productividad que involucra la noción de método no se aviene a las trayectorias umbrías y por momentos farragosas de los personajes de los relatos de Chejfec.

Los personajes adoptan una presencia más bien espectral o, como escribe Chejfec, “son

personajes huecos y más que ausentados, como almas errantes, a la búsqueda de un tiempo o una sustancia que los contenga” (Chejfec, 2008: 43). De la misma manera, el curso de la narración se asemeja a un encadenamiento de asociaciones mentales más o menos gratuitas y ocurrencias que oscilan entre la introspección psicológica y el registro de episodios socialmente insignificantes. Los ensayos, en tanto, incorporan formas de relato en primera y tercera persona, vuelven a referir acontecimientos que ya han sido objeto de ficcionalización en otros textos, transitan registros que van del diario filosófico a la crítica artística y acumulan reflexiones sin someterse a un orden analítico más o menos perceptible.

Por supuesto, estas narraciones no dejan de ser ficciones, en el sentido de ser algo construido y artificialmente dispuesto, pero la clave de su lectura no pasa tanto por la identificación de personajes o por el seguimiento de una trama que se desenvuelve progresivamente hacia una conclusión. Se trata, antes bien, de acompañar el barrido de una mirada a través de su expresión lingüística, abordando la escritura como el registro de lo percibido durante un desplazamiento a pie y algo caprichoso por el espacio circundante del narrador. A los narradores no debería exigírseles mucho más, según reflexiona uno de los difusos personajes del relato “Una visita al cementerio”; no más que “una irradiación discontinua, por otra parte sin resultados garantizados” (Chejfec, 2013: 92).

En la narrativa y la ensayística de Chejfec el desarrollo ambulatorio y tentativo de la trama ha sido asociado a la experiencia judía de la errancia (Berg, 2012). Pero se trata de una experiencia completamente secularizada, sin mesianismo que le sirva de aliento. No está de más indicar que *errante* procede del latín *errantis*, que alude a aquel o aquello que no hace blanco, que va de un lado a otro. Los relatos de Chejfec dejan a menudo al lector esta impresión, sin resolverse en un sentido que ensamble las distintas partes en una totalidad significativa. De esta manera, es posible asociar a esta persistencia en la indecisión un contenido de orden ético, libertario:

El indeciso sería aquel que quiere decidir más que la media y, sobre todo, a toda costa, porque en cada decisión inminente hay una batalla a enfrentar contra todo sentido prefijado. Esencialmente, la indecisión se recorta sobre lo ya decidido por uno mismo y por los otros, y sobre

la proliferación de los hechos consumados que mueven la realidad. En lo decidido, en tanto efectivamente real, el indeciso ve la amenaza del error (Chejfec, 2017: 25).

Al observar el panorama desde el piso 110 del *World Trade Center*, Michel de Certeau se interrogó por el origen del placer de apreciarlo en su conjunto, dominándolo con la mirada. De Certeau asimiló esa vista privilegiada con “el más desmesurado de los textos humanos” (De Certeau, 1996: 104). La totalización que permitía esa distancia bien podía representar la ambición misma del conocimiento humano, al menos como lo conceptualizó Occidente: el punto de vista del ojo de Dios. Esa vista formidable, placentera, se avenía perfectamente a la ilusión del dominio total. Distanciado de la ciudad, de sus habitantes y del espacio urbano cotidianamente vivenciado y transitado, el espectador se colocaba en posición de ser poseído por la ilusión que ese lugar alimentaba, olvidando el carácter ficticio de su punto de observación. Porque esa ciudad que se ofrecía a la vista, según consignó De Certeau, no era más que un simulacro, una enajenación óptica de la ciudad vivida. Como toda forma de enajenación, la del ojo abstraído tiene como condición la ignorancia que, en este caso, es la de la producción ininterrumpida del texto urbano. Este texto, para De Certeau, resultaba de una *escritura pluriforme* y demandaba una lectura exigente, rigurosa y sensible a los detalles. Porque esa escritura se compone de los innumerables y enmarañados recorridos de los caminantes urbanos, renovándose cada día. Se comprende entonces por qué la escritura del texto urbano desbarataba la legibilidad petrificada que ofrecía la vista desde las alturas. Para habilitar la experiencia de la ciudad resulta inútil sobrevolarla; es preciso internarse en ella y caminar, como los narradores de las novelas de Chejfec.

Descripción densa y mirada documental

Al comenzar el segundo apartado, señalábamos que el sesgo antropológico que encontrábamos en la obra de Chejfec involucraba una reflexión estética sobre el *realismo* y sus posibilidades. El carácter de esta reflexión no solamente se expresa circunscribiendo las intervenciones, pasajes y análisis que Chejfec, sin rodeos, dedica al asunto sino además abordando su narrativa

como ejecución de un programa estético específico (Berg, 2003: 90). En esta perspectiva, la crítica ha dirigido su atención al trabajo meticuloso que se evidencia en la narrativa de Chejfec en lo que respecta a la elaboración de las frases y que arroja por resultado un pacto de lectura que demanda del lector suspender toda premura por identificar el argumento que otorga su razón de ser a los relatos, para demorarse en la impostación lingüística de lo representado. De hecho, este es el cometido, para Chejfec, que en esto coincide con Saer, de lo que ha de entenderse por literatura: un escenario de naturaleza lingüística en el que se patentizan las dificultades para tratar con lo real e intentar representarlo (Chejfec, 2017: 136).

Centralmente, entonces, el análisis de la narrativa de Chejfec no demanda tanto definir temas o argumentos como motivos estéticos o reconstruir historias convenientemente desarrolladas y resueltas; por el contrario, son las frases las que se imponen al lector, al demorarlo en una sucesión de interrupciones, digresiones, vacilaciones y contrapuntos. En este sentido, parte de la crítica ubica en Chejfec un programa estético que se contrapondría punto por punto con el construido en la tradición del realismo europeo. Así, Edgardo Berg identifica la originalidad de la narrativa de Chejfec, situándola en el horizonte de la “descomposición del concepto de novela tradicional”. Aún más, Berg estima que la excentricidad escritural de Chejfec, que aplaza la intuición del significado y propone personajes y entornos casi desvanecidos, sitúa al escritor fuera del realismo (Berg, 2003: 91). Examinando una novela de Chejfec, *El aire* (1992), Berg contrapone la espera de un personaje, Barroso, a la espera paradigmática del realismo clásico, que nos ofrece a Penélope, hilando en el telar y aguardando el retorno de Ulises. De manera complementaria, Rocío Gordon conceptualiza a la literatura de Chejfec como *narrativa de la suspensión* —presente diseminado, progresión y causalidad aplazadas, irresolución, etc.—, confrontándola al “realismo” y situándola más allá de su alcance, es decir, como una literatura que produce mundo, que no se limita a copiar un mundo ya establecido (Gordon, 2017).

Si bien la evaluación de Berg puede resultar valiosa para ubicar a Chejfec en el panorama de la literatura argentina, oponiendo su proyecto narrativo al realismo social de Boedo o a los postulados ideológicos del realismo latinoamericano de los años 60, creemos que se torna excesiva cuando se extiende al conjunto del realismo europeo. Como ocurre tanto en su caso

como en el de Gordon, la del realismo no es una tradición homogénea ni cuenta con una identidad que pueda ser reducida a un sencillo boceto o a una *idea* que se desplazara incólume a través de las contingencias del tiempo histórico de Occidente². Por el contrario, se trata de una tradición dispar, que compromete formas expresivas diversas y, a veces, enfrentadas, contradictorias. Por lo mismo, las ideas de que bajo la óptica realista la experiencia vivida es fiadora de la verdad y el conocimiento y que se puede confiar en el lenguaje como si se tratara de un espejo de aquella (Gordon, 2017: 68) parecen tributarias de una caricaturización apresurada.

Debemos a Eric Auerbach un célebre y magnífico estudio sobre esta tradición, que comienza justamente con el examen del reencuentro entre Ulises y Penélope —al que alude Berg—, para desarrollar luego una contraposición entre la forma de representación de la realidad propia de la tradición que parte de Homero y la de la tradición judía que abreva en el Antiguo Testamento. Alcanza con repasar esas páginas del primer capítulo de *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* para constatar cuán cerca se encuentra Chejfec de la tradición judía y cuán lejos de la homérica. Por supuesto, no se encontrarán en Chejfec atisbos de inspiración teológica alguna y esta ausencia redundará en la ausencia de claves interpretativas al modo de una historia universal. Sin embargo, los personajes de Chejfec, figuras completamente seculares en un entorno igualmente secularizado, ¿no se asemejan acaso a ese Dios que “aparece sin figura alguna (y, sin embargo, *aparece*)”, no se sabe de dónde, y tan sólo percibimos su voz, que no dice más que un nombre, sin adjetivos, sin denotar descriptivamente a la persona interpelada” (Auerbach, 1996: 14)? Y los recorridos de estos personajes, ¿no imitan, a su vez y a su manera, el viaje de Abraham que “parece un silencioso caminar a través de lo indeterminado y provisional” (Auerbach, 1996: 15)?

Aun así, lo que importa destacar es que *la gran tradición del realismo europeo* se caracteriza

² En este sentido nos parece algo descuidado el resumen que Gordon efectúa del libro de Auerbach y de la teoría de la mimesis, siendo como es su punto de contrapartida: “(...) como bien señaló Erich Auerbach, el realismo moderno es un tipo de realismo dentro de toda una tendencia realista que recorre la literatura occidental y que tiene que ver con la representación de la realidad basada en la mimesis. Siguiendo a Aristóteles, la mimesis sería la característica intrínseca y la finalidad del arte” (Gordon, 2017: 69).

por su ostensible diversidad, resultando por eso caricaturesco el presentarla como la mera ambición artística de *copiar la realidad*. Si avanzamos en la lectura del libro de Auerbach, nos encontramos con una serie de narrativas –la de Woolf y Joyce, pero a su manera también la de Proust– que, más allá de sus diferencias estilísticas, patentizan una ambición tan aguda por representar la realidad de una manera que no resulte anacrónica respecto del tiempo histórico del autor, que ponen en cuestión y finalmente desechan todas las formas de representación realista hasta entonces conocidas. No obstante, un autor que “se abandona mucho más a la contingencia incierta de lo real de lo que antes solía suceder en obras realistas”, que no impone a la narración “una trabazón externa de sucesos”, que hace que la realidad “aparezca bajo una luz cambiante y en estratos diversos” o que parece abandonar “la voluntad vital práctica” (Auerbach, 1996: 506-520) –caracterizaciones, todas, que por supuesto nos resultan emparentadas con la narrativa de Chejfec– no por ello abandona el realismo o se sitúa más allá de él, sino más bien todo lo contrario. Añádase, un poco anecdóticamente, que ya en 1989 el mismo Chejfec presentaba la diferencia entre la literatura del siglo XIX y la del siglo XX como un enfrentamiento *dentro* del realismo: mientras la literatura del siglo XIX aspiró a representar la realidad en su totalidad, la del siglo XX lo hizo en su fragmentariedad (Chejfec, 1989b).

Estas correspondencias y contrastes pretenden tan solo matizar el gesto terminante con el que se da por concluido el realismo, sea por agotamiento de sus posibilidades, sea por adscribirle ingenuidad ontológica. A la vez, invitan a reconsiderar la situación del programa estético de Chejfec. Es cierto, sí, que la narrativa de Chejfec no persigue un propósito pedagógico, al modo de cierta novelística decimonónica; pero esto es extensivo a casi todo lo que hoy llamamos *literatura* (Chejfec, 2017: 7-8). Además, hay en los relatos de Chejfec una intención constructiva que tiende a abolir la distinción entre universo ficcional y no ficcional. En este sentido, uno de los recursos que Chejfec emplea consiste en *duplicar* el relato de una historia o episodio, refiriéndolo de formas diferentes en dos libros distintos, en un caso de manera más breve –más informativa, menos dramática– que en otra. El lector podrá preguntarse cuál de las dos maneras le satisface más o ponderar cómo ambas se complementan, pero lo que no podrá determinar es cuál es la verdadera y cuál es la falsa, cuál es original y cuál es

copia. De hecho, el empleo de ese recurso torna irrelevantes tales preguntas. Pero para Chefec no se trata de un recurso lúdico, se trata de que la literatura ha de hacer propia una desconfianza en lo que respecta a la representación de la realidad y al agotamiento de las prerrogativas de la ilusión ficcional. Es en esta encrucijada que resalta el valor del documento y las posibilidades que abre a la literatura su tratamiento estético.

“Novelista documental” es el título de uno de los relatos incluidos en *Modo linterna*. Refiere los avatares de un escritor —el narrador— que en un congreso de escritores y críticos literarios celebrado en un hotel de Venezuela intenta sacarse una foto junto a dos elusivas guacamayas. Luego de varios intentos frustrados, urde junto a una empleada del hotel una estrategia para satisfacer su propósito, no sin antes justificarse:

Le explico que soy novelista, como todos los demás, y que preciso las fotos para documentar que es cierto lo que escribo; que mi principal temor es encontrar a alguien que me pida cuentas, y después ante mi silencio me acuse de inventar todo. Le explico también que hasta a mí me llama la atención este miedo, porque en realidad nunca me propuse escribir la verdad, al contrario, siempre desprecié las novelas basadas en hechos reales. Pero de un tiempo a esta parte no sé si la realidad a secas, en todo caso el documento acerca de los hechos verdaderos, es lo único que me salva de una cierta sensación de disolución. La novela, le digo, puede ser ficción, leyenda o realidad, pero siempre debe estar documentada (Chefec, 2013: 106-107).

Aquí, la ligazón entre literatura (novela) y documento es postulada como necesaria. Nada se adelanta acerca de la especificidad de la elaboración literaria del documento respecto de otros tratamientos posibles; pero sí queda claro que el documento porta una carga de realidad a la que la novela ha de sujetarse como sinceramiento de la naturaleza ficcional de su elaboración artística. Si se tratara de abordar al documento como garante de la verdad de la narración, se restituiría el valor de una teoría de la verdad como correspondencia y, con ello, desde el punto de vista estético, una palmaria y anacrónica idea de *realismo*; pero el documento, nos deja colegir Chefec, es también un ser de lenguaje. Lo que está en juego para Chefec no

es entonces la restitución un vínculo entre literatura y realidad, sino el entrecruzamiento entre lo que la realidad y la literatura tienen en común: la experiencia³.

Aunque Chefec reconoce su preocupación por la palabra *experiencia* no emprende una elucidación analítico-conceptual de su significado o de sus alcances, por otra parte abundantemente documentada en la filosofía y la crítica literaria y cultural, al menos desde Walter Benjamin a nuestros días. Su proyecto estético, tal como se materializa en sus relatos y ensayos, permite sin embargo constatar que la experiencia se asocia con una percepción multifacética, caótica, sometida a una abrumadora simultaneidad de estímulos. Esta experiencia es fundamentalmente urbana, y de allí que sean ciudades los escenarios de los relatos y reflexiones de Chefec. Pero no se trata de las ciudades representadas, fijadas, en los mapas (Chefec, 2008: 19). El contraste entre el mapa y el territorio recorrido, su radical inadecuación, es una constante en la narrativa de Chefec. La *objetividad* del mapa opera al modo de un satélite sobre la ciudad vivida y recorrida: “Una ciudad *trashumante*, o metafórica, se insinúa así en el texto vivo de la ciudad planificada y legible” (De Certeau, 1996: 105). Mientras el mapa escamotea su artificiosidad, habilitando una mirada totalizante, la ciudad vivida se descompone en innumerables experiencias y trayectorias.

La experiencia del narrador, protagonista central de los relatos de Chefec es una experiencia de simultaneidad, una experiencia de movimiento en lo simultáneo y casual. Y aquí se asienta uno de los aspectos más políticos de la narrativa de Chefec: en la medida en que las actuales condiciones de vida en las ciudades demandan el sometimiento a ritmos, procesos y transformaciones colosales, que dinamitan toda escala que pueda considerarse propiamente humana, difuminando a la vez todo límite entre el sueño y la vigilia, el tiempo de ocio y el

³ Chefec afirma que los documentos, alimentando fantasías materialistas, hacen ganar a los objetos una “presencia adicional” de significativo valor estético para la literatura. No se trata de una “duplicación o un reflejo” (lo que sería propio del “realismo clásico”) sino de “formas abstrusas de lo directo”. La *realidad* se nos ofrece siempre ya elaborada en un lenguaje, incluso en un *lenguaje visual*. Los documentos “si pudieran ser descriptos por asociación habría que pensar en ecos o reverberaciones, disfraces transitorios”. Según el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, el adjetivo “abstruso” significa “recóndito, de difícil comprensión o inteligencia”; a la vez, “recóndito” significa “muy escondido, reservado y oculto”. Todo documento trafica una ilusión de realidad. La literatura desmonta esa ilusión, la desmiente, la elabora artísticamente y expone su carácter “fraudulento” (Chefec, 2017: 78).

tiempo del trabajo, la acción y el reposo o, incluso, la luz y la oscuridad (Crary, 2015), produciendo el desmembramiento de formas sociales estables y duraderas para suplantadas por un estado de permanente transición y estandarizando los espacios para convertirlos en unidades intercambiables de producción y consumo segmentado, un proyecto estético como el cifrado en la narrativa de Chefec se torna profundamente refractario a la actual economía global de temporalización híper-acelerada del espacio. Las frases de Chefec *espacializan* el tiempo para restituir una experiencia morosa en la que, asombrosamente, no pasa nada, como si el tiempo colonizado de la economía global se hubiese detenido, permaneciendo en *suspense*. Por eso también la caminata, considerada en tanto *modus operandi* del escritor y disposición escénica de los personajes, ostenta una significación política que, aun cuando no sea unívoca ni explícita, tensa la orientación a la accesibilidad con la que cierto voluntarismo urbanista somete a la ciudad y a sus habitantes al tiempo uniformizado de la economía global:

(...) el principal argumento de la caminata es su velocidad; era lo más indicado para la observación y el pensamiento, e incluso más, la experiencia corporal con la mejor sintaxis para acompañar la vida (Chefec, 2008: 14).

Sobrevida del realismo

Hay un episodio que se refiere en *Teoría del ascensor* que resulta útil al momento de intentar arrojar algo de inteligencia sobre algunas de las posibles proyecciones políticas de los relatos de Chefec. No es que Chefec se proponga con algún énfasis convincente otorgar un valor político a sus novelas y ensayos. Sin embargo, es algo de orden político lo que permea deliberadamente sus composiciones de lugar y subjetividad, sea la brutalidad de ciertas transformaciones urbanas, que arrasan con los entornos familiares y conocidos para sustituirlos por emplazamientos sometidos a formas de híper-regulación anímica y tecnológica que agotan toda forma de espera o temor, sean los modos de alienación de la existencia actual que bloquean la inclinación a la curiosidad y anulan la posibilidad de construir experiencias, tornando intolerable cualquier circunstancia que represente una demora y una interrupción en el encañamiento de medios y fines de la acción.

El episodio en cuestión se presenta como una experiencia vicaria, redoblando así la distancia respecto de la posibilidad de referirlo en primera persona, como si se tratara de un testimonio, género omnipresente y sobre-legitimado de las políticas de la memoria. El texto que lo refiere da cuenta de una visita a una exposición fotográfica en Lima. Esta trata sobre un período de violencia política y represión estatal, aunque no se efectúan aclaraciones temporales precisas. Lejos de dar lugar al tipo de reacción empática previsible en ocasiones semejantes, el protagonista padece “confusión e interés distante, y también ese sentimiento de traicionar las intenciones y en alguna medida la memoria o la enseñanza que se querían representar” (Chejfec, 2017: 17). Ante imágenes de cadáveres con presumibles rastros de tortura y la conminación a tomar partido, sea por las víctimas, sea contra el terrorismo de Estado, el protagonista elude la interdicción pedagógica, moral y política de la exhibición y adopta esa actitud típica de los narradores de Chejfec: vacilación, confusión, distancia empática y ausencia de gestos admonitorios. En consecuencia, lo presentado no se aferra al sujeto de la experiencia –y de ahí el sentimiento de traición–; permanece más bien como un verosímil histórico, realista, pero finalmente indeterminado, revelándose como una construcción, una disposición de materiales estéticamente ordenados para un efecto preciso.

A continuación, el registro de esta experiencia vicaria, narrada en tercera persona, adopta un tono marcadamente conjetural: enfrentado a la foto de unos manifestantes en la estrecha calle de un poblado, el narrador admite que el protagonista *crea ver* “unos hilos” que suben desde los individuos retratados por las paredes y hacia el techo. Pero no se acierta a aclarar –ni el protagonista ni el narrador– si esos hilos se confundían con las grietas de las paredes o bien si las realzaban como una sombra, “como si la gente del poblado se hubiera puesto de acuerdo en brindar una versión alternativa de sí mismos, menos voluntariosa y acaso más fatalista”, respondiendo de esta manera no a una orientación ideológica sino a la necesidad humana de “asegurarse una sobrevida”. El relato culmina con una tesis de resonancia benjaminiana, o acaso bíblica: “La historia rodea, incluso persigue, pero se torna evasiva cuando una gira y quiere verla de frente” (Chejfec, 2017: 18).

En este breve episodio se dan cita de modo muy elocuente la ilusión referencial y la ilusión ficcional, a la manera en que las dispone el realismo en la construcción de un verosímil

estético. Pero ambas están enfrentadas, demoliéndose mutuamente. El lector, que en la primera parte del relato había quedado capturado por el realismo de la escena, no puede determinar momentos después si esos hilos formaban o no parte de la muestra, si existieron verdaderamente o a quién pertenece la especulación sobre la sobrevida. El efecto realista conseguido en la primera parte del relato es sabotado luego por el aspecto espectral que se apodera de todo. Sin embargo, el hecho de haber elaborado el relato de manera documental⁴ habilita un nuevo contrato con el lector desencantado. Y al realismo le otorga, como a esos individuos captados en las fotos de la exhibición, la posibilidad de una sobrevida.

Es una *vida no verdadera* lo que caracteriza, para Silvia Schwarzböck, la existencia social, cultural y política que se ensambla en Argentina tras el periodo de gobierno de la última dictadura militar. “Vida verdadera” era la que prometía la Revolución, era la vida del Pueblo redimido tras el triunfo de la Revolución. Por ser *irrepresentable* esa vida se equipara a la categoría estética de lo sublime. Pero la Revolución es derrotada en los campos de concentración. Con el advenimiento de la democracia —que no es la Revolución—, las formas de la sociabilidad adquieren el carácter de una “vida no verdadera”, por haber triunfado el plan económico de la dictadura. Se hace *como si* la dictadura hubiese sido derrotada cuando en realidad ha vencido. De allí en más la única vida que cabe rehabilitar y recrear es entonces la *vida de derecha*: democracia, derechos humanos, interpretacionismo y consumos culturales. Schwarzböck se sirve de un film de Lucrecia Martel, *Los espantos*, para dar cuenta del pacto ficcional que sostiene el encubrimiento democrático: los espantos, sombras espectrales, fantasmas, se hacen presentes ante los vivos, recordándoles el carácter impostado y la falsificación que entraña su existencia cotidiana. No parece ahora desacertado pensar que una narrativa como la de Chefec, al dirigir la sombra de su indeterminación sobre las formas de representación estética de la realidad, pero resistiéndose a abandonar la experiencia o, mejor aún, con la intención de sumergirse en ella con mayor decisión, remueve los sedimentos sobre los que descansa algo de *vida no verdadera*.

⁴ “Cuando hablo de literatura documental —escribe Chefec— me refiero a una disposición de tipo espiritual, una actitud empática del narrador, o de la narración en general, hacia los objetos físicos, situaciones empíricas o documentos flagrantes en general que se van encontrando en los relatos” (2017: 18).

Bibliografía

- Auerbach, Erich (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Berg, Edgardo Horacio (2003). “Signo de extranjería (mínimas sobre Sergio Chejfec)”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 15.
- Berg, Edgardo Horacio (2012). “Paseo, narración y extranjería”. En Dianna C. Niebylski (Ed.), *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Chejfec, Sergio (1988a). “Testigo del espanto. José Schicht”. *Babel. Revista de libros*, N° 1, abril. Buenos Aires.
- Chejfec, Sergio (1988b). “Judíos & Argentinos. Martha Wolff y Myrtha Scalom”. *Babel. Revista de libros*, N° 3. Buenos Aires.
- Chejfec, Sergio (1989a). “La dulce tiranía de la primera persona”. *Babel. Revista de libros*, N° 8. Buenos Aires.
- Chejfec, Sergio (1989b). “Labor arcaica. Roduan Nasar”. *Babel. Revista de libros* N° 7. Buenos Aires.
- Chejfec, Sergio (1990). *Lenta biografía*. Buenos Aires: Punto Sur.
- Chejfec, Sergio (2008). *Mis dos mundos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Chejfec, Sergio (2013). *Modo linterna*. Buenos Aires: Entropía.
- Chejfec, Sergio (2017). *Teoría del ascensor*. Buenos Aires: Entropía.
- Chejfec, Sergio (2018). “Nunca leí un libro que al mismo tiempo no me provocara dudas sobre lo que buscaba decir”. *Vice*. [En línea] <https://www.vice.com/es/article/mb5a8a/sergio-chejfec-nunca-lei-un-buen-libro-que-al-mismo-tiempo-no-me-provocara-dudas-sobre-lo-que-buscaba-decir>
- Conde de Boeck, José Agustín (2017). “Exotismo, transgresión y actitud de culto: la revista

- Babel* (1988-1991) y la representación del espacio marginal”. *Jornaleros. Revista científica de estudios literarios y lingüísticos*, 3.
- Coquil, Benoît (2011). “Lecturas de Sergio Chejfec”. *Cuadernos Lirico*, 11. [En línea] <https://journals.openedition.org/lirico/1873>
- Coquil, Benoît (2017). “Complejizar lo existente: resistencias del sentido en la obra de Sergio Chejfec”. *Cuadernos Lirico*, 17. [En línea] <https://journals.openedition.org/lirico/3874>
- Crary, Jonathan (2015). *24/7 El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Buenos Aires: Paidós.
- De Certeau, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano. 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Gordon, Rocío (2017). *Narrativas de la suspensión: una mirada contemporánea desde la literatura y el cine argentinos*. Buenos Aires: Librería.
- Nielbyski, Dianna (Ed.) (2012). *Sergio Chejfec: trayectorias de una escritura. Ensayos críticos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh.
- Scharzbock, Silvia (2015). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Cuarenta Ríos.

El desafío de enseñar literatura infantil en el nivel superior

Marcelo Bianchi Bustos

Enseñar literatura no puede significar otra cosa que educar en la literatura, que ayudar a que la literatura ingrese en la experiencia de los alumnos.

Graciela Montes (1999)

Las palabras de la escritora y ensayista Graciela Montes sirven para ingresar en la temática de este trabajo de investigación posdoctoral que se centrará específicamente en la enseñanza de la Literatura Infantil en las carreras de formación docente del profesorado de nivel inicial. Sin duda se trata de un fragmento en el que las palabras son claras, pero cuando intentan ser llevadas a la práctica es ahí donde esa simplicidad desaparece y el juego se torna complejo y confuso por momentos. Mi interés radica en que es la disciplina a la que me dedico desde hace muchos años, en que no existen estudios y aportes sobre esta temática que tengan rigor científico y muchas menos propuestas de trabajo para ser implementadas. Muchos de los profesores que nos desempeñamos en el nivel poseemos, más allá de los posgrados o capacitaciones que podamos realizar sobre temas disciplinares específicos, una misma formación de base como docentes de nivel secundario pero no de nivel superior.

Son muchos los estudios que existen acerca de la enseñanza de la Literatura en los niveles de educación inicial (Castedo y Molinari, 2008), primario y secundario (Cresta de Leguizamón, 1984; Zelaya de Nader, 2017; Bombini, 2006; Cuesta, 2006; Alvarado, 2001; Hauy, 2009 y Vivante, 2006) pero son escasos los que abordan la problemática de la enseñanza y el trabajo con la Literatura en el nivel terciario (no universitario). Los pocos trabajos que se dedican a ella

en este nivel universitario no la toman como un arte que debe ser disfrutado, sino que lo abordan desde el plano de la comprensión lectora o son obras que, aunque tengan una cierta actualidad y puedan ser considerados clásicos dentro de la temática (Pardo Belgrano, 2000), no se han difundido lo suficiente en el ámbito académico-educativo y que no han sido reeditadas.

Para intentar resolver esta cuestión de la enseñanza de la Literatura en el Nivel Superior se ha realizado este trabajo que se ha estructurado con preguntas y respuestas que irán guiando al lector en torno a esta temática.

¿En qué consiste enseñar Literatura Infantil a los estudiantes de educación superior?

La respuesta en primer lugar parece sencilla si se la piensa como un espacio curricular con sus objetivos y contenidos mínimos predeterminados a priori pero sin embargo no es algo tan sencillo pues, por un lado, no es una materia vinculada de forma directa con la especificidad de la carrera como ocurriría si se tratara de un profesorado de Lengua y Literatura pero, no obstante, dado que forma parte del campo curricular para recibirse de profesores de nivel inicial y que una de sus funciones como futuros docentes será la de ser “mediadores de lectura”, cobra una especial importancia. Este concepto es sumamente interesante pues alude a la responsabilidad que poseen los mismos por estar en el medio, mediando entre el niño y el mundo del libro y de la cultura letrada. El amor a la lectura dependerá de la relación que se establezca con esos mediadores, es decir con personas que faciliten el acceso al mundo de los libros y que contagien su entusiasmo al lector. Aunque parezca una obviedad y parafraseando a Delia Lerner (2001) sin adultos lectores en el entorno es difícil que los niños lleguen a interesarse por leer.

¿Es posible articular en una propuesta de cátedra de la educación superior el gusto por la lectura con la formación académica, intentando sumar a su formación la experiencia y la didáctica que deberán desplegar luego como docentes? La respuesta es sí, pero requiere de una serie de consideraciones que se desarrollarán a continuación.

Una de las primeras acciones consiste en abordar adecuadamente el objeto de estudio y pensar con las estudiantes en el recorte de la literatura con el que se trabajará. Si bien en un

primer momento puede parecer claro a qué hace referencia la expresión Literatura Infantil, al indagar las perspectivas teóricas de los distintos investigadores sobre la materia se puede observar que este término también guarda una gran complejidad por la cantidad de opiniones que se han vertido en torno a él. Daniel Goldín (2001: 9) plantea esta dificultad, entre otros tantos autores, en el siguiente fragmento:

La literatura para niños también es un objeto complicado de recortar conceptualmente. ¿Debemos remitirnos, como algunos manuales, a las nanas y los arrullos? ¿Comienza con los cuentos de hadas? ¿Es literatura para niños todo lo escrito para ellos? Ninguna de estas preguntas se puede responder sin someterla a discusión.

Como sostiene María Luisa Miretti (2004: 17) al intentar responder la pregunta ¿existe una literatura para niños?,

los debates, las polémicas y las discusiones generadas en torno a este interrogante a lo largo de la historia aún persisten. Instalado en el seno mismo de los responsables teóricos, todavía sigue generando una variada gama de respuestas que van desde las que minimizan o subvaloran la existencia de la Literatura para niños y jóvenes, hasta las que la consideran un “subgénero”, un género menor o directamente la niegan.

Marcela Arpes y Nora Ricaud (2008: 14), la definen como “un recorte de la literatura identificable ante todo por el hecho de estar destinada a niños”. En lo relativo a su caracterización como un ámbito reconocido existe diversidad de opiniones pues, muchos han considerado que la misma ocupa un lugar marginal con respecto a la literatura reconocida socialmente y que al tratarse de literatura infantil se desestiman obras y autores importantes pues se la considera más didáctica que literatura, y se la ubica más en un terreno en que se encuentran libros para pasar el tiempo que en el artístico propiamente dicho (Seppia y otros, 2003). Estas definiciones o consideraciones poseen ya algunos años y la muestra de un mercado editorial inmenso con una gran cantidad de publicaciones destinadas a los niños, una gran cantidad de autores y desde lo académico, muchas instituciones de nivel superior (uni-

versitario o terciario) que se dedican a su enseñanza demuestran que es un campo en constante expansión con la oferta renovada de cursos, especializaciones y maestrías.

Díaz Ronner (2000) señala que la literatura infantil es un género con límites muy poco definidos que se convierte muchas veces en depositaria de textos clásicos descartados por el canon y que muchas otras veces se encuentra tiranizada por estructuras de poder, dentro de las que se encuentran los órganos ministeriales, las editoriales y las escuelas, que han dicho qué y cómo leer, estableciendo muchas veces una especie de moral que acompaña a todos los textos literarios.

Desde la perspectiva de este trabajo, se considerará a la *literatura infantil como una obra de arte, un hecho del lenguaje que es a su vez un producto histórico social destinado a los niños y que se encuentra influenciado implícitamente por factores pedagógicos, culturales, psicológicos y filosóficos en distintos momentos históricos.*

Con una gran claridad, Dora Pastoriza de Etchebarne (1962: 3), al intentar definir qué es la literatura infantil señala que este es un concepto amplio pues

quedan incluidas en este intento de definición no sólo las obras escritas deliberadamente para niños sino también las que, elaboradas sin pensar en ellos, irrumpen en su mundo por el interés de la temática, la ingenuidad y la belleza que encierran. Pero como estos son casos de excepción, conviene que quien se dedique a escribir para los niños conozca su psicología, ya sea por observación directa o documentándose. Porque si bien el escritor para adultos puede prescindir de su público lector, el escritor para niños debe permanecer alerta y no olvidar nunca cómo es ese mundo al cual intenta incorporarse por el camino del arte.

La lectura de la Literatura infantil por parte de los estudiantes de nivel superior debe estar enmarcada dentro de dos perspectivas teóricas de gran importancia pues se vinculan con la didáctica del nivel inicial, es decir del lugar de desempeño profesional de las estudiantes. En primer lugar, es necesario pensar con los alumnos en la concepción de la literatura (infantil) como obra de arte, un arte especial hecho con palabras, tal como se la ha definido anteriormente. Esta concepción ya posiciona a las estudiantes en un lugar distinto frente a la literatura pero para ello deben deconstruir parte de su experiencia literaria escolar anterior. Parafraseando a I. Kant en su *Crítica del juicio*, esa creación artística tiene como base la fa-

cultad productora del arte que es el ingenio, fusión feliz de la fantasía y el entendimiento, don de la naturaleza que no se suple con ninguna ciencia ni con ninguna facultad mimética. Para ellos implica comprender que el arte es la creación de la forma ideal y que la obra es el efecto de la actividad del artista sobre una determinada materia. Al tratarse del arte literario, habrá que comprender y percibir que el lenguaje trasciende la función de signo formal y trabaja la palabra no solo como significado sino también por su estructura sonora, rítmica, en la composición de las imágenes. En palabras de Sepich, se representa “la belleza de una cosa a través de la belleza que en sí tiene la palabra”. Así por medio de esta belleza, cada una de los lectores se pondrá en contacto con las fuentes de la sensación y de la emoción. Para ingresar a esa vía de acceso al conocimiento, este lector estético deberá desarrollar la habilidad de captar, en la obra de arte, el predominio de la imagen por sobre el concepto, de la analogía sobre el silogismo, de las correspondencias inmediatas sobre la marcha lógica, etc.

Desde la perspectiva de Teresa Colomer (1997) la lectura literaria debe recibir un tratamiento especial pues se dirige a apreciar el acto de expresión del autor, a desarrollar la imaginación personal y a reencontrarse con uno mismo en su interpretación.

Este modo de concebir a la literatura y de abordarla implica reconceptualizar muchos de los saberes previos de las estudiantes pues llegan con un bagaje de lecturas y de concepciones que son fruto de su escolaridad previa.

¿Cuáles son esas ideas previas sobre la literatura? ¿Qué es lo que recuerdan haber leído y que forma parte de sus historias lectoras o de los que Laura Devetach denomina “el camino lector”?

Lo primero que se evidencia tiene que ver con la creencia de que la literatura debe aportar “valores” y que lo central en un texto es el “mensaje”. Como si un texto literario fuese más un libro sagrado que una obra de arte, los estudiantes intentan justificar el tema de los valores y de la importancia de que lo leído tenga un mensaje claro y único. A esta idea se la contrapone en la clase con el concepto de plurisignificatividad de un texto.

La referencia a los autores es otro tema interesante que suele salir en ese primer encuentro:

la mayoría nombra a encumbrados escritores (Borges, Cortázar, Sábato) que tal vez algunos han leído pero no recuerdan qué leyeron; ninguno menciona nada acerca de escritores de Literatura Infantil o si lo hacen en un 80% de los casos es María Elena Walsh. También resulta notorio el desconocimiento acerca de que las obras folklóricas forman parte de la literatura, desconociendo la acepción de la palabra folklore y solo vinculándola con los bailes típicos argentinos. Cada uno de ellos posee un camino lector empezado, aunque no lo sepan. Este concepto de Laura Devetach (2008) alude a un camino lector personal que se va realizando a lo largo de toda la vida, que no es ni acumulativo ni recto, que está formado por entramados de textos que anidan en la mente de cada lector. Sobre este mismo tema Cristina Pizarro (2008: 51) completa esta idea diciendo:

Siempre recordamos a nuestros alumnos que no nos convertimos en lectores, únicamente porque hayamos leído un libro estupendo, sino que es con la frecuentación, casi al ritmo de nuestra respiración que vamos alcanzando a ser “lectores”.

Aunque esta tarea de deconstrucción parezca sencilla reviste una especial complejidad pues implica romper algunos preconceptos, formarlos como lectores de literatura infantil con marcos teóricos provenientes del campo literario y al mismo tiempo ir pensando en su futura función como mediadoras de lectura en sus cargos de maestras de nivel inicial. En todo momento cuando se piensa en su formación literaria se piensa en esos dos ejes: en el epistemológico con marcos teóricos de sustento y con referentes clásicos en el campo de la Didáctica de la Literatura Infantil como Dora Pastoriza de Etchebarne, Frida Schultz de Mantovani o algunos más contemporáneos como Gemma Lluch, Alicia Zaina, Beatriz Ortiz, Cristina Pizarro, Graciela Pellizari, entre otros; en el eje literario con la lectura permanente de “buena literatura” con la presencia de literatura folklórica de América Latina y obras de autores de procedencia argentinos. Estas son decisiones de mis cátedras, cuestionadas pero defendidas en lo personal pues el legado que se debe transmitir a las futuras generaciones debe tener que ver con lo vernáculo, con lo nuestro para que luego sean ellos, los futuros docentes, los que abran el canon a otros autores. De esta forma los principales autores que comienzan a desfilar en las clases son Beatriz Ferro, Adela Basch, Javier Villafañe, María Teresa Andruetto, Elsa Bornemann, Graciela Montes, Ema Wolf,

María Elena Walsh, Horacio Quiroga, Gustavo Roldán, Laura Devetach, Ana María Ramb, Graciela Repún, entre otros. Cada uno de estos autores se destaca por un uso concreto de la palabra y es ahí a donde se dirige en todo momento la mirada. Si la literatura es, como decían los formalistas rusos, ese hecho del lenguaje mediante el cual se transforma el lenguaje ordinario para decir las cosas de otro modo distinto, en la lectura se debe hacer hincapié en el modo de leer y hacer foco no solo en lo diegético —en el caso de la narrativa— sino en el uso concreto que ese autor hace de la palabra con una estética en particular.

Una vez que se define al objeto de estudio y que se piensa en los autores, se los lee y analiza entra en escena otro interrogante de gran valor que es de la selección de un texto literario para el nivel. Y sí, la siguiente pregunta es *¿cuáles son los criterios de selección de un libro para el nivel?* Este es un tema de especial interés que un estudiante y futuro docente debe manejar. Eso los lleva a pensar en el concepto de canon¹, desde la perspectiva de Bloom, y analizar

¹ El canon es, desde la perspectiva de Bloom, un conjunto orgánico o articulado de libros que deben ser leídos por su valor estético. Ese proceso subjetivo de selección remite al vínculo del canon literario con el poder y en este sentido, Nicolás Rosa (1998: 75) exalta el carácter leguleyo de la composición del canon y señala que “la canonización es un elemento exterior a las escrituras, depende de la institución y es la manifestación no inmediata pero sí necesaria de la constitución de una Biblioteca de los Grandes Autores”. Dos ejemplos de la Argentina permiten comprender de qué manera se vincula la cuestión de canon con el poder y la política. El primero de ellos tiene como protagonista al Martín Fierro de José Hernández, libro publicado en la década de 1870, y que si bien se continuaba leyendo en la campaña, los círculos letrados no la consideraban como una obra literaria para recordar y hasta podría decirse que había caído en el olvido. Hacia 1910, en el contexto de la Cruzada Patriótica y de una serie de decisiones vinculadas con el festejo del Centenario de la revolución de Mayo, Leopoldo Lugones saca del olvido a la obra de Hernández y la transforma en el poema épico argentino por excelencia. A partir de ese momento se lo incluye dentro del canon y durante años formó parte de la enseñanza literaria que se recibió y se recibe en la escuela. El segundo de los ejemplos es una obra de literatura infantil de Elsa Bornemann, *Un elefante ocupa mucho espacio*, que fue publicado en el año 1975 y al año siguiente recibió el Cuadro de Honor del Premio Internacional Hans Christian Anderson de la International Board of Books for Young People de Suiza. Ese libro que fue considerado por el jurado internacional como un ejemplo sobresaliente de literatura internacional fue prohibido en el año 1977 por el Decreto 3155 del Poder Ejecutivo del gobierno de facto por considerarse “que se trata de cuentos destinados al público infantil con una finalidad de adoctrinamiento que resulta preparatoria para la tarea de captación ideológica del accionar subversivo” y porque “de su análisis surge una posición que agravia a la moral, a la familia, al ser humano y a la sociedad que éste compone”. A partir de allí la censura, hoy en plena democracia es uno de los libros para niños (y por qué no para adultos) de lectura obligada.

qué aspectos debe tener en cuenta en el momento de elegir una obra literaria para su sala.

Teresa Colomer (2001), especialista de la Universidad Autónoma de Barcelona, ante la pregunta con qué criterios se pueden seleccionar los textos literarios respondió que se trataba de una pregunta muy amplia “porque seleccionamos textos con intenciones muy distintas. Los criterios para seleccionar libros para la biblioteca, es decir, libros para la lectura extensiva, son diferentes de los criterios para seleccionar textos que queremos utilizar en el aula. La biblioteca es el lugar de los libros, sobre todo infantiles y juveniles, de calidad, al alcance de los alumnos y adecuados a sus diversas capacidades e intereses, libros que sostendrán a lo largo de su infancia y su adolescencia la idea de que leer vale la pena. En el aula, se usa una gama más amplia de textos porque se incluyen también textos que no están al alcance de la lectura autónoma. No es lo mismo seleccionar para leer o narrar en voz alta que para las actividades de análisis y de escritura. Por ejemplo, se puede elegir la novela *La escuela de las hadas* de Conrado Nalé Roxlo (2012) para leerlas por entregas, es decir un capítulo por día, a los niños ya que ellos no van a leerla por sí mismos y, en cambio, así van a conocerla y disfrutarla. Por el contrario, no vamos a leer o analizar Harry Potter en el aula porque ese libro ya funciona como lectura en solitario. Y si emprendemos un proyecto de escritura de algún tipo de género, algunos textos (tal vez los más prototípicos o los que muestren un abanico de posibilidades) serán analizados y otros, los más asequibles a las capacidades e intereses de los alumnos, serán tomados como una invitación a la lectura. Hay que reflexionar, explicitar y barajar todos estos tipos de criterios en la escuela para obtener el entorno de experiencias literarias en el que queremos que los niños y las niñas vivan y progresen.

La selección de un libro no es acto que puede pensarse como irreflexivo pues implica un análisis de una obra literaria y de su entorno. Es un gran acto de jerarquización o como sostiene Genevieve Patte (1984: 20) “es sinónimo de riqueza. Permite una variedad real, hacerla surgir de la masa de libros que se repite de manera uniforme e indiferenciada”. Básicamente es posible, siguiendo a Lidia Blanco (2007) hacer referencia a tres grandes criterios de selección:

- *Estéticos*. Este criterio guarda relación con el nivel del lenguaje usado, con la función estética de lenguaje de Roman Jakobson. Un ejemplo sirve para ver el buen uso que del len-

guaje hace Elsa Bornemann en *Un elefante ocupa mucho espacio* para describir un amanecer de un día de muchísimo calor: “Los primeros rayos de sol picaban como abejas zumbadoras sobre las pieles de los animales cuando el dueño del circo se desperezó ante la ventana de su casa rodante. El calor parecía cortar el aire en infinidad de líneas anaranjadas...” (Bornemann, 2010: 11). Ese criterio estético guarda relación con el poder de la palabra y con todo su significado, esa palabra de la que Pablo Neruda (1994: 36) dijo:

Todo está en la palabra... Una idea entera se cambia porque una palabra se trasladó de sitio [...]. Tienen sombra, transparencia, peso, plumas, tienen de todo lo que se les fue agregando, de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces.

- *Pedagógicos*. En este intervienen tres aspectos de importancia que dan cuenta de la especificidad: por un lado, el nivel de lengua en el texto infantil y, por otro, la mirada que posee el escritor y el editor sobre la infancia. Con respecto al primero hay que señalar que el uso de la lengua adecuada es fundamental pues puede provocar un acercamiento o un alejamiento del lector infantil con respecto al texto. Pero, como afirman Graciela Perriconi y Emilia Digistani (2008), esto no significa minimizar el lenguaje utilizando diminutivos, términos de circulación vulgar o invocando la falta de comprensión lectora, sino que guarda relación con la estructura de las oraciones y con el uso de una sintaxis adecuada. En relación al segundo, la mirada de la infancia, tiene que ver con el conocimiento de la psicología del niño y de sus esquemas de pensamiento, y con el hecho de convertir en un rasgo de estilo la forma singular que tienen los niños de mirar, de relacionarse con el mundo y de expresarlo de una determinada manera (Rosell, 2001). Desde la perspectiva de este último autor, lo que caracteriza a la literatura infantil no es el hecho de presentar una versión del mundo al nivel cognitivo del niño sino en haber convertido en una forma de estilo la manera particular que tienen los niños de mirar el mundo.

Otro aspecto que se incluye dentro del criterio pedagógico tiene que ver con el uso de la imagen y con lo paratextual en la obra literaria. En la literatura infantil la imagen juega un lugar muy importante pues no es un simple acompañamiento sino que está cargada de significado.

- *Ético y socioculturales*. Como toda escritura, la literatura es producto de la subjetividad y no es inocente. La especialista Lidia Blanco sostiene que los libros que se pueden incluir dentro de la categoría de infantil reflejan, al igual que cualquier otro texto literario la mirada de un adulto sobre las cosas del mundo.

Siempre estará presente la visión del escritor sobre la sociedad, sus costumbres, sus creencias y sus utopías. El siglo XXI encuentra a la sociedad humana transitando terribles guerras, dolorosas situaciones de exclusión y de marginamiento de grandes sectores de hombres, mujeres, niños y niñas. Puede parecer pueril pensar que los libros de literatura resulten una herramienta útil para cambiar el mundo. Pero, sin dudas, ayudan a repensar las representaciones culturales, los vínculos, la construcción de la familia, las situaciones de injusticia, de crueldad y de violencia (Blanco, 2007: 51).

Sin dudas, toda selección literaria es ideológica y el docente no debe dejar ese aspecto de lado.

Más allá de estos criterios que son sumamente válidos y que siempre se deben considerar en el momento de seleccionar un libro, Lidia Blanco, en una disertación realizada en la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil en el año 1990, destaca

el lector infantil acepta o rechaza una obra literaria desde un decálogo que pertenece al género humano y no a la infancia: Me encuentro dentro de este libro o fuera de él. Este enunciado cobró cierto prestigio y comenzó a considerarse conveniente atender a los intereses infantiles, más allá de los criterios psicológicos, pedagógicos y éticos. La llegada de la democracia en 1983 permitió el desarrollo de una literatura más libre, más inquietante, en la que aparecieron casi todos los temas.

Además de estos criterios hay otros aspectos que deben ser tenidos en cuenta, entre los que se destacan:

- La necesidad de que los niños amplíen su universo lector.
- El hecho de que todo lector se forma leyendo pero también escuchando leer.

- Los intereses y los gustos de los niños (que no siempre están explícitos).
- Que las historias sean profundas, interesantes, que no sean pueriles y obvias sino sugerentes.
- Que las pistas y los indicios que se presentan sean claros y sin trampas.
- Que los personajes sean verosímiles.
- Que las distintas relecturas del texto posibiliten otras interpretaciones, nuevos descubrimientos y agradables sorpresas.

En el transcurso de las clases de Literatura Infantil son muchos los aspectos que se van abordando. Pero, *¿qué habría que enseñarles a los estudiantes?* Son tantas las cuestiones para abordar, pero repasando lo dicho, se desprende en primer lugar la manera de concebir al texto literario y la perspectiva de abordaje que se propone, conocer autores y su obra, saber qué criterios tendrían que ser tenidos en cuenta en el momento de seleccionar una obra literaria para la escuela. Pero además, otro aspecto que está muy vinculado con el anterior que hay que tener en cuenta tiene que ver con las decisiones acerca de la temática de los textos a leer. Como postula Graciela Montes (2001) es necesario abrir cada vez más la puerta del corral de la infancia para que entren otras temáticas que antes eran dejadas de lado. Fue así y con la lectura de algunos capítulos de la mencionada obra como marco teórico que la puerta se abrió y entraron al aula temas como la muerte, la diversidad sexual, los nuevos tipos de familias, mujeres protagonistas de obras literarias para niños pero más reales y no princesas de Disney o de cuentos de hadas. Todas las temáticas pueden y deben hacerse presentes porque lo importante es que los temas sean tratados con altura y con respeto al niño.

Si bien no se abordarán en este trabajo las cuestiones didácticas vinculadas con el trabajo y las actividades que desarrollarán los futuros docentes en los jardines de infantes resulta fundamental mencionar que es necesario que sean dinámicas e innovadoras pues muchas veces caen en actividades que son contrarias a la concepción de la literatura como arte (realizando interrogatorios o cuestionarios y preocupados por saber si los alumnos “han comprendido” el texto literario) o que, con errores conceptuales muy graves pertenecen al campo de estudio de otras disciplinas (una de las actividades en la que se incurre por error es solicitarles a los niños que dibujen después de escuchar un cuento). Deberán comprender que en su accionar

de mediadores de lectura se debe producir un pasaje del espacio público al privado, es decir ese ámbito que es el de la escuela en el que el docente desplegará todos sus conocimientos literarios para alfabetizar a los niños del siglo XXI.

Gracias a estas cuestiones que deben ser tenidas en cuenta se genera una revalorización de la palabra transmitida por la Literatura Infantil en tanto una construcción de la humanidad y su traspaso pues se trata de una herencia cultural que todo docente de nivel inicial, en su función de arconte, debe dejar a los niños. Enseñar Literatura Infantil en el nivel superior es dotar a las estudiantes de una competencia cultural muy importante que les posibilitará no solo ser más libres sino que además al ser mediadoras de lectura transmitirán esa libertad a sus alumnos. Para terminar, quiero hacer mías las palabras y las ideas de dos pensadores de la cultura. Por un lado, de Josette Jolibert (1978: 45) quien dijo:

Querer ser uno mismo en el texto y por el texto, querer hablarse en el texto y hablar con los otros, tal es el proyecto fundamental de toda lectura, que debería permitir a cada hombre, y en principio a cada niño, llegar a ser lo que son en un mundo en el que la lectura es un arma.

Por el otro, las palabras de Paulo Freire (1981) para quien la lectura es un acto creador y una práctica que tiene que ver con los saberes de los lectores, sus vidas, sus historias y sus propios “universos vocabulares”. Por medio de la lectura de la Literatura Infantil y del hecho de pensar en su rol de mediadores, los estudiantes comprenderán la importancia del acto de leer y que por medio de esta lectura podrán ser liberadas de la opresión y la dominación.

Bibliografía

- Alvarado, Maite (2001). *Entre líneas. Teorías y enfoques en la enseñanza de la escritura, la gramática y la literatura*. Buenos Aires: FLACSO – Manantial.
- Arpes, Marcela y Ricaud, Nora (2008). *Literatura infantil argentina: infancia, política y mercado en la constitución de un género masivo*. Buenos Aires: La Crujía.

- Blanco, Lidia (2007). *Leer con placer en la primera infancia. Abrir un libro... abrir un mundo*. Buenos Aires: Novedades Educativas.
- Bombini, Gustavo (2006). *Reinventar la enseñanza de la lengua y la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Bornemann, Elsa (2010). *Un elefante ocupa mucho espacio*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Castedo, Mirta y Molinari, Claudia (2008). *La lectura en la alfabetización inicial: situaciones didácticas en el jardín y en la escuela*. La Plata: Dirección General de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires.
- Colomer, Teresa (1997). *Enseñar a leer, enseñar a comprender*. Madrid: Celeste.
- Colomer, Teresa (2001). "La enseñanza de Literatura como construcción de sentido". *Lectura y vida. Revista de la Asociación Latinoamericana de Lectura*, Año 22, N° 4, diciembre. Buenos Aires.
- Cresta de Leguizamón, María Luisa (2004). *El niño, la literatura infantil y los medios de comunicación masivos*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Cuesta, Carolina (2006). *Discutir sentidos. La lectura literaria en la escuela*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Devetach, Laura (2008). *La construcción del camino lector*. Córdoba: Comunicarte.
- Díaz Ronner, María (1988). *Cara y cruz de la literatura infantil*. Buenos Aires: El Quirquicho.
- Freire, Paulo (1981). *La importancia de leer y el proceso de liberación*. México: Siglo XXI Editores.
- Goldin, Daniel (2001). "La invención del niño. Digresiones en torno a la historia de la literatura infantil y la historia de la infancia". *Lectura y Vida*, Año 22, N° 22. Buenos Aires.
- Hauy, María Elena (2009). *Leer literatura*. Córdoba: Encuentro Grupo Editor.
- Jolibert, Josette (1978). *El poder de leer*. Barcelona: Gedisa.
- Lerner, Delia (2001). *Leer y escribir en la escuela: lo real, lo posible, lo necesario*. México: FCE.

- Miretti, María Luisa (2004) *La literatura para niños y jóvenes*. Rosario: Homo Sapiens.
- Montes, Graciela (1999). *La frontera indómita. En torno a la construcción y defensa del espacio poético*. Buenos Aires: FCE.
- Montes, Graciela (2001). *El corral de la infancia*. Buenos Aires: FCE.
- Nalé Roxlo, Conrado (2012). *La escuela de las hadas*. Buenos Aires: Colihue.
- Neruda, Pablo (1994). “La palabra”. En *Confieso que he vivido*. Madrid: Plaza & Janés.
- Pardo Belgrano, Ruth (2000). *La literatura infantil en la escuela primaria*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Pastoriza de Etchebarne, Dora (1962). *El cuento en la literatura infantil*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Patte, Genevieve (1984). *Y si nos dejan leer... Los niños y las bibliotecas*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Perriconi, Graciela y Digistani, Emilia (2008). *Los niños tienen la palabra. Desde la adquisición de la lengua materna hasta el disfrute literario*. Rosario: Homo Sapiens.
- Pizarro, Cristina (2008). *En la búsqueda del lector infinito. Una nueva estética de la literatura infantil en la formación docente*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Rosa, Nicolás (1998). *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos.
- Rosell, Joel Franz (2001). *La literatura infantil: un oficio de centauros y sirenas*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Vivante, María Delia (2006). *Didáctica de la Literatura*. Buenos Aires: Magisterio del Río de la Plata.
- Zelaya de Nader, Honoria (2017). *¿De qué hablamos cuando hablamos de Literatura Infantil?* Tucumán: EsMeCu.

El cuento literario como catalizador del filosofar

Martiniano Blestcher

Literatura, filosofía y filosofar

El vínculo entre la producción literaria y la Filosofía como disciplina ha sido fecundo a lo largo del tiempo, generando liminalidades que en muchas ocasiones cristalizaron discrepancias respecto de sus grados de pertenencia a los campos específicos. Así, superando análisis dicotómicos, desde una mirada de la complejidad (Morin, 2004), reconocemos la importancia de la lectura y la escritura como procesos, prácticas y representaciones sociales que atraviesan y construyen subjetividades. De esta forma, las obras literarias se configuran no solo como expresiones de un autor y un tiempo determinados, sino como *catalizadores*¹ del pensamiento filosófico en una doble significación: por un lado, en tanto aglutinan y conforman reflexiones y críticas respecto de las experiencias subjetivas, lo instituido y lo instituyente; y por otro, en cuanto influyen sobre la temporalidad de los procesos propios de la reflexión filosófica, ya sea en su aceleración (en tanto la favorecen e incitan) como en su retardo (al detenerse y profundizar). Ambas significaciones, en tanto se vinculan con las realidades existentes (o no) y sus interpretaciones (Foucault, 1981), promueven dinámicas propias y sinérgicas: la primera,

¹ Catalizador, catalizadora

- adjetivo/nombre femenino [sustancia] Que acelera o retarda una reacción química sin participar en ella. Ejemplo: “los catalizadores positivos aceleran la reacción, mientras que los negativos la retardan”.
- adjetivo/nombre masculino [persona, cosa] Que atrae, conforma y agrupa fuerzas, opiniones, sentimientos, etc. Ejemplo: “esa actriz fue, durante los años 40, el catalizador de la idealización de los hombres”.

genera un entramado complejo que dialoga en su interior habilitando la reflexión y disputa de sentidos de manera centrípeta (por ejemplo, analizando la trama, los personajes y sus acciones desde las distintas disciplinas filosóficas); en tanto que la segunda, actúa de manera centrífuga al abrir espacios de discusión que trascienden la obra literaria y su contexto de producción, interpelando el presente y generando nuevos horizontes de pensamiento (fomentando la reflexión filosófica subsidiada por aquel análisis primigenio).

Particularmente, la lectura de obras literarias se constituye en un espacio privilegiado donde los sujetos pueden expresar inquietudes y problematizaciones de la propia experiencia para ser analizados y debatidos, evitando la repetición de las preocupaciones ajenas y estereotipadas. Por ello, para que los aprendizajes en el ámbito de la Filosofía sean significativos, es clave poder vislumbrar el pensamiento filosófico subyacente en las distintas expresiones literarias, sus consecuencias en los diversos órdenes, situaciones y opciones de vida, tanto en la propia realidad social como en otras. Esta aprehensión de elementos (posturas, definiciones, supuestos, entre otros) explícitos e implícitos en las textualidades, instituye una actitud reflexiva y crítica, un modo de pensar eminentemente cuestionador que habilita nuevos horizontes de sentidos y significaciones, donde la pregunta es un factor sinérgico del proceso de conocimiento y creación de escenarios superadores para poder reflexionar sobre el mundo, los otros y nuestra experiencia con el mundo y con los otros.

En este sentido, el análisis y la producción de relatos (ficciones o factuales) puede constituirse en una herramienta clave para poder entender las problemáticas individuales como cuestiones existenciales comunes a todos los hombres, permitiendo encontrar nuevas y mejores explicaciones, integrarse a un desarrollo del pensamiento filosófico reflexivo y asumir el protagonismo de la propia existencia. Esta es una manera de poder abrirse a los diferentes interrogantes de la realidad en distintos tiempos y lugares, observando las diversas respuestas dadas históricamente, la construcción social e individual de las mismas y la eventual relación y traspolación a los escenarios actuales en los que se está inmerso. Consiguientemente, lo que se pretende mostrar en el presente trabajo es un ejemplo de posibilidad de articulación entre saberes propios de la Filosofía y obras literarias representativas de las escrituras del yo en formato de cuento. Para ello utilizaremos como caso la obra “El jorobadito” de Roberto Arlt,

que desde su contexto histórico puede recuperar problemas clásicos de la disciplina filosófica y vincularlos con los intereses, vivencias, necesidades, interrogantes y problemas existenciales de lectores actuales, y cuyas miradas podrán ejercer un modo de pensar y preguntar el mundo propio del quehacer filosófico: superando la dicotomía entre “filosofar” o “estudiar Filosofía” (Schujman, 2007: 15-17) para poder hacer una síntesis superadora que enriquezca todo proceso interpretativo, habilite una mirada reflexiva compleja –crítica y emancipadora–, genere una articulación efectiva entre teoría y praxis, y atienda a las nuevas realidades e interpretaciones propias de la modernidad líquida (Bauman, 2007). En este sentido, la propuesta que se ensaya es un ejercicio de articulación diferente y hasta *anómalo* de la tradicional interpretación de los textos literarios, pretendiendo desarrollar un pensamiento crítico, reflexivo y disruptivo a partir de lo que emerge e interpela –incluyendo la aparición de lo *aleatorio* (Cerletti, 2015)– a quien lo lee bajo la clave propia de un filosofar singular, situado y experiencial.

Arlt y el contexto de época

La obra literaria de Roberto Arlt (1900-1942) se sitúa históricamente en un escenario internacional de crisis económica (que tuvo como ápice el crac del 29 en el mercado de valores) y política (con las vísperas del comienzo de la Segunda Guerra Mundial) que impactó a nivel local y sumó un correlato particular con el derrocamiento del gobierno democrático de Hipólito Yrigoyen y el establecimiento de la “Década Infame” (1930-1943) a partir de la dictadura militar de Félix Uriburu. Este golpe militar hace desaparecer “tanto las revistas ‘bullangueras’ como el clima que les dio lugar. La literatura como estado público se asordina” (Astutti, 2002: 427), aunque debemos reconocer que los escritos arltianos no solo son eco de la fuerte inestabilidad política y socioeconómica de la época, sino, ante todo, la intelectual (Chávez Jiménez, 2010). En este marco caracterizado por la impronta de la temática social, las ideas de izquierda y el deseo de vincularse con los sectores populares, Roberto Arlt despliega su narrativa en cuentos como “El jorobadito” (1928), que por su singularidad da nombre a la compilación editada posteriormente (1933) y constituye el primer libro de cuentos donde el autor trata diversos temas referidos a la ética y la moral de su época, utilizando si-

tuaciones y personajes poco habituales en el uso literario, especialmente aquellos marginados por la sociedad: deformes, prostitutas, enfermos mentales, entre otros. Dicha publicación está integrada por cuatro cuentos: “El jorobadito”, “Ester Primavera”, “Las fieras” y “El traje del fantasma”, entre otros, pero en esta ocasión nos detendremos en el que da origen al nombre del libro para pensar algunos elementos de su entorno, trama y mensaje en relación a su potencialidad filosófica, para enhebrar una lectura reflexiva y una interpretación anómala.

En este sentido, la Buenos Aires de principio de siglo XX, donde transcurren la mayoría de los relatos de Arlt, evidencia la dinámica de una ciudad convulsionada por el ansia de progreso y desarrollo, que se expresa desde lo urbanístico (planificación, edificaciones, medios de transporte, entre otros) hasta las nuevas prácticas sociales que buscaban homogeneizar a la población desde las instituciones del Estado. No era para menos pensando que el movimiento inmigratorio impulsado por la *Generación del 80* la había multiplicado no solo en cantidad sino en diversidad de orígenes (fundamentalmente europeo), jalonada luego por procesos de migración interna, desde el interior del país hacia las grandes urbes. Esta visión de época, donde se expresa una ruptura con el espíritu iluminista y racional del *orden y progreso* que prometía un desarrollo ilimitado de las potencialidades humanas hacia mejores y más plenos escenarios de existencia, va a contrastar con la mirada de Arlt y su foco de atención respecto de las miserias humanas que quedan excluidas de este movimiento y la dicotomía entre la moral a nivel individual y social. Es por ello que en la creación de sus textos se pone de manifiesto sus experiencias cotidianas respecto de los saberes y las costumbres de la *gente común* de las calles, que no comparte los beneficios de quienes tienen la mirada puesta en los ideales europeos ni aspiran al refinamiento de sus producciones; por lo contrario, transita por “los laberintos underground donde circula de todo: teosofía, psiquiatría, espiritismo, hipnotismo, ensoñaciones escapistas” (Sarlo, 2003: 56), tratando de poner en palabras el *alma* de una urbe grotesca, oscura y sórdida. Esta particularidad de intereses devino en críticas negativas a su obra respecto de los límites y las condiciones históricas en su literatura (Sarlo, 2003: 50), aunque, por el contrario, lo podemos valorar positivamente en su anómala consideración existencial de aquellos sectores y situaciones que eran invisibilizados por los cánones vigentes, poniendo en palabras lo aparentemente aleatorio de la cotidianeidad.

De esta manera, podemos observar en las construcciones narrativas de Arlt la implicancia del contexto vital urbano de Buenos Aires, sus quiebres y deslizamientos, denotando su preocupación “en torno a la marginalidad social, especialmente en el entramado biopolítico sobre la corporalidad, los dominios del delito, la locura, la pobreza y el sentido complejo y en crisis de la concepción de lo humano y de la animalidad” (Dámaso Martínez, 2016: 3), que él explora en sus relatos y que expresan su inquietud por la otredad, por la proximidad de la muerte, por el desasosiego y la violencia que atraviesa la atmósfera de ese tiempo.

Particularmente el cuento en el que pretendemos focalizarnos se desarrolla con un narrador autodiegético, del que no se conoce su identidad ni ocupación, encerrado en un calabozo por haber estrangulado a *Rigoletto* (como denomina al *jorobadito* aludiendo a la ópera homónima). En su confesión, construye la historia en la que pretende justificar su crimen (Hayes, 1981) a partir de una lógica persuasiva y controversial, siendo consciente de que lo que ha hecho es un acto “ruinoso e imprudente” (Arlt, 2017: 87) para sus intereses pero un “inmenso favor a la sociedad” (Arlt, 2017: 88). Así, el protagonista explica la presión que siente para contraer matrimonio por parte de su novia Elsa —de la que duda que le quiera— y especialmente de la madre de ella, la señora X; por lo que decide hacer una prueba de amor con la participación del *jorobadito* (quien debería recibir el primer beso de la eventual comprometida), que termina de forma trágica. De esta trama, distinguimos dos bloques de anomalías que podrían funcionar como *catalizadores* del filosofar: la del personaje y el protagonista; y la de la situación y su desenlace.

La anomalía del personaje y el protagonista

La centralidad del cuento se deposita en el personaje del *jorobadito*, que no solo da el título a la obra sino que es la clave de interpretación en la confesión del narrador, definiendo la trama literaria. En la mirada sobre el cuerpo abyecto (Butler, 2006) se reproduce una visión de mundo particular que deriva en matices universales y que nos muestra la sociedad en la que se desenvuelve, sus prejuicios, sus representaciones y la consolidación de posturas sobre la diferencia y la otredad. Esta condición particular-universal de lo que genera *el otro*, en su

diferencia y semejanza en el marco literario, abre el camino a la reflexión filosófica que traspasa el campo ficcional al político situado. Así, pensar la anomalía significa “explorar múltiples visiones de mundo en los personajes e intentar comprenderlas de la mano de las paradojas humanas” (Vargas Bonilla, 2015: 154).

En esta línea, el corcovado *Rigoletto*, cuyo auténtico nombre se desconoce, se dedica a tomar apuestas ilegales (cuestión moralmente cuestionable) apelando a su afabilidad y su aspecto singular (basado en la tradición popular respecto de la buena suerte que recibía quien palmeara su joroba), siendo definido por el protagonista como “un bufón y un parásito” (Arlt, 2017: 102). El relator lo compara con animales: “Por el cráneo parecía un mulo y por el semblante un caballo” (Arlt, 2017: 92); “me quedé un momento contemplando al jorobadito con la curiosidad de quien mira un sapo sentado frente a él” (Arlt, 2017: 92); “su amarilla dentadura de jumento” (Arlt, 2017: 93); presentándolo ante su novia como “el dromedario” (Arlt, 2017: 101). Esta caracterización acentúa evidentemente lo grotesco de la imagen corporal asignando una crueldad que se plasma en el humor bufonesco, recreando “con rasgos groseros y una fealdad física que refleja su inmoralidad, asociada con la vida del lumpen y la vagancia” (Rodríguez Mansilla, 2018: 277). Este ser abyecto y cruel descarga su odio golpeando frecuentemente con un látigo a una chancha, lo que es objetado por el narrador, a lo que responde con mayor virulencia en su amenaza de rociarla con petróleo y prenderle fuego (Arlt, 2017: 88).

En este sentido, el lenguaje utilizado en el cuento se posiciona sobre lo anecdótico de los personajes para cristalizar sus distintas visiones de mundo, confluyendo filosofía y literatura para leer la *anomalía* en su profundidad. De este modo, se tiene que el personaje anómalo no solo impacta desde lo físico-biológico, sino también desde sus ideas y lenguaje, por lo que este tipo de acercamientos desde lo estético y lo reflexivo permite dilucidarlo “como aquel cuya visión de mundo sugiere una crítica a las formas de poder que regulan la vida de los individuos y la sociedad” (Vargas Bonilla, 2015: 155).

Así, podemos incluir a *Rigoletto* en un tipo de anomalía caracterizada por la *monstruosidad* en tanto que el *monstruo* es definido en relación de contraste con la norma (Kappler, 1993), ya sea biológica o social-política: en cuanto a la primera, su cuerpo se presenta resaltando sus

diferencias anómalas y ligándolo a un tipo de anormalidad (que implica una referencia a un valor, es un hecho apreciativo, normativo), aunque confluyen coloquialmente en un sentido valorativo común (Torrano, 2014: 93); en cuanto a la segunda, se relaciona con la excepción jurídica (Foucault, 2010: 300) y el poder sancionatorio, tanto del monstruo jurídico-biológico como el jurídico-moral, derivando en un reconocimiento biopolítico (Torrano, 2014: 101). Esta consideración tiene anclaje en el auge de las formaciones sociales disciplinarias encargadas de tipificar las distintas deformidades físicas como marcas de insuficiencia mental o monstruosidad moral (propias de fines del siglo XIX y principios del XX), y donde la figura del jorobado representa la “iconografía de la desviación, la anormalidad y la monstruosidad” (Cuvardic García, 2016: 108).

A partir de esta presentación de Rigoletto, podemos observar que es un ser convertido o sancionado por el biopoder en la sociedad como un sujeto *abyecto* (Butler, 2006): una categoría de ser social que podemos pensar como despojado de su humanidad y *producido* (no es natural) por el poder como *vida desnuda* (Cf. Agamben, 2014: 21), que incluida en el derecho mediante la exclusión (ya que el ciudadano deja de ser un mero viviente a la vez que pone su *nuda vida* a disposición del poder político), convierte la política en bio-política, y ejemplo claro de la eficacia de la microfísica del poder (Foucault, 1986). En este aspecto, la figura del *homo sacer* u hombre sagrado (Agamben, 2017) recuperada por Giorgio Agamben de la antigua ley romana —donde una persona podía morir físicamente sin que ello acarreará consecuencias jurídicas— se traslada a las sociedades modernas y contemporáneas para designar la precariedad de la vida, la muerte y la exclusión de muchos individuos y grupos sin que nadie asuma la responsabilidad de sus destinos (incluyendo genocidios, pobreza, marginación, entre otros). Así, esta *nuda vida*, representa el simple hecho de vivir, ya que —si bien en la dinámica social podría asumirse, en todo caso, como perteneciente a Dios y por ello insacrificable— está incluida en la comunidad por la posibilidad de recibir la muerte: “La vida insacrificable y que, sin embargo, se puede matar, es la vida sagrada” (Agamben, 2017:131). Para nuestro caso, el narrador protagonista recibe el castigo referente al homicidio del jorobadito en función de la sanción jurídica establecida, pero en su malestar y consternación se vislumbra este reclamo a la sociedad respecto de las consecuencias de haberlo matado, dejando entrever la

posibilidad de que sea considerado como *homo sacer* y por ello no deberían existir consecuencias legales –de pena o castigo– ante tal acción.

Consiguientemente, el vínculo que se establece entre el protagonista y el jorobadito evidencia distintos modos en que la sociedad se relaciona con el sujeto físicamente deforme como un *otro* perteneciente a la misma comunidad: en primer término el narrador manifiesta repugnancia ante la fealdad física de *Rigoletto*, sintiendo una

profunda repulsión y cierto odio por su corporalidad considerada anormal por el orden social, sin conciencia de que ese rechazo y condición ‘monstruosa’ de *Rigoletto* se incluye en una sanción biopolítica que lo hace un ser, un cuerpo, ilegible social y culturalmente (Dámaso Martínez, 2016: 8).

En segundo lugar, a partir de la superstición popular de la buena suerte de la joroba desmentida por el mismo jorobado (Arlt, 2017: 95), tiene cierto sentimiento de conmiseración cuando ha decidido manipularlo utilitariamente para ultrajar a su novia y a su futura suegra. En esta postura ambivalente dice:

Si *Rigoletto* fuera mi hermano, no hubiera procedido lo mismo. Y comprendía que sí, que si *Rigoletto* hubiera sido mi hermano, yo toda la vida lo hubiera compadecido con angustia enorme. Por su aislamiento, por su falta de amor que le hiciera tolerable los días colmados por el ultraje de todas las miradas (Arlt, 2017: 103).

Reconociéndolo de este modo como una víctima del escarnio cruel de la sociedad. Asimismo, el narrador “simboliza la ideología represora de la sociedad hegemónica al etiquetar moralmente la deformidad física” (Cuvardic García, 2016: 110), vinculando causalmente lo biológico con lo moral: “todos los contrahechos son seres perversos, endemoniados, protervos” (Arlt, 2017: 88), pese a hacerlo funcional a su interés por evitar el compromiso con su novia y el eventual matrimonio impulsado por la madre de la joven: donde por dinero el jorobado accede a ser parte de la celada que concluye con su muerte, operando como un chivo expia-

torio que encarna aquella crueldad descripta por el protagonista, con la cual pretende justificar haberlo ultimado desde el inicio del relato.

En esta línea, podemos ver la idea del *otro*, cuya alteridad es irreductible, generando una relación que es siempre conflictiva en tanto que se manifiesta la *paradoja de la otredad* (Levinás, 1977), cuanto más se quiere comprender al otro, más se le priva de su diferencia: si hay un vínculo ya no habría otro. Así, el protagonista, desde la idea de su propia mismidad, se encuentra con el jorobadito como un *otro* que irrumpe, lo exige y lo saca de *sí mismo*, por eso lo pretende domesticar, incluso respecto de la propia moral; pero cuando no se logra, esa diferencia se constituye en una interpelación: el *otro* debe ser un absolutamente *otro* para no quedar siendo el *otro* que uno construye.

De esta manera, en el relato del protagonista podemos reconocer el rostro del jorobado como una presencia que lo excede y a la vez lo solicita: porque si bien podría considerarse una figura de la debilidad (como la viuda, el huérfano y el extranjero), es el extraño, el que no es parte de lo común. El *otro* es débil porque el narrador decide que *el otro es otro*, ejerce un poder que implica una responsabilidad infinita, ya que lo destruye o lo libera, y en la trama podemos encontrar ambas instancias: su liberación de la exclusión social (al socializar con él e integrarlo a su plan al menos utilitariamente) y su destrucción física (al matarlo cuando pretende salir de su posición de aparente debilidad) como desenlace.

La anomalía de la situación y su desenlace

La situación planificada por el protagonista para ser liberado del compromiso con Elsa y un eventual futuro como hombre de familia, implica una ruptura con la moral de una sociedad pequeño burguesa tradicional. Este *status quo* de la dinámica social patriarcal dominante —a partir de la construcción de una unidad familiar basada en un matrimonio heterosexual— será puesto en jaque —al menos provisionalmente— por el ardid que incluye al personaje abyecto del jorobadito, a quien la novia del protagonista debería dar el primer beso en vez de a él mismo, como prueba de su amor. Sabiendo lo que este pedido anómalo podía llegar a generar en su prometida y sus padres (en especial su madre), yendo en contra de las buenas costumbres

propias de la clase media urbana porteña, el narrador pretende generar la indignación necesaria para romper su compromiso. Como planteamos anteriormente, el contexto sociohistórico juega un papel clave para los intereses del protagonista, ya que aquella Buenos Aires se presenta convulsionada por las dinámicas migratorias (externas e internas) que generan nuevos *otros* y motivan un doble movimiento coexistente entre la *mixofobia* y la *mixofilia*: la primera en cuanto rechazo a lo diferente y la promoción de sociedades con semejantes uniformes y homogéneos; y la segunda, en tanto que valora positivamente la heterogeneidad por la mayor diversidad de propuestas emergentes como un atractivo para nuevas oportunidades. Ambas reacciones que le ocurren a las ciudades “también se hallan en el interior de cada uno de sus habitantes” (Bauman, 2008: 128) y tienen un correlato en las acciones de los personajes, especialmente en el conservadurismo de la familia de la novia y en las ansias del protagonista de aventurarse hacia otros horizontes. Por ende, podemos agregar que en la decisión de este último, se puede reconocer una mirada de cierto *anarquismo crítico* (Dámaso Martínez, 2016: 9) respecto del orden social y la moral hipócrita de época que Arlt describe y cuestiona a lo largo de sus obras.

De esta manera, la situación anómala propuesta en la trama pone de manifiesto la *locura* como característica distintiva de los personajes centrales arltianos (González, 1996), pero trasunta lo individual- anecdótico para tener una connotación política: ya que el plan generado por el protagonista no solo es absurdo en sí mismo sino como forma de ruptura del orden social (en cuanto al casamiento como institución) y moral (en cuanto a la sexualidad y las costumbres) imperantes que pretendían encerrarlo en una vida monótona y “una existencia gris” (Arlt, 2017: 98). Esta locura del protagonista se impone como una ruptura de la posibilidad de sometimiento, cruzando el límite, escapando de la vida cotidiana (Piglia, 1986), pudiéndola considerar como un filosofar en su sentido original, propio del cuestionamiento espontáneo de niños y enfermos mentales (Jaspers, 1957) que irrumpe en la realidad situada y que –en muchos casos– exige una transformación.

En este sentido, hay un momento clave del cuento, cuando el relator camina con el jorobadito rumbo a la casa de su prometida, donde duda de su plan y de sí mismo, pudiendo interpretarse esta transición espacial como un símbolo de su propia transformación (Park,

2009), y su acompañante encarna la perversidad de su idea, su otro yo, que incluso lo presenta como un genio maldito:

El viento doblaba violentamente la copa de los árboles, pero el maldito corcovado me perseguía en mi carrera, como si no quisiera perderme, semejante a mi genio malo, semejante a lo malvado de mí mismo que para concretarse se hubiera revestido con la figura abominable del giboso (Arlt, 2017: 103).

Este genio maldito nos podría remitir a la postura cartesiana, en tanto que Dios (genio) ha dispuesto nuestra naturaleza en orden a engañarnos sistemáticamente, creyendo que estamos en la verdad cuando estamos sumidos en el error, cuestionando incluso lo que nos parece evidente y convirtiendo la duda en método radical (Descartes, 2011); y la figura del jorobado impulsa el dilema interno del relator para enfrentar la hipocresía de la sociedad que da “órdenes sobre cómo vivir” (Bauman, 2005: 113) y que lo convirtió en un sujeto “taciturno e irónico” (Arlt, 2017: 90), pero cuyo destino pretendía cambiar. Así, en esta instancia se pone en juego la construcción de la identidad (como *problema* y como *tarea*) del protagonista, en su dilema de efectuar o no su plan, “navega entre los extremos de la individualidad intransigente y el sentimiento pleno de pertenencia a un colectivo” (Bauman, 2007: 45): donde el primero es casi inalcanzable y el segundo conlleva el riesgo de sumirse en la homogeneidad de lo convenido socialmente.

De la misma forma, podemos decir que esta imagen del vínculo entre los personajes potencia la tensión generada entre ambos y consume el reconocimiento del jorobado por parte del narrador: como *otro de sí mismo* en una relación de hospitalidad (Derrida y Dufourmantelle, 2000), en tanto que el protagonista se abre al diferente, lo recibe (como huésped en su vida y su mundo) y este colabora —aunque motivado por una compensación económica para la ejecución del ardid planeado— en configurar sus propias certezas.

La presentación del jorobadito por parte del protagonista en la casa de su novia genera el efecto esperado: ella huye aterrorizada ante la propuesta de besar al desconocido, lo que hace entrar en escena a los consternados suegros del narrador, produciendo un escándalo ante los dichos y las actitudes de ambos hombres, especialmente frente a la agresividad del joro-

badito. Este no solo cuestiona a sus interlocutores que pretenden denigrarlo, sino que “pretende que la sociedad deje de percibirle como monstruo físico-moral, y pase a ser tratado como sujeto humano digno” (Cuvardic García, 2016: 111). Así, en la escena final del cuento, Arlt intenta registrar la visión del propio *Rigoletto* “casi como una necesidad de darle la palabra” (Dámaso Martínez, 1973: 26), ubicándolo en un lugar de reclamo social sobre su condición de sujeto abyecto, donde su anormalidad no debería ser un impedimento para el reconocimiento igualitario respecto del resto de los individuos: “Ustedes están obligados a atenderme como a un caballero. El hecho de ser jorobado no los autoriza a despreciarme” (Arlt, 2017: 107), considerándose merecedor de una compensación por parte de la sociedad que lo había excluido hasta entonces:

Es necesario que Elsa me dé un beso para que yo le perdone a la humanidad mi corcova. A cuenta del beso, sírvanme un té con coñac. ¡Es una vergüenza cómo ustedes atienden a las visitas! ¡No tuerza la nariz, señora, que para eso me he perfumado! (Arlt, 2017: 107).
La novia de mi amigo está obligada a darme un beso. Y no lo rechazo. Lo acepto. Comprendo que debo aceptarlo como una reparación que me debe la sociedad, y no me niego a recibirlo (Arlt, 2017: 107).

Estas pretensiones del jorobadito se agravan al desenfundar su revólver, luego de ser tomadas como una afrenta (por los dueños de casa) y una gracia disparatada (por el protagonista), son sancionadas con su muerte como castigo disciplinante (si bien el brazo ejecutor no fue el Estado, que llega luego bajo la forma de la policía) cuando el protagonista lo estrangula:

No termina asesinado por desafiar las definiciones que la sociedad le ha impuesto —ya que este desafío forma parte de la conducta descarada que ejerce cotidianamente, sin mayores consecuencias—... el narrador mata al jorobado cuando este último reivindica la legitimidad de recibir amor (Cuvardic García, 2016: 111).

El final del cuento es tan anómalo como sus personajes y la trama, ya que el protagonista no lo recuerda con exactitud —solo lo que dicen los periódicos— al desvanecerse ante la llegada

de los vigilantes. Este desenlace abrupto y trágico redondea una paradoja narrativa, en tanto que Arlt coloca al protagonista en la definición de su identidad y la superación de la angustia producida por la situación escandalosa y la misma presencia monstruosa del jorobadito (Cf. Dámaso Martínez, 2016: 9), quien termina siendo víctima de la sanción biopolítica y normalizadora sobre los cuerpos abyectos (la exclusión física definitiva con la muerte), bajo la convicción de su asesino de haber hecho “un inmenso favor a la sociedad” (Arlt, 2017: 88) y pretendiendo la solidaridad y comprensión por parte de los destinatarios de su relato. Esta confesión final del protagonista justificando su crimen no solo quiere reafirmar su pertenencia a la normalidad, en contraste con el jorobado monstruoso, sino que confirma que los actos de ambos carecían de racionalidad y que todos aquellos que están locos no son capaces de reconocer su propia perversión (Park, 2009): es entonces que se consuma la tragedia como reflexión sobre el hecho de que “nuestras vidas dependen siempre, irremediabilmente, de una serie de circunstancias fortuitas, contingentes y no controlables” (Rinesi, 2009: 27) de las que no podemos escapar y son propias de la precariedad de la existencia humana.

Conclusiones

La literatura ha sido terreno fértil para el pensamiento y la reflexión filosófica, desde las tragedias griegas como forma de búsqueda de belleza, verdad y justicia (Cf. Rinesi, 2009: 32), hasta los escritos contemporáneos en la diversidad de formatos, ya sea como escrituras factuales –respecto de la consideración de los hechos traducidos en acontecimientos para ser analizados– o ficcionales –que al instalarse en un más allá incognoscible permiten pensar lo nuevo y lo posible a partir del presente–, como “máquinas utópicas, negativas y crueles que trabajan la esperanza” (Piglia, 1986: 9). Particularmente las escrituras en primera persona posicionan al lector desde un lugar privilegiado que facilita la integración empática con la trama y los vínculos entre los personajes, permitiendo la emergencia del filosofar como actitud y anhelo de querer llevar al límite los propios saberes (Korn, 1959), y que bajo el formato de cuento se vuelven accesibles a las dinámicas temporales de la liquidez de la vida actual signada por la velocidad y la aceleración contemporáneas (Bauman, 2007).

En este sentido, los cuentos de Roberto Arlt mantienen no solo su valor epocal, sino su vigencia en las temáticas abordadas y en las lógicas propuestas al lector, siendo permeables al pensamiento filosófico y a las inquietudes existenciales actuales. Para nuestro caso del cuento “El jorobadito”, como pudimos observar desde la anomalía de sus personajes principales, la trama y su desenlace, se pueden pensar reflexivamente otras situaciones cotidianas y vislumbrar en ellas los supuestos subyacentes. Esto es lo propio de la disciplina filosófica, ya que “Filosofía es filosofar” (Heidegger, 2007: 27), una actividad consistente en volver reflexivamente sobre nuestros principios (explícitos e implícitos) fundamentales para cuestionar su validez y así sostenerlos, modificarlos o destruirlos. Por ello, a partir de la lectura de escritos literarios se puede realizar una lectura filosófica —por fuera de una crítica literaria, aunque sin excluirla— que permita al lector problematizar desde un lugar de libertad y emancipación lo que allí se plantea y lo que le produce subjetivamente en orden a otros planos de su existencia. Esto posibilita las conformación de “‘configuraciones migrantes’, en donde pueden reconocerse las posiciones de los sujetos y las operaciones de transversalidad entre diferentes lenguajes, el espesor que ellos adquieren en estos itinerarios y las tensiones que instauran” (Barei, 2012: 18), de manera en que en una dinámica polifónica (Bajtin, 1989) se pueda constituir un *ensemble* (Lotman, 2000: 113)² que “determina la constitución de un texto artístico hacia adentro, pero que remite innegablemente al contexto: otros textos, otras historias, otras organizaciones culturales y a veces naturales” (Barei, 2012: 20), y donde las diferentes reflexiones filosóficas pueden tener su espacio de diálogo y disputa.

De esta forma, la propuesta literaria de Arlt es fecunda para la Filosofía en tanto que este no pretende acuerdos a través del diálogo sino reconstruye el pensamiento de su época, lo interroga, “aprende a conversar consigo mismo, aprende a conspirar contra una cultura a la que pertenece, pero que ve diezmada por sus propios mitos, siempre hechizados por la quimera de la civilización y el progreso” (Chávez Jiménez, 2010: 26). Así, desde la *anomalía* de sus personajes y situaciones habilita el cuestionamiento de *lo dado*, de la normalidad hecha hábito, discurso y cuerpo, pudiendo pensarse como *catalizadores* del filosofar en tanto que

² Silvia Barei (2012: 20) aclara que la traducción de esta palabra francesa es doble: como sustantivo se refiere a “conjunto” o “grupo”, y como adverbio remite a “juntos”, “al mismo tiempo” o “simultáneamente”.

aglutina los componentes ideológicos de su época y potencia la reflexión sobre sus tensiones, efectos y consecuencias. Particularmente, la figura anómala del jorobadito nos resuena significativamente para pensar en la actualidad quiénes son aquellos *otros* que están en una situación desventajosa en este modelo capitalista de producción y principalmente de consumo (Bauman, 2007) —ya sea por condicionamientos económicos, étnicos, religiosos, políticos o elecciones de vida alternativas a la heteronormatividad dominante—, cómo opera el ejercicio del poder (Foucault, 1986) al respecto y qué actitudes podemos —y debemos, si pensamos desde principios éticos— tomar en este marco para la construcción de una sociedad más justa, igualitaria y solidaria. La cuestión se complejiza atendiendo a que estos *otros* deben incluir no solo al *otro cultural* (aborígenes, mujeres, locos, por ejemplo) sino al *natural* (animales, vegetales, ecosistemas en general) y los vínculos históricamente construidos, en “un mundo donde nadie o casi nadie cree que cambiar la vida de los otros sea importante para la propia” (Bauman, 2008: 39). Asimismo, podemos hacer una consideración más acerca del personaje del jorobadito, como *símbolo* o metáfora de la misma Filosofía en su carácter de ciencia: solitaria, oscura, que es vista por las otras ciencias como por fuera de las lógicas normales que imperan, como ajena y extraña, a veces simpática y agradable, pero en ocasiones pretenciosa y altanera... aunque su final no sea el más deseado. En todo caso, *desde y con* la Filosofía —y el filosofar—, a partir de ejercicios anómalos como el presentado —provisionales, abiertos y siempre inconclusos— se puede potenciar —*catalizar*— y resignificar lo que Ernst Bloch entendía respecto de la literatura como “fiesta y laboratorio de lo posible” (Piglia, 1986: 9).

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2014). *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, Giorgio (2017). *Homo Sacer I: El poder soberano y la nuda vida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Arlt, Roberto (2017). *El jorobadito*. Buenos Aires: Gárgola.
- Astutti, Adriana (2002). “Elías Castelnuovo o las intenciones didácticas en la narrativa de

- Boedo". En María Teresa Gramuglio (Dir.), *El imperio realista* (pp. 417-445). Buenos Aires: Emecé.
- Bajtin, Mijail (1989). *Estética de la creación verbal*. México: Ed. Siglo XXI.
- Barei, Silvia (2012). *Culturas en conflicto*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- Bauman, Zygmunt (2005). *Identidad*. Buenos Aires: Losada.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Vida líquida*. Buenos Aires: Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2008). *Tiempos líquidos*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Cerletti, Alejandro (2015). "Didáctica aleatoria de la Filosofía, dialéctica del aprendizaje filosófico". En A. Cerletti y A. Couló (Orgs.), *Didácticas de la Filosofía*. Buenos Aires: Noveduc.
- Chavez Jiménez, Daniar (2010). "El equilibrio del diálogo: *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt". *Latinoamérica Revista de estudios latinoamericanos*, Nº 50, pp. 21-38.
- Cuvardic García, Dorde (2016). "El jorobado en la literatura latinoamericana: escarnio social y fracaso performativo de la voz del monstruo moral en 'El jorobadito', de Roberto Arlt". *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 42, pp. 105-113.
- Dámaso Martínez, Carlos (2016). "Animalidad, humanidad y biopolítica en algunos cuentos de Roberto Arlt". *Revista Orillas*, 5. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.
- Derrida, Jacques y Dufourmantelle, Anne (2000). *La hospitalidad*. Buenos Aires: De la Flor.
- Descartes, René (2011). *Meditaciones Metafísicas*. Madrid: Alianza.
- Foucault, Michel (1981). *Nietzsche, Freud, Marx*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, Michel (1986). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, Michel (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Edición Nueva Visión.
- González, Horacio (1996). *Arlt, política y locura*. Buenos Aires: Colihue.
- Hayes, Aden (1981). *Roberto Arlt: La estrategia de su ficción*. Londres: Tamesis Books Limited.

- Heidegger, Martin (2007). *Los conceptos fundamentales de la Metafísica. Mundo, finitud, soledad*. Madrid: Alianza.
- Jaspers, Karl (1957). *La Filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kappler, Claude (1993). *Monstros, Demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. San Pablo: Martins Fontes.
- Korn, Alejandro (1959). *Sistema filosófico*. Buenos Aires: Nova.
- Lévinas, Emmanuel (1977). *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- Lotman, Iuri (2000). *La semiósfera III*. Valencia, España: Ed. Frónesis.
- Morin, Edgar (2004). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Park, Se-Hyeong (2009). “La confesión perversa: Un acercamiento a El jorobadito, de Roberto Arlt”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Nº 42. Universidad Complutense de Madrid.
- Piglia, Ricardo (1986). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Rinesi, Eduardo (2009). *Las máscaras de Jano: el drama en la historia*. Buenos Aires: Gorla.
- Rodríguez Mansilla, Fernando (2018). “Figuras y reminiscencias quevedianas en las Aguafuertes de Roberto Arlt”. *La Perinola*, 22, pp. 271-285.
- Sarlo, Beatriz (2003). *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Schujman, Gustavo (Coord.) (2007). *Filosofía: Temas fundamentales y aportes para su enseñanza*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Torrano, Andrea (2014). “La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault: Una aproximación al monstruo biopolítico”. *Revista Ágora*, 34, 1, 11: 87-109. Universidad de Santiago de Compostela.
- Vargas Bonilla, Edwin Alonso (2015). “Pensar la anomalía: hacia una visión de mundo desde el personaje anómalo de la nueva narrativa colombiana”. *Andex. Revista de Estudios Literarios y Culturales*, 1(1), 150-166.

Rostros y umbrales: algunos aportes en torno a tres materiales estéticos

María Soledad Boero

*El rostro humano es una fuerza vacía, un campo de muerte.
La vieja reivindicación revolucionaria de una forma que nunca
se ha correspondido con su cuerpo, que querría ser algo distinto que su cuerpo (...)
Hace mil y mil años que el rostro humano viene hablando y respirando y uno todavía
tiene la impresión de que no ha empezado a decir lo que es y lo que sabe...*

Antonin Artaud

*Una y otra vez, el rostro se acuerda de lo informe de donde viene
y una y otra vez, espera lo informe hacia dónde va...*

George Didi-Huberman

La pregunta por el rostro

¿Qué se cifra en un rostro?, ¿qué misterios anida?, ¿a qué saberes convoca? Sin dudas, la pregunta por los sentidos del rostro humano ha formado parte de nuestra cultura desde hace bastante tiempo.

El contundente y revelador fragmento de Antonin Artaud que abre este trabajo –y que forma parte de lo que fueron sus cuadernos de escritos, dibujos y bocetos donde lo plástico y lo poético comparten una zona interesante de indeterminación¹– indaga en ese fruto ex-

¹ Seguimos la traducción de “El rostro humano” de Martín Caparrós y Christian Ferrer que aparece publicada en la revista *Artefacto* del año 1996.

traño, “fuerza vacía” que todavía no ha encontrado su forma, que no ha desplegado las potencias vitales de la que es capaz y que esconde aquel “deseo revolucionario” de ir siempre más allá de las gramáticas sociales, teológicas, médicas y jurídicas que delimitan lo que un rostro y cuerpo deben *significar*.

Desde ese enigma que es el rostro intentaremos dar cuenta de un trayecto por tres materiales estéticos en los que, como decía Artaud, los procedimientos de diferentes expresiones artísticas ingresan en un espacio de indeterminación y contaminación que, lejos de cerrar los sentidos sobre una problemática en particular, permite una mayor apertura y proliferación de sus efectos.

David Le Breton en su ensayo antropológico *Rostros*² (2010) realiza un análisis pormenorizado sobre la historia del rostro y sus componentes simbólicos e imaginarios.

Es a partir de la edad moderna que el rostro comienza a ser considerado junto al cuerpo humano como exterior al mundo que lo rodea, lo que va perfilando y profundizando la figura del sujeto individual de nuestras sociedades occidentales. A lo largo de los siglos –y aparejado a una serie de transformaciones sociales, económicas, culturales– la afirmación del yo como base del individuo moderno irá ganando terreno en detrimento del “nosotros” (Le Breton, 2010: 30).

Es por ello por lo que el rostro ocupa una posición privilegiada en el cuerpo humano como signo de individualidad y lo que *identifica* a cada persona. Cada rostro es único, pero al mismo tiempo lo social y cultural modelan sus movimientos y su forma, dirá Le Breton; es por ello que el rostro es el lugar del otro, nace en el corazón del lazo social y al mismo tiempo encarna una ética, que exige responder por los propios actos; quizá algo del sentimiento de lo sagrado resida en él (Le Breton, 2010: 19)³.

² El rostro no es una naturaleza sino que siempre está sometido a una composición, señala Le Breton, y subraya que, a pesar de que todos los hombres se asemejan, ninguno es parecido a otro: “*El yo es otro* de Rimbaud toma con facilidad los aspectos de la reticencia ante el propio rostro, colmado de una perturbadora extrañeza” (2010: 17).

³ Desde esta perspectiva, el rostro es la pregunta por el otro, el lugar de la ética y en este punto remitimos al pensamiento de Levinas ya que su filosofía aborda el rostro como una categoría metafísica y ética que atraviesa sus rasgos para ir más allá, al considerarlo una superficie de acceso hacia la extrema desnudez y vulnerabilidad radical del otro. Para profundizar en esta línea ver Levinas (2000, 2006).

Lo cierto es que muchos estudios coinciden en que el rostro es ante todo *rostro humano* y es el *lugar de la mirada*; lugar desde donde se ve y desde donde se es visto a la vez, razón por la cual es el lugar privilegiado de las funciones sociales y el soporte más significativo que ofrece el hombre. Al mismo tiempo, como decíamos, el rostro se convierte en la máscara que no permite ver nada⁴.

Desde una posición que tensiona los sentidos humanistas atribuidos al rostro, Giorgio Agamben toma al rostro como superficie privilegiada para pensar otra forma de la política. A través del lenguaje —dirá Agamben— el hombre quiere apropiarse de la apertura del rostro. El rostro es el estar expuesto del hombre y a la vez, su permanecer oculto precisamente en esa apertura. Pero esa revelación no esconde un secreto inconfesable sino justamente, solo su apertura, su comunicabilidad (Agamben, 2001: 79).

Es el lugar privilegiado de la exposición humana y —dice el filósofo— el lugar de la política. Política del rostro, de su exposición y de lo que oculta bajo las máscaras que lo componen una y otra vez. Como sostiene Agamben, el rostro es un umbral entre lo propio y lo común, entre potencia y acto, y por ello —dirá— es el único lugar posible de la comunidad⁵.

El rostro muestra la exposición del hombre y, a la vez, su permanecer oculto precisamente en que abre, ya que hasta los rostros más delicados —nos recuerda Agamben (2001: 83)— parecen a veces deshacerse de improviso, dejando aflorar el “fondo informe que los amenaza”.

⁴ El rostro es el “lugar enmascarado de la verdad” dirá Jacques Aumont (1998) porque al mismo tiempo que es el soporte más significativo del hombre, se convierte en máscara que no permite ver nada. Si el hombre es rostro, dice Aumont, las imágenes del hombre, las que se inventa, las que representa, son analogías, semejanzas (p. 45). Desde esta perspectiva, la confusión entre rostro y máscaras también está aparejada a la noción de persona. Por caso, no podemos dejar de considerar que la noción de “persona real” propuesta por el teórico del pacto autobiográfico Philippe Lejeune también sería una verdadera máscara, puesto que la palabra persona antes que a un individuo designa la máscara del actor, de allí que tal vez el pronombre personal sea una de las primeras máscaras de la identidad.

⁵ Al profundizar en la noción de *singularidad cualsea*, Agamben (2001) trabaja la figura del rostro humano ya que le permite salir de la dicotomía individualidad-universalidad. El rostro es un umbral entre lo propio y lo común: “En el rostro, estoy con todas mis propiedades (el ser moreno, alto, pálido, orgulloso, emotivo...), pero sin que ninguna de ellas me identifique o me pertenezca esencialmente. Es el umbral de desapropiación y desidentificación de todos los modos y de todas las cualidades, y sólo en él estos se hacen puramente comunicables” (p. 85).

El fondo informe del rostro –aquello que todavía no ha sido codificado por el biopoder– se encuentra latente en todas las marcas faciales, en todos los contornos y ángulos de la cara y se conecta a fuerzas no humanas que todavía no han sido capturadas por las gramáticas de lo social. En tensión permanente con las formas estratificadas, reguladas y legitimadas socialmente, ese punto ciego adquiere movimientos y se actualiza de modos singulares cada vez, incluso poniendo en revisión la cualidad “humana” que lo caracterizaría.

Desde esta zona de indagación, los rostros participan de ciertas políticas que los producen, en determinados lugares y momentos históricos, ya sea para reforzar su condición significativa o para tensionar sus contornos conectando sus rasgos a otras formas de expresión.

En *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Gilles Deleuze y Félix Guattari sostienen que tanto el cuerpo como el rostro son productos de un dispositivo sociohistórico donde se acoplan el eje de la significación y el eje de la subjetivación, a partir de ciertos agenciamientos de poder que tienen necesidad de *producir rostro*, y establecen una relación particular con el cuerpo (organismo). Los teóricos se preguntan sobre los modos en los que una política del rostro puede crear formas de resistencia a las máquinas despóticas del Estado.

Deleuze y Guattari (2002: 186) sostienen que el rostro es una política, y al mismo tiempo se preguntan qué tipo de herramientas son necesarias para *deshacerlo* y abrirlo de su destino significativo, subjetivo, individual. Cómo deshacer esa producción de un Rostro único (cuyo máximo exponente en la sociedad occidental es el rostro de Cristo) que aplan a otras líneas de creación, otras fuerzas vitales, otros modos de subjetivación múltiples⁶.

En otras palabras, se preguntan sobre cómo liberar esos *rasgos de rostridad* de sus funciones y roles asignados por la máquina del Estado (con todas las cesuras y cortes que ello implica) y abrir su superficie a componentes pre individuales, impersonales, a materias no formadas y tiempos no humanos que *tensionen* y provoquen *temblores* en aquello que *representaría* y *transmitiría* una cara.

⁶ Deleuze y Guattari señalan en *Mil Mesetas*: “El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional –cuando el cuerpo, incluida la cabeza, está descodificado y debe ser sobrecodificado por algo que llamaremos Rostro–” (2002: 176). De este modo, el cuerpo y la cabeza quedan aprisionados en determinados rasgos de rostridad cuyo límite se circunscribe mayoritariamente, a la forma humana individual y personal.

Nos preguntamos entonces qué sucedería si nos detenemos en esa tensión entre el rostro entendido como representación –como semejanza y analogía– y el rostro conectado a su “fondo informe”, a su materialidad latente y en fuga, en movimiento constante⁷.

Tres escenas mapean nuestro recorrido: en primer lugar, la novela *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza (1999) nos permitirá desplegar un abanico de preguntas en torno a los vínculos entre rostro, identidad y desfiguración; en segundo lugar, un conjunto de retratos del grupo de arte Mondongo nos interpela en relación con las técnicas y texturas que lo componen. Finalmente, nos detendremos en el modo en que el fotógrafo canadiense Frank Rodick indaga, a través de la intervención en viejas fotografías de retratos familiares (*Casus familia*, 2018) en los vínculos entre rostro, subjetividad y memoria⁸.

La búsqueda estética a partir de la desfiguración en *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza

La novela *El desierto y su semilla* de Jorge Baron Biza (1999) da cuenta de los devenires de un rostro –el de su madre– desfigurado por los efectos del ácido. Baron Biza inventa una poderosa máquina visual estético/sensible para intentar registrar ese movimiento, esa transformación sin precedentes. El rostro se transforma en el verdadero protagonista, incluso hasta llegar a independizarse de la trágica historia familiar que le dio origen⁹.

⁷ Siguiendo esta línea de análisis, consideramos –con Deleuze y Guattari– que el rostro no es totalmente “humano” sino que tiene elementos que son de otro orden –algo *absolutamente inhumano*, señalan– que va deviniendo en otra cosa, más allá de los umbrales que atraviesa; lo que también supone que, en principio, los rostros no son individuales sino que van marcando zonas de *frecuencia* y de *probabilidad* a sus conexiones múltiples (2002: 174).

⁸ Entendemos, junto a Jean-Luc Nancy (2013) que las artes –más allá de sus diferencias– son permeables entre sí, comparten resonancias, pliegues, intersecciones que indagan en la composición sensible de cada expresión estética, ya sea un trazo escrito o dibujado. La palabra arte designaría, desde este punto de vista, el ejercicio de diversas técnicas de composición de la cosa mostrada, y que es una ordenación que es previa al sentido.

⁹ Algunas de las reflexiones de esta novela forman parte de mi tesis de Doctorado en Semiótica (CEA) publicada en 2017 bajo el título *Trazos impersonales. Jorge Baron Biza y Carlos Correas: una mirada heterobiográfica* (Eduvim)

Los sucesivos intentos fallidos del narrador al querer otorgar metáforas o cierta verosimilitud a ese rostro carcomido por el ácido que transita –por momentos– de la cara a la calavera, nos abren la posibilidad de ingresar a otros modos de registrar experiencias sensibles, cuando la pregunta que surge tiene que ver con *aquello que sucede cuando un rostro cae* y con él, un conjunto de atributos susceptibles de ser remitidos a una identidad, a una relación de semejanza y de analogía.

Esa relación de semejanza es la que entra en eclosión a partir de las primeras páginas de la novela, cuando el ácido comienza a invadir y desfigurar la identidad de ese rostro¹⁰.

La *desfiguración* implica el comienzo de un proceso de destrucción que desborda cualquier tipo de régimen significativo. En el plano de la representación de ese rostro carcomido por los efectos del ácido, el narrador apela a las posibilidades del lenguaje para tratar de hacer ingresar esa descomposición irracional en el orden de lo visible y de lo narrable. Y este proceso es paralelo al astillamiento y desintegración de su propia subjetividad, en esa relación entre *lo que ve* y *aquello que* –a pesar de su devenir ruinoso– también *lo mira*.

La cara va deviniendo en huella de una semejanza perdida y el narrador se aferra a ciertos indicios para reconstruirla tal como había sido antes. La memoria intenta reconstruir a partir de un vestigio la huella de esa cara que ya no está: “Mi vista rehacía de memoria las actuales elipsis de su figura y ese recuerdo intensificaba lo que ya no se veía” (Baron Biza, 1999: 27).

donde se suma a una investigación más amplia sobre modos heterobiográficos de escritura. La novela narra una historia basada en una catástrofe familiar. Se trata de una obra de ficción que recoge algunos acontecimientos que conmocionaron a la opinión pública en la década del 60: la tragedia familiar de los Baron Biza. En agosto del año 1964, Raúl Barón Biza (Arón en la novela) arroja vitriolo en la cara de su esposa, Clotilde Sabattini (Eligia). El autor de la novela es uno de los hijos de este matrimonio, protagonista directo de la tragedia y acompañante de su madre en el doloroso y paradójico proceso de reconstrucción de su rostro. La novela comienza en el momento en que se produce la agresión.

¹⁰ “En los momentos que siguieron a la agresión, Eligia estaba todavía rosada y simétrica, pero minuto a minuto se le encrespaban los músculos de su cara (...) Los labios, las arrugas de los ojos y el perfil de las mejillas iban transformándose en una cadencia antifuncional: una curva aparecía en un lugar que nunca había tenido curvas, y se correspondía con la desaparición de una línea que hasta entonces había existido como trazo inconfundible de su identidad” (Baron Biza, 1999: 11).

Tenemos entonces la superficie del rostro como un mapa semiótico donde los signos comienzan a revolucionar. Si antes de la agresión, cada significante remitía a un significado claro y preciso que producía cierta ilusión de permanencia y estabilidad, ahora ese rostro desfigurado es un terreno de signos en estado de ebullición, en movimiento constante, cuyos sentidos han estallado y se abren a la exploración de lo desconocido y lo informe.

Para mencionar algunos de los sinuosos caminos por los que transita el rostro, podemos decir que es otra génesis la que comienza a operar en la cara a partir de la herida provocada por el ácido, otro comienzo sin plan alguno, desajustado, irracional. La carne comienza a enloquecer, convirtiendo a ese cuerpo en “un ritmo de vacíos y tensiones” (1999: 22). “Una época agitada y colorida de la carne” dice el narrador, y agrega: “Esta capacidad de transformación de la carne me sumió en el desconcierto” (p. 22). La carne como soporte de transformaciones, lo que siempre estuvo allí latente pero ahora cobra visibilidad, lo que debía permanecer oculto bajo la piel, pero ahora se expone torpemente, sin recorrido marcado y sin un modelo de referencia. La materialidad de ese rostro entonces es lo que recobra importancia en tanto soporte y zona de pasaje en conexión con otras fuerzas que lo hablan en su movimiento.

Se suceden diferentes “tiempos” por los que transita el rostro desde la mirada del narrador: el tiempo de los colores, de las formas (“líneas que se extendían por caminos inesperados”) el tiempo de la carne y de los vacíos, de las cavidades y de los huecos, el tiempo de la geología, de la roca, del desierto (“un trazo de la actividad volcánica, que aparecía ya enfriada y con pretensiones de eternidad, estable, fija e inexpressiva como el desierto”). El rostro de esa madre querida es comparado con frutos, tonalizado con distintos colores brillantes, con rocas, con ruinas románticas (“sublimadas por demolición”) con los huecos encontrados entre las cenizas de Pompeya.

De este modo, se observa la transmutación de la vida en geología a través del movimiento de esa carne que va variando intensamente en su continuidad. Y también asistimos –por momentos– al paso de la cara a la calavera, en un proceso descarnado que para “curar” las heridas provocadas por el ácido, debe despojar y extraer todo resto de piel ultrajada y muerta¹¹.

¹¹ “Cuando desperté, vi desde mi lecho la cara de Eligia, en la penumbra de los reflejos blancos del cobertor de su cama, sin entender la imagen. De pronto, las superficies blancas de su rostro se ensamblaron (...) Vista desde un

En todo ese proceso observamos que esa *otra* generación de vida, desde sus fuerzas más violentas hasta las formas y colores más inesperados y recónditos, es reforzada por el primer plano que adquiere el rostro, donde el narrador no deja de dar cuenta de cada detalle de esa carne en transformación, desde una distancia óptica y un punto de vista que intenta desafectarse. El primer plano del rostro lo sustrae de sus funciones como “rostro humano” y deja el lugar a poder considerarlo como un paisaje de sensaciones. Desde este modo de narrar, el primer plano del rostro favorece la supresión de las coordenadas espacio-temporales y de las funciones de ese rostro como *rostro humano*, para indagarlo como un friso, un paisaje de sensaciones en constante devenir.

Esa apertura que realiza el escritor del rostro hacia otras zonas indiscernibles entre lo humano y lo no humano, entre las fuerzas de la naturaleza y el despliegue de otros movimientos de la vida y del caos, nos permite dar cuenta de otros intentos de estetización que tensionan y muestran el límite del lenguaje representativo. El rostro cobra autonomía de sus funciones y se abre hacia un afuera sin una forma dada de antemano. Una apertura a zonas anteriores a todo lenguaje que pulverizaría, de alguna manera, lo que de imaginario y simbólico porta un rostro.

Podemos observar que el rostro materno (y todo el proceso de destrucción y desfiguración que conlleva) se transforma en una figura que atraviesa y conecta varias dimensiones de la escritura, a saber: la de la historia (a partir del acontecimiento trágico, el rostro y sus diferentes estados a medida que se operan en él las transformaciones que se relatan), la construcción de una posición subjetiva del protagonista (puesto que su desfiguración provoca paralelamente la desintegración de la voz que narra y su inevitable ausencia de sentidos figurados para describir lo irracional de ese rostro), hasta llegar a una dimensión que podríamos denominar es-

ángulo inferior y lateral, apareció la semicalavera de Eligia, que cada tanto resoplaba en el sueño forzado (...) Los dientes perfectos que antes solo aparecían cuando esbozaba sus sonrisas indecisas, se mostraban ahora completos, en una serie curvada y elusiva (...) en cambio, en las encías anchas y brillantes, bañadas de saliva por fuera, y palpitantes de sangre por dentro, borboteaba la vida. Después de un tiempo que no pude controlar, me dije que, para mí, se había acabado la ilustración. No tendría nunca más la necesidad de buscar en la biblioteca de la infancia esas láminas anatómicas superpuestas, con todos los niveles de lo interior. Ya sabía lo que somos” (1999: 82).

pecíficamente estética ya que se abre a zonas de lo sensible donde lo que se pone a prueba es la capacidad o incapacidad del lenguaje para dar cuenta de *eso* que acontece en el rostro.

Los retratos que abren mundos de Mondongo

Los retratos del grupo de arte Mondongo, colectivo que desde 1999¹² practica un arte de experimentación con diferentes materiales no convencionales a la hora de armar sus producciones estéticas, son retratos que ensamblan y conectan materiales heterogéneos, en los que adquiere una central importancia su *materialidad significativa*. Como señalan las reseñas de su obra, trabajan con “elementos que originariamente pertenecieron a un uso diferente –trozos de carne, plastilina, hilos, diversos materiales amalgamados con secretas recetas, se transforman en sujeto-objeto de su praxis pictórica” (Buccellato, 2013). Son famosos los retratos de los reyes de España hechos con vidrios y espejitos de colores (2003) o los de Maradona (realizados con cadenas doradas sobre base de madera) o el del pintor Lucien Freud (hecho a base de carnes ahumadas) y una vasta serie de personajes elaborados con caramelos, alfileres, jabón, cuero, vidrio, entre otros elementos.

También son reconocidas sus inquietantes y gigantescas series sobre paisajes de la Argentina, elaboradas con plastilina y otros materiales, o la serie de la Villa 31.

Si bien se podría leer cierta herencia del modo de trabajo de Antonio Berni o, incluso, algunos críticos mencionan ciertas resonancias del famoso artista Giuseppe Arcimboldo, lo cierto es que este grupo ha marcado una forma novedosa de articular diferentes técnicas (pictóricas, fotográficas) con la variedad de materiales que utilizan. Desde esta perspectiva, y si nos detenemos en las composiciones de los retratos, es interesante observar cómo hacen un uso singular del género retratístico tan en boga en el siglo XIX, sobre todo en Europa.

Pero más allá de este uso lo que nos interesa, en función de nuestro trabajo, es indagar en los efectos que la conexión de elementos heterogéneos produce en la composición de un

¹² Grupo de arte que nació en 1999 de la mano de Juliana Laffitte, Manuel Mendhanha y Agustina Picasso (esta última ya no forma parte desde el año 2011).

rostro. En ese proceso participan varias instancias (fotografía, digitalización y ampliación de la figura hasta pixelarla, dibujo, pintura y trabajo con los demás materiales) que van colaborando para el trabajo (colectivo) de armado del retrato, en general, de grandes dimensiones y de personajes convocantes de la cultura, la historia y las artes aunque también encontramos retratos de la familia o amigos de los artistas.

Las texturas de los materiales no convencionales utilizados instalan un trazado que rompe con el esquema clásico de representación de un rostro y pone el foco, justamente, en lo que de esas materias se conecta con el afuera, con una zona opaca y a la vez abierta a la evocación de otros mundos e historias donde dichos materiales circulan.

Si nos detenemos, por caso, en los retratos de Eva Perón y Rodolfo Fowgill (por tomar algunos de los tantos elaborados, como el de Maradona, Walt Disney, Amalita Fortabat, Kevin Power, entre otros) observamos que esas texturas ofrecen al espectador la emergencia de otros espacios y tiempos no lineales que se activan, complejizan y sitúan la relación de semejanza con el retrato en otro lugar.

Eva Perón compuesta de panes de diferente tipo articula el retrato de uno de los personajes más emblemáticos de la política argentina con una de las líneas que marcaron su accionar: ser la abanderada de los humildes, la defensora de los pobres, los desclasados, los que viven en la miseria. El pan no solo como símbolo de un alimento básico en las mesas argentinas, sino también como materia no humana que abre ese rostro a una línea temporal donde el trigo era uno de los motores de la economía de nuestro país.

Fogwill retratado con hilos de algodón abre a una serie de afectos que se vinculan por un lado, con el vínculo estrecho del escritor con los artistas (y aquí el algodón remite a su textura que lo conecta con lo suave, lo cálido, lo cercano) pero también esos hilos –y el modo en que están trabajados sobre la superficie del cuadro– son como pequeñas cuerdas que descomponen el color y obligan al ojo del espectador a fundirlo al alejarse, como señalan los mismos artistas al referirse a su modo de composición, entre otras líneas de sentido posibles.

El rostro entra en conexión con materiales no humanos que, a la vez, son los que le dan su impronta y su expresión. Un rostro que *juega* con los atributos de la representación, donde los parecidos son notables a la vez que, si participamos del juego de miradas y de las diferentes

perspectivas y escalas que proponen, ingresamos en una zona visual donde ciertos rasgos de esos retratos son atravesados por la materia singular que les da forma. Ese cruce es lo que permite abrir los efectos de sentido, incluso hacia la misma condición de individualidad que comporta el retrato, dejando entrever su condición múltiple.

De allí que los retratos sean como narraciones visuales que exceden los contornos individuales de cada persona retratada y que, más allá de transmitir un semblante, estemos asistiendo a la emergencia de una materialidad que excede lo representado, permitiendo el ingreso de otras series (históricas, sociales, artísticas) y un modo háptico de percibir (por el espesor que adquieren los materiales utilizados). El retrato entonces, como un territorio que incita a ser explorado no solo con la mirada sino también con el tacto, para entrar en contacto con las diferentes texturas que van tramando esa cara¹³.

De alguna manera, lo que surge de este modo de retratar a determinadas figuras no pretende llegar a ninguna esencia de la persona ni tampoco a una supuesta verdad, sino que –al decir de Deleuze y Guattari– apuntan a mostrar cierta “política del rostro” atravesada por líneas, estratos, marcas del afuera que no dejan de *producirlo*. Pliegues exteriores que se vuelven fragmentos de subjetividad en esa indistinción entre el adentro y el afuera.

El rostro entonces puede ser considerado como *paisaje*, o quizá mejor, fragmentos de paisajes que remiten –en extensión– a las materias de la naturaleza y el mundo. El tratamiento que le otorga Mondongo a los retratos, a través de una apuesta lúdica que combina regímenes heterogéneos de signos con una serie de técnicas puestas al servicio de la construcción de otro modo de mirar (y a la vez, de ser mirados por ellos) nos sugiere un uso singular de los rasgos de humanidad que comportan los rostros, evocando en esa apertura una serie de imaginarios y sentidos que van más allá de lo humano.

¹³ Para el grupo la técnica del retrato (que ellos van reelaborando de modo constante) es uno de los pilares de su trabajo y marca su historia. El retrato –relatan– les permite indagar en universos más vastos que exceden los rasgos del retratado y les permite expresar conceptos, emociones, puntos de vista políticos y sociales (Cf. Mondongo, 2015). Para ver los retratos de Fogwill <https://amparella.com/mondongo-en-el-mamba/>, y de Eva <https://artifexenred.wordpress.com/2015/12/09/mondongo-arte-con-plastilina-hilos-y-balas/#jp-carousel-435>

Casus familia o lo familiar erosionado en las fotografías de Frank Rodick

El artista canadiense Frank Rodick expuso en 2018 en el Centro Cultural Haroldo Conti una muestra que se llamó *Casus familia*¹⁴, conformada por un conjunto de fotografías de sus padres y de él mismo, que interviene y acompaña con pequeños textos. Fotografías que, de un modo u otro, dan cuenta de la historia de la familia, atravesada por el Holocausto.

En este caso, nos resulta sugerente la relación entre las imágenes y los textos que las acompañan, que a la vez remiten a ensayos más vastos –publicados en su página web– donde escribe sobre los procesos de composición de los retratos de los tres miembros de la familia.

Frank Rodick es hijo único, y sobreviviente de sus padres (en 2010 muere su padre y cuatro años después, su madre como consecuencia del Alzheimer). La familia de su madre fue exterminada en los campos de concentración y ese acontecimiento repercute notablemente en ella, quien se lo transmite traumáticamente a su hijo. Su padre era un fotógrafo aficionado y es a partir de aquellas viejas fotos del álbum familiar que el artista busca construir su obra.

Una primera impresión ante la serie de retratos de Frances, su madre, y Joseph, su padre, es la de estar presenciando una experiencia de lo siniestro y de la desolación. Esa extrañeza se profundiza cuando observamos la serie de autorretratos que efectúa el fotógrafo, que no puede leerse sin haber visto las series de sus progenitores; en ellos sus rasgos aparecen difuminados, casi borrados, donde se confunde el inicio y el final de la cara que se disgrega como si fueran granos de arena.

En sus ensayos podemos develar algo de esa elaboración, ya que relata el vínculo tremendo, doloroso, de amor y de ira con su madre –en parte marcada por la pesada herencia

¹⁴ El Centro Cultural de Memoria Haroldo Conti organizó una exposición individual de Frank Rodick, de agosto a septiembre de 2018, como parte de la bienal Festival de la Luz en Argentina. Tanto para acceder a las muestras a las que haremos referencia, Joseph (last words), Frances y untitled selves (selected works) como así también a los escritos sobre el proceso que atravesó el artista para llevar a cabo esos retratos (“Notas sobre cómo hacer el retrato de mi padre” –2019– “Historias de amor y traición: sobre cómo hacer el retrato de mi madre” –2019– “La larga temporada de sí/mí mismo” –2018–) se sugiere ingresar a <https://frankrodick.com/work>, y también a <https://medium.com/@frodick>

del exterminio– y de cierta indiferencia, desconfianza y apatía de su padre hacia él. Podríamos decir entonces que los rostros están intervenidos para generar *algo más*, un plus a partir de esa herencia familiar compleja, plagada de miedos y de cierta soledad. Y también como un modo de explorar la extrañeza que generan los vínculos, en ese juego de conocimiento y desconocimiento de los otros y de uno mismo, a pesar de los lazos familiares.

Los ensayos son una suerte de mapa afectivo donde el artista transita por una serie de emociones complejas, contradictorias sobre la vida junto a sus progenitores, la trama espesa de esos lazos, sus propios desmoronamientos subjetivos. A la vez, esa memoria familiar no deja de estar conectada a duelos traumáticos y dolores de la historia, donde lo íntimo es el pliegue de un afuera histórico más vasto, que agujerea los cuerpos, los lenguajes, los afectos¹⁵.

En las series de retratos hay una insistencia de Rodick de extraer otros saberes a esas viejas fotos, de hacerlas decir cosas silenciadas, como si tratar ese material (a través de procesos químicos que, en el caso de los padres, agregan capas oxidadas de pintura, mientras que en sus autorretratos, el proceso es inverso, raspar y sacar, convertir casi en polvo los contornos) pudiera abrir la memoria hacia zonas no exploradas, no transitadas por el lenguaje, que abran la imagen hacia una memoria alucinante, en palabras del artista, donde lo real adquiriera más carnadura que la que tuvo en su momento.

¿Qué transmiten esos rostros?, ¿qué tensiones evidencian?, ¿de qué modo aparece singularizado el juego entre los contornos y las formas, entre los rasgos que los delinear y aquellos que los disgregan, los tachan o borran?

Parte de la serie sobre su madre, Frances, nos muestra el trabajo con fotografías que su

¹⁵ “Es la historia real de mi familia. Mi madre nació en Canadá. Su padre, es decir mi abuelo, estaba en Canadá pero su familia estaba en Europa durante la guerra y todos fueron asesinados en el Holocausto. Esto por supuesto se transformó en una historia muy importante para mi madre y fue casi un motivo dominante en toda su vida. También se convirtió en algo crucial para mí. Todo empieza con eso” (...) Y con respecto a su padre agrega: “Quise hacer algo sobre la historia de mi padre. Cada foto, excepto la última, que es una foto que tomé más o menos treinta minutos luego de que muriera, muestra diferentes puntos en su vida: siendo un niño, siendo un adulto” (...) “Fotografé lo que escribí y lo incluí en los retratos...” (Entrevista diario *Perfil*, “Tres generaciones atravesadas por el recuerdo del Holocausto en una muestra fotográfica”, jueves 09/08/2018).

padre le había sacado en su juventud. Allí podemos vislumbrar, debajo de las capas de ácido, rayas y manchas sobre la imagen –en especial, sobre los ojos– el rostro de una mujer joven, de bella apariencia. El contraste con el tratamiento otorgado por el artista es, por lo menos, inquietante.

Solo quedan los contornos de ese joven rostro ya que su semblante está destruido, o mejor, erosionado. Podríamos sugerir que algo de lo que ella padeció en vida, como el Alzheimer, la demencia y el olvido, se inscribe en esa erosión, como así también todo el pasado de su familia, la catástrofe del exterminio nazi –cuya monstruosidad los ha atormentado y llenado de miedo toda la vida– el complejo vínculo con su hijo. El paso del tiempo como materia que erosiona todo, como cúmulo de afectos que no pueden traducirse en extensión sino de un modo intensivo, que opera por simultaneidad de trazos, capas saturadas sobre ese rostro que alguna vez fue retratado en su juventud y que, como señala el hijo, *pese a todo* fue la persona más importante en su vida. Dice Rodick:

... también son desfiguraciones, *mis* desfiguraciones de ella. Quería matarla en pedazos, la he matado en mis sueños y ahora, después de que ella está bien muerta y no puede hacerme nada, me rasqué todo ese hermoso rostro de 23 años, tomado 17 años antes de que yo naciera (2019: 20)¹⁶.

En la serie de Joseph Rodick, elaborada tiempo después que la de su madre, el tratamiento a los rostros de esas viejas fotografías expresa otras cuestiones, ya que hay una detención en los distintos momentos de una vida: desde una foto de su padre con tres años donde se acentúa la mirada del niño, pasando por otras fotos de la edad adulta, donde, a pesar de la bruma y la adición desarreglada de capas de pintura, como si fuera una pared vieja con diferentes pinceladas, prevalece algo de la mirada paterna.

¹⁶ “Después de la muerte de mi padre, en 2004, Frances soportó seis años más de lo que podría llamarse descuidadamente vida, existiendo en un cuerpo astillado y una mente arrasada. Al ver de cerca esos años, vi de cerca parte del trabajo de la muerte. La forma en que los segundos se convierten en años y los años se comprimen en momentos (...) las palabras que nunca se dijeron, la pregunta que nunca se hizo, una bendición deseada pero nunca dada” (Frances, p. 2 en www.frankrodick.com).

Esas fotos están intervenidas con pequeñas frases escritas por su padre, pocos días antes de morir, en una pizarra, debido a su imposibilidad de hablar. La última foto es la imagen *post mortem* –al igual que en la serie de su madre– ya sin mirada, donde tampoco hay palabras.

Toda la serie puede leerse como un gesto del hijo para desentrañar qué tipo de hombre fue su padre. Con una niñez de pobreza, enfermedad, una hermana mayor muy querida fallecida de muy joven, la guerra acechando por todos lados; los interrogantes del artista giran en torno a indagar en esa desconfianza y desafectación que experimentó de su padre durante toda su vida¹⁷.

Finalmente, un breve comentario –por razones de extensión– sobre la serie de los autorretratos que solo adquiere otros sentidos si la conectamos con las otras dos. Si en la de sus progenitores había trabajado por adición de capas, tachaduras y manchones difuminados, en la de su propio rostro opera por despojamiento y sustracción (cortar los rasgos, rasparlos hasta volverlos imperceptibles). Ya no hay contornos definidos, hay un despojamiento de todo espesor y textura de color en las imágenes, hay una especie de borramiento que se denota en pequeñas partículas de polvo, de puntos en el papel que van desapareciendo. El fotógrafo relata que esa fue, de algún modo, la imagen que faltaba a la serie de sus padres, la suya, de sus derrumbes y sucesivos desmoronamientos. En ambos procedimientos se desnaturaliza el valor icónico de la fotografía, de los sentidos atribuidos a un “álbum de familia” y se ingresa a un devenir desconocido. La erosión de los rasgos familiares deja en evidencia la presencia no humana del tiempo: de aquello que *desaparece* o de *lo que queda* cuando los progenitores ya no están. El gesto de Rodick inventa otros trazos para esos rostros erosionados, en un movimiento que no cesa¹⁸.

¹⁷ Una de las anécdotas que relata en su ensayo, refiere a la que su madre le contó sobre el día de su nacimiento. Su padre, al enterarse de que era un varón, se desmaya, ya que su deseo era que fuese mujer para ponerle el nombre de su hermana muerta, Rita (2019: 14). Al mirar las imágenes de su padre, dice el artista: “Veo el rostro humano del tiempo, que lo que parece y se siente como una larga vida es una cifra más. Veo el pasado y veo el presente, coexistiendo y fusionándonos, nadando entre nosotros. Veo que el niño, parado rígidamente junto a un oso de peluche prestado, también es el anciano moribundo que quiere ver un día más” (2019: 14).

¹⁸ “A veces digo que mi trabajo que comienza con las fotos de Frances constituye un álbum familiar alternativo. Pero no hay nada en los últimos autorretratos que vuelva a mi familia (...) Y todavía (...) ¿Busco no sólo lo que fue, sino también lo que queda? Sí, eso también (...) Era tenue, pero todavía me sentía parte de este mundo, de esa extraña producción (...) más como un viajero, de paso. Polvo” (2018: 8).

Umbrales y aperturas

El umbral remitiría, en esta instancia, más que a un límite o contorno definido, a una zona de pasaje y conexión con otros signos o materiales heterogéneos: verbales, no verbales, materiales orgánicos e inorgánicos, terrestres, minerales, vegetales, entre otros flujos, humanos y no humanos, temporalidades yuxtapuestas y derivas.

El rostro entonces puede ser considerado como *paisaje*, donde de acuerdo con cada trazado único e irrepetible, podemos detectar el juego singular de los contornos y las formas, de las líneas que lo van tramando y aquellas que lo liberan y conectan con otras materialidades, tiempos, mundos. Indagarlo en términos de paisaje supone la apertura hacia zonas y materias no formadas que irrumpen en la composición del rostro.

Como hemos intentado mostrar en nuestro recorrido, esa tensión entre lo formado del rostro y su fondo informe produce otros modos de expresión, ya sea para mostrar qué sucede cuando un rostro cae y deja entrever las regiones no humanas de la desfiguración (como en Baron Biza) o qué pasa cuando se articulan los contornos de la cara con la elección de materiales no convencionales, en una apuesta visual lúdica (como en los retratos de Mondongo) o, finalmente, para explorar en esa zona difusa de las fotos de familia, cuando son intervenidos para dar cuenta de traumas íntimos y sociales que todavía laten como parte de una memoria impersonal (como en el caso de Rodick).

Los rostros se nos revelan entonces como superficies complejas, que no necesariamente comienzan y terminan en el individuo o la persona, sino que se abren a otras líneas o texturas. El rostro aparece entonces como una composición no cerrada y múltiple, susceptible de provocar nuevos relatos e interrogantes. En esa tensión permanente se juega la existencia de los rostros, el devenir de la materia intersectado con el devenir de la figura, los tránsitos de las formas en tensión con las regiones de lo informe.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2001). “El rostro” y “Notas sobre el gesto”. En *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos.
- Artaud, Antonin ([1947] 1996). “El rostro humano”. Revista *Artefacto. Pensamiento sobre la técnica*, 1/1996 (traducción de Martín Caparrós y Christian Ferrer). Buenos Aires.
- Aumont, Jacques (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Baron Biza, Jorge ([1998] 1999). *El desierto y su semilla*. Buenos Aires: Simurg (2ª ed.).
- Buccellato, Laura (2013). “Presentación”. *Mondongo, Argentina*. Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix ([1980] 2002). “Año cero. Rostridad”. En *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-textos (5ª ed.).
- Le Breton, David (2010). *Rostros. Ensayo de antropología*. Buenos Aires: Letra Viva, Instituto de la Máscara.
- Levinas, Emanuel (2000). *Ética e infinito*. Madrid: Machado Libros.
- Levinas, Emanuel (2006). *Humanismo del otro hombre*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Mondongo (2015). *Mondongo*. Catálogo de la exposición en el MPBA. San Juan.
- Nancy, Jean-Luc ([2012] 2013). *La partición de las artes*. Valencia: Pre-textos.
- Rodick, Frank (2018). *Casus familia. Fotografías y textos*. Exposición en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. [En línea] <https://frankrodick.com/>

Representaciones coloniales en la narrativa factual y ficcional de una viajera del siglo XIX

Carmen Susana Cantera

A modo de introducción

Carlo Ginzburg (2010) afirma que a través de los relatos ficcionales es posible acceder al conocimiento de los usos y costumbres de una época, así como a otros datos que los autores incluyeron de manera inintencionada. En la imbricación entre ficción y verdad también es posible encontrar aquello que es falso pero que se presenta como verdadero. Es aquí donde juega su rol el historiador, cuya tarea es desenredar el entramado de lo verdadero, lo falso y lo ficticio.

Un subgénero que merece atención es el de los relatos de viajes porque, además de los datos objetivos que incluyen, permiten advertir inquietudes, intereses, así como la implicación individual y sociocultural de los enunciadorees. La imbricación entre conocer, transmitir saberes, controlar y someter espacios y culturas ignotas responde a un proceso de gestación de vínculos de dominación que se establecen a distintos niveles.

La presente propuesta focaliza su atención en el relato de una viajera alsaciana, Lina Beck-Bernard¹ quien, casada con el empresario Charles Beck, en 1857 emprendió un viaje junto a su

¹ El relato de Lina era desconocido en Argentina hasta que el historiador santafecino José Luis Busaniche tradujo y publicó la obra en 1935 por El Ateneo con el título *Cinco años en la Confederación Argentina (1857-1862)*. En la traducción suprimió *El río Paraná* y modificó la denominación *República Argentina* por *Confederación Argentina*. Las ediciones consultadas para este trabajo son dos. Una de ellas corresponde a la reedición de la traducción de Busaniche publicada en 2001 por Emecé en la colección Memoria Argentina. La edición más reciente fue realizada por las Universidades del Litoral y de Entre Ríos en 2013. Las citas textuales pertenecen a esta última que, tal como lo aclara Claudia Torre en la introducción, restituye el título original y repone algunos fragmentos que fueron simplificados u omitidos en la traducción de Busaniche.

esposo y sus dos hijas mayores hacia América. La primera escala se produjo en Brasil, reembarcaron hacia Buenos Aires para instalarse finalmente en Santa Fe donde permanecieron hasta su regreso a Europa en 1862². El relato de viajes fue publicado en París 1864 con el título *Le Rio Parana. Cinq années de séjour dans la Republique Argentine* con el sello editorial de Grassart.

Una de las particularidades del texto es que, a diferencia de los relatos de viaje producidos por cronistas, científicos u otros enviados por los Estados europeos, no respondía a un mandato político explícito, sin embargo, puede inscribirse en el conjunto de narraciones coloniales. En términos de lo que Mary Louise Pratt (2011) denomina vanguardia capitalista, Charles Beck formaba parte de un interés económico europeo cuyos inversionistas enviaban representantes en busca de recursos explotables, condiciones de trabajo, mano de obra, mercado, transporte. Para justificar su empresa los europeos reinventaron América como atrasada y descuidada, por lo tanto sus paisajes y sociedades requerían de la inversión financiera. Estas aspiraciones eran compartidas con la elite local que se constituyó en anfitriona de la vanguardia capitalista.

El diario de viajes no fue la única obra escrita por la autora alsaciana. El relato factual resultó un insumo documental para la composición de tres obras de ficción que Lina publicó sobre la base de su experiencia americana con relación a la naturaleza, los usos y costumbres, los avatares políticos, los vínculos sociales, las guerras civiles, las relaciones interétnicas, la esclavitud y los personajes históricos con los que tuvo contacto.

La trilogía de novelas, editada originalmente en 1872, está compuesta por *L'Esterancia de Santa Rosa. Scènes et souvenirs d'udésert argentin*, *Telma* y *Frère Antonio*. Para el presente trabajo se utiliza la versión traducida y editada en 2018 por la Universidad Nacional del Litoral con un estudio preliminar a cargo de Adriana Crolla. La ficción se articula con la subjetividad de la narradora. Su condición de testigo y el sesgo experiencial legitima la producción frente a

² Charles Beck había nacido en Amsterdam en 1819 y se casó con Amélie (Lina) Bernard en 1852. Tuvieron cuatro hijas, dos de ellas nacidas durante su estancia en Santa Fe. Beck integraba una empresa de colonización agrícola y en el lugar de destino fundó la colonia San Carlos que significó un ejemplo para posteriores proyectos colonizadores (Crolla, 2018).

los destinatarios, básicamente el público europeo y otros eventuales receptores. Estos procesos dan cuenta de la complejidad de las prácticas sociales y permiten comprender y diferenciar las lógicas de producción textual, las representaciones creadas respecto de las alteridades, su articulación con los espacios de poder y con la construcción social del sentido.

En relación a lo expuesto este artículo focaliza el análisis en función de algunos interrogantes: ¿cuáles fueron las fuentes de información o sobre qué saberes Lina Beck-Bernard construyó su relato de viajes y su obra de ficción?, ¿de qué modo se articulan ambos géneros discursivos?, ¿qué representaciones socioculturales pueden advertirse?, ¿es posible identificar niveles de intertextualidad e interdiscursividad que encuadren la obra de la autora en un marco intelectual más amplio?, ¿qué isotopías o recurrencias pueden identificarse respecto del proceso de construcción de alteridades que justificaron el dominio colonial? La propuesta se orienta a producir una valoración heurística de una fuente literaria escasamente visitada por la historiografía argentina.

La crisis de la historiografía y el retorno a la narrativa

En los años 70 se inició una crisis de las ciencias sociales en general y de la historiografía en particular. En términos de Aróstegui (2001) se produjo el agotamiento de los paradigmas tradicionales del funcionalismo, del estructuralismo y del marxismo ya que no ofrecían respuesta a situaciones y comportamientos subjetivos. En el marco de los debates sobre la narrativa se encuentra la afirmación de Hayden White (1992) acerca de la invalidez del relato histórico respecto de los criterios de verdad científica. White considera a la historia como una forma de escritura de ficción. En este sentido, *story* y *history* resultarían sinónimos y solo se le concede a la historia un contenido de verosimilitud, no de verdad.

Diferentes aportes permiten reponer las discusiones sobre la frontera entre los relatos factuales y ficcionales. La polémica incluye a Carlo Ginzburg quien interpela al postmodernismo que cuestiona la validez científica de la narración histórica y confronta con White respecto de su postura de considerar a la historia como parte de la retórica, como una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa.

Por su parte Gerard Genette (1993) destaca la obra de White y considera que pueden identificarse dos ramas de la narratología: una semántica como estudio del discurso narrativo y otra temática como análisis de las sucesiones de acontecimientos y de las acciones relatadas por ese discurso. El autor interpreta que fueron pocos los investigadores (Ricoeur, White, Veyne) que se han interesado por las intrigas del relato histórico, pero lo han hecho desde la filosofía de la temporalidad, la retórica o la epistemología. Para Genette en la práctica no existe ficción ni historia tan rigurosa que se abstenga de toda creación, intrigas o procedimiento novelesco.

Una referencia ineludible en estas discusiones es el aporte de Michel de Certeau (1993) quien complejizó a la historiografía como práctica de escritura. Entiende a la operación historiográfica con una serie de características. En primer término, la vincula con un lugar de producción social que introduce determinaciones en las metodologías y en los modos de interrogar a los documentos. La segunda característica es la práctica de la diferencia, ello implica la identificación y construcción del documento. En tercer lugar, De Certeau afirma que la escritura se apoya en un lugar social o institucional de saber. El presente es el lugar de producción del texto, la historia reclama garantías de verosimilitud para un discurso de lo que no está, *lo otro* (el pasado). En la operación historiográfica se reconcilian racionalidad y ficción. Ello da lugar a la cuarta característica que produce el retorno de la ficción pero, a diferencia del literato, el historiador pretende una reconstrucción verdadera de los acontecimientos mediada por su relación con los documentos.

En la obra de Lina Beck-Bernard el historiador encuentra un entramado de producción que incluye la descripción y la narrativa, la ficción y el relato factual, la experiencia personal, la intertextualidad y la interdiscursividad que, en los términos de Mozejko y Costa (2000), pueden diferenciarse porque la primera se aplica a la presencia de un texto en otro mediante una cita explícita y la segunda refiere a la inclusión de rasgos específicos de una formación discursiva en otra. La presencia de otros textos de manera implícita o explícita en la producción de Beck-Bernard permite plantear la problemática de los modos de circulación de discursos.

Por su parte Carrizo Rueda (1997) refiere a que las redes intertextuales se potencian en los libros de viajes porque su construcción se articula con elementos suministrados por otros

géneros. Esto se suma al carácter bifronte de los relatos de viajes, documental y literario. En el diario de Beck-Bernard puede discriminarse el relato factual del ficcional cuando se incluyen anécdotas, leyendas y otros datos inverosímiles que no provienen estrictamente de la observación directa. Mientras que en lo que puede presumirse como fáctico prevalece la descripción, en lo ficticio se acentúa la narración.

Beck-Bernard remite a la información proporcionada por personas con las cuales ha tenido contacto y le brindan datos de diferente índole, información histórica, anécdotas, leyendas, referencias etnográficas, entre otras. La autora refiere a sus fuentes de información de manera genérica: “algunos dicen”, “las personas”, “según nos informan”, “cuentan que”, “la gente de Santa Fe”, o más específicamente aunque no siempre identificables nominalmente: “uno de nuestros amigos”, “el pastor S”, “un inglés”, “los diarios”, “el padre Constancio”, (Beck-Bernard, 2013: 42, 47, 49, 53, 57, 58, 63, 90, 123, 155). Son escasos los nombres propios que introduce como fuente de información y tampoco remite a otros textos de manera explícita. Sin embargo, el contenido de su escritura presupone que, como se verá más adelante, ha leído descripciones de otros viajeros europeos y conoce producciones intelectuales locales.

El género relatos de viajes y la producción de Lina Beck-Bernard

En palabras de Todorov (1993) los relatos de viaje son tan antiguos como los viajes. El narrador típico es un europeo que ha vivido en el largo período que va desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XX. En la historia de Europa occidental este arco temporal refiere a la etapa del colonialismo, es decir que podrían denominarse relatos de viajes coloniales.

En la clasificación de Todorov no se incluye a las mujeres autoras de diarios/relatos de viajes. Sin embargo ellas también formaron parte del fenómeno del neocolonialismo aunque no de manera oficial. En este sentido en el relato de Beck-Bernard pueden advertirse rasgos imperialistas que responden no solo a su condición de enunciativa europea sino al contexto local de emergencia de su discurso. Sin duda ha leído a Echeverría, a Sarmiento y a viajeros europeos con los cuales pueden advertirse rasgos de interdiscursividad, por ejemplo respecto

de las descripciones de Buenos Aires que habían realizado anteriormente Francisco Millau y Emeric Essex Vidal³.

Como se mencionó más arriba, Carrizo Rueda destaca que una característica esencial de los relatos de viajes es la combinación entre la cara documental y la literaria. Pero este carácter bifronte también lo poseen las crónicas y las biografías históricas. Por lo tanto la autora se propone dilucidar en qué premisas se asienta la especificidad del género. Cita y acuerda con R. Dorra quien afirma que lo que caracteriza al género narrativo es un factor de riesgo, dado que implica un avance hacia un desenlace que puede ser incierto. Los avatares del viaje de Lina Beck-Bernard, el cruce del Atlántico y las dificultades para llegar a destino forman parte de ese factor de peligro inminente que se traslada a la narrativa ficcional. Allí converge la situación riesgosa que ofrecen las nuevas tierras con las historias personales cuyos finales no siempre resultaron felices.

Según Carrizo Rueda el recorrido y el desenlace pueden ser menos importantes que el escenario en el que se desarrollan, en ese caso el relato está orientado hacia una función descriptiva. La autora consigna dos situaciones de riesgo narrativo, en primer lugar refiere a aquellas que empujan al receptor a avanzar para alcanzar una resolución final y una segunda categoría “que exige detenerse y abismarse en signos que apuntan a posibles desenlaces que se jugarán en el entorno del receptor”. En los textos de la modernidad abundan naufragios, peligros, hambre y otros padecimientos que, en lugar de impulsar hacia la conclusión, retienen al lector en el relato de cómo el viajero logró superarlos (Carrizo Rueda, 1997: 25-26).

Carrizo Rueda define a los diarios de viaje como un tipo de discurso narrativo-descriptivo donde la segunda función absorbe a la primera. El objetivo final es la presentación de un relato como un espectáculo imaginario que resulta más importante que el desarrollo y el desenlace. La autora amplía la definición y afirma que “Debido a la inescindible estructura li-

³ Emeric Essex Vidal servía a la marina británica cuando llegó a Buenos Aires en 1816. Permaneció dos años en el Río de la Plata durante los cuales pintó más de cincuenta escenas sobre lugares, costumbres y escenas de la vida urbana y rural. A su regreso a Londres publicó un libro con láminas de color y un texto informativo. Francisco Millau era un marino geógrafo y cartógrafo español que llegó al Río de la Plata como teniente de Navío de la Real Armada en 1754 y permaneció hasta 1771 con el objeto de determinar y demarcar líneas limítrofes con el Brasil.

terario-documental, la configuración del material se organiza alrededor de núcleos de clímax y anticlímax que (...) responde a expectativas y tensiones profundas de la sociedad a la que se dirigen” (Carrizo Rueda, 1997: 28).

Otro punto interesante planteado por Carrizo Rueda es que la exposición de lo ignoto requiere de un conjunto de descripciones que incluyen aspectos conocidos o familiares para el autor y sus destinatarios. En el texto de Beck-Bernard ese rasgo se advierte en las permanentes alusiones a las características del mundo europeo, sean de la naturaleza, de las relaciones sociales, de la política o de cualquier materia que habilite la comparación.

En la producción ficcional de Lina Beck-Bernard la memoria se activa cuando se combina el recuerdo de la experiencia vivida, las representaciones de la *otredad* y las emociones con una narración cuyos protagonistas son ficticios pero tienen un anclaje en la realidad. De este modo es posible advertir un proceso de producción, reproducción y resignificación discursiva bajo la premisa de que los textos no son entidades estables e inmodificables sino que sufren procesos de resemantización permanentes⁴.

Recorrido e impresiones de viaje

La mayor parte del relato de Lina Beck-Bernard está escrito en primera persona del plural. Si bien se trata de una acción escrituraria individual, la experiencia se presenta como compartida, con lo cual se profundiza un punto de enunciación colectivo en el que se advierten rasgos propios del colonialismo europeo del siglo XIX.

La estructura de la obra se divide en capítulos. Los primeros se encuentran fechados y describen los lugares geográficos que formaron parte del derrotero del viaje. Los siguientes capítulos son temáticos y refieren a tópicos que han llamado la atención de la viajera: las fiestas cívicas, las religiosas, las enfermedades, el carnaval, los esclavos, el paisaje, los paseos, las guerras, los indígenas y las misiones franciscanas en Santa Fe y el Chaco.

⁴ En términos de Eliseo Verón (1993) todo fenómeno discursivo implica condiciones de producción, circulación y consumo. El proceso de producción consiste en un conjunto de huellas que las condiciones de producción han dejado en lo textual bajo la forma de operaciones discursivas.

El diario de viaje se inicia el 9 de enero de 1857 en Southampton (Inglaterra) donde la familia Beck-Bernard se embarcó con rumbo hacia Río de Janeiro. Después de superar una tempestad la embarcación recaló en el puerto de Vigo, Galicia, donde debieron esperar hasta que el buque fue reparado. El 30 de enero partieron a Lisboa, ciudad que recorrieron y que es descrita con minuciosidad. Las próximas etapas del viaje fueron las islas de Madeira, Canarias y Cabo Verde. El 16 de febrero arribaron a Pernambuco momento en el que Lina expresa: “No sin emoción saludamos esta playa del nuevo mundo, ¡nuevo también para nosotros!” (Beck-Bernard, 2013: 23). La llegada a Bahía se produjo el 18 de febrero y allí la viajera introduce una primera impresión sobre un fenómeno sobre el que volverá en varios segmentos de su relato: “La esclavitud en Brasil, aunque se manifiesta de forma muy leve, en comparación con América del Norte, nos impresiona profundamente (...) constituye una continua violación de los derechos y la dignidad humana” (Beck-Bernard, 2013: 24).

La autora detalla, con algunos errores históricos respecto de las fechas, las etapas de la manumisión en Argentina. Destaca que, para muchas familias, la liberación de los esclavos había significado una “ruina total” y que los españoles se habían destacado por ser “buenos amos” a diferencia de los portugueses y de los prejuicios raciales que prevalecían en América del Norte (Beck-Bernard, 2013: 125-126). Estas impresiones sobre la esclavitud y su abolición en el espacio rioplatense son recuperadas en la novela *Telma*, cuya protagonista es una esclava que permanece voluntariamente con su ama una vez decretada la manumisión.

Lina anticipa que en la novela va a relatar, a partir de la recuperación de sus “recuerdos”, un episodio de la emancipación de los esclavos, una historia “que ocurrió”, aunque se hayan cambiado los nombres (Crolla, 2018: 129). La descripción de una hacienda en ruinas, donde veinte años atrás la prosperidad y la riqueza se generaban en base a la mano de obra esclava, habilitan a la autora a afirmar que la manumisión resultó en Argentina una “conmoción suprema”, un “terremoto social” (Crolla, 2018: 125).

En un contexto en el que las prácticas esclavistas habían sido abolidas en la mayor parte de las nuevas repúblicas latinoamericanas Beck-Bernard expone discursos contradictorios. Si bien explicita una particular sensibilidad hacia una población sometida por varios siglos, al

mismo tiempo advierte sobre las consecuencias negativas que produjo la abolición en el sistema de explotación económica capitalista⁵.

El argumento de *Telma* recupera la información que la autora había incluido en su relato de viajes respecto de sus impresiones sobre la esclavitud en el mundo hispanoamericano y la comparación con la crueldad manifiesta en Estados Unidos. De este modo el relato factual se fortalece y articula con la ficción, que lo es solo parcialmente porque la historia que se narra contiene un sustento experiencial.

El derrotero del viaje continuó desde Bahía hacia Río de Janeiro donde abordaron otra nave que los trasladó a Montevideo y luego a Buenos Aires. En este puerto el desembarco se pospuso varios días debido a que el navío se declaró en cuarentena debido a una epidemia de fiebre amarilla que afectaba a Río de Janeiro. Finalmente llegó la orden de la oficina de sanidad y se les permitió desembarcar.

La estancia en Buenos Aires incluye la participación de la familia Beck-Bernard en ceremonias protestantes que le permiten a la autora valorar la libertad de cultos. Aunque no lo referencia, la descripción de la ciudad induce a exponer la hipótesis de que ha leído los relatos de otros viajeros como Francisco Millau y Emeric Essex Vidal con los cuales se advierten varias similitudes referidas a la arquitectura y distribución de los edificios, el aspecto del puerto, el arribo de las embarcaciones, entre otras.

El capítulo referido a Buenos Aires incluye una visita a la antigua residencia de Juan Manuel de Rosas. La viajera introduce opiniones políticas que descalifican al exgobernador y presumen contactos con opositores al rosismo o lecturas de ese tenor. El texto realiza una retrospectiva de la casona de Palermo en su época de esplendor y observa que en el presente “todo denuncia una reciente devastación”. Rescata a “la buena y agradable Manuelita” que “suaviza como una sombra encantadora las leyendas siniestras de Palermo”, ella “honraba a su padre, lo veneraba, le obedecía” (Beck-Bernard, 2013: 44-54). Mediante una dialéctica de temporalidades Lina remite nuevamente al tiempo presente durante el exilio autoimpuesto en Inglaterra: “Hoy, Manuelita es esposa y madre feliz, su memoria es respetada y querida en

⁵ Sobre la cuestión de la esclavitud y los procesos de manumisión en el territorio del antiguo Virreinato del Río de la Plata puede consultarse la compilación realizada por Mallo y Telesca (2010).

este mismo país que su padre asoló durante veinte años con el terror y diezmó con los suplicios” (Beck-Bernard, 2013: 54).

El último tramo del viaje se inició con la salida de Buenos Aires para dirigirse a Santa Fe a través del río Paraná. Este segmento discursivo introduce al lector en una de las isotopías presentes en el texto y sobre la que se ampliará más adelante.

Hay que prepararse para dejar Buenos Aires (...) toda esta civilización brillante y arreglada. Tenemos que dejar todo esto para adentrarnos en el desierto (...) con su inmensidad, su soledad absoluta, su tristeza solemne (...) la lucha por la vida, ruda, continua, positiva, al lado de la poesía que sólo se nos dio por un instante (Beck-Bernard, 2013: 58-61).

Luego de remontar el río Paraná e instalarse en el centro de Santa Fe, la descripción de la ciudad se acompaña de las impresiones sobre la población. En términos de Claudia Torre, quien prologa la edición de 2013, la azotea de su casa se transforma en una suerte de panóptico desde donde Beck-Bernard expone un conjunto de descripciones de la ciudad física y de sus moradores.

El relato de viajes intercala opiniones políticas y referencias a personajes o procesos históricos que han establecido determinadas improntas en la sociedad que observa y describe la autora. Otro ejemplo es la consideración de la guerra, que resulta un punto de cotejo son las contiendas europeas, donde el *nosotros* nuevamente constituye el referente. El propio título del capítulo, “Guerras y guerrillas”, introduce el tenor de la comparación porque “no es una guerra como la interpretamos nosotros”. En el mundo hispanoamericano el enfrentamiento bélico se desarrollaba en base a “saqueos a mano armada, al servicio de venganzas personales mucho más que al servicio de la patria”. Las fuerzas se reclutaban y eran reforzadas con “vagabundos y algunos fugitivos, gente sin dios ni ley a la que no le quedaba nada por perder y todo por ganar” (Beck-Bernard, 2013: 143-151).

Otro segmento del relato refiere a las celebraciones del 25 de mayo y se acompaña de una impresión de corte etnográfico, producto de lo que Pratt denomina “ojos imperiales”. Si bien Lina no representaba a un Estado europeo ni formaba parte de una expedición científica,

el contexto de emergencia de su obra le otorga un sesgo imperial al discurso. Durante el baile que se celebró en honor a la fiesta patria ella observa y describe:

[...] de repente, detrás del sillón oigo el llanto de un bebé, me doy vuelta rápidamente y veo a una india con su pequeño envuelto en su chalina, apoyado sobre su hombro como acostumbran las mujeres del desierto. Esta india tiene la tez bronceada, la figura triste, la boca entreabierta [...] ella se mantiene derecha y noble detrás del sillón de doña Mercedes quien, drapeada en un magnífico vestido de brocado, resplandecía bajo sus puntillas de perlas y brillantes. Este contraste, todavía novedoso para mí, me llamó la atención de una manera que no podría describir. Era el lujo de la civilización al lado de la barbarie, como Santa Fe está al lado del Chaco (Beck-Bernard, 2013: 77).

La analogía que establece entre la presencia de la mujer indígena junto a “doña Mercedes” con la conceptualización de barbarie y civilización recorren buena parte del relato factual y constituye un tema central en el ficcional. El binomio civilización-barbarie se articula con la prédica católica y la obra de misioneros italianos de la orden de San Francisco, que la viajera recupera y contrasta con la “indolencia” y “falta de dignidad religiosa” de los sacerdotes locales.

Un misionero franciscano, el padre Constancio, constituye una de las fuentes de información para la autora. A él remite cuando describe las especies animales y vegetales así como las características de los pueblos indígenas con quienes también vivió algunas experiencias que luego fueron trasladadas a los relatos de ficción. “Los ojos negros tienen la tristeza vaga de los pueblos que habitan vastas soledades y que miran el horizonte sin cesar” (Beck-Bernard, 2013: 101).

Beck-Bernard hace suya la representación del misionero respecto de los indígenas: capaces de ejercer “violencia” y de producir “engaño”, de carácter “instintivo”, “astutos”, “desarrollados por las exigencias de la vida primitiva”. La escritura incluye descripciones inverosímiles como que el extravío en la oscuridad de las pampas se resuelve para el indígena con mascar el pasto porque el sabor de la hierba le indica el lugar donde se encuentra (Beck-Bernard, 2013: 90-91).

Según Claudia Torre (2010), quien se ocupa de analizar la narrativa expedicionaria al

desierto producida entre 1870 y 1900, el trabajo de conceptualización de ese espacio fue una operación intelectual de la Generación del 37. En Esteban Echeverría el *desierto* y la *cautiva* se presentan como un problema. En el relato de Beck-Bernard el *desierto* también compone un concepto problemático, tanto en el registro experiencial como en la producción ficcional. En la novela *Fray Antonio* la *cautiva* constituye un personaje cuya historia incluye un desenlace cargado de dramatismo al modo del poema de Echeverría. Traslada la representación de la pampa bonaerense a las relaciones de frontera con indígenas del Gran Chaco y destaca la acción misionera de los franciscanos italianos.

Las relaciones interétnicas en la frontera bonaerense incluían vínculos económicos y sociales que entraron en un punto de inflexión a partir de la década de 1820, momento a partir del cual el Estado emprendió sucesivas campañas en función de una política de conquista de tierras que se requerían para su puesta en producción como respuesta a la demanda creciente del mercado externo. En este contexto tanto la producción periodística, como la literaria, la artística, las memorias personales y los documentos oficiales generaron discursos denigratorios respecto de los indígenas que impactaron notablemente y contribuyeron a crear representaciones sociales de la *otredad* que justificaron ideológicamente las operaciones militares.

Un aspecto identificado por Torre respecto de la narrativa expedicionaria es su impronta institucional, los viajes se financiaban y la escritura se producía por encargo. El texto de Lina Beck-Bernard no es de carácter oficial, sin embargo su intencionalidad y el propio contenido fortalecen representaciones estereotipadas del *desierto*, del mundo indígena y de la *cautiva*, que se percibe como la víctima recurrente de la acción de los malones. De este modo se refuerza un *nosotros* europeo que interpela a la *otredad* en función de establecer las diferencias y componer los rasgos identitarios.

Civilización, barbarie y las figuraciones del desierto

Como se explicitó en el acápite anterior, el contraste étnico y cultural es uno de los temas recurrentes en la obra de Beck-Bernard. El relato de viaje y las novelas se desarrollan en un escenario común y representan a actores sociales conocidos a través de la experiencia.

Carrizo Rueda refiere a las redes isotópicas, es decir al elevado índice de frecuencia de hechos, personajes e ideas sobre los que los autores vuelven a lo largo de los relatos. Las isotopías tienen una importancia fundamental porque otorgan homogeneidad a la narración y dan cuenta de las circunstancias históricas, socioculturales o políticas que enmarcan cada viaje.

Una de las isotopías identificadas en el relato de Beck-Bernard es el binomio civilización-barbarie que se encuentra asociado no solo a la diferenciación entre el mundo blanco, el indígena y la negritud sino también a la distancia que la autora establece entre la cultura hispana y la de otras regiones europeas con las que establece una relación de pertenencia o afinidad. Dentro de esa dualidad isotópica de carácter temático prepondera, tanto en el relato factual como en la ficción, la consideración del *desierto* que, en los términos de Greimas⁶ puede considerarse una isotopía figurativa a la que se asocian rasgos que la viajera le asigna. “Naturaleza indómita”, “inmensidad”, “tristeza”, “rudeza”, “soledad” son los atributos del *desierto* que recorren la obra. Sus pobladores resultan “falsos”, “turbulentos”, “viciosos”, “insaciables”, “saqueadores”, “feroces”, “caprichosos”.

Esas representaciones se trasladan a las novelas *La estancia de Santa Rosa* y *Fray Antonio*. En ambas se destaca el contraste entre la sociedad “civilizada” y la “bárbara”. *La estancia de Santa Rosa* incluye una introducción que contextualiza un episodio basado en “hechos reales” que, aunque tiene “apariencia” de novela, sus personajes habían sido tomados de la “realidad” (Crolla, 2018: 59). La novela se inicia con el derrotero de un inglés, Sir Henry Williams quien, atormentado por una vida tediosa, decidió viajar para encontrar nuevas distracciones en lugares donde la “vida primitiva con todas sus privaciones y todos sus peligros” lo alejarían de su melancolía (Crolla, 2018: 60).

⁶ El diccionario de semiótica de Greimas y Courtés (1982) aclara que el concepto de isotopía fue tomado de la físico-química y transferido al ámbito semántico. La isotopía constituye una clave de lectura que otorga homogeneidad al texto y permite suprimir las ambigüedades. Posteriormente el concepto de isotopía se extendió y fue definido como la recurrencia de categorías sémicas, sean temáticas (abstractas) o figurativas. Los autores consignan que, en algunos casos, ocurre que a una isotopía figurativa le corresponde una temática. Este es un caso muy frecuente que atestigua el proceso normal de la generación del discurso (como paso de lo abstracto a lo figurativo). También sucede que a varias isotopías figurativas les corresponde solo una isotopía temática, por ejemplo las parábolas evangélicas relativas a un mismo tema (Greimas y Courtés, 1982: 229-232).

El recorrido de Sir Henry constituye una mimesis del que había emprendido Lina Beck-Bernard con su familia. El destino final, la estancia Santa Rosa, cuyo propietario era don Esteban González, un personaje ficticio, constituye una analogía con la colonia San Carlos, fundada por Charles Beck.

El desarrollo del argumento le permite a la escritora volver una y otra vez sobre las características del *desierto* para contrastarlo con la cultura europea representada en Sir Henry, quien se vio involucrado en un ataque indígena a la estancia, cuya descripción activa las representaciones coloniales de la autora.

Sir Henry pudo ver a los hijos del desierto montados sobre sus delgados y veloces caballos, las crines erizadas de fragmentos de huesos que golpeaban a medida que marchaban (...) armados con sus lanzas y sus boleadoras tenían ese aspecto siniestro y feroz de las hordas indisciplinadas (Crolla, 2018: 119-122).

Por su parte, en la novela *Fray Antonio* Beck-Bernard combina su condición de relatora omnisciente con la lectura de un manuscrito en el que Benito, un joven de origen genovés cuyos padres habían destinado a la carrera religiosa, narra en primera persona los avatares de su vida en Europa, su llegada y permanencia en Santa Fe como misionero franciscano. Nuevamente la autora recurre a la analogía con los personajes mencionados en el relato de viajes. El padre Constancio, que constituía una fuente de información sobre los indígenas del Chaco, se personaliza en Benito quien toma el nombre de fray Antonio, misionero del convento de San Lorenzo.

En la historia de Benito (fray Antonio) se combinan el destino trágico en un contexto en el que el *desierto* ofrece nuevamente el escenario de una naturaleza indómita, inconmensurable, de la cual los indígenas formaban parte como amos de un espacio inmenso que no requería de apropiaciones individuales puesto que “todo les pertenece”. “Primitivos”, “traicioneros”, “mentirosos”, “supersticiosos”, proclives a los “excesos” son algunos de los descalificativos con los que la viajera refiere a ellos (Crolla, 2018: 201-202).

La autora introduce a la *cautiva* como un tópico que, junto al *desierto* y los malones, había sido retomado por Echeverría y fue ampliamente desarrollado en la literatura y en el

arte pictórico de la segunda mitad del siglo XIX⁷. La *cautiva* responde al estereotipo, “es joven, bella, blanca”, permanecía oculta y provocaba los celos de la esposa del cacique quien “tramaba respecto a ella algún plan ignominioso” (Crolla, 2018: 205). Fray Antonio fue el artífice de la salvación de la mujer y de su marido en medio de un conjunto de acontecimientos que presentan al misionero como un héroe en medio de las “comarcas bárbaras”, “pampas inmensas donde lo llamaban su coraje y su dedicación” (Crolla, 2018: 208 y 215). El desenlace de la novela es trágico. Inés, la mujer cautiva, había resultado ser un antiguo amor no consumado de Benito durante su juventud en Europa. Una vez rescatada fue llevada al fuerte con su marido, pero “había sucumbido a una fiebre lenta cuyo origen, pensaba, venía de las angustias que ella había padecido durante el trágico acontecimiento que había marcado su viaje” (Crolla, 2018: 213).

Don Justo Arremendi es quien en la ficción lee el manuscrito de Benito. Era un marino catalán que había sobrevivido a una tormenta en el río Paraná gracias a los sacerdotes del convento de San Lorenzo. Al finalizar la lectura Lina vuelve a ser la relatora omnisciente. “Coraje”, “dedicación”, “una actividad agitada y devoradora” habían transformado la vida de Benito (fray Antonio) quien era un “privilegiado”, “más feliz que aquellos oprimidos por la atmósfera viciada de nuestra vieja sociedad, le había sido dado respirar el aire libre y puro de un mundo nuevo” (Crolla, 2018: 215-216).

Sir Henry, Benito/fray Antonio, don Justo Arremendi, el padre Constancio y la propia Lina Beck-Bernard constituyen el referente europeo frente a la América “incivilizada”, personajes reales o de ficción que se adentraban en un paisaje desconocido, exótico, cuyos peligros sorteaban con grandes dificultades. Sin embargo, la recompensa estaba en la liberación que podían conquistar frente al agobio que les imponía la sociedad de origen. Si bien este trabajo no profundiza en ese aspecto, la sensación de libertad que Lina dice experimentar en América puede asociarse a su condición de escritora en busca de escenarios y personajes exóticos que permitieran enriquecer su campo literario.

⁷ Según consigna Cristina Iglesia (1987) la *cautiva* constituye una metáfora de la frontera que se desplaza pero que no desaparece. La autora recorre un conjunto de obras literarias desde el siglo XVII al XX en las que la mujer blanca, víctima de la *barbarie* indígena, se convierte en un mito que justifica ideológicamente la conquista.

Algunas consideraciones finales

La obra de Lina Beck-Bernard constituye una puerta de acceso a la producción literaria femenina destinada al público europeo en un contexto dominado por la escritura masculina. Este trabajo ha focalizado el tratamiento de la obra de la escritora alsaciana en función de analizar sus representaciones sobre el espacio y los habitantes en los albores de la formación del Estado argentino.

La narrativa de viaje y la ficción se articulan y otorgan un sentido homogéneo al discurso mediante un conjunto de isotopías entre las que se destaca el binomio civilización-barbarie con todas las connotaciones y denotaciones que han sido expuestas más arriba.

En la combinación del relato factual y el ficcional prevalece la construcción de procesos identitarios que requieren la denostación de aquellos que se perciben como la *otredad* sobre la que se ejercitan, de manera más o menos explícita, relaciones de dominación que se inscriben en el marco del colonialismo europeo decimonónico.

La escritura de Beck-Bernard posee rasgos que permiten advertir que ha leído a otros viajeros, ha recopilado información histórica y reproduce y/o resignifica representaciones del espacio y de la sociedad que también se encuentran en obras de autores locales. Estos atributos interdiscursivos permiten contextualizar su producción en una red intelectual de mayor amplitud, lo cual no siempre resultaba frecuente en la escritura femenina. Queda por dilucidar el grado de reconocimiento que la autora tuvo en Europa así como el carácter de la circulación y recepción de su obra.

La pretensión de este trabajo ha sido poner en valor la producción literaria como insumo para el hacer historiográfico. En consonancia con las afirmaciones de De Certeau es en la operación historiográfica donde se establecen garantías de verosimilitud para un discurso de algo que no está, el pasado. Racionalidad y ficción se articulan mediante una relación particular con los documentos. Esta dinámica se encuentra atravesada por los conflictos que caracterizan a cada sociedad y a cada tiempo.

El análisis ha permitido potenciar el valor heurístico del género literario para la producción historiográfica y habilitar la posibilidad de comprender la dinámica de la construcción

del poder y su articulación con el proceso sociohistórico de constitución de las identidades y alteridades. La obra literaria de Beck-Bernard permite indagar sobre las representaciones de una extranjera implicada en un contexto ignoto para ella pero con el que paulatinamente tomó contacto a través de diferentes fuentes de información y de la propia experiencia.

Si bien puede considerarse que la literatura de Lina Beck-Bernard reproduce discursos que circulaban y estaban afianzados como constitutivos de un clima de época, su condición de mujer escritora, que no respondía a un mandato estrictamente estatal y que logró publicar sus trabajos constituye un rasgo fundamental a la hora de considerar su entidad sociocultural y su estatus escriturario en el campo literario decimonónico.

Bibliografía

- Aróstegui, Julio (2001). *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona: Crítica.
- Beck-Bernard, Lina (2001). *El río Paraná. Cinco años en la Confederación Argentina, 1857-1862*. Buenos Aires: Emecé.
- Beck-Bernard, Lina (2013). *El río Paraná. Cinco años en la República Argentina*. Paraná: UNER y UNL.
- Carrizo Rueda, Sofía M. (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Crolla, Adriana (Ed.) (2018). *Lina Beck-Bernard. Trilogía narrativa y ensayos*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- De Certeau, Michel (1993). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana.
- Essex Vidal, Emeric (1999). *Buenos Aires y Montevideo*. Buenos Aires: Emecé.
- Genette, Gerard (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- Ginzburg, Carlo (2010). *El hilo y las huellas, lo verdadero, lo falso, lo ficticio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Greimas, Algirdas y Courtés, Joseph (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

- Iglesia, Cristina (1987). "Conquista y mito blanco". En Courtés Iglesia y Julio Schvarzman, *Cautivas y misioneros. Mitos blancos de la conquista* (pp. 13-89). Buenos Aires: Catálogos.
- Mallo, Silvia y Telesca, Ignacio (Eds.) (2010). *Negros de la Patria. Los afrodescendientes en las luchas por la independencia en el antiguo Virreinato del Río de la Plata*. Buenos Aires: SB.
- Millau, Francisco (1947). *Descripción de la provincia del Río de la Plata*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Mozejko, Teresa y Lionel Costa, Ricardo (2000). "La circulación de discursos". *Sincronía*, 5. [En línea] <http://sincronia.cucsh.udg.mx/mozejkocosta.htm>
- Pratt, Mary Louise (2011). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, Tzvetan (1993). *Las morales de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Torre, Claudia (2010). *Literatura en tránsito. La narrativa expedicionaria de la conquista del desierto*. Buenos Aires: Prometeo.
- Verón, Eliseo (1993). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa.
- White, Hayden (1992). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.

La enseñanza de literatura en la educación media de Brasil y de Argentina: posibles encuentros

Raquel da Silva Ortega

En las últimas décadas es posible observar la reducción de la presencia de los contenidos de literatura en los currículos escolares de distintos países y, muchas veces, la desaparición total de la asignatura Literatura en la escuela. No obstante, de manera contradictoria, el mercado editorial no deja de crecer, principalmente en lo que se refiere a la literatura infantil y juvenil. Esto nos lleva a pensar que probablemente el problema no está en la literatura sino en la manera como el ambiente escolar transforma la literatura en contenido educativo.

Considerando los problemas relativos a la enseñanza de literatura como asignatura escolar, esta investigación tiene como objetivo presentar cómo los documentos educativos de Brasil y de Argentina proponen la enseñanza de la literatura en la Educación Media de cada país. También busca indagar cómo dichos documentos presentan elementos que podrían justificar la enseñanza de literaturas extranjeras en diálogo con las literaturas de los países bases de este trabajo.

Este artículo es el resultado de la investigación realizada durante el décimo quinto ciclo del Posdoctorado del CEA (ciclo 2019): *Derivas de la literatura en el siglo XXI* y se enmarca en una investigación mayor que realizo sobre la enseñanza de literaturas hispánicas en las clases de español en Brasil dentro de un proyecto que se desarrolla en el grupo de investigación *Literaturas Hispánicas: Ensino, Pesquisa, Culturas e Releituras* (GPLITHIS) radicado en el Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico¹ (CNPq).

¹ CNPq es una agencia vinculada al Ministerio de Ciencia, Tecnología y Comunicaciones (MCTIC) de Brasil. Creada en 1951, su principal objetivo es fomentar la investigación científica y tecnológica e incentivar la formación de investigadores en Brasil. Entre sus atribuciones, está conceder becas de investigación científica en distintos

Esta investigación se construye a partir de la perspectiva brasileña y se formula para un público lector argentino, puesto que las inquietudes que la impulsan surgen debido a los problemas alrededor de la enseñanza de la asignatura Literatura en la educación de Brasil, agravados por el vuelco político de los últimos años que afecta directamente las políticas educativas y principalmente el currículo de humanidades del país.

A lo largo del presente trabajo, sobre la base de la referida investigación en curso y a partir de las ideas de Todorov (2012), Perrone-Moisés (2006) y Candido (2004), presento una breve historia sobre la enseñanza de literatura en Brasil y de los documentos que se analizarán, verifico cómo los documentos tratan la enseñanza de literatura en sus currículos y, por último, propongo un diálogo entre las propuestas de los dos países.

La enseñanza de literatura en Brasil: breve historia y problemática

En Brasil, la literatura aparece por primera vez como componente curricular definido en el Colegio Pedro II, fundado en 1837 en Río de Janeiro, en el marco de las asignaturas *Retórica* y *Poética*. Antes de eso, hay registros de una enseñanza no sistemática de textos literarios ya desde la llegada de los jesuitas al país en el siglo XVI. En aquel momento, la enseñanza se basaba en la lectura de la literatura clásica (textos griegos y latinos) con el objetivo de enseñar normas de conducta y erudición y se impone la idea de que la literatura es un modelo perfecto a imitarse.

La enseñanza de literatura como un modelo a imitarse persiste hasta el siglo XIX, cuando se reemplaza la enseñanza de retórica y poética por el de historia de la literatura. En 1860, nuevamente el Colegio Pedro II de Río de Janeiro innova la enseñanza de literatura al implementar la asignatura *Literatura Nacional*, que comprendía el estudio de obras de la literatura portuguesa y brasileña. Su contenido programático comprendía la oratoria, la historia, la biografía y los géneros didácticos, además de los géneros literarios. El primer manual de literatura nacional surge en 1862, escrito por el religioso Fernandes Pinheiro y enfatizaba los períodos literarios.

niveles (graduación, maestría y doctorado), financiar proyectos de investigación, gerenciar la Plataforma Lattes (sistema virtual de currículos de investigadores) y el Directorio de Grupos de Investigación (que reúne grupos de investigación que comprobablemente realizan actividades permanentes de investigación en universidades).

En términos de producción literaria nacional, en el siglo XIX en Brasil nace el Romanticismo Brasileño, que se considera que es la primera escuela literaria original de Brasil (todo lo anterior era “importado” o copiado de Europa). Sin embargo, la novela romántica brasileña tarda en integrar el currículo de literatura, una vez que el ambiente educativo no consideraba que ella tenía el mismo estatus de las escuelas literarias extranjeras.

Desde sus inicios, la enseñanza de literatura en Brasil ocurre de manera muy tradicional y conservadora. Estas características perduran en lo que queda del siglo XIX y adentran los siglos XX y XXI, llegando a los documentos actuales que reglamentan la enseñanza en Brasil, lo que viene generando críticas por parte de algunos investigadores.

De acuerdo con Leyla Perrone-Moisés (2006), la literatura como asignatura escolar y universitaria puede llegar a desaparecer. La autora recurre a Compagnon para explicar su idea:

Tendo escolhido ensinar a literatura francesa na universidade nos anos 70, embarcamos num navio furado, fazendo água, afundando lentamente; ele não afundará, sem dúvida, antes que atinjamos a idade da aposentadoria, mas nós o transmitimos num estado desesperador. A presença da literatura no mundo não cessa de se reduzir, como uma pele de onagro; os estudantes que chegam aos cursos de letras na universidade não são mais leitores apaixonados; não sabem —como se ninguém os estivesse informado disso— que o estudo das letras passa pela prática assídua da leitura (Compagnon apud Perrone-Moisés, 2006: 17).

Según la autora, este problema se inicia en la educación básica que viene fallando en formar lectores de literatura y culmina en la educación superior. La universidad cada vez más recibe alumnos con deficiencias en los procesos de lectura y comprensión y en lugar de desarrollar estrategias que puedan corregir este problema se limita a lamentar la poca habilidad de lectura de los alumnos actuales.

La autora también señala que entre los años 2000 y 2001 la asignatura Literatura fue retirada del currículo de escuelas de educación media de distintos estados brasileños, decisión avalada por los documentos educativos del país. Ella enfatiza que la palabra “literatura” aparece muy poco en los documentos oficiales y recibe un tratamiento despectivo en declaraciones negativas sobre el canon literario, tratado como algo elitista y que debe ser evitado.

Perrone-Moisés defiende que en lugar de abolir las obras del canon, es necesario resignificarlas y cotejarlas con obras no canónicas, pero no demonizar directamente el canon, pero los documentos no sugieren este debate.

Para Todorov (2012) existe el riesgo de que la literatura no participe de la formación cultural del individuo. Ese riesgo no proviene de la falta de escritores o de creatividad sino de la manera como se enseña literatura en las escuelas, que prioriza la teoría crítica y no la fruición, el placer del texto.

Para el autor, el riesgo es que la literatura pierda su poder, es decir, que no participe de manera efectiva de la formación cultural del individuo como ciudadano. Muchas veces, el único contacto que el estudiante tiene con el texto literario es mediante actividades que enfocan la enseñanza de la periodización y de los géneros literarios, pero no priorizan la enseñanza propiamente del texto literario. Todo eso contribuye para que la literatura pierda su poder de referencia con la realidad, es decir, la capacidad que el texto literario tiene de dialogar con el mundo real.

Todorov afirma que el problema está en la inversión del enfoque, que prioriza la enseñanza de la crítica, de la teoría o de la historia literaria pero no pone al estudiante en contacto con el texto literario. El autor explica que la enseñanza de literatura viene ocurriendo de esta manera porque las asignaturas escolares se conciben como conjunto de conocimientos que se deben transmitir utilizando instrumentos objetivos, como tablas, gráficos o sistemas. Enseñar literatura a partir de la perspectiva subjetiva del texto literario no se encuadraría en este modelo. En este sentido, Todorov reivindica que el texto literario vuelva a ocupar el centro y no la periferia del proceso educativo.

El peligro de la desaparición de la literatura como asignatura en la escuela y en la universidad como Todorov y Perrone-Moisés indican es real, principalmente cuando verificamos cómo los documentos de la educación brasileña tratan la literatura solamente como un género discursivo y cuando observamos, en la práctica, que la literatura ya no figura más como asignatura en currículos de la educación media en gran parte de los estados brasileños².

² En Brasil, la enseñanza media es responsabilidad de los estados y la enseñanza primaria, de los municipios.

A partir de lo expuesto, es posible entender que la enseñanza de literatura debe priorizar la lectura del texto literario y entenderlo en su función poética, que posibilite la fruición estética y la percepción de su poder de encantamiento y su componente emotivo. En su enseñanza, es necesario considerar diversos procedimientos como lectura en voz alta, contar historias, lectura por parte del profesor de sus historias preferidas, lectura pura y sencilla, sin preguntas de verificación. El profesor debe compartir su felicidad como lector, como afirma Pennac (1993).

Priorizar la periodización en lugar de la lectura del texto literario es un equívoco metodológico en la enseñanza de literatura. Otro equívoco metodológico es utilizar el texto literario, expresión artística, como una excusa para la enseñanza de reglas gramaticales o elementos estructurales/discursivos de la lengua, sin la reflexión de cómo la estructura lingüística del texto puede contribuir para la construcción de los significados simbólicos de la literatura. Muchas veces se utiliza el texto literario para ejemplificar, ejercitar y fijar estructuras lingüístico-gramaticales vaciando el sentido del texto literario. Sin embargo, de acuerdo con Todorov, la literatura se destina a otros objetivos:

Sendo o objeto da literatura a própria condição humana, aquele que a lê e a compreende não se tornará um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano. Que melhor introdução à compreensão das paixões e dos comportamentos humanos do que uma imersão na obra dos grandes escritores que se dedicam a essa tarefa há milênios? E, de imediato: que melhor preparação pode haver para todas as profissões baseadas nas relações humanas? Se entendermos assim a literatura e orientarmos dessa maneira o seu ensino, que ajuda mais preciosa poderia encontrar o futuro estudante de direito ou de ciências políticas, o futuro assistente social ou psicoterapeuta, o historiador ou o sociólogo? Ter como professores Shakespeare e Sófocles, Dostoiévski e Proust não é tirar proveito de um ensino excepcional? E não se vê que mesmo um futuro médico, para exercer o seu ofício, teria mais a aprender com esses mesmos professores do que com os manuais preparatórios para concurso que hoje determinam o seu destino? Assim, os estudos literários encontrariam o seu lugar no coração das humanidades, ao lado da história dos eventos e das ideias, todas essas disciplinas fazendo progredir o pensamento e se alimentando tanto de obras quanto de doutrinas, tanto de ações

políticas quanto de mutações sociais, tanto da vida dos povos quanto da de seus indivíduos (Todorov, 2012: 93).

Por último, rescato las ideas de Antonio Candido (2004), que afirma que la literatura es un derecho humano. El autor escribe su clásico texto *O direito à literatura* en el marco de la promulgación de la Constitución Nacional Brasileña de 1988, la primera después de la dictadura cívico-militar de Brasil (1964-1985) y que tiene fuerte carácter defensor de los derechos humanos. En este texto, Candido afirma que el derecho a la literatura es un derecho humano de la misma importancia que el de la salud, educación y seguridad pública, porque la literatura tiene el papel de humanizar el individuo frente a la mecanización de las relaciones humanas:

Entendo aqui por humanização [...] o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (Candido, 2004: 180).

A partir de lo expuesto, defiendo que la literatura es esencial en el proceso educativo para la formación humana y artística de los estudiantes. Sin embargo, su estudio está perjudicado por un enfoque equivocado (priorizar otros aspectos antes de la lectura efectiva del texto literario) y por el diseño de los documentos que reglamentan la educación en Brasil, que la vacían de su valor artístico al enfatizar solamente su aspecto discursivo. También es necesario considerar que si la enseñanza de literatura enfrenta todas las dificultades que se mencionan, la situación se agrava considerablemente cuando se trata de la enseñanza de las literaturas extranjeras.

Los documentos de Brasil y de Argentina

La educación en Brasil está orientada por los siguientes documentos elaborados por el Ministério de Educação e Cultura³ (MEC): *Lei de Diretrizes e Bases* (1996), *Parâmetros Curriculares Nacionais* (educación primaria y media: 1998, 2000) y *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (2006). A partir de 2020, los dos últimos documentos dejaron de estar en vigor y fueron reemplazados por la *Base Nacional Comum Curricular* (2018).

El objetivo de la *Lei de Diretrizes e Bases* (LDB) es definir y reglamentar el sistema educativo brasileño a partir de lo que determina la Constitución Nacional Brasileña (1988). La principal innovación propuesta para la enseñanza de lenguas extranjera es que promueve la creación de un núcleo común para el currículo de la educación primaria y media y de una parte diversificada de acuerdo con los intereses de cada comunidad educativa.

Los *Parâmetros Curriculares Nacionais* (PCN) son una serie de documentos que presentan marcos de referencia para la enseñanza primaria y media de Brasil. Su objetivo es ofrecer recomendaciones para estandarizar los contenidos y las prácticas de enseñanza y de este modo garantizar que todos los estudiantes brasileños, en todos los estados y de cualquier condición económica reciban los conocimientos que se consideran necesarios para el ejercicio de la ciudadanía. Sin embargo, los PCN no funcionan como un conjunto de reglas que dictan cómo el profesor debe o no actuar. Constituyen un material de referencia para auxiliar en el surgimiento de una nueva visión de los objetivos, contenidos y didáctica de la enseñanza. Están divididos en tres bloques: el primero se dedica a los cinco primeros años de la educación primaria, el segundo a los cuatro últimos años de la educación primaria y el tercero a la educación media⁴ y tratan de todos los componentes curriculares.

³ Con la reorganización ministerial propuesta por el gobierno de Jair Bolsonaro, el ministerio pasó a llamarse *Ministério de Educação*, eliminando la palabra *Cultura* (y también los aspectos culturales de sus atribuciones), una vez que, para el actual gobierno, la palabra *cultura* está directamente asociada al legado de Paulo Freire, gran educador reconocido en todo el mundo, pero *persona non grata* para el gobierno Bolsonaro.

⁴ La educación en Brasil se divide en Educación Primaria y Educación Media. La Educación Primaria está compuesta por dos segmentos. El Primer Segmento tiene cinco años (1º a 5º año) y el Segundo Segmento, cuatro (6º a 9º año). La Educación Media puede tener tres años, en caso de formación general o cuatro años, si es técnica.

Las *Orientações Curriculares para o Ensino Médio* (OCEM) contribuyen para el diálogo entre el profesor y la escuela sobre la práctica docente para la educación media. No se presentan como un manual de instrucciones para el profesor, sino como un instrumento de soporte para la reflexión a favor del aprendizaje. En este documento, el contenido curricular de cada asignatura se detalla y se presenta en la división de los cuatrimestres.

A partir de 2020, los PCN y las OCEM se reemplazaron por la *Base Nacional Comum Curricular* (BNCC). Es un documento que define el conjunto de aprendizajes esenciales que todos los alumnos deben desarrollar a lo largo de las etapas de la Educación Primaria y Media⁵.

La educación en Argentina está regulada nacionalmente por la *Ley de Educación Nacional* (2006). También, a nivel nacional, existen los *Núcleos de Aprendizaje Prioritarios* (2011). Después, cada provincia tiene sus diseños curriculares. Para esta investigación, opté por analizar el *Diseño Curricular de la Provincia de Córdoba* (2012).

La *Ley de Educación Nacional* tiene como objetivo garantizar el derecho de enseñar y de aprender siguiendo delineamientos de la Constitución Nacional Argentina y de los tratados internacionales que la integran (2006: 01). La ley fija la necesidad de la literatura en la Educación Inicial, pero no menciona la literatura como componente recomendado para la Educación Primaria y Media. En lo que dice respecto a los idiomas extranjeros, determina la obligatoriedad de la enseñanza de por lo menos un idioma en todas las escuelas de nivel primario y medio del país (2006: art. 87, 18).

Los *Núcleos de Aprendizaje Prioritarios* (NAP) son documentos nacionales que reúnen los acuerdos para la enseñanza de los componentes curriculares, entre ellos Lengua (Ciclo Básico de la Educación Secundaria) y Lengua y Literatura (Ciclo Orientado de la Educación Secundaria).

⁵ La BNCC es un documento polémico por la manera como se terminó de elaborarlo. Su creación estaba prevista hace años puesto que la Lei de Diretrizes e Bases preveía la creación de una base curricular común. Al inicio, el MEC convocó a varios profesionales de educación y creó grupos de trabajo para discutir qué componentes integrarían dicha base y cuál sería su naturaleza. Sin embargo, en 2015, después del impeachment de la presidenta Dilma Rousseff, el MEC bajo el gobierno de Michael Temer disolvió los grupos de trabajo y elaboró el documento desconsiderando las colaboraciones de los profesionales competentes.

El *Diseño Curricular de la Provincia de Córdoba* defiende una enseñanza de lengua “desde un enfoque plurilingüe e intercultural” (2012: 04). El documento engloba la enseñanza de la lengua española y de lenguas extranjeras:

La Orientación en Lenguas abordará los saberes referidos a los procesos de apropiación de una o más lenguas-culturas (extranjeras, de señas, clásicas, originarias, regionales, de herencia, de inmigración –antiguas y recientes–), desde un enfoque plurilingüe e intercultural. Enfatizará, articulándolos, aspectos lingüísticos, pragmáticos, discursivos y socioculturales, con la finalidad de fortalecer en los estudiantes los aprendizajes necesarios para comunicarse, estudiar, trabajar y participar en torno a dichos procesos. (2012: 05).

Los documentos y la enseñanza de lenguas extranjeras

Con la LDB, la asignatura *Lengua Extranjera* pasa a ser obligatoria en la educación primaria a partir del sexto año. La escuela debe ofertar por lo menos una lengua extranjera moderna que será elegida por la comunidad escolar (compuesta por profesionales de educación, estudiantes y su núcleo familiar), según las posibilidades de la escuela. De acuerdo con la ley, los currículos de la educación primaria y media deben tener una base nacional común, que se complementará con la parte diversificada (siguiendo características regionales, culturales y económicas de cada estado). La lengua extranjera se insiere en esta parte diversificada. En la Educación Media, se debe incluir una lengua extranjera moderna, de carácter optativo, elegida por la comunidad escolar y una lengua extranjera adicional, de acuerdo con las posibilidades de la escuela.

Los PCN de lengua extranjera están elaborados por educadores brasileños, de las áreas de inglés, francés y español, con base en sus experiencias e investigaciones para auxiliar el trabajo de los profesores de lenguas extranjeras. El documento aclara que es un instrumento para mediar la reflexión sobre la enseñanza de lenguas extranjeras y sugiere temas centrales como ciudadanía y conciencia crítica en relación al lenguaje y sus aspectos sociopolíticos. También ofrece soporte para la planificación de clases y la evaluación de materiales didácticos.

Las OCEM relacionan la enseñanza de lengua extranjera a la inclusión social que, por su

parte, se relaciona a la literacidad, que busca desarrollar el lector como alguien que tiene consciencia y actitud críticas ante lo que lee. De este modo, la enseñanza de lengua extranjera requiere que se comprenda la importancia de esta conciencia crítica. La literacidad no comprende la lectura simplemente como el ejercicio de la competencia lectora, sino la comprensión de la ideología que se presenta en todos los discursos y la habilidad de posicionarse en relación a dichas ideologías utilizando las cuatro habilidades (leer, hablar, escribir y escuchar).

La BNCC diseña los caminos educativos que considera esenciales para la formación de los estudiantes. En ese sentido, los únicos componentes curriculares sugeridos son artes, educación física, inglés y portugués (Brasil, 2017: 471, 474). La lengua extranjera sugerida es el inglés, pero el documento presenta la posibilidad de oferta de otras lenguas, de preferencia, la lengua española (Brasil, 2017: 476). El documento justifica la enseñanza prioritaria del inglés afirmando que es la lengua de comunicación internacional y defiende su carácter formativo, es decir, una enseñanza que contemple las funciones social y política de la lengua inglesa.

La *Ley de Educación Nacional* de Argentina determina que las lenguas extranjeras deben estar presentes en la Educación Primaria, así como el arte y la cultura. Además, la enseñanza debe fomentar la aplicación de dichos contenidos en la vida cotidiana (2006, art. 27, C: 05). Para la Educación Media, la ley orienta el desarrollo de la comprensión y de la expresión en una lengua extranjera (2006, art. 30, D: 06). Por último, la ley determina la obligatoriedad de al menos un idioma extranjero en todas las escuelas de nivel primario y medio de Argentina (2006, art. 87, C: 18).

Los NAP no tratan de la enseñanza de lenguas extranjeras en el cuerpo del documento principal, sino en un apartado específico: *NAP - Lenguas Extranjeras, Educación Primaria y Secundaria*⁶.

El *Diseño Curricular de la Provincia de Córdoba* determina que la lengua extranjera para la educación media, en todos los años del ciclo básico y también del orientado es el inglés. Sin embargo, también orienta la inclusión de una segunda lengua extranjera, que puede ser una

⁶ No analizo el *NAP - Lenguas Extranjeras, Educación Primaria y Secundaria* porque desde el inicio de esta investigación el documento no está disponible en la página web oficial y, por lo tanto, no tuve como acceder al documento para incorporarlo al estudio. <https://www.educ.ar/recursos/132577/nap-lenguas-extranjeras-educacion-primaria-y-secundaria>

lengua “extranjera, vernácula o de los pueblos originarios, regional, de inmigración antigua y reciente, de herencia, clásica, de señas, según sea la situación particular de cada escuela” (2012: 03). La naturaleza del estudio de las lenguas extranjeras debe ser la mediación intercultural. El documento justifica que la elección de inglés se debe a que es una lengua de comunicación internacional y que debido al Mercosur, es conveniente considerar el portugués como la segunda lengua extranjera adicional (2012: 03).

Es posible observar que en lo que dice respecto a la enseñanza de lenguas extranjeras, los documentos que rigen los dos países presentan posturas muy semejantes, aunque, al contrario de los documentos brasileños, los argentinos no enfatizan la literacidad como un objetivo a alcanzarse con el aprendizaje de un idioma extranjero.

La enseñanza de literaturas extranjeras y los documentos

La enseñanza de la lectura y la promoción de la literacidad en las clases de lengua extranjera podrían estar directamente relacionadas con la enseñanza de literatura. De hecho, en los últimos años, hubo un aumento considerable del interés en ese tema, con la publicación de varios estudios que se proponen pensar esa problemática. Dichos estudios se preocupan, principalmente, en sistematizar la enseñanza de literatura extranjera mediante la elaboración de unidades didácticas o relatos de experiencia.

En la Educación Media tenemos directrices distintas en cada documento. Observamos que en los PCN se elimina la tríade de asignaturas Lengua Portuguesa, Literatura Brasileña y Redacción que regía hasta la implantación del documento. En su lugar se crea la categoría *Lenguajes*, que abarca los tres componentes curriculares. Sin embargo, el documento no define cómo esos componentes deben estar presentes dentro de dicha categoría y lo que viene ocurriendo en los últimos años es que, por distintos motivos, los profesores en general privilegian la enseñanza de lengua y de redacción y descuidan los contenidos de literatura.

De manera contraria, las OCEM sugieren la literatura como asignatura. No obstante, no especifica que esta asignatura sea literatura de lengua materna y presenta los textos de la literatura brasileña como una sugerencia y no como una vinculación obligatoria:

Pensamos que se deve privilegiar como conteúdo de base no ensino médio a Literatura brasileira, porém, não só com obras da tradição literária, mas incluindo outras, contemporâneas significativas. Nada impede, e é desejável, que obras de outras nacionalidades, se isso responder às necessidades do currículo de sua escola, sejam também selecionadas. Também é desejável adotar uma perspectiva multicultural, em que a Literatura obtenha a parceria de outras áreas, sobretudo artes plásticas e cinema, não de modo simplista, diluindo as fronteiras entre elas e substituindo uma coisa por outra, mas mantendo as especificidades e o modo de ser de cada uma delas, pois só assim, não pejorativamente escolarizados, serão capazes de oferecer fruição e conhecimento, binômio inseparável da arte (OCEM, 2006: 73).

Las OCEM también defienden la literatura como arte y no como género discursivo:

Embora concordemos com o fato de que a Literatura seja um modo discursivo entre vários (o jornalístico, o científico, o coloquial, etc.), o discurso literário decorre, diferentemente dos outros, de um modo de construção que vai além das elaborações linguísticas usuais, porque de todos os modos discursivos é o menos pragmático, o que menos visa a aplicações práticas. Uma de suas marcas é sua condição limítrofe, que outros denominam transgressão, que garante ao participante do jogo da leitura literária o exercício da liberdade, e que pode levar a limites extremos as possibilidades da língua (OCEM, 2006: 49).

Sobre la enseñanza de literatura, la BNCC sugiere que ella sea el centro del proceso de enseñanza en la Educación Media. El documento enfatiza que la literatura es un lenguaje artístico organizado, que amplía la visión de mundo del estudiante. En este sentido, propone

a ampliação de repertório, considerando a diversidade cultural, de maneira a abranger produções e formas de expressão diversas – literatura juvenil, literatura periférico-marginal, o culto, o clássico, o popular, cultura de massa, cultura das mídias, culturas juvenis etc. – e em suas múltiplas repercussões e possibilidades de apreciação, em processos que envolvem adaptações, remediações, estilizações, paródias, HQs, minisséries, filmes, videominutos, games etc. (Brasil, 2017: 492).

Es interesante considerar que la BNCC permite la posibilidad de la inserción de obras de literaturas extranjeras en diálogo con las literaturas de lengua portuguesa:

a inclusão de obras da tradição literária brasileira e de suas referências ocidentais – em especial da literatura portuguesa –, assim como obras mais complexas da literatura contemporânea e das literaturas indígena, africana e latino-americana (Brasil, 2017: 492).

Además de la relación con las literaturas extranjeras, el documento también incentiva la lectura por placer y valora obras y formatos no canónicos en diálogo con el canon de la literatura brasileña:

- Diversificar, ao longo do Ensino Médio, produções das culturas juvenis contemporâneas (slams, vídeos de diferentes tipos, playlists comentadas, raps e outros gêneros musicais etc.), minicontos, nanocontos, best-sellers, literatura juvenil brasileira e estrangeira, incluindo entre elas a literatura africana de língua portuguesa, a afro-brasileira, a latino-americana etc., obras da tradição popular (versos, cordéis, cirandas, canções em geral, contos folclóricos de matrizes europeias, africanas, indígenas etc.) que possam aproximar os estudantes de culturas que sub- jazem na formação identitária de grupos de diferentes regiões do Brasil (Brasil, 2017: 514).

En la educación argentina, esta cuestión se resuelve de manera más favorable para la enseñanza de literatura, aunque la *Ley de Educación Nacional* mencione la literatura solamente una vez. Además, indica su enseñanza desde la Educación Inicial (2006, art. 20: 04).

El NAP del ciclo básico de la Educación Media sugiere que se nombre la asignatura como *Lengua* y dedica un apartado a cómo debe ser la integración lengua y literatura. El documento sugiere:

Escucha atenta y lectura frecuente de textos literarios regionales, nacionales y universales e incorporación paulatina de procedimientos del discurso literario y de reglas de los distintos géneros para ampliar su interpretación, disfrutar, confrontar con otros su opinión, recomendar, definir sus preferencias y continuar un itinerario personal de lectura, con la orientación

del docente y otros mediadores (familia, bibliotecarios, los pares, entre otros) poniendo en diálogo lo conocido con lo nuevo (2011: 37).

El documento también incentiva, además de la lectura silenciosa, la lectura en voz alta y que el alumno escriba literatura a partir de lo estudiado (2011: 37, 38).

Por otro lado, el NAP del Ciclo Orientado sugiere la asignatura bajo el título *Lengua y Literatura*. Al nombrar la asignatura de esta manera confiere a la literatura un lugar de igualdad en la enseñanza de lengua. El documento sugiere la ampliación de un repertorio de lecturas, la formación del lector crítico, el diálogo de la literatura con otras artes, la lectura de textos no ficcionales en diálogo con los ficcionales y en inventivo a los alumnos para que produzcan literatura (2011: 15).

Al comparar los documentos argentinos con los brasileños observo que además de la preocupación en incluir la literatura en las clases de la Educación Media, los documentos argentinos no cometen el equívoco de vaciar la literatura de su valor estético y artístico, como hacen los documentos brasileños que tratan la literatura como un género discurso más.

Sin concluir

Indagar sobre la literatura en el ambiente escolar era algo impensado tiempos atrás. La literatura hasta poco tiempo gozaba de estatus privilegiado, era considerada un rasgo distintivo de cultura y, por lo tanto, de clase social. Su lugar en el proceso educativo, también elitista, estaba garantizado.

La modernidad trajo transformaciones de las cuales nadie se escapa (“todo lo que es sólido se deshace en el aire”, afirmó Karl Marx). Eso levanta la siguiente cuestión: si el estudio de literatura no incide directamente sobre ningún pilar del mundo moderno (mercado, capital, eficiencia técnica, lo individual frente a lo colectivo, etc.), ¿por qué la enseñanza de literatura debe permanecer en la Educación Media? (OCEM, 2006: 52).

Debemos considerar la literatura en su aspecto artístico. El mundo dominado por el mercado necesita sensibilidad. El arte tiene la función de inventar, generar, educar la sensibilidad.

Dichas funciones son tan necesarias como el conocimiento científico. Además, en su función crítica, la literatura también permite cuestionar el mundo y las relaciones sociales establecidas.

Defiendo, aún, que la enseñanza de las literaturas extranjeras, en Brasil o en Argentina, no tiene que estar necesariamente vinculada a la enseñanza de las lenguas extranjeras (español en Brasil y portugués en Argentina), sino pueden integrar los currículos de literatura en cada país (obras de la literatura argentina en las clases de literatura en Brasil, obras de la literatura brasileña en las clases de literatura en Argentina).

Por lo expuesto, defiendo que es necesario y urgente una reflexión atenta sobre la cuestión de la enseñanza de literaturas extranjeras con vistas a la concientización de qué caminos seguir para la realización de un trabajo docente que cumpla con las orientaciones de los documentos que rigen la educación en Brasil y en Argentina y que también dé a la literatura extranjera su lugar como arte y mantenga su dimensión estética.

Por fin, creo que el estudio de las literaturas extranjeras en la Educación Media puede favorecer un diálogo entre Brasil y Argentina, contribuyendo para un entendimiento intercultural y para la eliminación de estereotipos.

Bibliografía

Brasil (1996). *Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional: nº 9394/96*. Brasília: Senado Federal.

Brasil (1997). Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria da Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais. Terceiro e quarto ciclos do Ensino Fundamental: língua estrangeira moderna*. Brasília: Autor.

Brasil (1999). Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria da Educação Fundamental. *Parâmetros Curriculares Nacionais. Ensino Médio: língua estrangeira moderna*. Brasília: Autor.

Brasil (2006). Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria da Educação Básica. *Orientações Curriculares para o Ensino Médio (OCEM). Linguagens, códigos e suas tecnologias. Conhecimentos de Línguas Estrangeiras*. Brasília: Autor.

- Brasil (2017). *Base Nacional Comum Curricular: Ensino Médio*. Brasília: MEC/Secretaria de Educação Básica.
- Candido, Antonio (2004). “O direito à literatura”. *Varios Escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul.
- Ley de Educación Nacional N° 26206 (2006). [En línea] <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/ley-de-educ-nac-58ac89392ea4c.pdf>
- Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba (2012-2015). *Diseño Curricular de Educación Secundaria*. Orientación Lenguas. Tomo 6.
- NAP (Núcleos de Aprendizajes Prioritarios) (s/f). *Ciclo Básico Educación Secundaria, 1°/2° y 2°/3° años*. [En línea] <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL004318.pdf>
- NAP (Núcleos de Aprendizajes Prioritarios) (s/f). *Ciclo Orientado / Educación Secundaria*. [En línea] <https://studylib.es/doc/8828058/lengua-y-lit-secundaria-ciclo-orientado>
- Pennac, D. (1993). *Como um romance*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Perrone-Moisés, L. (2006). “Literatura para todos”. En *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Faculdade de Filosofia/Universidade de São Paulo.
- Todorov, T. (2012). *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel.

Un hombre a pie por la pampa tiene algo de escandaloso¹

Martin De Mauro Rucovsky

En lo siguiente vamos a considerar tres cuentos que insisten, como telón de fondo, sobre la pregunta por el suelo y el territorio a través de experiencias de ‘trauma terrestre’ (Casid, 2005) y contaminación generalizada. Así, en un primer escenario, *Un pequeño mundo enfermo* de Julián Joven y *Machos de campo* de Púber P (ambos de autoría de Cristian Molina) como figura singular de estos corrimientos en relación a una topografía marica y disidente que se dispone en una geografía rural o semiurbanizada (Leones, provincia de Córdoba), escenario de la industrialización agropecuaria, la soja como trasfondo de las dinámicas extractivas y los vínculos sexo-afectivos. Lo que emerge en estos textos como sensorium anticipatorio y en tanto ordenamiento sexo-disidente del territorio, es un saber marica de la devastación ecológica en curso. Y en un segundo momento, a partir de *El regalo de virgo* de Mariano López Seoane, la topografía marica y disidente tiene lugar en un escenario de devastación medioambiental y desertificación del territorio. Y en esa trama narrativa marcada por la eco-política, los procesos de destrucción y acabamiento de los recursos naturales, lo que se despliega en *El regalo de virgo* es un devenir cactáceo de sus protagonistas, o en otros términos, la posibilidad emergente de lo vegetal y las temporalidades ampliadas de largos procesos geológicos-terrestres.

¹ Una versión previa de este artículo salió publicada en revista *Landa*, Vol. 8, N°1, 2019, bajo el título “Swing de campo grande”. [En línea] <http://www.revistalanda.ufsc.br/vol-8-n1-2019/>

Un campo natural

Planteado el recorrido y el corpus que motiva la presente indagación, quisiera comenzar con un interrogante que funciona como hipótesis general: ¿cuáles son nuestros imaginarios culturales de la sexualidad y sus topografías?, ¿donde ubicamos las narrativas maricas disidentes, en qué espacialidad y en qué emplazamientos? “¿Dónde se ubican estas sexualidades y estos cuerpos? ¿Qué espacios y territorios de lo nacional se imaginan, emplazan y proyectan sobre estas sexualidades disidentes?” (De Mauro Rucovsky, 2018a). Pero más aún, ¿cuáles son nuestros imaginarios culturales respecto de aquellas transformaciones de la sexualidad, lo rural-campestre, el suelo y el territorio?, ¿de qué modo se vinculan uno y otro elemento en el imaginario cultural reciente? Y por último ¿qué piensa, qué sabe y qué enuncia la literatura sobre estos desplazamientos de la disidencia sexual en un entorno contaminado y desfondado como es el paisaje rural contemporáneo? La zona de indagación, que en principio peca de generalidad y amplitud, apunta a una serie de desplazamientos en aquello que constituye una matriz normativa de la hetero-cissexualidad nacional. Adelantando la hipótesis de lectura, lo que ocurre es un movimiento de torsión doble pero coincidente sobre aquellos imaginarios que vinculan la mística virilizada de lo masculino heterosexual, patriarcal y lo rural respecto de la presencia insistente de la disidencia sexual y marica² al tiempo que, los entornos rurales-campestres pierden, como foco de intensidad creciente, aquellos atributos ligados a lo natural, la estabilidad y la abundancia de recursos. Se trata entonces, de un espacio narrativo de inestabilidad (De Leone, 2016: 196) producto de una doble desnaturalización simultánea y coincidente, los predicados de lo natural y lo rural (y vale agregar, un cierto esencialismo

² Vale aquí una indicación, nos referimos a la presencia insistente de sexualidades disidentes y maricas en materiales culturales recientes respecto de las transformaciones del ecosistema rural, tal como indicamos en la serie textual previa. No obstante, cabe señalar que tal presencia puede funcionar como clave epistemológica para lecturas retrospectivas, ¿qué pasa si no leemos la literatura gauchesca, las crónicas de viaje interior y el naturalismo decimonónico en términos heterosexuales, tal como sucede en *Moreira* (1987) de Néstor Perlongher, *Los cautivos: el exilio de Echeverría* (2000) y el cuento *El amor* (2015) de Martín Kohan y *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara?

telúrico) como espacialidad viril heterosexual se agotan al tiempo que el campo abandona aceleradamente su capacidad de alegoresis natural (Andermann, 2012: 24)³. Y esto es producto de la completa modificación de los ecosistemas, especies, cultivos y entornos como efecto de la intervención humana y tecnocientífica, la desertificación de bosques, la extinción de especies y con especial énfasis en las últimas décadas, como efecto de la industria agrofarmacéutica. En efecto, aquello que se lee y que se preanuncia en *Un pequeño mundo enfermo* y en igual medida en *Machos de campo*, un sensorio marica y un tipo de educación sentimental homoerótica en el contexto de una crisis ecológica generalizada respecto de la sostenibilidad y la reproducción de la vida, esto es, la sojización y la utilización de pesticidas (a base de glifosato), el monocultivo como modelo de capitalización extractiva y la aceleración de la devastación medioambiental. Ese es, precisamente, el escenario del que parte *El regalo de virgo*, un tipo de parentesco sexo-afectivo entre maricas que ocurre en un peregrinaje en barco pero que vislumbra toda una trama de agotamientos de los suelos, la desertificación del territorio y la catástrofe ecológica.

Un campo de machos en la pampa sojera

Un pequeño mundo enfermo (2014) es un poemario hecho de versos y procedimientos experimentales que, como anuncia su título, construyen un territorio rural alrededor de cuerpos enfermos y el cáncer, la muerte y los cadáveres pero también una atmósfera de putrefacción y decadencia general. Julián Joven (Cristian Molina) construye un vocabulario corporal que

³ La alegoresis natural hace referencia a esa operación epistemológica que escondía y telurizaba la violencia colonial y social sobre un territorio “virgen”, indómito y primordial, a la espera del germen fecundizador occidental (Andermann, 2012: 24). Esta idea de naturaleza estable y disponible para el dominio del hombre se vincula también al “machismo antropológico implícito en la idea de una conquista épica de la naturaleza” (Danowski & Viveiros De Castro, 2019: 209). Por su parte, la genealogía de este imaginario cultural de lo rural-masculino-heterocisexual es, en efecto, más extensa y de mayor aliento. No obstante, es posible rastrearlo –al menos– desde la culminación y crisis del modelo agroexportador decimonónico y el desplazamiento de amplios sectores del nuevo proletariado rural hacia la metrópoli, lo que incluye, como mencionamos previamente, a la literatura gauchesca, las crónicas de viaje interior y al naturalismo decimonónico.

se despliega alrededor de la enfermedad (el horizonte de la soja y el monocultivo) y un tipo de educación sentimental marica, ya sea la “felicidad masoquista” de un padre de familia con un puto o los niños pequeñitos amariconados que “arrastraban el deseo en fantasías perversísimas”. En ese registro de interfaz y cruzado se mueve el texto de Cristian Molina, entre gusanos, parásitos, el ardor en la piel o las estrías que se tensan y en convergencia, una sexualidad subterránea, de circuitos periféricos, de ocultamientos y pantallas.

Lo que se percibe en este territorio rural y periférico es un proceso de putrefacción, acaso una insistencia que vuelve, las moscas y los gusanos avanzando sobre los cuerpos y el territorio. Así como las moscas, parásitos y gusanos avanzan sobre los cuerpos-territorios (escritura de tono realista), la enfermedad también se va desplegando en el poemario, página tras página va creciendo en tamaño y disposición, a nivel de texturas temáticas, en el registro gráfico visual y los procedimientos formales (escritura de inspiración vanguardista experimental). Inicialmente una doble ce (“cc”) hasta llegar a ocupar páginas completas con la inscripción reiterativa y anagramática de “carne, cercan, cáncer” y finalmente estas páginas se repiten pero en resaltado negro, al modo de bloques rasgados e incompletos.

Moscas y gusanos que horadan toda materialidad posible, de nuevo, el suelo y los cuerpos: “Abrieron el cajón y salieron moscas de la nariz del cadáver” y de trasfondo, “el campo atrás. Soja, mucha mucha Soja” (Molina, 2014: 12). Moscas en los platos de comida, moscas que salen de las cunetas o que vinieron de los costados, porque las moscas son⁴, en similitud a los gusanos sojeros de *Machos de campo*, el insecto (siempre sacrificable) que crece en las heridas de un mundo en descomposición:

Las ciudades se llenan de moscas vinieron de los costados
y las autoridades
piensan evacuaciones masivas hacia la luna

⁴ Al respecto, el trabajo de Franca Maccioni (2014) parte de la poética de J. O. Giannuzzi y las moscas para pensar aquello que la poesía desune ante las narrativas del ocaso y que, precisamente, abre la posibilidad para que algo nuevo pueda aún emerger. Las moscas y los cadáveres, entonces, reflejan esa “mínima potencia de vida que se dona para quienes saben hacer de la carroña su forma” (Maccioni, 2014: 34).

la luna será conquistada
porque las moscas se robaron el mundo nada quedará
ni los campos ni tus Palas
ni las cosechadoras ni los cadáveres
en los campos en las palas
en las cosechadoras en los cementerios
y emprenderemos el mundo nuevo
sin las moscas
sin las moscas (Molina, 2014: 36).

Aquello que desestabiliza la matriz normativa de la heterosexualidad nacional, “la normalidad del mundo” (sic) escribe Molina, es una plaga que crece desde las entrañas del campo. En los galpones de las cerealeras, o en la sexualidad marica enmascarada, ese “miedo a los hombres –a ser hombre–”, en el cáncer del abuelo, el asma del padre y el ardor del gordo que sueña con parásitos. Son las moscas y todos estos pero más aún, son “los motores a todo trapo de las cerealeras en la madrugada” y la cosecha expansiva de soja, esos actantes no-humanos que envenenan y contaminan la tierra. Eso es lo que anuncia el poemario de Julián Joven, en efecto, se trata de interpelar las acciones humanas y sus efectos en el macroambiente:

Por eso todos piden que alguien
escriba y que alguien lea
para la supervivencia de la especie
pero nadie –o pocos– lo hacen
a pesar de sus beneficios (Molina, 2014: 74).

Aquello que se lee como trasfondo sensible de una época (en el sentido geológico del término) apunta a los procesos que están sucediendo a nivel de los suelos y el medioambiente envolvente y que se refieren al agotamiento ambiental y civilizatorio en curso, como indica el verso anterior: “nada quedará / ni los campos / ni tus palas / ni las cosechadoras / ni los cadáveres / en los campos”. Lo que está en juego, y esa es la materia sensible sobre la que trabaja

Un pequeño mundo enfermo, es aquello que viene después –“que alguien escriba y lea para la supervivencia de la especie” apunta Molina– en tanto acabamiento de una época pero que concierne a la especie misma, a lo “humano” de la catástrofe “producida por el hombre”.

“Nada quedará / ni los campos / ni tus palas / ni las cosechadoras / ni los cadáveres / en los campos” (Molina, 2014: 36) o “que alguien escriba y lea para la supervivencia de la especie” (Molina, 2014: 74) ese tono resuena en muchos de los debates y disputas alrededor del cambio climático y la crisis medioambiental: ¿cuáles son las condiciones de reproducción y sostenimiento de la vida?, puesto que la vida y la supervivencia de la especie humana está, precisamente, en riesgo. Un tiempo que ha llegado a su fin, una epocalidad ha concluido en el sentido geológico y en lo que concierne a la especie humana. Ya sea porque haya o no comenzado con nosotros, o porque si se deba al influjo humano (el *antropoceno* como origen antrópico del cambio climático), *capitaloceno* (relaciones de producción, consumo y extracción de capital), *plantacionoceno* (el monocultivo y las granjas decimonónicas y las prácticas patriarcales, raciales y coloniales) o *chtuloceno* (entidad tentacular de simbiosis y cohabitación mutua interespecies y de heterogeneidades espacio-tiempo), lo que marca el impacto de la técnica humana a nivel de las capas geofísicas de la tierra y las atmósferas envolventes.

En cualquier caso, nuestro tiempo es un presente sin porvenir, el nuestro es un tiempo que dará lugar a otra época geológica sin nuestra presencia (desaparición humana) y cuya anulación planetaria está en juego pero fuera de nuestro alcance. Ante la pregunta por la historia planetaria, el cambio climático, la tierra, el suelo y lo geográfico (Povinelli, 2016) lo que cobra mayor relevancia es una perspectiva de lo no-humano. En otros términos, se trata del cambio de escalas, rangos y dimensiones no estrictamente humanas –el hombre deja de ser la medida de todas las cosas– respecto de procesos más largos y vastos como lo son la historia (cosmológica) planetaria (su ubicación en una constelación y en una galaxia), la geología de las capas terrestres y las tectónicas de placas (millones de años de duración).

En resonancia con su poemario previo, *Machos de campo* (2017) es un libro de relatos, o una constelación de historias como escribe su autor Púber P (Cristian Molina), que giran en torno a la educación sentimental y sexual de mariconcitos, adolescentes, chongos, travestis y también de maricas adultas en Leones, ciudad del interior, en el sudeste de la provincia de

Córdoba. De un modo subterráneo a la moral sexual de Leones, *Machos de campo* conforma un tipo de sensorium ciertamente clandestino. Educación sentimental y emocional que se construye sobre la base de la ocultación y su par complementario, el cotilleo, el secreteo y la vergüenza pública o sobre aquello que “no se puede nombrar” pero que sí se puede nominar como reza la cita inicial de Alberto Laiseca. Pero también circulan afectos y aprendizajes en *Machos de campo*, en prácticas imperceptibles y detalles mínimos, bombachas rosa y meneos de pelvis, chicos que se masturban mirando porno, discos de Madonna, el tango “Naranja en flor” y “el tema de Moulin Rouge”. Y ese lugar de enunciación emocional es el que despliega el texto, justamente, el chisme pueblerino, los recuerdos menores o el cotilleo susurrado de tías maricas, como repertorio narrativo.

Entre el pueblo y el campo, las distintas historias que componen *Machos de campo* traen a la superficie una geografía del deseo o una deseografía (Parrini, 2018) –donde la exploración es grafía-escritura, cartografía y topografía del deseo– entre vecinos, camioneros, padres de familia, niños, amigos y compañeros de colegio. El texto de Púber P narra situaciones de levante, crusing (lo que otrora fuera el *yire*)⁵, prácticas sexuales mayoritariamente homoeróticas en un geografía móvil que se construye cada vez, sea la banquina lateral de la ruta, en el ciber del pueblo, en un vagón de tren abandonado, en los montes de caña y árboles, debajo del puente de la laguna inmóvil, o al costado de la ruta, en el kiosquito rutero de camioneros y chongos que se paran a comer un sánduche de milanesa⁶.

⁵ El *yire* o *yiro* nombra al “contacto callejero entre extraños y a los encuentros furtivos en lugares públicos, particularmente en parques y baños públicos, llamados “teteras”, al resguardo y especialmente durante la noche. Una de las características de estos espacios es que permitían concretar contactos sexuales in situ, sin necesidad de trasladarse a otro lugar. A menudo no existía para sus frequentadores otro ámbito disponible para un encuentro” (Sívori, 2005: 26). Política del *yire*, tal como registra, por tomar un caso emblemático, Néstor Perlongher (1999) que hace del *yire* una poética y una metodología de investigación y en este sentido, un modo de encuentro-producción de conocimiento.

⁶ Aunque la atribución identitaria se desdibuja, y esta es una de las subhipótesis centrales cuando afirmamos que es la geografía del deseo o la deseografía y no las marcaciones identitarias el foco de *Machos de campo*, no obstante vale recordar que nos referimos (de un modo deliberadamente anacrónico) a los chongos para resaltar, precisamente, la pérdida de pregnancia de tal categoría. El chongo se predica de “quien transitaba el ambiente sin identificarse

El campo, situado en las afueras de Leones y en ese pliegue geocultural que es el interior de la provincia de Córdoba, es un espacio de homosociabilidad subterránea y una geografía del deseo clandestina que revela, de un modo lateral y minoritario, lo engañoso de ese espacio campestre: “el depósito que tenían en medio del campo. Lo único que había era ese galpón y soja, soja, soja, hasta tapar la panorámica” (Púber P, 2017: 17). Así, la ecuación del verde tupido con la fertilidad, la abundancia y lo ameno son expuestas por Púber P en su capacidad de describir y revelar las transmutaciones del ambiente acosado por la agroindustria y la utilización de fertilizantes tóxicos. Lo que es decir, el pasto verde y resplandeciente de los cultivos de soja y su contaminación inmanente:

Los gusanos aparecieron de golpe. No, no sé de dónde, pero se arrastraban por los surcos de soja, gigantes, como si movieran con ellos la llanura en declive. No eran de seda. No. Eran como larvas, marrones, engendros de algo que iba a metamorfosearse para engullirnos (Púber P, 2017: 22).

Entonces, lo que se deja leer es un indicio de la devastación por venir, pero vale la indicación, esto ocurre como trasfondo latente, en un interdicto de escenas secundarias y lecturas laterales:

Después, dijeron que los gusanos habían venido de exportación. De un país centroamericano. Que habían hecho túneles subterráneos a través de los cuales viajaban. Y mataban a los machos de campo. Claro, están los que dicen que esto es mera historia, que nunca pasó. Pero si no, dígame, ¿dónde quedó el trencito del amor? Nunca más pudimos ir después de los gusanos: lo destruyeron (Púber P, 2017: 25).

como homosexual era llamado ‘chongo’, un nombre que subrayaba su rudeza viril. El término se aplicaba también a cualquier hombre que no manifestara inclinaciones homosexuales, manteniéndose libre de ese estigma social. Desde el punto de vista de la loca, el lugar del verdadero chongo es imposible. ¿Sería por lo tanto, un gay de experiencia masculina, que actúa como heterosexual, un chongo? Chongos se llama también a los taxi boys (muchachos que realizan trabajo sexual profesionalmente) y a otros hombres que buscan tener relaciones mediadas por algún tipo de contrapartida económica, en cuya performance se espera que ‘hagan de hombres’” (Sívori, 2005: 84-86).

La metamorfosis anuncia un tipo de peste y de plaga que acecha el orden de cosas. Sea la soja o la sexualidad marica, la contaminación, la homosociabilidad y los gusanos, ese es el nudo de condensación de sentidos que *Machos de campo* logra capturar, un paisaje de abandono que, como efectos de la devastación agrofarmacéutica, cambia de signo. En otros términos, son los putos, maricas y las sexualidades disidentes pero también los gusanos, la soja, las larvas y engendros que anuncian una destrucción por venir. Esto es, una cierta idea del ecocidio aparece aquí narrada como destrucción del entorno (en un doble sentido, del suelo y de los machos de campo) producto de agentes exteriores (engendros de exportación, gusanos centroamericanos y valga la redundancia, los machos de campo).

Así, lo que vaticina *Un pequeño mundo enfermo* y que despliega *Machos de campo*, es un saber marica de los procesos de desmontaje del entorno rural vinculados a la contaminación, el envenenamiento de los cuerpos y la transformación del paisaje campestre. No obstante, este saber marica se orienta no tanto a la búsqueda de una afirmación identitaria ligada a narrativas de visibilización (Sedgwick, 1998) frente a la clausura normativa sino más bien a una geografía del deseo homoerótico, una cartografía de sus vibraciones y sus prácticas sexuales que subyacen de modo subterráneo al imaginario rural hetero-cissexual. Y si tal saber de la disidencia sexual se anuncia en estos materiales, este se encuentra en distintas prácticas homoeróticas y en todo un sensorium marica de la periferia (educación afectiva, popular y sentimental de provincia) aunque también ilumina esa dimensión inasimilable y anti-social de la sexualidad. Este componente marica en la sexualidad rural que resiste toda codificación en términos de comunidad, identidad o en términos de subjetividad se anuda con procesos ecopolíticos pero desde una vinculación próxima con la muerte, por su impulso hacia lo inorgánico. En efecto, catástrofe medioambiental y sexualidad marica se leen como pulsiones de muerte en el sentido en que, retornando a Freud, De Lauretis (2010) y Edelman (2008) nombran el límite mismo de lo socializable y lo simbolizable⁷. La mariconería de provincia

⁷ Por pulsión de muerte, inspirado en la lectura que Freud hace de la Primera Guerra Mundial, se indica la pulsión que no se orienta hacia la muerte como final último de un recorrido de vida sino hacia lo anterior del acontecer individual y anterior a toda experiencia de satisfacción (principio de placer y dolor). Es la regresión hacia lo inorgánico, la sensación de catástrofe inminente y extrañamiento o el impulso hacia lo inorgánico en su intersección con la sexualidad.

pero más aún, las prácticas sexuales funcionan como desestructurantes que dislocan las inscripciones sociales y culturales del deseo e irrumpen tanto en los imaginarios como en la socialización rural. Pulsión de muerte, entonces, porque sitúa esa fuerza que desmonta y desidentifica el imaginario campestre sin reponer un nuevo lazo sino que, por el contrario, apunta hacia una zona de contigüidad con lo informe, lo no-humano, la materia viviente (Giorgi, 2015) en adyacencia con gusanos y moscas, con la soja, los pesticidas y los agrotóxicos. Lo que nos interesa aquí es un aspecto que el saber marica ilumina y que se vuelve expansivo como una variante de las narrativas sobre catástrofe medioambiental, régimen climático y relatos de los fines. Una de las contribuciones claves de la pulsión de muerte marica pasa por la cuestión de la temporalidad. Dado que, justamente, el tema de la sojización y las moscas en Cristian Molina y según veremos, la sequía generalizada, el devenir cactáceo y el clima desértico en López Seoane, se asocia a una narración otra a partir de la puesta en escena de una cierta precariedad ambiental (De Mauro Rucovsky, 2018b) esto es, la vulnerabilidad y la finitud corporal pero también los lazos de interdependencia y de exposición compartida.

Por *precariedad ambiental* o *precariedad posnatural* nos referimos a ese vínculo de interdependencia con otros vivientes y actantes inanimados que nos constituye. En tantos seres vulnerables, frágiles, inestables y expuestos a otros (de nuevo, animales humanos, vegetales, plantas e inanimados) nos sostenemos a partir de ese lazo de interdependencia mutua. El vocablo precariedad-ambiental y precariedad-posnatural (De Mauro Rucovsky, 2018b) se predica de los procesos de precarización generalizada de la vida (y su respectiva ontología social corporal inspirada en Judith Butler) pero circumscripita a las transformaciones medioambientales, climatológicas y ecopolíticas en términos planetarios y respecto al problema de la tierra y los suelos. Así como la precariedad se refiere a lazos mutuos entre animales humanos y no-humanos y otros seres vivientes, es necesario hacer lo mismo en lo que concierne a la relación entre vivientes y seres inanimados para así considerar también la fragilidad y vulnerabilidad de los suelos, la tierra y el medioambiente.

El saber marica es un tiempo diferido respecto de las cronologías normativas del campo y lo natural, sus temporalidades lineales, la metafísica de la pampa y su presunta estabilidad lineal saturada políticamente de futuro y prosperidad. Así, este saber marica de la precariedad

ambiental alcanza a tensionar las narrativas de protección, inmunización y estabilidad del suelo y de ciertos cuerpos y alcanza su lugar en la medida en que insiste sobre la inviabilidad de lo social. O en otros términos, se refieren a la futuridad colectiva o movimiento narrativo hacia un futuro posible de reproducción de la vida y la especie porque como insisten estos materiales, se trata del acabamiento de los recursos naturales, el desgaste de los suelos y la sostenibilidad de la vida.

Una flor de cactus en la puna

Se trata, por tanto, de un libro de antropología fitógrafa o de botánica etnográfica. Un tratado del humano en tanto que árbol. O del cuerpo humano como fruto monstruoso de una simbiosis con el fruto vegetal que desea.

Paul B. Preciado, “Prólogo”, en Duen Sacchi, *Ficciones patógenas* (2018)

El regalo de virgo de Mariano López Seoane es un relato breve que narra un viaje al noroeste de Argentina emprendido por un grupo de amigos en ocasión del cumpleaños número cincuenta de su protagonista Mariano. Viaje de vacaciones entre parejas y amigos, con una bebé de taxonomía incierta (llamada Kasia Mann) y Mariano, narrador y protagonista marica. El periplo de este grupo se realiza por una ruta de tierra pero en bote, viaje futurista no exento de lirismo, ¿una nave interestelar? o un barco navegando por tierra y avanzando a oscuras (“bondades de la tecnología darkroom”, escribe Seoane).

El regalo de virgo construye una estética fantástica y por momentos realista pero marcada por un registro *camp* y *kitsch* a lo F. Fellini (*E la nave va*). Ciertamente, la figuración de los protagonistas maricas responde a un imaginario de asimilación gay, a diferencia de la homosociabilidad rural retratada en *Machos de campo* y *Un pequeño mundo enfermo*, aquí se trata de cuerpos entrenados y tallados con una cierta fuerza física, de un sex appeal pop y de cuerpos estilizados a fuerza de anabólicos, esteroides y hormonas, lo que recuerda la pluma de Tom de Finlandia.

Un barco de grandes dimensiones y un viaje recreativo, lo narrado por López Seoane se sucede entre el sauna de proporciones dantescas (organizado en círculos concéntricos), la ha-

bitación camarote que comparte con sus amigos y los conductos de ventilación de la misma embarcación. En efecto, el foco del texto de Seoane está puesto en la transformación de la beba Kasia en un chongo posthumano con quien Mariano establece un vínculo de parentesco sexo-afectivo y de enamoramiento repentino.

Escrito con una prosa cuidada y con una retórica lasciva, la fábula del “Golem Gay” (como bien apunta María Moreno en la contratapa) logra tematizar un tiempo de las catástrofes ecológicas y tragedia medioambiental ligado directamente al cambio climático (de acuerdo a distintas coordenadas conceptuales, Gaia y Antropoceno es el personaje-clave que nombra esa catástrofe). La proximidad del sol con la tierra, la escasez de combustible y de todos los bienes, pero sobre todo son los efectos del calentamiento global que reseca la corteza terrestre y que produce una escasez generalizada de agua, la sequía inminente que se extiende y la desertificación definitiva de la tierra son el trasfondo meteorológico de *El regalo de virgo*.

La catástrofe que anuncia el relato de López Seoane presupone la crisis del entorno medioambiental y un horizonte de extinción de la especie humana pero atravesados por una metafísica pop (como escriben Danowski y Viveiros De Castro, 2019: 32), tal como se la presenta, en una relación de reciprocidad que liga la ficción científica y la literatura fantástica en la búsqueda por estrategias de supervivencia. Y esto ocurre, en toda la floración disfórica del relato, en el vínculo que se establece entre crisis ambiental y la idea misma de especie humana (que se ve interpelada, asimismo, por la crisis).

A lo largo de las páginas de *El regalo de virgo* la idea de una sequía generalizada resuena de modo expansivo porque pareciera que la “humanidad misma es una catástrofe”, es decir, un evento devastador en la historia del planeta (Danowski y Viveiros De Castro, 2019: 45). Así como algo de lo humano y lo terrestre está agotado, pareciera que tal desastre civilizatorio y geofísico es, pues, una zona de experimentación biogenética que arroja al chongo dionisiaco en los umbrales más allá de lo humano, en dirección de lo vegetal y lo cactáceo. En efecto, la transmutación de la bebé Kasia en Bomba (bautizado así por su partenaire Mariano) está atada a experimentos de hibridación genética y clonación que buscan la supervivencia humana frente a la sequía y la escasez de agua. En efecto, Bomba es el resultado de una organización filantrópica alemana formada por científicos, estudiosos y sabios que se propone vencer al

tiempo. Y tal cometido lo llevan a cabo estudiando los secretos de la botánica y diseñando un porvenir para la humanidad, o de igual modo, ligando la supervivencia de lo humano a la tenacidad de las plantas, lo que es decir, a través de la creación de una forma de vida post-humana capaz de vivir cientos de años sin necesidad de cantidades significativas de agua.

El umbral de lo humano es, para esta organización científica alemana, “una frontera en guerra” porque allí se mide, justamente, la supervivencia de lo humano en un horizonte de devastación y aniquilamiento. La pregunta por la vida y la posibilidad de la vida, por la supervivencia, sostenimiento, habitabilidad y reproducción de la vida, el estudio del origen, evolución, distribución y futuro de la vida en condiciones de destrucción masiva y aniquilamiento, los medios para la detección y los estudios sobre las posibilidades de que la vida se adapte a los desafíos de la tierra y más allá de esta, todos estos interrogantes (biopolíticos pero más aún, geo-políticos como apunta E. Povinelli) son el horizonte último de la organización alemana y que a su vez se inspiran en principios científicos del campo de la astrobiología y la exobiología.

La bebé Kasia se transforma en chongo Bomba producto del contacto con la humedad en el sauna y hacia el final del relato, este vira a lo inerte porque el “chongo épico” deviene cactus en un monte del desierto salteño. El desierto es, para esta organización secreta, un estado de lo natural aplanado, “pegado a la nada y al vacío” y es ahí, justamente, donde se gestan las formas más resistentes, cactus que son la “representación botánica de la lucha por la supervivencia” (López Seoane, 2017: 55). Los cactus (familia *cactaceae*) son un índice de la supervivencia porque son “máquinas de guerra” capaces de absorber el agua muy rápidamente o incluso ralentizar el proceso de evaporación y también porque protegen “el biodrama en cámara lenta” (López Seoane, 2017: 56), de allí su capacidad de almacenar el agua por largos períodos. Similar a las piedras en su dureza, indiferente como los reptiles que habitan los suelos áridos, emparentados a organismos, virus y bacterias que viven en condiciones de criptobiosis⁸, los cactus son organismos extremófilos (de extremo y la palabra griega φιλία =

⁸ La criptobiosis es un estado que consiste en la suspensión de los procesos metabólicos o en un estado de animación suspendida, en la que algunos seres vivos entran cuando las condiciones ambientales llegan a ser extremas. Un organismo en estado criptobiótico puede vivir indefinidamente hasta que las condiciones vuelvan a ser de nuevo tolerables.

afecto, amor, es decir “amante de condiciones extremas”) capaces de preservar una chispa de vida aún si no cae agua durante años, lo que apunta a otro modo de vinculación entre vida y supervivencia o entre lo inanimado y lo animado, el cactus detiene ese gasto incesante que llamamos vida, en efecto, para sobrevivir, escribe López Seoane, “hay que darle la espalda a la vida, guarecerse de ella” (2017: 56)⁹. Y con ello, el metabolismo vegetal del cactus puede referirse a los procesos de equilibrio, disipación, ralentizamiento y muerte (indefectible) de fuerzas térmicas y energéticas que participan del principio de entropía ecológica (Leff, 2006: 30)¹⁰.

Ciertamente, Bomba deviene cactus por un error de cálculo en la sociabilización gay (que lo expone a los vapores húmedos y acuosos del sauna) pero también porque esta planta representa, para la inteligencia científica del grupo germano, una capacidad vegetal de supervivencia en entornos climáticos de intemperie y exposición solar extrema. A fin de cuentas es así como finaliza *El regalo de virgo*, Bomba y Mariano mutan en plantas de cactus en algún monte del desierto salteño que bien podría ubicarse en la puna de Atacama o el desierto del diablo.

La crisis ecológica, tomada como preanuncio de la extinción de la humanidad, encuentra a maricas en dirección a lo no-humano, lo inorgánico o una materia viviente vegetal (entidad botánica y astrobiológica, las cactáceas). En este sentido, y en sintonía con los textos *Un pequeño mundo enfermo* y *Machos de campo*, el lirismo taxonómico de López Seoane sitúa a los maricas en proceso vegetal como desestructurantes sociales y culturales, es decir, el devenir vegetal responde también a una pulsión de muerte (De Lauretis, 2010; Edelman, 2008) más próxima a la materia viviente, lo no-humano, posthumano o lo informe. En otros términos, retomando aquello que se lee en la narrativa de Cristian Molina, el saber marica de la crisis ecopolítica trae a escena una “materia viviente cuyo estatuto y naturaleza aparecen bajo el signo de una nueva interrogación” (Giorgi, 2015: 122), en este caso, sobre los imaginarios culturales de lo rural, el suelo y lo campestre. Pero este saber es también una zona de iman-

⁹ Entre la totalidad de la comunidad de las variedades de cactáceas, es el *Rebutia senilis*, *Rebutia krainziana*, *Rebutia minuscula* o *Rebutia marsoneri* (“corona de fuego”) el que ocupa un lugar de privilegio para esta organización. Originario de Salta, es un cactus bajo, de la especie fanerógama con espinas no tan punzantes pero que crece en grupos hasta ofrecer un estallido de flores rojas y naranjas.

¹⁰ Agradezco a Belisario Zalazar por la referencia al trabajo de Enrique Leff y tantas otras indicaciones.

tación que gira alrededor de una temporalidad diferida, una temporalidad marica informe que puede pensarse en el límite de lo viviente y lo social, en otros términos, se trata de un futuro no-reproductivo porque lo que está en juego es la sostenibilidad de la vida y la especie.

El límite que traspaasa lo humano, en dirección a lo vegetal, involucra aquí un cambio de perspectivas, de las mediciones mismas y de las escalas cronológicas en general. La transformación cactácea de Bomba primero y seguidamente de Mariano, recordemos que esto sucede producto del pacto amoroso de Mariano en comunión con el destino indefectible de Bomba, implica un devenir atravesado por ontologías no humanas, en sentido estricto y literal, por ontologías vegetales. La vida vegetativa (*psychétrophiké*) de Bomba y Mariano supone la imbricación recíproca entre medio (mundo) y viviente o entre continente y contenido, esto es, fundirse en el monte desértico significa estar inmerso en un medio que nos penetra con la misma intensidad con la que nos penetramos. Y este vínculo es de mutuo entrelazamiento, “tal como lo ejercían las células y los microorganismos, los gérmenes y las bacterias, los líquenes y los insectos, las plantas y hasta cierto punto los animales” (López Seoane, 2017: 108). Se trata de una vida vegetal de alianzas mutuas o una vida que revela la “estructura metafísica de la mixtura” incluso a nivel de temporalidades presentes, pasadas y futuras (escribe Coccia) pero cuya estructura es también fluida.

La relación entre viviente y mundo, contenido y continente es constantemente reversible. En este sentido no hay prioridad del medio sobre el viviente, la vida vegetal produce una reorganización de la jerarquía topológica puesto que privilegia la superficie sobre el volumen. Pero también porque está integralmente expuesta (acción de compenetración recíproca en forma de inmersión fluida) al mundo que la rodea al tiempo que no tienen necesidad de la mediación de otros vivientes para sobrevivir –son metabólicamente vivientes autotróficos–. Es así que la inmersión no se refiere a una simple determinación espacial, no hay mundo fijo, estable y sólido que se halle en contigüidad o yuxtaposición entre dos cuerpos que se tocan sino más bien una acción de compenetración recíproca entre sujeto y entorno, cuerpo y espacio, vida y medio (Coccia, 2017: 21-24).

Para sellar su pacto sexo-afectivo, los cactus Mariano y Bomba se funden con el mundo, con el devenir de la materia, espacio de vida total, horizonte espacial y temporal, en este sen-

tido el cactus es “necesidad cósmica”, apunta Coccia (2017). Observemos que, para López Seoane y releído por las discusiones en torno a Gaia y Antropoceno, el devenir cactus da lugar a una temporalidad de largo alcance, un cambio de magnitud y una escala más amplia que la finitud humana, digamos de unas pocas décadas: “es cierto que parecen haber estado acá antes que nosotros, que tienen algo de dinosaurios, de habitantes originales, de legítimos dueños de la tierra, en la que reinarán muchos años después de nuestra desaparición” (López Seoane, 2017: 56). En efecto, “¿Qué puede significar ser-humano en este tiempo y cuando lo humano es algo sedimentado en la geología del planeta?” (Alaimo, 2016: 1)¹¹. Devenir cactus y hacerse vegetal con el monte, “la visión de un monte ampliado” escribe López Seoane (2017: 109), rodeado de piedras, algunos fósiles e insectos, termina por vincular la transformación de los humanos (como agentes biológicos) en fuerzas geológicas inmanentes. El devenir cactáceo trae a la superficie sensible la pregunta por la tierra, los nichos ecológicos y, en simultaneidad, la pregunta por ¿cómo hacerse mundo con la tierra? En otros términos, lo que el desenlace de la novela de López Seoane sugiere es que esa comunión amorosa de Bomba y Mariano en el monte salteño contribuye a una temporalidad geofísica del cactus o de un teatro de lo inmóvil donde la inseparabilidad de lo animado y lo inanimado, digamos, los maricas, los cactus y el monte desértico apuntan a una capacidad geológica más allá de las fronteras humanas o más próximos a lo geo-vegetal.

Bomba y Mariano adoptan la forma cactácea (*cactaceae*) con areolas que desarrollan espinas y tricomas, una flor estallada en tonos de rojo y rosado, una delgada corteza, los brazos en protuberancias de tallo e incluso los pies se inmovilizan en raíces fijas. Así como ocurre con esta mutación inicial, la vida vegetal es “un eterno reinventarse” porque, a diferencia de los vivientes animales (cuyo desarrollo y transformación culmina en algún punto determinado), los cactus poseen la capacidad de construir nuevos órganos y nuevas partes de su propio cuerpo. La transformación en plantas y el fundirse con el ambiente árido implica aquí el devenir de la materia y la invención de formas que no conoce interrupción y no cesan en

¹¹ En original en inglés (la traducción es mía): “*What can it mean to be human in this time when the human is something that has become sedimented in the geology of the planet?*” (Alaimo, 2016: 1).

su desarrollo. Y aquí vale de nuevo la pregunta, ¿cómo hacerse mundo con la tierra? y agrega Latour (2012) ¿qué mundo están ensamblando?, ¿con quiénes se alinean?, ¿con qué entes proponen vivir? La vida vegetal de los cactus, ese devenir marica vetegamórfico, es un estar-en-el-mundo en una forma de inmersión donde todo es un medio fluido, en estado de movimiento y permeabilidad pero así también de composición, compost y conexión con otros elementos vivos e inertes –lo que incluye a un medio árido y desértico, el monte y la puna–, a Mariano y Bomba en comunión, distintos microbios, bacterias, flores, etc.

Vida vegetal, zona de lo impersonal (Espósito, 2009) y fuerza geológica, el devenir cactus supone aquí un campo narrativo más allá de las fronteras de la vida y de lo humano, pero presupone también la invención de una manera de producir mundo (worldmaking) en un movimiento de multiplicación y diferenciación fluida aún cuando los vaticinios apocalípticos y la destrucción generalizada del planeta-mundo no deje de anunciarse. Elementos vivos e impersonales, el destino ulterior de los cactus maricas es un medio fluido que no conoce interrupción, como lo muestra la conexión etimológica entre humus, humano y humanidad, ellos son los vivientes que provienen de la tierra y el polvo y al que regresan.

Un saber marica de la catástrofe ambiental, una narrativa *queer* de los fines

Por último, en el desplazamiento y el cambio de escalas que marcan estos cuentos, del campo de soja al territorio desertificado y de la homosociabilidad de pueblo a las maricas fitness asimiladas o las maricas posthumanas transmutadas en cactáceas, lo que se figura es un saber marica y disidente de la precariedad ambiental (De Mauro Rucovsky, 2018b: 187) en tanto espacio narrativo de inestabilidad (De Leone, 2016: 196): ¿cuál es el saber marica de la catástrofe, de los fines y de los futuros disfóricos?, ¿qué hacen los machos de campo, los niños amariconados y los gays fitness en un entorno medioambiental contaminado y desértico?, ¿qué es lo que produce esta conjunción y yuxtaposición narrativa entre geografía devastada, deseo homoerótico y pulsión de muerte, procesos ecopolíticos y nuevo régimen climático? Aquello que sabe y enuncian estos materiales culturales recientes es la puesta en suspenso del límite naturaleza/cultura y en igual medida, configuran una temporalidad de acabamiento

narrativo y agotamiento topológico de lo natural. ¿Esto supone, acaso, una equiparación figural entre desnaturalización normativa marica y desnaturalización del mundo, o como apunta Stacy Alaimo (2016: 65-108) la suspensión normativa de machos y niños maricas tiene su correlato con un mundo desbordado e incontenible (*an uncontainably queer world*)? La literatura de Cristian Molina y Mariano López Seoane inscribe los saberes ecológicos (y en doble sentido, los saberes ecopolíticos inscriben los saberes maricas) como producto de un compromiso interrelacional entre animales humanos, animales no-humanos y otros seres vivos e inanimados dentro de un contexto de explotación expansiva de los recursos del planeta y de contaminación acelerada de los suelos.

La naturaleza ya no es lo que se abarca desde un punto de vista distante, una totalidad estable e idéntica (la objetivación de la tierra como propiedad calculable) que se opone a la mirada humana que la observa como un todo, la trabaja y la explota sino el ensamblaje de entidades contradictorias que deben ser compuestas como un conjunto (escribe Latour, 2012).

En efecto, somos posnaturales (y vale agregar precarios-posnaturales), somos el resultante de las intervenciones agrofarmacéuticas, conexiones, recomposiciones y compostaje de un conjunto híbrido de elementos humanos y no humanos, animales y vegetales, animados e inanimados, orgánicos y tóxicos, contaminantes y ecológicos, analógicos y digitales. Posnatural es, pues, un término cosmopolítico que designa la falta de unidad ontológica en tanto asume la reciprocidad de una perspectiva relacional al interior de una ecología, lo que es decir, “la búsqueda como la domesticación y adaptación de nuevos entes empeñados en hallar su sitio en el colectivo sumándose a los humanos, muy a menudo desplazándolos” (Latour, 2012: 74).

Aquello que apunta *Un pequeño mundo enfermo* y *Machos de campo* en términos de una paulatina desnaturalización (a nivel corporal y territorial), esto es, la contaminación de los suelos y el entorno medioambiental producto del monocultivo de soja en una geografía marica del deseo. El deseo, la sociabilidad y la educación sentimental marica continúan marcando una latencia, en ese espacio topológico de la ficción que ubica en contigüidad narrativa maricas y contaminación o maricas-soja y enfermedad, que es el lugar de aquello que aún

rechaza la inteligibilidad heteronormativa y sus temporalidades de futuros colectivos¹².

Por su parte, en *El regalo de virgo* el mundo desértico del capitalismo tardío adquiere una renovada intensidad porque lo que ocurre es un cambio de objeto de la política, o en la mecánica de gestión y administración política propia de la modernidad. Si del cactus se trata, lo que aquí adquiere centralidad es, ya no tanto la gestión política de la vida (eso que la biopolítica codifica en la vida corporal y poblacional) y en los vínculos interespecies (aquello que los estudios sobre animalidad ubican en la co-habitación humano-animal) lo que redunda en una perspectiva zoocéntrica o lo que es decir, una jerarquización de la vida animal (incluso en sus versiones antiespecistas y posantropocéntricas) sobre la vida vegetal (Coccia, 2017: 18). La metamorfosis de la especie humana, de Bomba y Mariano en coronas de fuego (específicamente, en el cactus de tipo *Rebutia senilis*) supone el ingreso de un agente geofísico mayor. Es esa zona emergente, de una aparente quietud e intemperie metafísica, tiempo muerto donde nada pasa, los cactus, el desierto y el monte, por donde pasa un plano otro, como escribe Eduardo Viveiros de Castro, un plano de suficiencia intensiva de mundo (2011) o como escribe Déborah Danowski junto a Viveiros de Castro, un plano de agenciamiento sincrético de alta intensidad (2019: 218) que se remonta no solo más allá de lo humano sino también más allá de la vida.

El relato de López Seoane se vincula más bien a la politicidad de lo inerte, lo no-vivo e inanimado en relación al territorio desertificado, las capas geológicas y la escasez de agua, el cactus y su larga temporalidad imbricada en el monte salteño, temporalidad cactácea de largo aliento, entonces, que se encuentra ligada a “los espectáculos cósmicos del universo” (López Seoane, 2017: 56). Maricas que devienen en forma vegetal, cactus que devienen en el monte, la vegetación y el devenir cactáceo son nudos de condensación que se atan a una cronología molar y una topología mayor, de escala planetaria y, a su vez, a un “espectáculo cósmico”. La vida cactácea modifica globalmente al mundo, sin incluso moverse o comenzar a actuar, desde este punto de vista, la fotosíntesis es un proceso de escala atmosférica-

¹² A través de su promesa de algo, lo que “está por ser” o incluso más, la fantasía de una realidad social que nos compromete, el pacto narrativo de la futuridad (Edelman, 2008: 207) en la obra de Molina se refiere a las condiciones proyectivas de reproducción y sostenimiento de la vida que se encuentran, justamente, en riesgo.

cósmica que hace respirar al mundo y lo mantiene en estado de tensión dinámica (Coccia, 2017: 46).

Pensamiento fulgurante, el saber ecológico marica es una mirada molecular que se vuelve expansiva porque logra conectar la microfísica de los cactus con la necesidad cósmica de la atmósfera, en términos cronológicos, el teatro de lo inmóvil con el rango ampliado de los procesos geológicos o en cuanto a modos de relación, es un “cultivo de los gestos” (Bardet, 2019: 86) que se alimenta de perspectivas cruzadas y en reciprocidad de relaciones entre los movimientos incesantes de lo vegetal, el mundo geofísico, la biosfera y el ambiente somático circundante: “Es posible que sea en las pequeñísimas rebutias que hayamos descubierto la potencia de lo micro, de lo que se pierde entre las piedras” (López Seoane, 2017: 62). López Seoane confía en la capacidad ecológica marica como un umbral de otra convivencia entre cuerpo y territorio. Es decir, se trata de una convivencia otra que se mide entre vidas humanas, vegetales, minerales, animales y no-humanas, entre sensaciones y realidades materiales y espirituales de distinta índole. Lo que emerge en este cultivo de los gestos es el agotamiento del mundo como fondo u horizonte de la subjetividad, como fuente estable y próspera de recursos naturales o “como res extensa a disposición del sujeto que se afirma y objetiva en su distinción frente a ella” (Anderman, 2018: 26) pero en cuyo lugar se tornan posibles materialidades vibrantes alrededor de ese ensamblaje posnatural que es el devenir marica-cactáceo con el monte.

Bibliografía

- Alaimo, Stacy (2016). *Exposed. Environmental Politics and Pleasures in Posthuman Times*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Andermann, Jens (2012). “El infierno santiagueño: sequía, paisaje y escritura en el Noroeste argentino”. *Revista Iberoamericana*, XII, 45: 23-43.
- Andermann, Jens (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago: Metales pesados.

- Casid, Jill H. (2005). *Sowing Empire. Landscape and Colonization*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Coccia, Emanuele (2017). *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura*. Buenos Aires: Miño y Dávila editores.
- Danowski, Débora & Viveiros De Castro, Eduardo (2019). *¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Buenos Aires: Caja Negra.
- De Lauretis, Teresa (2010). *Freud's Drive. Psychoanalysis, Literature and Film*. New York/Hampshire: Palgrave/Macmillan.
- De Leone, Lucía (2016). "Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas". *Cuadernos de literatura*, Vol. XX, N° 40: 181-203, julio-diciembre. [En línea] <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/download/17256/13813> [Consulta: 24/03/2020].
- De Mauro Rucovsky, Martín (2018a). "Chongos a la deriva". En Diego Falconí, *Inflexión Marica. Escrituras del descalabro gay en América Latina*. Barcelona/Madrid: Egales.
- De Mauro Rucovsky, Martin (2018b). "La vaca que nos mira: vida precaria y ficción". *Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, abril, N° 97: 175-197. ISSN: 0718- 2295. [En línea] <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/49094/51597> [Consulta: 24/03/2020].
- Edelman, Lee (2008). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press.
- Espósito, Roberto (2009). *Tercera persona. Política de la vida y filosofía de lo impersonal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Giorgi, Gabriel (2015). "Pulsión de muerte, políticas de la vida". *Mora*, Vol. 21, N° 2, UBA, diciembre.
- Haudricourt, André & Bardet, Marie (2019). *El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos*. Buenos Aires: Cactus.

- Latour, Bruno (2012). “Esperando a Gaia. Componer el mundo común mediante las artes y la política” (trad. Silvina Cucchi). *Otra parte*, N° 26.
- Leff, Enrique (2006). *Aventuras de la epistemología ambiental. De la articulación de las ciencias al diálogo de saberes*. México: Siglo XXI Editores.
- López Seoane, Mariano (2017). *El regalo de virgo*. Buenos Aires: Mansalva.
- Maccioni, Franca (2014). “Moscas de fuego. Cruzas entre cuerpo, imagen y poema en la escritura de J. O. Giannuzzi”. En Gabriela Milone (Org.), *Papeles cruzados: apuntes para un encuentro*. Córdoba: Ed. de la autora.
- Molina, Cristian/Julían Joven (2014). *Un pequeño mundo enfermo*. Mar Del Plata: La bola Editora.
- Molina, Cristian/Púber P (2017). *Machos de campo*. Buenos Aires: Baldíos en la lengua.
- Parrini, Rodrigo (2018). *Deseografías. Una antropología del deseo*. México: UAM-UNAM.
- Perlongher, Néstor (1999). *El negocio del deseo. La prostitución masculina en San Pablo*. Buenos Aires: Paidós.
- Povinelli, Elizabeth (2016). *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Durham: Duke University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Sívor, Horacio Federico (2005). *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2011). “Desenvolvimento econômico e reenvolvimento cosmopolítico: da necessidade extensiva à suficiência intensiva”. *Sopro*, N° 51, Maio. [En línea] <https://issuu.com/culturabarbarie/docs/sopro51> [Consulta: 24/03/2020].

La exploración narrativa de la fotografía en los textos de Martín Caparrós

Virginia P. Forace

La atracción fotográfica

En 1992, cuando Martín Caparrós publicó su primer libro de crónica, *Larga distancia*, Tomás Eloy Martínez, quien oficiaba de presentador, con gran acierto señaló algunas marcas particulares de su escritura –la belleza y el distanciamiento irónico– y sugirió lo que me parece constituye su particularidad más persistente: la tendencia a experimentar con las formas de narrar. Así, cuando Martínez dudaba al definir el carácter de esos textos –“dieciocho textos (¿o capítulos de novela, o fragmentos de autobiografía?)” (2012a: 11)–, lo que había descubierto era esa propensión inaugural a jugar con los límites de la historia y la ficción, y a buscar nuevas maneras de construir sus relatos. Este rasgo –notable, por ejemplo, en la prosa poética y el estilo indirecto libre que ensaya en *El Interior* (2006)¹ se convierte en una inquietud constante que acompaña a Caparrós hasta el presente².

¹ Otros de sus libros de crónica son *¡Dios mío! Un viaje por la India en busca de Sai Baba* (1994), *La guerra moderna* (1999), *Una luna, diario de hiperviaje* (2009), *Contra el Cambio* (2010). Entre sus ensayos podemos mencionar *La Patria Capicúa* (1995), *¡Bingo!* (2002), *Qué país. Informe urgente sobre la Argentina que viene* (2002), *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 1966-1978* (2007-2008, con Eduardo Anguita), *Argentinismos* (2011), *El Hambre* (2014). También ha escrito novelas: *Ansay o los infortunios de la gloria* (1984), *No velas a tus muertos* (1986), *El tercer cuerpo* (1990), *La noche anterior* (1990), *La Historia* (1999), *Un día en la vida de Dios* (2001), *Valfierno* (2004), *A quien corresponda* (2008), *Los Living* (2011), *Comí* (2013), *Echeverría* (2016), *Todo por la patria* (2018).

² En un reciente tuit, afirma de su nuevo texto para *The New York Times*: “Este artículo es difícil de presentar.

Si en estos textos iniciales la premisa era “usar las herramientas del relato para mejorar la descripción del mundo que hacemos en los textos periodísticos”, “Robarle a la novela, al cuento, al ensayo, a la poesía lo que se pueda robar” (2016: 46), creo que en los últimos libros, *Palipali: impresiones coreanas* (2012) y *Postales* (2018), esa consigna supera los límites de lo literario y apuesta a incorporar los códigos de otras artes en su arsenal narrativo.

El primero de ellos surge de un encargo que le realizan a Caparrós representantes del gobierno de Corea del Sur para contar al mundo occidental el “milagro” del crecimiento económico y tecnológico de este pequeño país, una carta de presentación atípica que diera cuenta también del nuevo rostro de esa sociedad oriental, cuya fisonomía había sido transformada radicalmente en los últimos cincuenta años. Su respuesta al pedido y a la detección temprana de una carencia –“Corea es, ahora, un país en busca de una imagen. Saben que no la tienen y lo sufren...” (2012b: 11)– es un libro de fotografía con más de 270 imágenes, las cuales están intervenidas por pequeñas piezas ensayísticas o narrativas; texto y fotografía, por tanto, conforman el material principal con el que se construye la crónica de ese viaje.

El segundo título del acotado corpus que me interesa recuperar, *Postales*, demanda una arqueología más elaborada: las cuarenta reflexiones recopiladas en el volumen de 2018 nacieron primero como una serie de crónicas individuales publicadas en la versión digital de *Altaïr Magazine*. Por pedido de la editorial de la revista, Caparrós seleccionó un grupo de fotografías que había tomado mientras viajaba para escribir *El Hambre* (2014) y, a partir de ellas, produjo una reflexión semanal más acotada; posteriormente, la serie se expandió bajo el nombre de “Postales” para incluir otras imágenes y relatar otros destinos y momentos en la carrera periodística de Caparrós. La compilación de esas crónicas, más algunas no publicadas antes, son el material del libro en cuestión.

No se trata de la primera vez que Caparrós es atraído por las posibilidades narrativas de la fotografía; por ejemplo, había aportado algunos textos para el libro de Marcelo Brodsky, *Buena Memoria: un ensayo fotográfico* (1997, La Marca)³, y colaborado con Dani Yako para

Intenté un formato distinto, algo que no había hecho antes. No sé qué tal salió” (29/08/2019, 1:17 pm, @martin_caparros).

³ El libro también cuenta con la participación de otros escritores, José Pablo Feinmann y Juan Gelman.

publicar *Extinción. Últimas imágenes del trabajo en la Argentina* (2001, Norma) y *El silencio* (2016, Planeta). Estos últimos, firmados en coautoría, retomaban en realidad el trabajo fotográfico de Yako sobre ciertas preocupaciones personales —la desocupación y la marginación social argentina—, exhibidas en diversas muestras a lo largo de los años; sobre esa indagación, Caparrós había escrito los textos que forman parte de ambos volúmenes.

Ahora bien, mientras en estos casos la producción de imágenes estaba a cargo de los fotógrafos, en *Palipalí* y *Postales*, por el contrario, el cronista también es el *Operator* detrás del disparador de la cámara (Barthes, 1989). Este cambio fundamental no solo constituye otra forma de exploración de las posibilidades de construir un relato, sino que nos señala el punto culminante de una atracción por la práctica fotográfica, seducción que lo llevó de la contemplación, a la colaboración y, finalmente, a la producción. En este punto es en el que quiero enfocar el análisis porque considero que ese interés prolongado ha cristalizado en una forma particular de concebir la productividad significativa de las imágenes. La propuesta, entonces, más que orientarse hacia los referentes de cada libro (qué observa sobre el pueblo coreano o sobre la pedofilia en Sri Lanka, por ejemplo), buscará interrogarse sobre por qué elige construir sus crónicas con este material y qué tipo de relación establece con la fotografía.

***Palipalí*, instantáneas coreanas**

*Lo bueno de viajar, decía, de hacer fotos, de contar historias [es]
descubrir diferencias, entender que ninguna forma es absoluta,
que todas son inventos que pueden ser o no ser, que van y vienen.*

Martín Caparrós

Pensar las crónicas (de viaje, en este caso) dentro de la gran familia de los relatos no ficcionales no requiere ya de extensas justificaciones, no solo porque son abundantes los estudios teóricos y críticos que la analizan (Amar Sánchez, 2008; Bernabé, 2006; Chillón, 1999; Hollowell, 1979; Montes, 2014; Rotker, 2005), sino porque incluso los propios cronistas han reflexionado sobre los problemas y ambigüedades relacionados con los límites de lo factual y lo fic-

cional en su práctica de escritura⁴. Dentro de estas orientaciones, solo hace falta subrayar que, en contra de los acercamientos que la conciben a partir de dicotomías maniqueas (periodismo/literatura, técnicas/temas, forma/contenido, verdad/ficción, entre otras), reconocemos como el rasgo específico del género el modo en que el relato de no-ficción resuelve esa tensión: “realidad y ficción se transforman simultáneamente al estar en contacto y los límites entre ellas se vuelven imprecisos” (Amar Sánchez, 2008: 31). La crónica, por tanto, elige intencionalmente esa ubicación problemática, explorando recursos para exacerbar esa tensión y producir su propio régimen de lectura: no ser reconocida como ficción, puesto que los hechos narrados ocurrieron y el lector lo sabe, y a la vez negar la posibilidad de “reflejar” la realidad.

Estas generalidades respecto del modo en que la crónica habilita sus propias condiciones de recepción adquieren relevancia como punto inicial para reflexionar sobre el corpus propuesto porque la incorporación de fotografías entre los materiales de su construcción tensiona aún más los límites entre lo factual y lo ficcional.

En *Palipalí*, el predominio de las imágenes sobre la palabra parece orientar el sentido hacia la captación directa del referente, en este caso, aquella imagen contemporánea (y desconocida) de la sociedad coreana. Así, las numerosas fotos de ciudadanos y de espacios comunes nos muestran, en un desordenado pantallazo, un recorrido visual acelerado y efímero: puentes, rascacielos, mercados, comercios, paseos, museos, shoppings, comidas, universidades, puertos, cementerios, bases militares, templos, castillos. En esta exploración, imágenes panorámicas y fotos detalles se alternan sin regularidad aparente con retratos de anónimos ciudadanos coreanos, en particular, de los ancianos –los que sobrevivieron la guerra y la pobreza del pasado– y jóvenes –que nacieron con el desarrollo económico–.

Es evidente que el libro no presenta un informe exhaustivo de los rasgos identificables del pueblo coreano, sino un acercamiento fugaz y fragmentario –Caparrós se refiere a él como “títubeo” (2012b: 11)– en el cual las recurrencias referenciales sugieren series fotográficas, sin terminar de definir las con claridad. De esta forma, a pesar de que podemos reconocer los vestigios

⁴ Sin intentar ser exhaustivos, entre los cronistas que han construido discurso metacrítico podemos señalar Carlos Monsiváis (2006), Juan Villoro (2012), Jorge Carrión (2012), Julio Villanueva Chang (2012), Leila Guerriero (2016), y el propio Caparrós (2016).

del recorrido del viaje (la situación de arribo y de partida marcadas por la referencia al aeropuerto), la introducción a ese mundo, más que un relato lineal y uniforme, adquiere el carácter de constelación de imágenes, de colección de experiencias o de catálogo de curiosidades.

Podríamos hallar el sentido de este aspecto desestructurado y en apariencia azaroso de la organización del libro a través de un desvío, el examen del tipo de fotografías que se producen para realizar este recorrido visual. Caparrós evita la manipulación de las imágenes –no realiza fotomontajes o retoque de negativos– y ensaya capturas desde perspectivas diversas, con encuadres amplios o muy ajustados, picados y contrapicados, imágenes estáticas y en movimiento, e incluso, en ocasiones, borrosas, desenfocadas o carentes de nitidez. No se trata de fotos que intencionalmente exploren esos recursos, como lo hacían, por ejemplo, Germaine Krull, André Kertész o William Klein (que Barthes gustó en llamar “fotógrafos del hallazgo”). A pesar de que hay fotos muy bien logradas –en especial, en los retratos de ancianos–, la carencia de un estilo coherente en las fotografías de Caparrós disuade de imaginar una poética fotográfica propia, una manera particular de encuadrar o de ubicar los sujetos en el campo, o un tratamiento de la luz y el color, por ejemplo; lo único que todas parecen compartir como conjunto es el rechazo a cualquier tipo de estetización⁵.

En este sentido, si admitimos que no hay una intención clara o una interpretación que se explicita específicamente a través del lenguaje fotográfico –aunque las imágenes oscilan entre lo que podríamos llamar lo testimonial (presencia efectiva en el campo) y lo subjetivo (una mirada individual reconocible)–, también estaríamos en condiciones de desestimar la consideración del libro como un ensayo fotográfico (como sí lo eran los trabajos de Brodsky y Yako). El perfil del volumen, por lo tanto, es el de una colección que produce y arma un aficionado, alguien atraído indudablemente hacia la fotografía, pero que no intenta presentarse como un fotógrafo.

¿Significa esto que estamos frente a un trabajo trivial de un fotógrafo amateur? Creo que

⁵ Esta falta podría deberse, más que una elección estética, a una falta de pericia técnica. No se trata de un juicio despectivo; el propio Caparrós lo ha declarado sin pudor: “La fotografía es, para mí, puro placer. La practico –siempre la practico– con el gusto y la calma de saber que soy un fotógrafo mediocre: uno que puede dar imágenes razonables, incluso publicables, tan lejos de las que hacen los que tienen talento verdadero” (2018: s/p).

la falta de exploración técnica o unidad estilística no permite afirmarlo, ya que no se trata de la producción de aquel alfabeto fotográfico que Vilém Flusser (1990) identificó como una cámara-función, creador de una constante corriente de imágenes generadas sin conciencia. La reaparición de ciertas isotopías recurrentes —el consumo, la industria cultural, la modificación de las tradiciones, entre otras— y la selección y colección de imágenes sugieren, por el contrario, una práctica meditada que ahonda en preocupaciones concretas para construir su descripción de Corea. Podríamos pensar, entonces, en un tipo de captación documental, como esbozo social de ese mundo.

Antes de avanzar en este sentido, vale aclarar que no pretendo recuperar aquí la superada confusión entre verdad (prueba de sentido) y visible-real-realidad (prueba de existencia), o las tradicionales distinciones entre las formas de considerar la referencialidad de la fotografía —remito directamente a las tres posiciones epistemológicas acerca de su realismo estudiadas en los textos de Philippe Dubois (1986)—; simplemente señalar que, si bien no se observa una manipulación intencionada en lo que respecta al lenguaje fotográfico, eso no significa que se promueva una idea mimética de lo real ni, mucho menos, que no presente una orientación ideológica en su práctica fotográfica.

Para la identificación de estos aspectos, será productivo recuperar una advertencia de Roland Barthes:

nada puede impedir que la fotografía sea analógica, pero al mismo tiempo el noema de la fotografía no reside en modo alguno en la analogía [...]. Los realistas, entre los que me cuento [...], no toman en absoluto la foto como una “copia” de lo real, sino como una emanación de *lo real en el pasado* (1989: 137).

Esta orientación hacia la especificidad indiciaria de la fotografía, el *esto-ha-sido* —sugerido con anterioridad por Walter Benjamin y André Bazin— que reconoce el *punctum* no solo en el detalle, sino en la intensidad, en la marca del tiempo y su representación pura, me parece que es la más adecuada para pensar el modo en que están utilizadas las fotos en el libro de Caparrós para construir relato. Esas imágenes —espontáneas, casi accidentales— no son presentadas como mera prueba de existencia o como imagen estática que significa únicamente

en tanto signo icónico; cuando la captación superficial parece aplacar la productividad del sentido de la imagen, el texto interviene y señala el intersticio donde la marca del tiempo se aloja. Remito, al menos, a un ejemplo: cuatro fotografías retratan un paseo coreano en la ribera de un río (imagen 1, 2 y 3); la pequeña serie presenta la vida cotidiana en escenas ordinarias con familias y parejas de enamorados que contemplan el agua y disfrutan del ocio. El cronista interviene esa cadena semántica (vida común/mundo ordinario) y resignifica completamente la contemplación:

El arroyo Cheonggyecheon simula ser un arroyo pero es, en realidad, un signo de los tiempos. (...) su trabajo empezó en el siglo XV, cuando lo hizo construir (...) un rey Taejong. El rey lo llamó Gacheon y lo destinó (...) a servir de cloaca. El arroyo lo fue hasta que, en 1910, los japoneses ocuparon el país, lo dejaron como estaba y le cambiaron el nombre (...). Para seguir siendo un signo de su tiempo, en 1955, tras la liberación y la guerra civil, era un basurero rodeado de chozas (...). A fines de los cincuenta el gobierno de Rhee decidió llenarlo de concreto y convertirlo en una calle; a principio de los setentas, el del general Park le construyó encima una autopista elevada (...). Durante treinta años [lo fue] hasta que, a principios del siglo, la preocupación verde contraatacó: el gobierno municipal decidió reconstruir el arroyo perdido y se gastó fortunas en desmontar la autopista y recrear, en plena ciudad, un paisaje bucólico (2012b: 20).

Si bien, como señalaba Georges Didi-Huberman, “siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo” (2015: 31), el cronista parece deleitarse en señalar que lo mismo vale para cualquier producción humana, ya sea la arquitectura o la cultura: a esa escena de ocio tranquilo se superpone un siglo de prácticas y luchas por el significado del espacio. La mirada, invitada a la captación fugaz y superficial por la propia apariencia de la serie, es obligada a detenerse, volver a la imagen y sopesar las causas históricas que han permitido su existencia. De esta forma, las fotos no sirven para *mostrar* el río, sino que son señuelo que indican una orientación semántica estereotipada, la cual será desarmada por el movimiento dialéctico entre texto y fotografía.

Este procedimiento de distanciamiento de la interpretación directa de la fotografía también se genera a partir de la exploración de la productividad de las imágenes gracias a la ex-

pansión connotativa y la asociación libre. La oquedad de la Torre Gyeongju y su aspecto ultramoderno de vidrio y metal (imagen 4) conduce la admiración del lector hacia el prodigio arquitectónico que representa; frente a esto, Caparrós recupera el sentido de ese hueco alucinante: el templo Dragón Amarillo (Hwangyongsa) –identificable por sus nueve pisos de tejados voladizos– fue quemado por los japoneses durante la ocupación de Corea. Ausente del espacio urbano por más de setenta años, su perfil es recuperado por el diseño arquitectónico y cristalizado en el espacio vacío de la torre, tensionando el presente en un gesto que va más allá de la restitución o la nostalgia:

Un edificio fue construido alrededor de esa ausencia. El edificio, ahora, conserva el hueco de su forma o, dicho de otro modo: la idea de que la memoria siempre es un vacío –que sólo se puede recordar lo que no está. Como las luces del Ground Zero neoyorquino, la plaza de la embajada de Israel en Buenos Aires, varias iglesias alemanas: el siglo XXI rebosa de monumentos a esos vacíos que fuimos construyendo (2012b: 172).

El acercamiento a ese trauma colectivo suspende el asombro y dota a la torre de una carga afectiva que se proyecta en los lectores al equipararse con tragedias más cercanas a ellos. Esta transformación radical del sentido por medio de la intervención escrita funciona como una forma de enfocar la importancia del tiempo y el contexto para la *legibilidad* de las imágenes y subrayar que la forma tautológica de mirar, aquella que se atiene solo a lo que se ve, que postula el resto como inexistente, que recusa las latencias del objeto afirmando como un triunfo la identidad manifiesta de ese mismo objeto: “Ese objeto que veo *es* lo que veo” (Didi-Huberman, 2017: 21)–, más que ingenuidad o ilusión referencial, es una deformación perceptiva.

Desde la perspectiva de Vilém Flusser esa deformación es una renuncia a la contemplación consciente y un corolario indirecto del predominio de las imágenes técnicas, las cuales “[emancipan] a sus receptores de la necesidad de pensar conceptualmente, sustituyendo una imaginación de segundo grado por conceptualizaciones” (1990: 19). El carácter simbólico de las imágenes y su consecuente requisito de desciframiento son desatendidos, y dispositivos visuales como las fotografías son tomados como “ventanas” hacia lo real, desconociendo su condición cultural; las imágenes, en vez de ser mediadoras entre el hombre y el mundo, se

convierten en el mundo, y, cuando el que contempla ejerce algún tipo de crítica, no la realiza sobre el dispositivo mediador, sino sobre el referente.

Podemos afirmar, por tanto, que, en sintonía con estas observaciones de Flusser, Caparrós propone recordar a sus lectores ese carácter simbólico por medio de los diferentes procedimientos de distanciamiento. La tentación de ver en las fotografías del libro algo así como una esencia del pueblo coreano es desbaratada por esta recuperación de contexto histórico y por la expansión de la cadena significativa.

Bajo esta consigna, la desautomatización de la percepción, debemos repensar también esa falta de estructura en el libro que identificamos al comienzo y que describimos como acumulación, enumeración, colección, muestrario; como dijimos, lejos de la construcción de un relato cerrado de su experiencia de viaje, nos ofrece instantáneas, asociaciones libres a partir de las fotos, datos concretos de ciertos eventos históricos, reflexiones generales sobre la condición humana. Desde esta perspectiva, podemos entender esas más de 270 imágenes como una invitación y una oportunidad para buscar las tensiones y latencias propias, es decir, imitar ese “titubeo” fragmentario con el que él contempló Corea. Las fotos no están allí, por tanto, para probar nada; el texto no interviene para *contarnos* la realidad o interpretar unilateralmente las imágenes; el proceso de distanciamiento y la elaboración ficcional se expresan en el montaje, la yuxtaposición y el recorrido visual que propone, estrategias compositivas que constituyen, en palabras de Didi-Huberman, una forma de conocimiento, “un gesto estético y político que permite otras formas de legibilidad e inteligibilidad del mundo” (2008a: 104).

Postales: memoria y fotografía

*Las imágenes viejas nos acechan, son evidencias de la facilidad
de los olvidos –o, al contrario, lo azaroso de ciertos recuerdos.*

Martín Caparrós

Aquel modo de captación instantánea –inmediata, brevísima, y reflexiva a la vez–, propuesta en *Palipalí*, también se encuentra presente en *Postales*, de 2018, donde Caparrós la explota

como procedimiento constructivo de las crónicas; por eso, propone entender las fotografías como “mirada en estado casi puro” y trabajar con ellas para contar historias, “aguijonearlas con palabras” (2018: s/p).

Las fotos, realizadas por él a lo largo de más de veinte años de viajes por el mundo, están seleccionadas de su extenso archivo personal. Las “postales” que crea con ellas sintetizan sus reflexiones sobre los diversos temas que trabajó a lo largo de su vida —el hambre, la violencia armada en las zonas de conflicto, la explotación humana, la discriminación y la persecución de las minorías, el consumo capitalista, etc.— y refieren a su práctica profesional; algunas informan sobre el proceso de creación de las fotografías y otras —escasas, pero las más interesantes— indagan en las zonas inquietantes de su oficio. En todos los casos la intención es contar algo sobre un viaje o un proceso de investigación que no se haya referido anteriormente en sus libros o en sus crónicas.

En apariencia, entonces, las fotografías se limitan a ser objetos que ayudan a contar una historia; por ejemplo, las que podemos agrupar bajo el rótulo “los viajes del hambre”, aquellas que habían inaugurado la serie de *Altair Magazine* y responderían a esa lógica: los textos condensan las reflexiones de *El hambre* y las fotos no dialogan realmente con ellos, parecen limitar su funcionamiento a ilustrar la anécdota. Sin embargo, al considerar el trabajo de ordenamiento para el libro, esas fotografías conforman una colección que nos habla tanto de la forma de mirar de Caparrós —qué experiencias elige retratar—, como de su criterio de publicación —qué hacer con esas imágenes—.

Por ejemplo, esas fotografías, a pesar de referirse muchas veces a sucesos humanos dramáticos, nunca apelan a la mostración pornográfica del horror; lejos de las fotos-impacto —“una fotografía literal que introduce el escándalo del horror, no el horror mismo” (Barthes, 2017: 200)—, Caparrós nos muestra escenas despojadas de contenidos melodramáticos o que apelen al impacto visual para generar consciencia: accedemos al campamento de refugiados en Bentiu con la foto de un niño sonriente que come Plumpy’Nut, y la imagen de una partera auscultando a una embarazada ilustra las paradojas de progreso de los centros médicos en Uganda. La lógica detrás de esta elección no creo que sea azarosa, sino que responde a un posicionamiento ético y político.

Hay que entender esta colección, por tanto, en el contexto de producción fotográfica de los medios de comunicación del presente y del escalonamiento progresivo de la exposición directa de las tragedias que se observa en ellos. Introducir el *escándalo del horror, no el horror mismo*, significa justamente interpelar al espectador en su sensibilidad afectiva (cada día menos empática) y no en su raciocinio intelectual. Se trata del tipo de contemplación que Flusser (1990) identifica al analizar las fotos sobre la guerra del Líbano: la mirada las recorre superficialmente, el espectador reacciona sentimentalmente a lo perturbador que muestran, pero no va más allá; los procesos históricos, con sus causas y consecuencias, son escamoteados frente al espectáculo del horror humano. Por lo tanto, no mostrar “literalmente” el drama humano, no seleccionar para *Postales* imágenes con una orientación ideológica marcada nos habla de las intenciones comunicativas de Caparrós y del estilo de su forma de narrar el mundo.

Este criterio sobre qué captar en una fotografía o cómo ilustrar una nota es explicitado de forma escrita en muchas de las postales. Por ejemplo, en “La retaguardia. Una postal de El Cairo” Caparrós selecciona una foto que retrata a un grupo de hombres musulmanes realizando el *salat* cotidiano; la mirada a sus espaldas (con las nalgas en fila y en primer plano) subraya una perspectiva que sugiere lo indigno de esas “retaguardias” (imagen 5). Pese a esta intuición, el objetivo no es burlarse de una práctica religiosa, sino señalar una paradoja: ese sosegado momento captado por la cámara se registra en medio de una revolución política que había hecho caer el gobierno del caudillo Mubarak. La foto, por tanto, sirve para explicar la lógica que guio en el pasado su ejercicio de captación fotográfica y también la decisión presente acerca de por qué eligió para el libro esa imagen por sobre otras que tomó ese día:

Había tomado muchas [fotos]: caras abiertas en un grito, banderas en el viento, puños hacia el cielo –fotos de una revolución–. Ésta no era. Habría podido ser sus gestos, habría podido ser un homenaje al rezo; no fue, dice otra cosa. Lo bueno de las fotos es que parecen mostrar la realidad. Lo mejor es que postulan que eso existe. Ahí está el truco (2018: s/p).

Ese “otra cosa” que señala la foto es el contraste entre la sumisión religiosa (“veía demasiados rezos, demasiadas mujeres cubiertas desde los pies invisibles hasta la invisible coronilla,

demasiadas mujeres caminando cuatro pasos detrás de sus maridos”, 2018: s/p) y el clamor revolucionario; una rebeldía a medias, desde la perspectiva del cronista. La selección de la imagen, por lo tanto, apunta a explotar el poder narrativo de la fotografía (entre la apariencia de lo real y su deconstrucción) y trata de reorientar la comprensión de ese acontecimiento cambiando el foco de la información (del idealismo revolucionario a las contradicciones ideológicas). Se genera, así, un momento crítico (auto-crítico) y una *legibilidad* alternativa.

Este tipo de explicaciones sobre las elecciones formales, estéticas y éticas que ha tomado en el pasado sirven para establecer una suerte de recorrido crítico por su carrera profesional, una demostración de la coherencia que orienta su práctica periodística y que trae como corolario una revisión de su pasado. Las postales de Caparrós abren y habilitan, por tanto, el espacio de la memoria voluntaria, un tipo de reminiscencia consciente que apunta al recuerdo integrado en el sujeto (Benjamin, 2012; Deleuze, 1972). Como se ve en el ejemplo anterior, esa búsqueda de la vivencia pasada se realiza desde el presente y, si bien las fotografías parecerían funcionar como simple *reminder*⁶, el trabajo no se limita a un mecanismo de asociación mecánica, sino que implica un esfuerzo intelectual, la *anamnesis*, que reinterpreta el pasado y se expresa en el relato. Por eso, en ocasiones, el cronista se desmarca de su yo pasado y puede juzgar su accionar desde la lógica presente.

Esta colección de fotografías sirve de disparador para la memoria, pero no sustituyen el recuerdo; por el contrario, a partir de esa imagen estática el sujeto reconstruye un relato que permite acceder a un pasado vívido: en “El té mongol. Una postal de Mongolia”, el sabor agrio del té con leche de yak compartido en un *ghers* domina el relato, al igual que en “Mea culpa. Una postal de Zambia” los olores –a sangre, especias, plantas, sudor, bosta, orín– se convierten en el núcleo del recuerdo y de la crónica. La memoria sensible enlaza la percepción de la imagen con el presente, abriendo la contemplación al tiempo y transformando esa misma historia por medio de la actualización.

⁶ Paul Ricoeur (2008) recupera a la distinción de Edward Casey sobre los modos de la memoria y define el *remin-ding* como indicadores que ponen en guardia para proteger contra el olvido en el futuro; puntos de apoyo exteriores para la rememoración (fotos, tarjetas postales, agendas, recibos, mementos, entre otros), que implican recordar algo por asociación.

En otras oportunidades, como en “Trampas de la belleza. Una postal de Etiopía” o en “Silencios del fakir. Una postal de Sri Lanka”, el esfuerzo de rememoración es infructuoso: poco o nada se recuerda del contexto de las fotos o de los sujetos que presentan. Sin embargo, la intensidad de ese no saber y el reconocimiento de cierta potencia que las habita —la niña anónima de Etiopía lo acecha, vuelve a su memoria regularmente al igual que lo hacen los jóvenes faquires— obliga a incorporarlas en la selección y reflexionar, justamente, sobre la reacción anímica, emocional e involuntaria que generan:

si me descuido, pienso también en los caprichos de la fotografía —o la memoria. En la paradoja, sobre todo, de que un momento tan menor, tan fugaz se me haya vuelto permanente. Mientras tantas situaciones que alguna vez me parecieron decisivas se fueron sin que me quede, de ellas, ni el recuerdo (2018: s/p).

Se trata, entonces, de recuperar esa otra memoria, aquella compuesta de afecciones, impresiones sensibles, inscripciones más allá de la conciencia.

Las fotografías de *Postales*, por tanto, nos informan acerca de la forma de mirar de Caparrós y los diversos funcionamientos que otorga a las fotografías; asimismo, aportan claves sobre su forma de interpretar las fotos ya que, además de relacionar el presente con el pasado desde una perspectiva puramente temporal —correspondiente al primer movimiento identificado y la reinterpretación crítica—, también conectan lo que ha sido con el ahora de un modo dialéctico, con un relampagueo cognoscible —una conjunción fulgurante e instantánea (Benjamin, 2012)— y reivindican la relevancia de lo subjetivo, de lo afectivo y lo inconsciente.

El aficionado crítico

Palipalí y *Postales* responden, como ha confesado Caparrós en más de una oportunidad, a una atracción personal hacia la fotografía y hacia un oficio que nunca pudo ejercer profesionalmente, pero que siempre representó un espacio de esparcimiento sin riesgos: “Es agradable, a veces, saberse mediocre: poder hacer sin jugarse nada serio; me divierto, disfruto” (2018: s/p). Este reconocimiento de su carácter aficionado no impide, sin embargo, identificar en

esos libros una reflexión crítica sobre cómo pensar la fotografía y qué hacer con las fotos en el mundo contemporáneo.

Así, la invitación a una forma de mirar –instantánea, fragmentaria, en constelación– y el señalamiento de otra forma de interpretar las imágenes –no superficial, no automática– nos hablan de una consciencia clara sobre el riesgo que representa la producción desenfrenada de imágenes y su consumo ingenuo. La fotografía, al igual que cualquier relato, tiene su propia forma de contar el mundo, una manera de construir lo real. La desautomatización perceptiva no se realiza por medio del lenguaje fotográfico, pero la advertencia sobre esto se encuentra en la perturbación mutua entre texto y fotografías, y en la instantaneidad, la fragmentación y la interrupción como principios constructivos de las colecciones presentadas en cada libro. La dinámica que los guía, especialmente en lo que concierne al montaje de imágenes, podría ubicarse en lo que Didi-Huberman (retomando a Gilles Deleuze) trabaja como arte de la *contra-información* (2008b), el acto de resistencia a los clisés de las imágenes.

En el caso de *Postales*, además, la relación de la imagen, el recuerdo y la elaboración de sentido es propuesta como exploración de la memoria; de hecho, podemos afirmar que las imágenes están allí, más que para la contemplación de los lectores, para estimular el propio proceso de reflexión de Caparrós. Las fotos son excusa para indagar sobre el pasado, para recorrer de forma sintética los más de veinte años de oficio periodístico y exhumar recuerdos diversos; pero también son coartada para ensayar un acercamiento a la memoria involuntaria, explorar los efectos subjetivos que esa percepción tiene, y reivindicar el espacio de la emoción afectiva.

Bibliografía

- Amar Sánchez, Ana María (2008). *El relato de los hechos: Rodolfo Walsh, testimonio y escritura*. Rosario: Ediciones de la Flor.
- Barthes, Roland (1986). “El mensaje fotográfico”. En *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (11-28). Barcelona: Editorial Paidós.
- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

- Barthes, Roland (2017). "Foto-impactos". En Guido Indij y Ana Silva (Comps.), *Clic! Fotografía y sociedad* (pp. 199-200). Buenos Aires: La marca editora.
- Benjamin, Walter (2012). "Sobre algunos temas en Baudelaire". En *El París de Baudelaire* (trad. Mariana Dimópulos) (pp. 183-241). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Bernabé, Mónica (2006). "Prólogo". En María Sonia Cristoff (Comp.), *Idea crónica: literatura de no ficción iberoamericana* (pp. 7-25). Biblioteca Crónicas. Rosario: Beatriz Viterbo Editora-Fundación TyPA.
- Caparrós, Martín (2012a). *Larga distancia*. Buenos Aires: Booket.
- Caparrós, Martín (2012b). *Palipali: impresiones coreanas*. Buenos Aires: Planeta.
- Caparrós, Martín (2016). *La crónica*. Buenos Aires: Planeta.
- Caparrós, Martín (2018). *Postales*. Buenos Aires: Altaïr.
- Carrión, Jorge (2012). "Prólogo: mejor que real". En *Mejor que ficción: crónicas ejemplares* (pp. 13-43). Barcelona: Anagrama.
- Chillón, Albert (1999). *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Deleuze, Gilles (1972). *Proust y los signos* (trad. Francisco Monge). Barcelona: Editorial Anagrama.
- Didi-Huberman, George (2008a). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Madrid: Machado.
- Didi-Huberman, Georges (2008b). "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética". En VVAA, *Alfredo Jaar: la política de las imágenes* (pp. 39-67). Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Didi-Huberman, Georges (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, Georges (2017). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

- Dubois, Philippe (1986). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.
- Flusser, Vilém (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas-SIGMA.
- Guerriero, Leila (2016). *Zona de Obras*. Buenos Aires: Anagrama.
- Hollowell, John (1979). *Realidad y ficción. El nuevo periodismo y la novela de no-ficción*. México: Noema.
- Monsiváis, Carlos (2006). “Prólogo”. En *A ustedes les consta. Antología de la crónica en México* (pp. 13-126). México: Era.
- Montes, Alicia (2014). *Políticas y estéticas de representación de la experiencia urbana en la crónica contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor.
- Ricoeur, Paul (2008). *La Memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rotker, Susana (2005). *La invención de la crónica*. México: Fondo de Cultura Económica, Fundación para un Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- Villanueva Chang, Julio (2012). “El que enciende la luz. ¿Qué significa escribir una crónica hoy?”. En Dario Jaramillo Agudelo, *Antología de crónica latinoamericana actual* (pp. 83-606). Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Villoro, Juan (2012). “La crónica, el ornitorrinco de la prosa”. En Dario Jaramillo Agudelo, *Antología de crónica latinoamericana actual* (pp. 577-582). Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial España.

Anexo



Imagen 1. *Palipali*: arroyo Cheonggyecheon, Seúl.

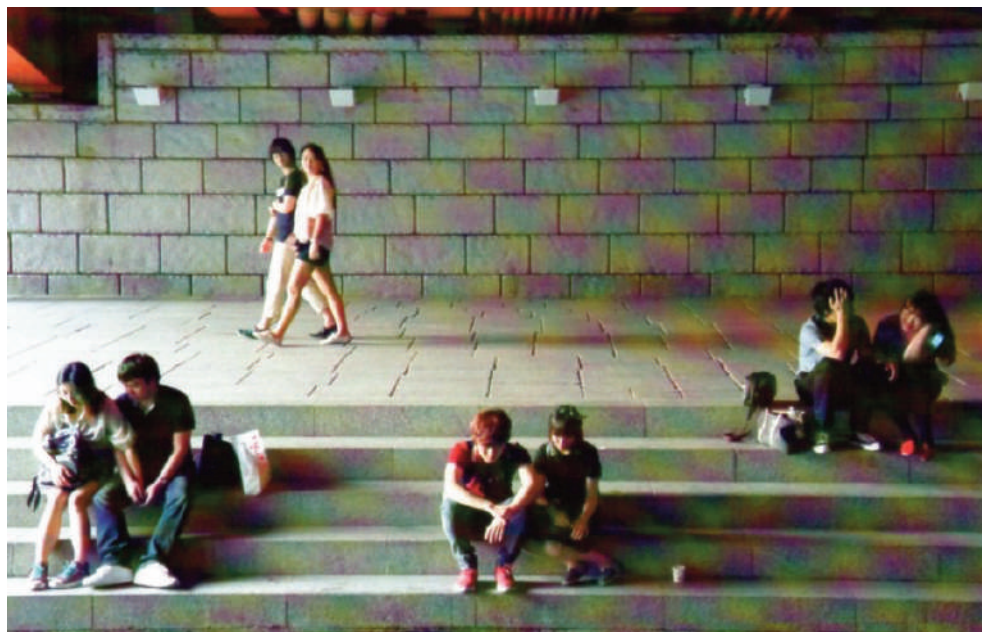


Imagen 2. *Palipali*: arroyo Cheonggyecheon, Seúl.

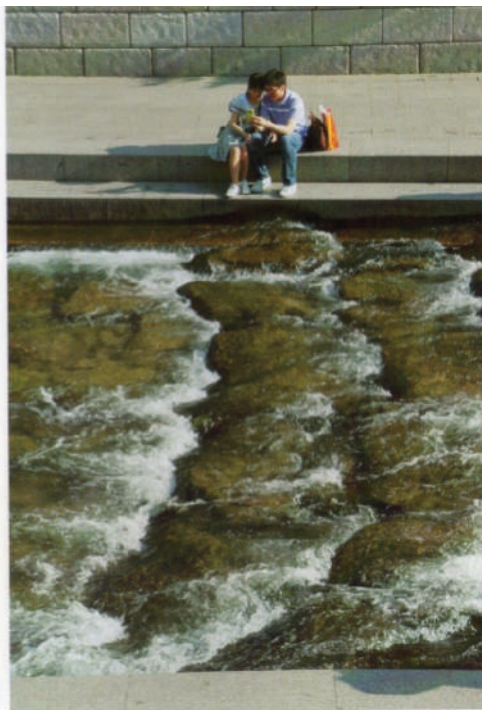
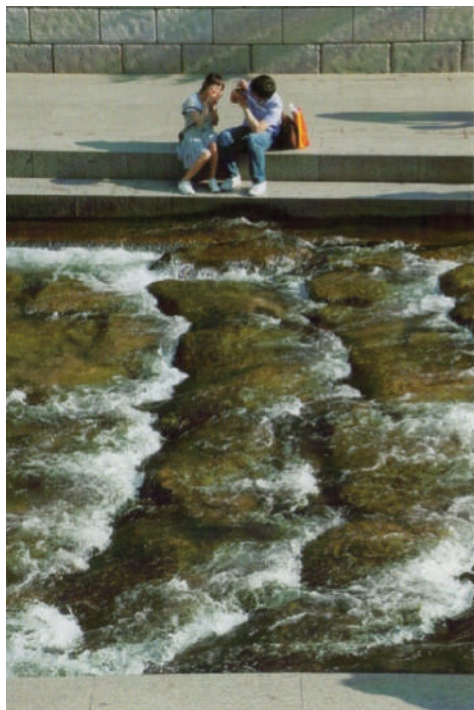


Imagen 3. *Palipali*: arroyo Cheonggyecheon, Seúl.



Imagen 4. *Palipali*: Gyeongju Tower.



Imagen 5. Postales: El Cairo

Figuras de escritor en la literatura cubana del siglo XXI: políticas de la lengua y del archivo en Orlando Luis Pardo Lazo

Laura Maccioni

Introducción

Este ensayo se inscribe dentro de una línea de investigación que estudia las conflictivas relaciones entre subjetividad, literatura y política en Cuba, teniendo en cuenta no solo la complejidad que han asumido estas relaciones desde el triunfo de la Revolución, sino también las tensiones que actualmente las atraviesan en un contexto de importantes reformas económicas y políticas en curso. En la etapa actual de esa investigación, estoy estudiando la escritura de un conjunto de autores que nacen entre fines de los 70 y principio de los 80 –cuando Cuba aún es parte del bloque soviético– y crecen durante el llamado Período Especial, y que, por lo tanto, ingresan en el debate contemporáneo acerca de las relaciones entre política y literatura desde esta experiencia subjetiva única en América Latina. Como parte de una estrategia editorial frente a las instituciones cubanas y extranjeras, estos escritores que publican por primera vez después del año 2000, se han autodenominado “Generación Cero” o “Generación Año Cero”, rótulo discutible dada la homogeneidad que daría por supuesta una noción tan dudosa como la de “generación” (Mora y Pérez, 2017: 13; Díaz Infante, 2016: 9-10). Aun así y pese a estas objeciones, son numerosos los críticos que advierten en estas escrituras ciertos rasgos comunes (Simal y Dorta, 2017: 2-3; Rojas, 2018), siendo el más notorio el “desplazamiento de conciencia” (Mora y Pérez, 2017: 11) que en ellas se evidencia. Ese desplazamiento estaría relacionado con el proceso de reformas institucionales y apertura económica iniciado

en Cuba durante los primeros años del siglo XXI; pero también se vincula al hecho de que, a diferencia de los escritores de los 90 o “del desencanto” (Fornet, 2003), cuya obra está marcada por la pérdida definitiva de fe en el proyecto socialista que siguió a la disolución de la URSS, estos jóvenes nunca llegaron a vivir el entusiasmo revolucionario que sí experimentaron sus padres y, por tanto, tampoco compartieron su decepción. Su escritura, en síntesis, estaría dando cuenta de otra subjetividad, configurada en el marco de condiciones históricas muy distintas a las de sus antecesores.

Esta es, en palabras de Rafael Rojas, “una literatura que se autolocaliza en el *después del después*”, esto es: “en el después de la caída del Muro de Berlín, de la desintegración de la URSS, del derribo de las Torres Gemelas y otros hitos finiseculares”. De aquí que sus obras más representativas “busca(n) colocar en el *detrás* de su temporalidad conceptos básicos de la vida cultural y política del último tramo del siglo XX cubano como «revolución», «socialismo» o «transición»” (Rojas, 2014). Pero si la temporalidad se ha corrido de estos ejes significativos que organizaban la historia cubana, también el espacio se ha transformado: la narrativa de estos autores suele transcurrir en un lugar desmarcado de un territorio nacional, des-localizado, inseparable de la existencia de las tecnologías digitales y de los flujos de signos de la cultura global que esas tecnologías hacen posibles —aún en países en donde la conectividad es reducida—. El resultado de estos procesos es una escritura que, por haber abandonado los tonos de lo grave o lo comprometido con los sentidos fijos y “pesados” de la historia y la identidad insular —podríamos decir su *arraigo* en el discurso acerca de lo nacional—, ha sido calificada de “ingrávida” (Casamayor Cisneros, 2013) o “flotante” (Rojas, 2018).

Esta misma liviandad afecta también a los personajes que habitan en el tiempo/espacio que construyen estos textos: abundan en ellos seres de sexo indefinido, alienígenas de planetas extinguidos, habitantes de un futuro distópico, autistas. Pero sobre todo, lo que abundan son los escritores, también ellos des-ancrados en el sentido de que han cortado las amarras que unían anteriormente a la escritura con el centro gravitacional de las instituciones de la cultura cubana: la lengua nacional, la tradición de la literatura insular, la legitimidad del canon, el panteón oficial de los escritores, la autoridad del archivo.

La flotación que resulta de esta operación de desamarre, sin embargo, no debe entenderse como una renuncia a confrontar con estas instituciones: por el contrario, quisiera en este ensayo poner en evidencia, al menos parcialmente, el rasgo polémico de las posiciones asumidas por estas figuras de escritor frente a al poder simbólico que aquellas detentan, revelando así lo que podríamos llamar una *política de la escritura*. Por *política de escritura* me refiero a los modos en que, en los textos seleccionados, el escritor ofrece una respuesta frente a aquellas preguntas que exponen el carácter conflictivo de la relación entre política y literatura, tales como qué significa escribir *en* y ser un escritor *de* Cuba; qué tipo de práctica considera que es la escritura y qué intercambios cree que esta efectúa con otras prácticas sociales; qué instituciones legitimantes este escritor está dispuesto (o no) a reconocer; de qué medios (lingüísticos, editoriales) dispone y cuáles debe disputar para realizar su proyecto literario; cómo se inscribe y qué intervenciones hace en el archivo literario cubano, entre otras.

Aunque muchos otros nombres podrían haber sido convocados aquí –Legna Rodríguez Iglesias (1984), Jorge Enrique Lage (1979), Ahmel Echevarría (1974), Lizabel Mónica (1981)– por razones de espacio en este ensayo me centraré en Orlando Luis Pardo Lazo (1971), uno de los autores más representativos de la Generación Cero, e “inventor” de la etiqueta¹. Asimismo, de la amplia lista de cuestiones recién apuntadas que permiten caracterizar una política de escritura, me limitaré aquí a explorar, en un corpus construido a partir de los primeros textos de este autor, solo dos de ellas, a las que considero dos caras de una misma moneda: la posición adoptada frente al problema de la lengua y frente a los usos posibles del archivo. Para decirlo más concretamente, a partir de una lectura crítica de un conjunto de textos de Pardo Lazo, me interesa poner de manifiesto su crítica a la estatización de la lengua cubana –condición necesaria para la construcción de otra lengua con la que se pueda escribirse algo nuevo– y su corrosión de las lecturas reificantes y mo-

¹ Según el crítico Walfrido Dorta, “esta etiqueta, o más bien su variante ‘Generación Año Cero’, fue promovida principalmente por el escritor Orlando Luis Pardo Lazo a la altura del 2006, cuando publica una reseña en el medio digital *La Jiribilla*”, y alude a “los jóvenes *nacionarradores* de nuevo siglo y milenio: esa autodenominada ‘Generación Año Cero’ que comienza a fraguarse con el crac del cambio de fecha” (Dorta, 2017: 2).

numentalizantes de los textos del archivo literario nacional —condición necesaria para la liberación de sus fuerzas productivas—².

Con respecto al primer punto, sostengo que la crítica a la estatalización de la lengua constituye un aspecto fundamental de una política de escritura que, en el caso de Pardo Lazo, apuesta a darse una lengua otra, porque la lengua que necesita para hacer literatura es incompatible con la lengua disponible: los textos que me propongo analizar llevan a cabo una crítica sistemática de la lengua institucionalizada, de sus lógicas de representación, de sus retóricas y sus pactos de legibilidad. Si como afirmaba Barthes en su “Lección inaugural”, “la lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es ni reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir” (2009: 120), en el caso de Cuba esta afirmación barthesiana remite además a la historia de las políticas culturales estatales. Porque a esta característica propia de todas las lenguas —el obligar a decir— se suman otras que vienen dadas por las específicas condiciones materiales de producción de enunciados en la isla y que intensifican esta prescriptividad que es natural, común a todos los lenguajes. En este punto, corresponde hacer una precisión para el lector no familiarizado con la historia cultural cubana. Desde el triunfo de la revolución y con distintos grados de apertura o cierre según el momento político, en Cuba ha sido el Estado, el que, a través de sus instituciones culturales, ha fijado las correspondencias “verdaderas” y “aceptables” entre palabra y referente;

² Si afirmo que estos dos aspectos son dos caras de una misma moneda es porque, siguiendo la huella de Mijail Bajtin, entiendo que el lenguaje es una actividad social, y que, por tanto, un enunciado jamás existe de manera aislada: todo enunciado está contestando, apoyando, polemizando con otros enunciados, presentes o pasados, de manera tal que debe ser entendido como un eslabón dentro de una cadena infinita de producciones discursivas. Así, el uso del lenguaje es, en verdad, un modo de evocar, usar y actualizar distintos fragmentos del vasto archivo de una cultura —que incluye, como una de sus principales zonas generadoras, el archivo de los textos literarios—. Dentro de esta misma línea de pensamiento en torno al lenguaje deben inscribirse sin dudas autores como Julia Kristeva, con su noción de *intertextualidad*, y Roland Barthes, con su concepto de *connotación*. En condiciones en las que, como es el caso cubano, hay un fuerte control estatal de esta productividad propia de la lengua, las disputas por la significación inherentes a toda práctica discursiva se obstaculizan considerablemente, en tanto se regulan, directa o indirectamente, las maneras de hablar, de leer y escribir, en fin, de hacer o fabricar sentido con la lengua y con el archivo.

ha sido, también, el que ha manejado los límites posibles dentro de los cuales puede practicarse la representación, por ejemplo, consagrando géneros (el testimonio, la novela policial), promoviendo estilos (el conversacionalismo, el realismo). Y también han sido las instituciones estatales las que han regulado lo decible a través de otros mecanismos, vinculados directamente con las condiciones materiales de producción y reproducción de la cultura: por ejemplo a través de políticas editoriales que impiden que ciertos autores sean publicados o vendidos en la isla o implementando políticas de premiación que legitiman ciertas formas de escribir y desestiman otras (Gallardo Saborido, 2015).

Con respecto al segundo punto, intentaré demostrar cómo, en los textos de Orlando Luis Pardo Lazo, se rechaza la noción de archivo como residencia o lugar donde se conservan y organizan los materiales que constatan la relación equivalencial de los términos Literatura-canon-Nación, equivalencia que ha sido necesaria para la construcción estatal de una narrativa de la cubanidad como despliegue de un proyecto que sigue una línea que va desde un *arché* hasta un *telos*³. Por el contrario, propongo que para Pardo Lazo el archivo es pensado como posibilidad de producción de un acontecimiento de lenguaje que rompe ese ordenamiento y esa constatación, por medio de operaciones que, al conectar materiales que estaban desconectados (Foster, 2016), dan lugar a la emergencia de otra cosa. Para Orlando Luis Pardo

³ Una de las zonas de la cultura que fue más regulada por la política cultural del Estado Revolucionario fue el archivo de la literatura nacional (Rojas, 2009, 2006). Esas políticas del archivo obedecieron, como puede inferirse, a una necesidad urgente: se trataba no solo de controlar las visiones y representaciones de la sociedad por venir –que por definición se anticipaba como una sociedad mejor que la del presente–, sino también, simultáneamente, de regular la memoria colectiva. Por ejemplo, una de las operaciones más importantes fue la de la recuperación del pasado como preludio del presente, quedando así ciertos textos –pienso en la obra completa de José Martí– amarrados en la trama de una progresión causal cuyo impulso culminaba en el triunfo revolucionario. También pienso en la temible política cultural de lo que para algunos fue el “quinquenio gris” y para otros el “decenio negro”, cuando directamente fueron borrados del archivo los nombres de los escritores “parametrizados”, neologismo que sirvió para nombrar a aquellos que no satisfacían los parámetros morales exigidos por la revolución, sea por –otro neologismo– “diversionismo ideológico” (Heberto Padilla, Anton Arrufat, Eduardo Heras León, Jesús Díaz), sea por su orientación sexual (Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Reinaldo Arenas) o porque se decidieron quedarse fuera de Cuba (Guillermo Cabrera Infante). La más reciente canonización del grupo Orígenes y la apropiación de su legado en clave nacionalista sería otra operación de control del potencial insubordinante del archivo.

Lazo, decir algo nuevo en la escritura es poner en crisis los dispositivos de lectura que capturan las derivas del sentido y fijan los textos del archivo en versiones ritualizadas; ser un escritor, por tanto, es apostar a la reescritura —el plagio, la cita, la traducción, el reciclaje en otro contexto, la parodia— como única forma de no repetir.

Serán estas, por tanto, las dos líneas de indagación que guiarán mi lectura de los textos del corpus en la sección que sigue.

Políticas de la escritura I: de la desestatalización de la lengua

En un cuento publicado por Orlando Luis Pardo Lazo en 2009 en un número ya inaccesible de la e-revista *Esquife*, luego compilado en la antología *Boring Home* (2009), se nos narra una extraña teoría acerca del funcionamiento de la lengua china. Mucho se ha dicho acerca de la huella china en la literatura cubana —ahí están Severo Sarduy o José Lezama Lima para demostrar la intensidad de esa marca— pero en “Tao-Hoang-She-Kiang-Té” —tal el nombre del cuento de Pardo Lazo— el punto de contacto entre ambas culturas no estaría dado por las apropiaciones de las filosofías orientales o la fecundidad del legado de la inmigración de ese país a la isla, sino por los singulares rasgos que adopta el lenguaje cuando el Estado se ha vuelto el primer narrador. El cuento en cuestión adquiere, así, un fuerte tono alegórico, y no es difícil adivinar que la descripción del opresivo sistema lingüístico chino remite, en verdad, a las reglas que rigen el uso de la lengua en Cuba. Si lo propio del lenguaje es su virtual posibilidad de habilitar una cantidad incalculable de combinaciones de signos de manera tal que, en principio, todo podría ser dicho en el lenguaje —incluso la propia imposibilidad del lenguaje para decirlo todo—, en el caso de este inverosímil idioma imperial llamado *hoang-she-kiang* la situación es exactamente la contraria. Funciona como el juego de los palitos chinos —un antiguo juego cuyo nombre original es *mikado*, que consiste en arrojar al azar sobre una mesa una cierta cantidad de palitos que tienen diferentes puntajes, que los jugadores intentarán levantar con otro palito, uno por uno y sin mover a los otros— solo que aquí el factor azar ha sido conjurado: se los arroja como se los arroja, las jugadas posibles serán siempre las mismas:

Los palitos chinos o *hoang-she-kiang* parecen un caos, pero no: son como una gran familia o una pequeña nación. Para los peritos (sean naturales de China o de un barrio chino en el exterior), en cada pieza reencarna un nombre, una jerarquía, un estilo de uso, un tono, y hasta ciertos simbólicos secretos del universo como voluntad y representación. [...]

Así, los palitos chinos o *hoang-she-kiang* constituyen una ubicua escritura pan-nacional. [...]

Así, más que una escritura al azar, los palitos chinos o *hoang-she-kiang* son una suerte de mensaje al ciudadano (sea perito o no) de parte del mismísimo Emperador (Kai-Fú). O, en su carencia contemporánea, de parte del mismísimo Estado (Fú-Kai) (Pardo Lazo, 2009: 53).

¿Qué puede decirse en un lenguaje tal? Es posible que la pregunta no sea pertinente al caso, pues este no es un lenguaje que sirva para *decir*, en el sentido de producir significación, sino más bien para reproducir una razón de Estado. Es el lenguaje mismo del poder el que esos palitos conservan y afirman una y otra vez. De este modo, las reglas del *hoang-she-kiang* asegurarían que la voz del pueblo coincida con la del Estado, que coincide a su vez con la figura misma del gobernante.

El carácter reproductivo de este singular idioma lo vuelve inerte, estéril, orientado hacia la afirmación de la tradición, la constatación de la identidad y el desalojo de la diferencia, ya que esta, en principio, ni siquiera tendría signos disponibles o combinaciones de ellos para ser nombrada:

Así, los palitos chinos o *hoang-she-kiang* son la génesis de un vocabulario híper-nacional de incorruptible sentido en el seno de las masas y de su liderato inmanente en cada contexto histórico. Nada de caos, como en un principio el extranjero o el ignorante podrían pensar. Al contrario, cada vez que un ciudadano de la actual república (sea natural o de algún barrio chino en el extranjero) use los palitos para formar un fonema o *ping*, ya estará convocando, de hecho, siglos y siglos de esta exquisita y exhaustiva tradición pautaada. Lo mismo ocurre durante la lectura (*hoang-she-kiang-té*): quien vibra entre nuestras cuerdas vocales no será tanto la propia voz, como cierto aire de pequeña familia o de gran nación (Pardo Lazo, 2009: 54).

Un idioma así es como un sustrato sobre el que se edifica la comunidad, que a su vez contribuye a solidificarlo u osificarlo con cada uno de sus actos de habla. De aquí que la re-

lación del hablante con esta lengua solo pueda ser de acatamiento o servidumbre, ya que, desde el principio, todo está dicho. Es por esta condición sustancializada que el narrador lo piensa en clave de un materialismo *a-histórico*, esto es, como un set de bloques materiales o unidades modulares de sentido que permitirían armar una muralla que aisle, cierre, bloquee la amenaza de cambio que supone la historia, el conflicto, la deriva de los signos:

El sistema funciona como un juego de ladrillos para armar una muralla que nadie verá nunca desde el cosmos, pero igual es monumental. Se trata de un efecto lingüístico donde cada varilla es a la vez carácter y cárcel. En gramática, a esta paradoja se le llama semiositarismo o *tian-am*. En política, sería sencillamente gobernabilidad o *kong* (Pardo Lazo, 2009: 54).

Este es, por tanto, un lenguaje que jamás podría nutrir una literatura, si por literatura entendemos, precisamente, el resultado de la voluntad de sustraerse al sometimiento del lenguaje. Este es un lenguaje sin vida, cosificado. De hecho, si bien el narrador del cuento pretende estar contándonos el “*tao-hoang-she-kiang-té*” o “historia portátil” de este lenguaje (y enseguida volveremos sobre lo que una “historia portátil” significa), nos advierte que tratar de historizar es un acto inútil, fallido: nadie podría narrar esa historia, afirma, “sin involucrar a priori la misma coreografía de palitos chinos, definida matemáticamente así”: y, acto seguido, abandona el intento de escribir para reproducir sin más una partitura en chino que, si es copiada en algún buscador de la web, nos reenvía a *La marcha de los voluntarios*, una marcha guerrera proclamada en 1934 como himno nacional de la República Popular China.

Hablar de esta lengua y hablar en esta lengua, entonces, es lo mismo que cantar un himno nacional, composición cuya función ritual —sea en China, en Cuba o en cualquier otro país— es la de celebrar la con-sonancia de una comunidad nacional y ratificar la identificación de sus miembros entre sí en virtud de alguna sustancia que opera a la vez como esencia inmutable y como ligamento (la raza, la lengua, la tierra, la tradición, etc.). Cada vez que el hablante pronuncia un enunciado en la lengua *hoang-she-kiang*, es ese himno celebratorio o ese canto cónsono lo que se escucha, puesto que la lengua ha devenido una propiedad del Estado, ha sido apropiada por el Estado. ¿Cómo escribir algo nuevo, si lo que tiene el escritor no es más que un stock de bloques de sentido ya prefabricados? ¿Cómo des-bloquear la lengua para

poder escribir otra cosa? Orlando Luis Pardo Lazo hace, creo, una apuesta: para poder *escribir* otra cosa es necesario poder *leer* otra cosa, esto es: es necesario liberar las fuerzas productivas del archivo, expropiarlo del Estado, liberarlo de la política monopólica de lectura a la que ha sido sometido por este.

Políticas de la escritura II: de la liberación de las fuerzas productivas del archivo

De esas operaciones de rescate del archivo nos hablan los textos que quiero examinar ahora. En un cuento que Pardo Lazo publicó en el e-zine *The Revolution Evening Post* en 2008, y que lleva por título “400 años en el Cardoso” leemos la siguiente historia. El narrador, quien se identifica con el nombre del autor, recibe un día una llamada por teléfono de un amigo que se ha “quedado” en el extranjero tras abandonar una misión oficial, en la que este le cuenta que ha logrado contactos de alto nivel con el *campus* editorial académico de Canadá y le informa que tiene un negocio entre manos, una oportunidad única que requiere de su participación. Le pide armar una antología cubana de “textos raros y/o excluidos de autores menores y/o marginados” (Pardo Lazo, 2008: 10). Le dice:

Da igual poesía, novela, cuento, ensayo, que cualquier espécimen endémico de escritura intergenérica y/o transgenital. En Canadá lo quieren *Todo-Sobre-Cuba*, y lo quieren ya. *Right off: NOW is the moment*. Justo ahora, a finales del 2008: al borde mismo del Posible Cambio Cubano (PCC). De hecho, no querían nada “hasta hace muy poco” y nada querrán “dentro de muy poco después” (me alerta mi ex-colega bioquímico): así que es una oportunidad única de esas que se dan *once in a lifetime*. Con buena paga para los dos, por supuesto *of course*: más de lo que yo he ganado durante una década fungiendo y/o fingiendo como “escritor cubano de Cuba” (valga no tanto la redundancia como el oxímoron). Tal vez hasta me “resuelvan” un viajecito *free gratis* para dar un par de *speeches* literarios en Canadá [...] A cambio del paraíso, sólo me pide compilar una “historia de bolsillo por los 400 años de literatura cubana”: algo que se inserte rápido en el mercado de la pocket-bookeratura mundial. Allá el tema Cuba está de moda aunque no se conoce nada de aquí, me dice: “aquí el tema Cuba está de moda aunque no se conoce nada de allá”. De manera que si no lanzamos el proyecto enseguida, cualquier improvisado nos robará la primicia y la patente en Canadá. “Pero ni pinga, Landy”,

me pincha en su último *e-mail*, “ya es hora de sacar algo no tan jodido del subdesarrollo”. Y ése mismo fue el primer título que se me ocurrió proponer (*Algo no tan jodido del subdesarrollo: historia portátil de los 400 años de literatura cubana*) (Pardo Lazo, 2008: 10).

Lo que sigue pertenece al registro de la picaresca versión siglo XXI. El narrador consigue mediante soborno que un empleado le copie en un pendrive la base de datos de los cursos de literatura cubana que se imparten en el Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso, espacio que ha sido fundamental en la formación literaria de la mayoría de los escritores de esta generación. “Elegí 40 ejemplos ejemplares (a una velocidad moderada de 10 plagios/siglo) y les pasé la mano para forzarlos en sus respectivos contextos”, dice, estableciendo “filias y nexos con cada estereotipo histórico de realismo cubano: única cepa literaria que prospera bajo el cepo de nuestro clima” (Pardo Lazo, 2008: 10). “De esos mamotretos extraje ciertas maneras de nombrar dentro de la atmósfera editorial de cada período: la calumnia calcinada de la Colonia, la resaca resabiosa de la República, y el revolico rebobo de la Revolución” (Pardo Lazo, 2008: 11).

De más está decir que la antología resulta un éxito de ventas, y que en su primera tirada se imprimen 40.000 ejemplares. Se publica en inglés, francés y en inuit en la editorial fundada por el amigo quedado, y como no se publican los originales en español, un equipo de traductores ayuda con su trabajo a “enmascarar aún más mis 40 reescrituras robadas”. Con el éxito llegan también las esperadas conferencias, reconocimiento internacional y cobro de derechos. Ya de vuelta en Cuba, el narrador formula el siguiente descargo:

Allá se las dejé. [...] mis 40 papas podridas metabolizándose en su tripa por los siglos de los siglos, améen. *Ya es hora de sacar algo no tan jodido del subdesarrollo.* [...] En legítima defensa, supongo esta haya sido mi mínima contribución a la crisis general del capitalismo (CGC) en la era global: exponer la insultante ignorancia del continente americano de cara a nuestra insulsa *bez*critura insular (ínsula *insulated-isolée-aislada* tras medio siglo y/o milenio de fatalismo geografiterario). Después de todo, ¿quién quita que, dentro de otros 400 años, Cuba no será recordada mejor por los resúmenes en inuit anexados a cada cuento de *Something not so fucking from underdevelopment: portable history of 400 years of cuban literature* | *Quelque*

chose pas donc pis de sous-développement: histoire portative des 400 années de littérature cubaine?
(Pardo Lazo, 2008: 11).

Detengámonos en la pregunta que corresponde formularse aquí: ¿qué sería *eso no tan jodido* que un escritor de Cuba puede extraer del archivo de los 400 años de la literatura de su país? La respuesta inmediata parece llevarnos al terreno de las relaciones entre literatura y dinero: como alguna vez dijo Fogwill, hay que tener dinero para no tener que preocuparse por el dinero y tener tiempo para escribir. Pero creo que hay más que dinero: me adelanto un poco aquí para señalar que en el ya mencionado libro de relatos *Boring Home*, hay, efectivamente, una extraña narración que lleva por título “Historia portátil de la literatura cubana” (pp. 64-72). La publicación de este libro por la editorial Letras Cubanas estaba prevista para 2008 pero fue cancelada luego de la “irreverencia” de algunos posts del autor para con los símbolos nacionales (la leyenda cuenta que practicó un acto de onanismo encima de la bandera cubana), decisión ante la cual Pardo Lazo, a pesar de intimidaciones y amenazas, decidió presentarlo de manera independiente en la explanada exterior de la Fortaleza de La Cabaña durante la Feria Internacional del libro. “Editándolo” por cuenta propia bajo el formato de CD, el libro fue regalado a los asistentes y escondido, como si de un regalo sorpresa se tratara, en diferentes sitios dentro del recinto de la Feria (*Redacción cubaencuentro*, 2009). Quiero decir, entonces, que hay otra economía —además de la que representa la industria editorial, en este caso canadiense— y en ella el archivo también es un recurso. En esta otra economía se trata, creo, de romper con la improductividad del archivo de la literatura cubana devolviendo sus textos al circuito de la creación de valor, valor que, más allá de regalías, viajes al extranjero y *speeches* en academias siempre dispuestas a escuchar todo-lo-que-venga-de-Cuba, se calcula por los efectos de devaluación del relato monolítico que, a partir de esos materiales, escribe (o reescribe) el poder. Ese rendimiento, parece decirnos el narrador, es el resultado de la liberación de las fuerzas productivas de la escritura, *que es siempre reescritura*. De aquí que en *Boring Home*, cuyo título reescribe el de *Boarding Home* (1987), de Guillermo Rosales, Orlando Luis Pardo Lazo ponga en acto esta teoría de la reescritura, gesto marcadamente evidente en el relato “Historia portátil de la literatura cubana” que recién mencionamos. En esta narración delirante veo una recuperación del proyecto de las *boîte en valise* de Marcel Duchamp (pro-

yecto que también ha inspirado al español Enrique Vila Matas): las valijas creadas por Duchamp, recordemos, eran museos portátiles que exponían una selección personal de los propios trabajos del artista, metidos en una maleta como si chucherías de un viajante de comercio se tratara. Muestra retrospectiva pero en escala miniaturizada, las *boîte en valise* independizaban la obra de la institución museística y de su autoridad, pero independizaban también al propio museo de todo patronazgo estatal y de toda posición dentro de la cultura entendida como organización, con sus catalogadores, curadores, ordenadores y guardianes. Convertido en valija transportable, el museo se desterritorializaba: la exposición, que era, en verdad, una memoria personal, comenzaba cuando alguien abría la caja.

Entonces, un poco como en Duchamp, y otro poco como ya lo habían hecho antes Guillermo Cabrera Infante o Reinaldo Arenas, también en la “Historia portátil de la literatura cubana” de Pardo Lazo el archivo de la literatura cubana se vuelve un almacén de materiales con los que se fabrican versiones personales de textos ajenos que a su vez, como en Duchamp, han sido reducidos, abreviados, traducidos a una lengua que nos los entrega en un modo *menor*. En este caso, se trata de textos de José Lezama Lima, de Senel Paz, Jesús Díaz, Carlos Montenegro, Eduardo Heras León, Guillermo Rosales, Calvert Casey, Reinaldo Arenas, entre otros, desfigurados por un abigarrado conjunto de remisiones intertextuales que incluyen el plagio, la imitación, la alusión velada, la mezcla de argumentos de distintos textos del mismo autor. La condición portátil de esa historia de la literatura cubana ha sido lograda por su reducción a la mínima expresión/extensión, operación necesaria para cumplir las normas del formato que el narrador de “400 años” había llamado “pocket bookeratura”. Cuentos y novelas enteras han sido condensados en un breve texto que está en relación paródica con su respectivo hipotexto, pero ese texto primero, a su vez, ha quedado reducido a unas pocas escenas, reescritas en la nueva versión parodiada. ¿Qué lógica política, qué política del archivo es la que organiza estas reescrituras? Son escenas del texto original en las que Pardo Lazo detecta una grieta por donde la lectura —que se asume como activa, situada históricamente, atravesada por las lógicas del deseo y la memoria, en fin, como otra escritura— logra colar una diferencia que las políticas estatales de interpretación del archivo, tramadas en términos de origen y destino de una nación, borran u obliteran. Y desde este trabajo de recorte y montaje

de escenas que rompe toda cronología, encuentra el presente preanunciado en el pasado, y el pasado como una sombra espectral en el presente.

Voy a dar un ejemplo: uno de los cuentos publicados originalmente en *Acero* (1977) de Eduardo Heras León, vuelve a escribirse aquí. Se trata de “Urbano en la muerte” (Heras León, 2013), relato con rasgos propios del realismo socialista y de tono elegíaco que rinde homenaje a Urbano, un obrero de la fábrica que muere electrocutado tratando de apagar el incendio del horno de la fundición. Pero si los personajes de los cuentos de *Acero* habían fundido su destino con el de la fábrica de modo tal que se percibían a sí mismos como una de sus piezas o engranajes, si la forja del acero era simultáneamente la forja del proyecto de industrialización del socialismo que otorgaba sentido a su sacrificio, en la versión de *Boring Home* lo que se nos dice es que no hay —más aún: nunca hubo— ninguna causa superior que pudiera redimir la muerte de un hombre, ningún atajo que cancele la distancia insalvable entre el deseo utópico y lo real. La experiencia del fracaso de la utopía revolucionaria permite constatar en el presente el carácter ficcional de aquella supuesta verdad trascendente que volvía soportable la muerte terrible de Urbano, pero los efectos de esa constatación se vuelven, retroactivamente, extensivos también al pasado y dificultan una lectura del cuento de Heras León que no sea en clave paródica. Si allí, en el original, se nos decía que Urbano, en la muerte, ya es “más un ejemplo que un hombre” (2013: 42), y si la bandera que traen los delegados del sindicato es el mejor premio que los trabajadores pueden ofrecerle a un hombre ejemplar como él, la “Historia portátil” deja al descubierto la banalidad absoluta de la muerte del obrero y del premio que le ofrendaban sus compañeros: su agonía no ha sido el medio para alcanzar ningún fin superior, sino apenas un episodio más en una fábrica, que después de la tragedia sigue funcionando “indetenible en su maquinidad” (Pardo Lazo, 2009: 64), fundiendo cualquier singularidad en una misma sustancia indiferenciadora.

Pero quiero volver al escritor pirata del cuento “400 años en el Onelio”, para llevar el argumento hasta sus últimas consecuencias. Porque si, como hipotetiza el narrador, dentro de 400 años los textos que él ha adulterado van a ocupar el lugar de los que hoy son considerados como *los* textos representativos de la literatura cubana, entonces cabría preguntarnos: ¿acaso estos últimos no habrán sido reescrituras de otros textos anteriores? Ese archivo futuro que

avizora la broma de Orlando Luis Pardo Lazo deja expuesto el hecho de que, lejos de ser el lugar en donde se conserva para siempre el patrimonio literario de la nación materializado en sus textos ejemplares, estables y cerrados, un archivo es sobre todo el resultado de la obediencia a un principio regulador que, frente a la abundancia de sentido que resulta de las lecturas posibles de un texto cualquiera, instituye un criterio basado en la escasez y la monosemia: define qué es lo archivable, impone una interpretación, decide cuál es su significado de los signos. Es obvia, entonces, la crítica a la política cultural del Estado cubano y su voluntad de control del sentido, control que ya había sido repudiado, a propósito del lenguaje, en “Tao-Hoang-She-Kiang-Té”. Sin embargo, otra cuestión se abre aquí, que no puede soslayarse en el análisis de las actuales relaciones entre literatura y política en Cuba en estos escritores jóvenes: la crítica feroz al mercado global de productos culturales como instancia que también operaría sometiendo esta indecibilidad constitutiva de todo texto al cumplimiento de las expectativas de los consumidores de la literatura cubana, modeladas por editoriales y otras industrias culturales que abastecen el deseo de alteridad. Desde esa crítica, el archivo que el narrador ha puesto a circular es, nos dice, más un documento de la “insultante ignorancia” del campo literario de los países desarrollados que de la historia de las letras nacionales. Y es también testimonio del grado de “insularidad” o cierre cultural que requiere, para su funcionamiento, la ley de maximización de la ganancia, en el sentido de que ciertas formas esencializantes de representar la identidad, y sobre todo la subalternidad –recordemos que el amigo quedado le pide textos raros, de autores marginados o excluidos– son mejor cotizadas en la bolsa de valores del multiculturalismo. La política de escritura que defiende el relato de Pardo Lazo cuestiona la violencia propia de estas formas de administrar el archivo –propias del Estado cubano pero también del mercado editorial global, en el que algunos autores de la isla han logrado posicionarse como best sellers– que privatizan para sus propios fines los medios de producción literaria buscando fijar sus signos. Es por eso que esa “Historia” termina citando paródicamente la frase que Poncio Pilatos pronuncia en el Evangelio de Juan –*quod scripsi, scripsi*– reescrita en esa lengua desfigurada que caracteriza a Pardo Lazo como “*quod scripsi is crisis*” (Pardo Lazo, 2009: 304): lo que ha sido escrito –lo que guarda el archivo– *es crisis*. En griego antiguo, *crisis* es “juicio”, “decisión”, y también “separar”, “distin-

guir”: crisis es el momento en que un acontecimiento, a partir de los signos que presenta, abre un campo de interpretaciones acerca de su significación dentro de las cuales se emite un juicio, en un sentido u otro/s. Crisis es apertura, jamás cierre.

Palabras finales

En este ensayo he intentado incursionar en las políticas de escritura de las nuevas generaciones de escritores cubanos examinando algunos textos de Orlando Luis Pardo Lazo en los que se construye un personaje de escritor. Ese análisis resulta relevante si asumimos que, como señalé al principio de este trabajo, tanto la figura del escritor como sus estrategias frente a las instituciones culturales aportan una vía de acceso privilegiada al estudio de las relaciones entre literatura y política en la isla, relaciones que han sido extremadamente complejas incluso desde antes del triunfo revolucionario. Durante el siglo XIX y en el marco de la gesta independentista, el lugar del escritor fue central en la elaboración de discursos diversos en torno a la nación. Tras la independencia de Cuba, esa centralidad se intensificó, sea por la activa participación de los intelectuales en la lucha contra las formas neocoloniales durante la primera mitad del siglo XX, sea, a partir de 1959, por las disputas en torno a los modos de entender el rumbo de la revolución. Sin embargo, las consecuencias que para Cuba tuvo la caída de la Unión Soviética y el agotamiento del proyecto revolucionario exigen un análisis que permita entender de qué manera están siendo pensadas hoy las relaciones entre literatura y política en Cuba por parte de los escritores más jóvenes y qué apuestas pueden ser leídas como una política de escritura que asume una posición no solo con respecto al proceso de apertura económica en ciernes, que transforma radicalmente las relaciones hasta entonces conocidas entre escritores e industria editorial global, sino también con respecto a las renovadas formas de control ideológico implementadas por el Estado⁴. En el caso de las figuras de es-

⁴ En este punto, corresponde señalar que en Cuba la cultura continúa siendo una actividad fuertemente controlada por la autoridad pública. Así lo demuestra la letra del polémico decreto 349, firmado por el presidente Miguel Díaz Canel el 20 de abril de 2018, que establece que no se permite la prestación de servicios artísticos en espacios públicos o privados sin la aprobación previa del Ministerio de Cultura, y crea la figura de un inspector con autoridad

critor que construye Orlando Luis Pardo Lazo esa apuesta pasa por la interrupción de la fuerza centrípeta de la lengua hegemónica, interrupción que exige, simultáneamente, una liberación de las fuerzas productivas del archivo, una expropiación del derecho monopolístico a seleccionar lo archivable y a interpretarlo. Y en estos primeros textos Pardo Lazo lleva a cabo estas operaciones con las armas de la literatura misma, como un hecho de lectura/reescritura, y no como diatriba o propuesta declamativa⁵. En esta política de la escritura como ataque a toda forma de confiscación del archivo, en este llamado a “desalambrar” la palabra cercada por el principio de autoridad se conserva, creo, el componente libertario que las nuevas generaciones de escritores cubanos defienden.

Bibliografía

- Barthes, Roland (2009). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.
- Casamayor-Cisneros, Odette (2013). *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert Verlag.
- Díaz Infante, Duanel (Comp.) (2016). *Una literatura sin cualidades: escritores cubanos de la Generación Cero*. Casa Vacía: Virginia.
- Dorta, Walfrido (2017). “Narrativas de la Generación Cero: escenas de traducción, cosmo-politismo y extrañamiento”. *Revista de estudios hispánicos*, 51: 349-367.

para decidir si estos servicios siguen o no los lineamientos de la actual política cultural de la revolución. Asimismo, el decreto prohíbe la exhibición de contenidos audiovisuales que contengan violencia, pornografía o uso de los símbolos patrios, que usen “lenguaje sexista o vulgar”, “que atenten contra el desarrollo de la niñez y la adolescencia” o que infrinjan “las disposiciones legales que regulan el normal desarrollo de nuestra sociedad en materia cultural”, penalizando además conductas tales como la comercialización de libros “con contenidos lesivos a los valores éticos y culturales”. Véase el decreto completo en <http://www.lajiribilla.cu/uploads/article/2018/847/Decreto-349.pdf>

⁵ Rasgo que, creo, ha ganado claramente a Pardo Lazo en los últimos años, más comprometido con la actividad de blogger y activista que con la experimentación literaria.

- Fornet, Jorge (2003). "La narrativa cubana: entre la utopía y el desencanto". *Hispanamérica*, 95: 3-20.
- Foster, Hal (2016). "El impulso de archivo". *Nimio*, 3: 102-126.
- Gallardo Saborido, Emilio (2015). *Disecionar los laureles: los premios dramáticos de la Revolución cubana (1959-1976)*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.
- Heras León, Eduardo (1977). *Acero*. La Habana: Ed. Arte y Literatura.
- Heras León, Eduardo (2013). "Urbano en la muerte". En *El viejo y el horno: historias de la Revolución Cubana* (pp. 41-52). México: Rosa Luxemburg Stiftung.
- Mora, Javier y Perez, Angel (2017). *Long Playing Poetry. Cuba: Generación Años Cero*. Richmond, USA: Casa Vacía.
- Pardo Lazo, Orlando Luis (2008). "400 años en el Cardoso". *The Revolution Evening Post* 1: 10-11.
- Pardo Lazo, Orlando Luis (2009). *Boring Home*. La Habana: Ediciones Lawtonomar.
- Redacción Cubaencuentro (17/02/2009). "Pese a las amenazas, Orlando Luis Pardo presenta de forma independiente su obra *Boring Home*". [En línea] <https://www.cubaencuentro.com/cultura/noticias/pese-a-las-amenazas-orlando-luis-pardo-presenta-de-forma-independiente-su-obra-boring-home-156718>
- Rojas, Rafael (2006). *Tumbas sin sosiego: revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Rojas, Rafael (2009). *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama.
- Rojas, Rafael (2014). "Hacia la ficción global". [En línea] <https://incubadora.org/2014/04/25/rafael-rojas-%C2%B7hacia-la-ficcion-global%C2%B7/>
- Rojas, Rafael (2018). "La generación flotante: apuntes sobre la nueva literatura cubana". [En línea] <https://www.revistadelauiversidad.mx/articles/e51b17ed-9e3d-430f-981c-90bc3974d061/la-generacion-flotante-apuntes-sobre-la-nueva-literatura-cubana>
- Simal, Mónica y Dorta, Walfrido (2017). "Literatura cubana contemporánea: lecturas sobre la Generación Cero (introducción)". *Letral*, 18: 1-8.

(Des)géneros: escrituras travestidas y literatura zombi en la narrativa reciente del norte argentino

María Alejandra Nallim

Las figuraciones del cuerpo travesti y del cuerpo zombi... están atravesadas tanto por la potencia de la transformación vital, como por la violencia y la muerte. En este sentido, materializan un imaginario inestable, poroso y paradójico... por ello, se empeña en expulsar o aniquilar ese resto del cuerpo del mundo, que considera desechable, monstruoso, peligroso, contagioso, o degenerado, pero que, en su extrañeza, forma parte de lo más familiar e íntimo de lo humano y de lo comunitario.

Alicia Montes

I. Imaginar el presente. La narrativa reciente en las literaturas de la Argentina

Problematizar la ‘generación literaria reciente’ nos exige revisar las poéticas fronterizas emergentes que diseñan rizomáticamente las cartografías ficcionales argentinas del presente.

Polémicos debates se dieron origen en la academia acerca de la ficción a partir de los 90 y lo que va del siglo XXI, con diferentes taxonomías para definirla: *literatura posautónoma, realidadficción, ficciones líquidas, literatura en aflicción, poéticas de la intemperie, estéticas etnográficas y tecnológicas, economías literarias, escrituras de lo no-literario, literatura autorreferencial* (Nallim, 2014).

Estas posturas estriban en la contaminación y fusión de lo real y la ficción, lo cotidiano y lo tecnológico, el abandono utópico o revolucionario frente al reinado de un presente intrascendente, un arte sin metáfora ni relato (García Canclini, 2010) que provoca en conse-

cuencia, el abandono de la literatura como mundo regulado por las leyes de la literariedad o del compromiso ideológico. Una *literatura de la especulación* (Ludmer, 2010) que “parece dominar la imaginación pública: produce presente y al mismo tiempo deja pensarlo”, es una fábrica del presente que “yuxtapone temporalidades, los sujetos y las narraciones y sincroniza la serie para hacer presente. Imagina el presente...” (Ludmer, 2010: 117-118).

El peso del presente provoca entonces la crisis del objeto literatura no como enigma a resolver sino como escenario a representar y provoca la redefinición del arte porque en la actualidad más que representar, se experimenta lo real.

Todas estas etiquetas hicieron plausibles una infinidad de contraejemplos y matizaciones que terminan tirando por la borda su apuesta inicial como sostienen Mazzoni y Selci (2006) para concluir que la literatura de los 90 y de la nueva centuria no tiene rasgos propios, es una cuestión de agenda, al decir de Daniel Freidemberg (2006), se trata más bien de una obsesión ‘totalizadora’ de la academia, la crítica, los profesores y periodistas culturales de categorizar la realidad.

Entonces nos preguntamos ¿qué impulsa esta preocupación, por qué asumir el riesgo de leer el presente? Jorge Monteleone más que garantizarnos respuestas, nos interpela:

¿Cómo narrar la experiencia de la aflicción... cómo nombrar la precarización de la Argentina y la aparición de nuevos sujetos sociales que atraviesan las ciudades... cómo narrar su irónico reverso: el acendrado egotismo, el refugio autotélico del yo? ¿Cómo trazar nuevas fronteras o diseminar el adentro y el afuera de lo literario para decir *el presente*? (Monteleone, 2018: 12).

Estas escrituras de cruce habitan terrenos inestables, texturas plurales, des-géneros y poéticas sin rebelión que advierten un giro inminente en el campo de las estéticas o en el reinado apocalíptico de lo ‘no-literario’.

Dichos procesos deconstructivos de la *frontería* artística trastornan el hecho literario como modos alternativos de leer el mundo y al propio objeto, a cargo de otros grupos generacionales que diversifican las semiosferas de la cultura y desestabilizan las lógicas del canon, la tradición y el mercado.

¿cómo diferenciarse de una generación a otra en la percepción del mundo, cómo destronar la noción misma de la literatura y disolverla en un continuo o bien, a la inversa, literaturizarlo todo como una resistencia al lugar común? ¿cómo diseminar el canon y rehacerlo otra vez cuando los grandes maestros literarios se están muriendo? (Monteleone, 2018: 12).

La literatura del siglo XXI –en tanto usos, objetos y experiencias de ‘lo literario’– dialoga con diversos discursos sociales, lenguajes artísticos, mediáticos, virtuales, es el lenguaje de la mezcla interliteraria, intermedial, intermodal y transgenérica que ofrece un enfoque subversivo al leer la literatura como *frontera* concebida no como límite geopolítico, sino un *entre*, una *tercera orilla* donde es *inminente* la reconfiguración del objeto artístico.

La literatura reciente se manifiesta como un calidoscopio estético, un bricolage de estéticas bastardas que salen a la luz, una fiesta de tensiones cuya pulsión y disolución son un desborde del lenguaje. Escribir el presente es fundar un mapa *lacunar* donde estallan las isquemias del sistema y visibilizarlas significa transformarlas en un acto político de resistencia. Por ello la cronotopía de la villa, los asentamientos o espacios urbanos periféricos son los *lugares infartos* por donde deambulan los cuerpos errantes, *estos espacios estriados* son ocupados y ganados por las subjetividades corpo-políticas disidentes. Precisamente las zonas des-centradas y oblicuas de la marginalidad provocan el estallido genérico, al habilitar los cruces con lo tecnológico e hipermedial, las narraciones del yo y los testimonios, el aggiornamiento de la literatura policial, la ciencia-ficción y el nuevo terror que conviven con la cotidianeidad y otros lenguajes diaspóricos de la literatura: el cine, la historieta, el manga/animé, el teatro, la canción popular, los formatos digitales: facebook, la twiterliteratura, la ciberliteratura, las revistas literarias, la escritura creativa en watsapp, los blogs literarios, etc., saboteando los propios estatutos de la autonomía literaria.

En síntesis: “¿Qué es el presente? Una materialidad viva y mutable que es la literatura argentina, un relámpago que en la precariedad o la ruina resplandece” (Monteleone, 2018: 13-14).

Una experiencia “intensa” que Andrea Giunta denomina *Poscrisis* (2009) porque va más allá de un horizonte escéptico, superficial o de gratuidad artística para ofrecerse provocadora, “de extrañamiento”, un *tejido disensual* que modifica por lo tanto “el mapa de lo perceptible y lo pensable” (García Canclini, 2010: 235).

II. La apuesta crítica descolonizadora

Si apelamos a un análisis metacrítico de las diversas categorías ficcionales del siglo XXI, sumamos otro nodo de discusión, al cuestionar si las herramientas teóricas metropolitanas aludidas, operan como prácticas de lectura modelizadora para las diferentes producciones estéticas del país, o si en cambio, se avizoran otros dispositivos críticos en el caleidoscopio ficcional de las regiones y fronteras literarias como las noroestinas. Estas corrientes interpretativas ¿son compartidas en el escenario de las literaturas de la Argentina o el norte inaugura otras diferenciadas para distanciarse de la doxa hegemónica?

Los entornos sociopolíticos que dieron apertura al nuevo milenio revelaron la profundización del caos social en las provincias del NOA y NEA, adelantando la caída del 2001 casi una década, ya los 90 fueron años de ingobernabilidad política, de inestabilidad o pérdida laboral, de crisis económica y marginalidad extremas que sirvieron de bisagra para la generación integrada por los jóvenes escritores diezmada por la dictadura, la globalización y el neoliberalismo. ¿De qué modo repercute en las literaturas nortenas los ecos residuales de la ausencia de las memorias, la negación de las atrocidades del terror, la afasia por el trauma, el resquebrajamiento y anomia del Estado de los 90, y por otro lado de qué manera se desplazan las figuras fantasmáticas de la muerte sin cuerpos o con los cuerpos del suicidio; cómo encallan en esta centuria las ficciones de la miseria, las ediciones económicas y escrituras villeras donde se aloja la droga, el sexo, la nada, las políticas de ajuste y basurización del sistema como estertores de la violencia cotidiana urbana y como formas estéticas de la monstruosidad actual?

Indagar cómo se resemantizan los géneros, los tópicos y el tratamiento formal del lenguaje ficcional en la narrativa reciente del norte del país, nos permite avizorar desde una perspectiva comparativa-contrastiva no solo los desfases de las tendencias estéticas canónicas con las de las otras zonas literarias argentinas, sino sus modos teóricos para leerlas. Nuestro desafío crítico acude a lo inter/eco/sistémico del “sentipensamiento”, una síntesis que condensa el sentimiento antepuesto a todo ejercicio de pensar, sea cognitivo, ético, político o científico.

Adherimos a las *Epistemologías del Sur* de Arturo Escobar (2016) para resaltar la importancia de la subjetividad en la construcción del conocimiento situado, a través de los saberes

comunales, experiencias populares y ontologías múltiples que incluyen narraciones de diversos mundos no modernos como los pueblos indígenas o afro-descendientes; pero también de los colectivos identitarios y minorías plebeyas.

Este giro de paradigma del *sentipensar* debe materializarse en la construcción de otros modos de organizar, historiar y leer los pluriversos de las humanidades y ciencias sociales desde teorías críticas locales y latinoamericanas.

III. Problemática transgéneros/des-géneros/poéticas mestizas y anfibias

Las narrativas recientes en tanto poéticas mestizas o anfibias nos permiten desmontar las escrituras como puentes de traducción en sus transgéneros y des-géneros, estos filos y bordes disruptivos refractan los diálogos íntimos y factuales, las mixturas orales, letradas y virtuales, los registros hipermediales y artísticos, sino también la crisis de las identidades (privadas, corpóreas, discursivas, sociopolíticas, ideológicas) y la crisis de los estatutos literarios.

Priorizamos para este trabajo dos novelas que integrarían, según Drucaroff (2011), la segunda generación de la *NNA al topicalizar la mancha temática de la civilbarbarie*:

- *La Chaco* (2016), Juan Solá (Entre Ríos/Chaco).
- *Detrás de las imágenes* (2018), Daniel Medina (Salta capital).

Aspiramos leerlas como ‘objetos fronterizos’ (Ladagga) en el que dialogan sus sistemas de filtros y traducción para destacar:

- 1) La emergencia de géneros impuros o *degenerados* con
 - la narrativa travesti/trans y el travestimiento del lenguaje (*La Chaco*),
 - la literatura zombi y digital (youtubers y videojuegos) como metáfora caníbal de la salteñidad (*Detrás de las imágenes*).
- 2) La distopía como escenario paródico, posapocalíptico, pos y no humano; y simultáneamente resiliente que ofrece la ficción del presente.

Interpelar la validez de los géneros pretende revisitar los componentes de la llamada ‘literatura travesti’ y la literatura zombi como formatos enlatados de larga data extranjera en el escenario ficcional del norte argentino; pero también superar estas categorías genéricas que

terminan coagulándola, para poder advertir qué otros procedimientos atraviesan las identidades/subjetividades, los cuerpos sexuados, los cuerpos del lenguaje y los cuerpos ideológicos que desestabilizan los modos de representación de lo real en estas estéticas recientes.

Cuando remitimos a los des- o trans-géneros asistimos a las fisuras fronterizas que agrietan la homogeneidad retórica, los formatos y registros, sus cronotopías y autonormatización del lenguaje, estamos ante escrituras performáticas marcadas por la violencia, la segregación sexual, el desplazamiento espacial hacia los bordes de la marginalidad, por ello son tramas corpóreas/discursivas de exclusión social.

Esta serie nos permite leer los resquicios de sus estructuras impuras que, más allá de sus umbrales temáticos y estéticos, son modelizaciones ideológicas para interpretar simbólicamente la irregularidad del sistema semiótico de la cultura. Por ello asistimos a las semiosferas de una genealogía del poder donde las exclusiones por la heteronormativa, los insilios obligados que padecen los colectivos de diversidad sexual, las historias del yo abortadas del sistema, los testimonios de la pobreza, la vida en imágenes, la hipertecnologización, lo panóptico y antropofagia social revelan la representación deshumanizadora de la presentificación, narrativas thanáticas donde se debaten los cuerpos como cadáveres, cuerpos pos-orgánicos (2016) que deambulan como muertos-vivos. Una galería de orfandades, muerte y biopoder desintegran las subjetividades en una diáspora cíclica.

IV. Cuerpos travestidos-travar el cuerpo del lenguaje

*Porque no somos mejores ni peores / somos otras... /
con A mayúscula de sentirnos trava.*
Susy Shock (Prólogo *La Chaco*)

Si tra-vestir supone maquillaje, enmascaramiento, disfraz o camuflaje, cuando nos referimos a la literatura travesti, dichos sentidos exceden el vestido o veladura de las identidades, son narrativas inversas a las pautas *cisheteronormativas* que destronan las diferencias sexuales anatómicas binarias a los efectos de habilitar otras identidades de género como construcciones

culturales. La identidad travesti quiebra con esa estructura dual, se puede nacer con una genitalidad; pero puede autoconstruirse en una identidad diferente a la impuesta al nacer.

Travar los cuerpos va más allá de transformar la sexualidad biológica en su enmascaramiento (travesti) o en sus cirugías (transexual), significa sobre todo un acto político por su alta connotación disidente, combativa y reivindicadora de las presencias y memorias de una comunidad excluida, y va en correlato con *travar la lengua* que significa la destronización del cuerpo del lenguaje por su porosidades y hendiduras donde viajan oblicuamente los sentidos. Son escrituras de restos y desperdicios, cuya fragmentación y desvíos van alimentando una retórica de la migrancia. Son narrativas viajeras, novelas de iniciación y memorias de familia en una triple direccionalidad trans-genérica: identitaria, sexual y discursiva. Su génesis poética puede caracterizarse como:

- *Poéticas del exceso*: escrituras oximorónicas de la desmesura e hiperbolización y al mismo tiempo de la carencia y el vacío extremo.

- *Poéticas de la monstruosidad* no solo por la *metamorfosis física* ligada al feísmo, lo irrisorio, lo deforme y grotesco sino por su convivencia con la otredad, un engendro *anti-natura* de la ciencia, una figura demoníaca para la iglesia, una amenaza social, una rajadura escandalosa a la norma moral, una condena familiar, un dis-locamiento del yo, sino también por su *discursividad andrógina* al constituirse en cuerpos-testimonios de la alteridad y por ende subversivos a las leyes de la 'normalidad', por ello son narrativas contravencionales y de resistencia a los modos regulatorios del estado y el sistema social.

- *Poéticas de desplazamiento* que se expanden rizomáticamente en líneas de fuga y ligan el travestimiento a un mundo urbano estriado de violencia, donde se convive con la pobreza, drogas, sida, prostitución. Este marco urbano *traga-barbarie* conlleva a repensar no solo los roles de una sociedad heteronormativa sino a desmontar las lecturas *genitales* y deterministas de la realidad.

- *Poéticas identitarias* que viajan territorial y temporalmente por las memorias privadas, cuya iniciación es física, psicológica y sexual y las memorias sociales, en tanto biografía de la derrota neoliberal.

- *Poéticas autorreferenciales o testimonios colectivos* que revelan los periplos del yo como

pérdida y dolor; pero también son memorias de militancia y retóricas de autoficción donde se anida la belleza y la utopía.

- *Poéticas de la marginalidad* habitadas en topografías urbanas descentradas, donde las miserias humanas corroen sus microhistorias animalizadas.

Juan Solá (1989), escritor entrerriano que se forma en el Chaco y que actualmente vive en Buenos Aires, es autor de *La Chaco*, publicada en un sello independiente, Hojas del sur, que llegó a convertirse en un fenómeno de venta entre los jóvenes sin necesidad de publicitarse, fueron las redes sociales y los *booktubers* los que recomendaron esta novela que visibilizó la vida del colectivo de travestis que sigue sufriendo el escarnio social de un país homofóbico que no solo las excluye sino que las mata bajo el silencio cómplice del Estado, la comunidad y la prensa, pero que sin embargo la literatura argentina reciente se anima a visibilizarla disruptivamente.

La novela representa estructuralmente la transformación animal –otra suerte metafórica de la animalización de los cuerpos– que va de gusano, crisálida a mariposa, organizando un periplo vital donde la acumulación de peripecias nefastas atormenta el cuerpo abyecto de la protagonista. El primer desplazamiento comienza en la calle, el relato protagonizado del pasado juega temporalmente en la zona roja, es allí donde se anticipa la tragedia y analépticamente dispara con fogonazos el recuerdo escolar y familiar. Es el DNI el que pone en crisis la identidad y la memoria de Sergio David Sosa que debió migrar de su familia y de su provincia del nordeste para travestirse como *La Chaco* en Buenos Aires.

Una de las primeras transgresiones es cambiar el nombre de Sergio a Ximena, al igual que Hiedra o Galaxia en lugar de Cristóbal o Mauro como acto de camuflaje, de treta no de los débiles sino transgresora de las identidades fijas, un maquillaje de las ausencias como afirma Butler, renominalizarse supone reconstituir sus identidades, este nombrarse por segunda vez aspira no solo a silenciar su origen masculino o vaciarlo fantasmáticamente de sentido, sino a darse permiso a tener derecho a la alteridad, identificarse supone legitimarse en su elección sexual y abandonar los estereotipos de la monstruosidad homofóbica. A su vez, es una burla al sistema de la lengua, modificar su gramática no equivale a un simple cambio de género, significa otros modos de pensar y representar simbólicamente el mundo.

¡Chaquito, una mierda! ¡Ximena me llamo! ¿escuchaste? Ximena. Ni la Chaco, ni el Sergio, ni el hijo de puta de don Sosa. ¡Ximena! (2016: 142).

Ustedes no están velando a Cristóbal Ruiz Díaz. ¡Están velando a Galaxia vestida de macho! (...)

El nombre no importa

El nombre sí importa. La gente dejó de desaparecer hace rato (2016: 167).

Dar voz y nombre es conjurar al monstruo imaginario que nadie quiere ver, a esas figuras réprobas que dan vergüenza, son actos performativos de legitimación. Y, por lo tanto, el maquillaje y la mutación no serán meros artificios de belleza ni apósitos de simulación, sino la segunda piel que le permite construir/se ese yo difractado que ya el nombre le recobró integridad.

Esta estructura contrapuntística no solo desarma la cronología que debemos ir hilando a lo largo de la novela sino re-entramando los duelos de este proceso de iniciación hasta su adultez que van y vienen por los sueños y los recodos de las memorias, sitiadas siempre en topografías de la violencia y exclusión.

El insilio a la metrópolis se transforma en el locus de supervivencia donde las piezas de alquiler, la urbe prostituida, la cárcel que se suma a la falta de educación, la discriminación racista y la pobreza son los hospedajes de la muerte acechante: “No hay nada peor que ser trava” (2016: 34); “... las travas no estudian...” (p. 36); “travesti negra y provinciana” (p. 40); “la pobreza ‘como escudo o bandera’” (p. 37); “nadie te da trabajo si sos trava” (p. 32); “siempre violadas ‘A nosotras no nos hacen el amor, a nosotras nos violan’ o asesinadas” (p. 40).

Se reaviva aquí la frontera capital/interior, no les queda otra salida a estos sujetos errantes que abandonar sus provincias y sus familias como sinécdoques de un país deforme cuyas extremidades raquílicas son las zonas satelitales y una cabeza enorme se sitúa Buenos Aires. En las ciudades marginales como las del norte argentino, son más agudas las desigualdades sociales, la falta de trabajo y sobre todo las tradiciones conservadoras, por eso el viaje a las grandes urbes es uno de los clásicos tópicos de la narrativa regional que los conducen. En sus orillas transitan los cuerpos travestis, segregados desde las periferias sociales y ‘desde la periferia de sus cuerpos’ (Bianchi, 2009).

Pero también son cuerpos discursivos que *travan la lengua* en un juego retórico de vacío y expansión, operan paradójicamente con tropos irreconciliables: la elipsis y el exceso, una sobredosis de discurso colonizado por los poderes (políticos, económicos, identitarios) y un testimonio irreverente des-colonizado que aspira a devolverle la voz corpórea y percibiente a estos sujetos ex-ilados, vaciados de lenguaje. Sus cuerpos hablantes también se disfrazan de manierismos a través de una retórica endulzada, sobrecargada de subjetivemas e hipérboles que otorgan un plus de placer oral al placer sexual como estrategia de conquista. Por ello, la trama también es coral, una narrativa polifónica de una *comunalidad* que va tejiendo los hilos de las voces desarraigadas del interior y sus desamparos afectivos.

Las travestis además son cuerpos cautivos, cuerpos fronterizos en movimiento que se agrupan para compensar tanta pérdida y fortalecerse como grupo de defensa y resistencia colaborativa. Así las historias de Carina, Hiedra, Lucy, Galaxia configuran un puzzle dialógico de la derrota, pero también de la militancia porque solo entre ellas pueden salvarse la vida.

Cuerpos-maquillaje que hacen gala del disfraz; pero que siempre están en pugna entre la realización identitaria y la sobreactuación, ¿dónde anida la autenticidad?, ¿cómo se revierten los sentidos del artificio: como doble o mismidad? Enmascararse, ¿es un espectáculo ficcional o la apropiación de la otredad negada genética y socialmente? La máscara ¿revela la ambigüedad del espejo, la monstruosidad o la verdadera cara de estos cuerpos fronterizos, andróginos y anfibios?

Para alguien como yo, estar a salvo significaba bajarse de los tacos, sacarse el maquillaje, dejarse de joder con las faldas... Querían una mujer ficticia... Mis monstruos no los conmovían... Me querían peluda, llena de barba, haciéndole el amor con asco a una pobre infeliz... (2016: 45).

Solá da espacio para argumentar el mundo sórdido de las travestis, por eso la construye como novela-alegato, un manifiesto ético-estético y político –al estilo de Lemebel–, que refracta la autorrepresentación ficcional como operación discursiva verosímil que des-tape los reversos de los cuerpos travestidos, mediante una trama-cebolla, que acumula las pieles textuales donde se anulan los tiempos al responder a los desplazamientos de una genealogía del poder abusivo.

Mala suerte es ser travesti –escribe Solá-. Mala suerte es tener que llevar una vida ficticia con un nombre ficticio. Mala suerte es ser la presa favorita de la cana. Mala suerte es que los presidentes no gobiernen para vos y que tu viejo no te quiera porque sos demasiado sensible. Mala suerte es que en el hospital te llamen por el nombre de tu documento para pasar a ver al médico y en el documento diga que te llamás Sergio, pero ese día vos tengas puesta una blusa llena de flores y unos jeans demasiado ajustados. Pero que te roben no, eso no es mala suerte. Robar, le roban a cualquiera (2016: 153-154).

La novela cierra con la ciudad ganada, una cartografía queer (Balderston y Matute Castro, 2011) con el eco cooperativo de “travas, putos, chongos, maricas y marimachos, drags...”, la enumeración es larga e inclusiva de una diversidad sexual que se apropia del escenario público, que olvida sus vergüenzas “La calle es nuestra, al menos por una tarde...” (2016: 170). Por tal razón, la obra es una apuesta de resistencia y resiliencia del colectivo de travestis y trans que se apodera de la calle ya no como un ‘no lugar’ sino como espacio de la militancia para reivindicar su lucha como sujetos de derecho que marchan para que las acepten, para que no las maten, para “que los golpes duelan menos, sabiendo que sus alas serán mucho más fuertes cuando les toque ser mariposa” (Solá, 2016: 174).

V. La literatura zombi y digital como metáfora caníbal de la salteñidad (Detrás de las imágenes)

Ignoramos qué nos depara el futuro a la raza humana. Ignoramos si hay futuro. Buenos Aires, el lugar donde crecí y donde me formé, es ya una ciudad destruida, varios países de América han caído y hay rumores sobre posibles casos acá, en España. Las próximas imágenes están atravesadas de miedo, horror y muerte. Pero eso no debe ser un impedimento para que prime la necesidad de pensarlas.

Daniel Medina, *Detrás de las imágenes*

En la década del 90, un corpus de novelas de ‘anticipación’ imagina el mundo tras una gran

catástrofe y advierte un futuro posapocalíptico en la literatura prospectiva según Fernando Reati en su libro *Postales del Porvenir* (2006) al inaugurar “un tiempo tenebroso y virtualmente insoportable en contraste con el mundo perdido” (Reati, 2006: 124).

La diferencia de las obras argentinas con textos posapocalípticos de otros países consiste en el hecho de que no recurren a conflictos nucleares, encuentros extraterrestres, androides o desastres tecnológicos para crear un espacio en derrumbe (temas comunes en la vertiente norteamericana del subgénero literario), sino que reflejan directa o indirectamente “la transformación radical y a menudo traumática del tejido social argentino, de su cultura, de su imaginario todo, a partir de la inserción plena del país en el modelo neoliberal de globalización” (Reati, 2006 : 20). En estas obras se evidencia la crisis y caída de un paradigma de un presente eterno –del 2001 que retorna a los orígenes– en ciudades fragmentarias y colapsadas, son narrativas fronterizas en todo su espesor: geográficas, étnicas, lingüísticas, ideológicas con el afán de repensar el ideologema civilización/barbarie. La urbanidad se desploma como un escenario caótico, mutante, salvaje y peligroso.

El cataclismo surge a causa del descontrol social, inundaciones, invasiones alienígenas, pandemias, destrucciones materiales, distopías, tiempos en reverso, en donde la civilización se retrotrae a los orígenes salvajes y la barbarie se expande en la imagen emblemática del vacío, del desierto que visibiliza las vergüenzas de un país bastardo.

El origen de la genealogía de la historia radica en el mal –como sostiene Nietzsche–, nace de lo irrisorio, en lo abyecto, en las pasiones del poder que nos conducen al desastre. Annelies Oeyen (2011) afirma que los textos posapocalípticos son ‘como una literatura secularizada de la crisis perpetua’ y Geneviève Fabry e Ilse Logie (2010), liga lo apocalíptico a las experiencias traumáticas del siglo XX en América Latina con novelas como *2666* del chileno Roberto Bolaño (2004), *La virgen de los sicarios* del colombiano Fernando Vallejo (1993), *El año del desierto* del argentino Pedro Mairal (2005) o algunos textos de Marcelo Cohen donde se evidencian cómo la violencia arrasa el mundo actual desde lo más denigrante de la barbarie, la desintegración o la descomposición como titula Ronsino a su obra, un mundo que no solo ha violado sus leyes sino que se ha destruido, quedan restos, desechos.

Estas novelas posapocalípticas ponen de manifiesto el agotamiento del poder revelador

del fin de época que nada queda afuera del poder y de la violencia incontrolable. Si bien el *fantasy* viola las normas sociales como artísticas (Jackson, 2001), estas narrativas no plantean ningún tipo de solución ni creencia, se renuncia a la idea de una catástrofe definitiva que pudiera tener dimensiones regeneradoras, se asume la contingencia distópica de vivir sin perspectiva redentora.

Una de las variantes de este subgénero es la *narrativa Z*, nombre con que se conoce a la narrativa de zombis. Este monstruo ha gozado de una popularidad recurrente a lo largo del siglo XX, pero no tenía una presencia significativa en las letras. Esto ha cambiado en este siglo y ahora se puede hablar de una invasión de esta criatura no solamente en novelas sino en todos los transmisores de la cultura popular como en los comics, la televisión y los videojuegos. Una de las consecuencias del boom ha sido una hibridación del género. Es decir, una novela Z puede tener aspectos de otros sub-géneros tales como el de aventura, policial negro, el nuevo terror, el distópico especulativo, literatura narco, literatura antimperialista y todas las variantes genéricas del *fantasy*.

Estamos ante una estética del posapocalipsis, una gramática neoliberal que se refleja en el espejo social, los límites y excesos de la realidad, las fragmentaciones discursivas y urbanas, las fronteras glocales, las migraciones, los cuerpos marcados por la violencia y el biopoder del Estado y los mercados agrietan el lenguaje diegético para eclosionar a través de él, la crisis de la cultura argentina. Estas ficciones licuadas complejizan las subjetividades con lo poshumano, lo postorgánico, la posverdad, la posidentidad y la posliteratura.

Narrativas del desencanto en el que las zonas liminales del presente se ofrecen extrañadas por sus imágenes recursivas del ayer y regeneradas/degeneradas de manera más radicalizada en lo que se viene, como si el futuro se hubiese alojado en el escenario actual como experiencia de pérdida del origen y disolución de la cultura. Sin embargo, nos encontramos en la Argentina con *una (re)territorialización específica* en la literatura del NOA, de manera grotesca y violenta se parodian los efectos secundarios de la globalización y la política neoliberal en un país periférico y su impacto en las redes sociales, las estructuras del poder, la organización espacial y el medio ambiente.

VI. El canibalismo como metáfora sociopolítica y religiosa de la salteñidad en la novela *Detrás de las imágenes* de Daniel Medina

En la novela del escritor salteño Daniel Medina asistimos a una dictadura de youtubers que registran la manera de arrasar monstruosamente con la civilización mediante un Apocalipsis zombi.

En esta era, denominada la dictadura de los youtubers, me planto por primera vez frente a una cámara, no con el afán de ganar dinero, ni de hacerme famoso, sino para generar un espacio de reflexión sobre las imágenes. Son momentos aciagos para la humanidad. Las imágenes no solo serán las que nos sobrevivirán como especie, dando cuenta de lo que fuimos, sino que además en ellas residen las claves para entender los acontecimientos que precipitaron nuestro final (Medina, 2018: 13. En cursiva en el original).

Los zombis en la literatura argentina se constituyen en uno de los géneros de mayor publicación y adhesión de lectores jóvenes. Los imaginarios del miedo, junto al nuevo horror, el siniestro y la ciencia-ficción apocalíptica de raigambre norteamericana se recuperan y desplazan como crítica aguda y satírica del presente local, una lectura política metonímica del país como una sociedad atravesada por los terrores colectivos.

La reapertura del género zombi en la narrativa del presente norteamericano reaviva las ambigüedades de una representación social de muertos-vivos, figura “intolerablemente dislocadora de preceptivas religiosas, exhortación insoluble de órdenes irreconciliables; es decir, como un síntoma siniestro, intimidatorio, de la cultura moderna occidental” (Sosa, 2018: 171) y del consumo antropofágico de la humanidad nos retrotrae al itinerario genealógico del terror argentino con las crónicas de Ulrico Schmidl, hasta quedar infectados por las mordeduras y metamorfosis de los salteños –más opas que nunca– en los nuevos zombis que deambulan en grupos, sin inteligencia, por un pedazo de carne. Una pandemia que arrasa y transforma la ciudad en otra intemperie. Estamos ante un género yanqui de reciclaje que se contamina con la escritura audiovisual para travestir una Salta, *la linda*, heroica, gaucha, católica, turística, xenófoba, conservadora, mediante la violación paródica de los videos de youtubers que

reflejan sus propias miserias y experiencias grotescas del horror al desmontar las imágenes hegemónicas y los discursos excluyentes de la otredad.

Los zombis se distancian de los vampiros que son aristócratas seductores, refinados, con grandes poderes, aquí son todo lo contrario: estúpidos, lentos, repugnantes, nada sofisticados, pero su constancia los hace infatigables cuando detectan una presa, nada se interpone entre ellos y su alimento. Apelan a todas las estrategias de simulación y persuasión para seguir compartiendo con los vivos y ganar bocados o darse bacanales. Los sujetos se reducen a meros cuerpos, sin subjetividades ni memorias, solo materia comestible y con ello la pérdida del sentido último de la humanidad.

Una lectura canibalesca de la sociedad y barbarización de la iglesia se hiperboliza en la escena de la procesión de la Fiesta del Milagro donde estos cadáveres reanimados también conocidos como *mueritos vivientes* comparten el rito paseante con los feligreses y muerden al gobernador y este, ante la desesperación, tira las imágenes de la Virgen y el Señor del Milagro como destronamiento de otras *imágenes*, la de Salta, “Capital de la Fe” en una representación carnavalesca.

... UNO... Toma general de la Procesión. Hay miles y miles de personas. 700.000 según cálculos oficiales. Es difícil distinguir a los zombis de los peregrinos. Las tomas detalle muestran que los zombis también van rezando o cantando el himno del Señor del Milagro, mientras, al pasar, dan una mordisqueada a algún fiel, que no tarda en seguir, mientras ya casi al final de la procesión se escucha un grito de por qué los ricos pueden estar más cerca de nuestro señor y de nuestra virgencita y se ve a los zombis atacar a la policía que sostiene la soga que separa a los fieles ricos de los pobres, y el gobernador y un par de ministros no terminan de reaccionar hasta que se lo escucha al hombre implorar “no me muerdan, soy el gobernador”, pero ya es tarde y una zombi le tira un tacle y le muerde la nalga derecha. Luego mastica el pedazo de carne mientras el hombre intenta huir y empuja a los que vienen acarreando sobre sus hombros a la figura del Señor y la estatua cae y se rompe en mil pedazos. La imagen de la Virgen no tarda en precipitarse (Medina, 2018: 98).

El colapso de la sociedad se manifiesta en dos elementos claves: los sobrevivientes se

reúnen en pequeños grupos que, en su lucha por sobrevivir, a veces se enfrentan entre sí en vez de colaborar, y los gobiernos y las fuerzas de la ley pierden casi por completo su autoridad. Las autoridades no responden rápidamente a la amenaza, a pesar de la gran variedad de recursos tecnológicos con los que se cuenta, dándole tiempo a los zombis para crecer en número hasta superar cualquier posibilidad de contenerlos. De este modo se va minando la humanidad en un gesto antropofágico, como acto satánico a la salteñidad y asalto irrisorio a su literatura paisajística.

Sólo... hay youtubers, zombis y lectores. Lo que yo escribo se nutre de lo que vivo. Vivo en el microcentro salteño, me crié viendo televisión y series norteamericanas. Así como los viejos poetas y escritores salteños metían el paisaje porque era lo que vivían, donde ellos estaban sumergidos, para mí eso no existe (Entrevista a Daniel Medina).

Estamos frente a una novela de fantasía futurista que hace uso del *found footage* o metraje encontrado, una especie de *brainstorming* / *lluvia de ideas*, según el escritor coetáneo Mario Flores, que pone en crisis al propio objeto literatura, lo descompone en su espacialidad y temporalidad y en sus mixturas mediáticas para representar la realidad a través de imágenes. La vida está mediada por las estampas de los videos que sustituyen la TV y el cine con dispositivos tecnológicos de cámaras, monitores y ordenadores. Todo es producto del control público, se viola la privacidad al ser observados de manera panóptica y retenidos por las cámaras de seguridad que abundan en las calles, pero también al interior de cada vivienda.

La construcción de la novela es desordenada, juega con una cronotopía irregular que alterna entre Buenos Aires y Salta, entre los videos apropiados por el convenio con las provincias, la elegida es la ciudad de Salta y los salteños, una manera de traducción antropológica carnavalesca que hace el equipo de *youtubers* porteños que necesitan *googlear* y construir un diccionario lexical para poder comprender la historia.

Al mismo tiempo se superponen las narraciones con sus heteropías, el relato de imágenes que quieren construir, reseñas filmicas llamadas ‘comentando-películas que no vas a ver en tu puta vida’, más los *top five* 1, 2, 3 de los videos que agigantan el horror urbano, es decir la propia novela va engarzando estos cuadros de reproducción de imágenes con sus tiempos de

visualización digital, que la escritura intenta reproducir analógicamente. Una frontera discursiva que decodifica las imágenes en una suerte de pérdida frente a la simultaneidad, rapidez y *flash back* de las imágenes. Así la escritura se bifurca en dos planos: en cursiva la edición de los videos y la narración de un juego dislocado de espacialidades y temporalidades que además tensionan con los tipos de videos realizados por los jóvenes milleniales muy capaces por su manejo digital, pero ridiculizados por ser totalmente ignorantes.

Los videos de Juan López, en cambio, se destacan por su estética a tal punto que abre la novela con narrador transcriptor que aconseja que estudiar los artefactos audiovisuales de López es una obligación moral, lo audiovisual posibilita “pararnos frente a un espejo que quizás nos devuelva nuestro peor reflejo” (Medina, 2018: 13) y especialmente el espejo es no querer mirar la sociedad norteña, particularmente *Salta, la fea*.

Todos los videos de López –que es un espía/censor de Facebook, Youtube y también creativo– tiene como escenario a Salta, una pequeña provincia del norte de la Argentina donde se desató el horror... es una suerte porque el gobierno no había escatimado esfuerzos para tener lo último en cámaras de seguridad... y gracias a esto se puede rastrear en los videos de Juan López decisiones estéticas y puntos de vista que permiten comprender y juzgar al hombre que desempeñó un papel tan importante en el destino de la humanidad (Medina, 2018: 14).

Las imágenes están atravesadas del ‘horrorismo de lo no humano’ en todos los planos, es un caleidoscopio de la intemperie, una metáfora de la violencia argentina que se propaga en la familia, colegios católicos con curas pedófilos, vínculos homosexuales con ‘tortilleras mutantes’, en el *boolingciber bowling*, en la discriminación de los propios salteños por los jujeños/bolivianos, en el conventillo global de la periferia que van minando los centros, en los intertextos mediáticos comerciales con *Netflix*, las películas de *Marvel*, *El gran Hermano*, con una literatura muerta (cuyos referentes genotextuales: videos, películas, música, la experiencia viva, ponen en crisis a la ficción que ya no representa nada), en la parodia política y religiosa de comer la nalga del gobernador y dejar caer las imágenes de la Virgen y el Señor del Milagro en plena procesión transformándolo en otro zombi, un político caníbal, una carcajada para escenificar la caída idolatrada de la religiosidad, un espejo astillado del presente.

Sin embargo, en el cierre de la novela, López zombi viraliza un escenario retrógrado de ese tiempo, en el tránsito de la sala de video a la biblioteca, es decir muta de la fugacidad e instantaneidad de las imágenes audiovisuales al retorno de los libros donde germinan y trafican las imágenes de la escritura, en donde puede al menos, recordarse/imaginarse/recrearse en la literatura, *la humanidad perdida*, quizás allí se avizore la utopía.

Hay un zombi tratando de bajar por una escalera de cinco escalones un carrito de supermercado lleno de libros. Cuando baja al segundo escalón algunos libros caen al costado, el zombi se agacha a recogerlos (Medina, 2018: 14).

Conclusiones parciales

La literatura del presente habita en la bastardía de los libros de los géneros (Gandolfo, 2007), los intersticios plebeyos de la cartografía del poder toma la hipertensión de sus escenarios periféricos y disloca sus cuerpos travestidos y caníbales desde los cuerpos del lenguaje, también andróginos, con formatos polimorfos y transtextuales.

Se aloja en residuales, de larga trayectoria, pero escapa de sus trampas estereotipadas para camuflarse en estructuras mutantes, subversivas en sus orígenes, fisuradas por la mirada descolonizadora que refleja la monstruosidad (Jackson, 1986) de una sociedad enferma y al mismo tiempo la contra-ataca con cuerpos demonizados que descarta como basura.

Escrituras en remake, una duplicación transtextual que parodia y desmonta las representaciones simbólicas de la literatura en sus cánones hegemónicos metropolitanos. Son ficciones de la violencia donde se hiperboliza la barbarie del interior, corroe a sus sujetos en un presente de horror, pero se desplazan atemporalmente con una herida abierta que nunca cicatriza sino al contrario, que se recicla, son textualidades de bricolage en donde todo se mezcla, un pastiche grotesco, una *Canibalia* latinoamericana desde la conquista hasta la globalización (Jáuregui, 2005).

Son retóricas de simulación: corpóreas, subjetivas y discursivas que van maquillando y des-maquillando los simulacros identitarios y acuden a la posverdad, la pos-historia y la pos-

memoria ante la desaparición de la especie humana, para diseminar sus restos sin poder restaurar genealogías, para borrar los linajes y estamparnos con el rostro del fracaso.

Sin embargo, estos proyectos escriturales experimentales del norte literario batallan no solo con el propio objeto literatura, con sus propuestas de des-géneros –contaminación discursiva y disolución apocalíptica– y sus reveladoras estampas de la distopía, sino que la ficción reciente se erige también como escenario esperanzador y resiliente para abonar aún la belleza, en el amor inclusivo, en la militancia de las identidades sexuales, en la resistencia crítica, en el poder vetusto de los libros, como patrimonio de la humanidad.

Bibliografía

- AA.VV. (2016). *La pregunta por lo humano. Hombres/Dioses/Monstruos/Robots*. Córdoba: Secyt, UNC.
- Balderston, Daniel y Matute Castro, Arturo (2011). *Cartografías Queer. Sexualidades + activismo LGTB en América Latina*. Pittsburgh: IILI, Serie Nueva América.
- Bianchi, Paula Daniela (2009). “Cuerpos travestis en los discursos ficcionales latinoamericanos”. *Orbis Tertius*, Vol. 14, N° 15. ISSN 1851-7811. [En línea] <http://www.orbis-tertius.unlp.edu.ar>
- Cavarero, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (trad. de Saleta de Salvador Agra). Barcelona y México: Anthropos en coedición con la Universidad autónoma Metropolitana-Iztapalapa, México.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Escobar, Arturo (2016). “Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur”. *AIBR Revista de Antropología Iberoamericana*, Vol. 11, N° 1, enero, pp. 11-32. Madrid, España. [En línea] www.aibr.org
- Fabry, G.; Logie, I. & Decock, P. (Eds.) (2010). *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea. Hispanic Studies: Culture and Ideas*. Bern, Germany: Peter Lang.

- Freidemberg, Daniel (2006). "Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)". En AA.VV., *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires: Libro del Rojas, UBA.
- Gandolfo, Elvio (2007). *El libro de los géneros. Ciencia ficción. Policial. Fantasía. Terror*. Buenos Aires: Norma.
- García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz editores.
- Giunta, Andrea (2009). *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI, Arte y pensamiento.
- Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- Jáuregui, Carlos A. (2005). *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Premio Casa de las Américas. [En línea] https://www.academia.edu/7024504/Jauregui_
- Ladagga, Reinaldo (2010). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mazzoni, Ana y Selci, Damián (2006). "Poesía actual y cualquierización". En AA.VV., *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires: Libro del Rojas, UBA.
- Medina, Daniel (2018). *Detrás de las imágenes*. Córdoba: Nudista.
- Monteleone, Jorge (Dir.) (2018). *Una literatura en aflicción. Historia crítica de la literatura argentina* (dirigida por Noé Jitrik), Vol. 12. Buenos Aires: Emecé.
- Montes, Alicia (2017). *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*. Buenos Aires-Los Ángeles: Argus-a.
- Nallim, María Alejandra (2014). "La literatura del nuevo milenio en Jujuy: un espacio caleidoscópico". *Cuadernos*, N° 45: 167-186. Jujuy: FHyCS-UNJu.
- Oeyen, Annelies (2011). "Ciudades posapocalípticas en la literatura prospectiva de la Argentina posdictatorial". *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*,

- Vol. 3, Nº 2, pp. 225-245. [En línea] <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen03-2/varia07.htm> / http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2011.v3.n2.37589
- Palermo, Zulma (2018). "Lugarizando saberes". *Cadernos de estudos culturais*, Campo Grande, MS, V. 2, p. 149-160, jul./dez.
- Reati, F. (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal* (1985-1999). Buenos Aires: Edit. Biblos.
- Solá, Juan (2016). *La Chaco*. Buenos Aires: Hojas del sur.
- Sosa, Carlos Hernán (2018). "Sobre algunas derivas de la narrativa salteña reciente". *Confabulaciones. Revista de Literatura Argentina*, Nº 1. San Miguel de Tucumán.

Los borradores como espacio de traducción: preliminares

Carolina R. Repetto

Introducción

La presente propuesta se apoya en los trabajos previos por mí realizados en el marco de un grupo de investigación que a partir de 2011 trabaja con manuscritos de escritores desde la aproximación de la genética textual.

Me centro aquí en la multiplicidad conceptual que rodea el concepto de traducción partiendo de una concepción semiótica de la traducción interlingüística, que se construye sobre la idea de la imposibilidad de una equivalencia perfecta entre original y texto meta. Me propongo explorar algunas relaciones problemáticas, entre ellas lo referido a un aspecto en el que me enfoqué en los años anteriores de trabajo. Es el concerniente a las transformaciones que se producen en el proceso de creación literaria en la materialidad de los borradores para llegar al texto editado, abordados desde la genética textual. Se analizan aquí las decisiones que se evidencian en el proceso de transformación; considero que se producen del mismo modo que en el proceso creativo que implica el pasaje de una lengua escrita a otra lengua escrita a manos de los traductores, específicamente los literarios, sosteniéndome en la idea de refracción.

El concepto de texto refractado aplicado a la traducción fue utilizado por Lefevere en 1982 para dar cuenta de la adaptación de un cierto trabajo escrito a un público diferente, con una intención de influenciar el modo en que tal grupo de lectores lee el trabajo. Se trata de un tipo de procesamiento o adaptación a una poética pero también a una ideología específica. En el caso de la aplicación de este concepto a manuscritos de escritores, es central la

dimensión de *reescritura* que posee la traducción, si bien se trata de un momento de creación privado, dado que los escritos que se estudian fueron descartados por su autor y por ende no fueron publicados y no estaban destinados al público.

Mis trabajos de tesis sobre Leónidas Lamborghini me permitieron explorar largamente el proceso creativo del escritor, proceso en el cual se percibe la tarea constante de reformulación de sus borradores. La reformulación implica elecciones estéticas pero también ideológicas que se traducen en versiones a menudo distantes de la formulación inicial.

Este trabajo intenta extrapolar esta conceptualización a la actividad de reescritura que implica el trabajo con borradores por parte de un determinado autor. Para ello se trabajará, en principio, con un corpus de manuscritos escogidos de Leónidas Lamborghini, en los que describiré algunos de los procesos que se realizan y las posibles causas que vienen no solo de lo ideológico o lo ético, sino que propongo situarlos en ese límite más amplio entre sistemas semióticos para observar mejor esa práctica de la reescritura. En estos veinte años de trabajo con la organización y análisis de manuscritos de escritores contemporáneos desde la aproximación de la genética textual, encontré a menudo momentos particulares del proceso de textualización en los que las elecciones del escritor se presentan como autotraducciones.

En las páginas que siguen se muestran diferentes aproximaciones a algunos conceptos que se ponen en relación, como la traducción, la reescritura, la refracción y la adaptación, operaciones que desde disciplinas diversas pueden servir como metáforas para explicar y abordar otras operaciones, las de la filología y la genética, en cuanto presentes en los manuscritos.

Una particular aproximación, además, la de Amigo Pino y Zular sobre las discontinuidades en los borradores, viene en apoyo de esta propuesta: el proceso de escritura no es continuo sino interrumpido. Eso me permite entender un poco mejor la relación con algunos factores externos al manuscrito que se hacen presentes justamente en el momento de las decisiones tomadas por el escritor.

Por último, este trabajo toma de Ana Porrúa y su trabajo sobre Leónidas Lamborghini, su idea de “máquina de traducir”, que ya en 1996 plantea la traducción intersemiótica en la obra de ese escritor argentino.

En ese sentido, se producen mediaciones, tal como algunas propuestas de la traductología

ven al traductor. En esta concepción, ¿había algo del ideal romántico? No lo hay ni en el caso de la traductología, ni en el que propongo para mi trabajo. Creo más bien que la mediación es entre lengua y lengua, entre paradigma y paradigma de algún tipo. El borrador como campo de mediaciones que quedan expuestas, el escritor que media entre su escritura inicial y sus propias escrituras posteriores. A la manera de la traducción, con las refracciones en la lengua de llegada que sería la nueva versión. Traducción y autocensura, la cuestión de los manuscritos como metáfora del inconsciente.

El estudio de manuscritos contemporáneos

Estudiar manuscritos de autores contemporáneos conlleva una actitud de permanente comparación de versiones. Esto no implica en absoluto intentar comprender cuál es la mejor versión, sino sobre todo adentrarse en el proceso creador en el que, aunque la escritura siempre da cuenta de lo temporal en sus sintagmas, el tiempo es una variable más entre todas las operaciones que la genética textual discute y analiza.

En trabajos anteriores me centré en el estudio de los manuscritos, dactiloscritos y documentos del procesador de textos de *Trento* de Lamborghini (Repetto, 2016); debo decir que parte importante de mi objeto tiene que ver con la actividad de reescritura en los márgenes que resultó un lugar fundamental —en realidad todo aquel que haya escrito y reescrito sabe que el margen es un lugar de reescritura—, resultó, decía un lugar fundamental, dado que en ellos se concretan los primeros procedimientos de distorsión —principalmente relacionados con la repetición y el quiebre de la sintaxis—, que apuntan a mostrar la diferencia en la similitud que es la idea cardinal de toda su obra, casi como una respuesta estética a la elaboración de Deleuze de que no se re-pite lo Mismo, sino que solamente se repite la repetición.

Para Lamborghini había una característica especial en los textos modélicos, los clásicos de todos los tiempos y con los que ha trabajado en sus reescrituras desde Góngora hasta los autores de letras de tango o Dostoievski, o Eva Perón. Esa característica es la posibilidad que ellos llevan consigo, la posibilidad de un margen de sentido —lo no dicho— que Lamborghini entiende como un margen de ganancia y por ende un campo de apropiación para las futuras

escrituras, que en su caso verán la luz como parodias (o mezcolanzas como él las llamaba) tanto en su poesía como en su prosa. El proceso de reescritura de este escritor tiene una tendencia a la condensación, eso implica la sustracción de palabras y frases y su reemplazo por otros fragmentos que en la comparación que habilitan los manuscritos aparecen como traducidos a un lenguaje más críptico.

El tratamiento de estos pre-textos me llevó a plantearme preguntas que podemos condensar de la siguiente forma y que están lejos de ser resueltas en este escrito, en cuanto liminar de una investigación en curso:

¿En qué medida podemos observar en las cuatro operaciones de la genética la permutación, la adición, la sustitución y la sustracción? ¿Qué tipo de lector es el investigador que lee manuscritos? ¿De qué manera se imponen en la constitución de los pre-textos los marcos teóricos y la propia concepción teórica e ideológica del escritor y sus manuscritos?

Por otro lado, y siempre pensando en los investigadores, el geneticista se encuentra a menudo transcribiendo y la transcripción es siempre una traducción. A veces imperfecta, tal como una traducción interlingüística. Vale la pena observar las operaciones que un transcriptor de manuscritos realiza cuando intenta leer una grafía particularmente difícil. Busca, de la misma manera que el traductor, en el paradigma, pero sobre todo en el nivel sintagmático, contextual.

El trabajo de Ana Porrúa (1997) exploraba la relación de sistemas semióticos diferentes centrados entre dos diferentes discursos, el peronista y el literario. La cuestión planteada por Porrúa es de particular interés en cuanto la segunda pregunta con que inaugura sus textos es la del lugar en el que se ubican los observadores para elaborar las diferencias.

¿Por qué tomar, entonces, estas diferencias desde la génesis? Es en el discurso donde podemos dirimir el límite de los sistemas que juegan allí. Es en el proceso de traducción o si se quiere de reescritura, es decir en los manuscritos, en donde se ve la convivencia de sistemas diferentes, y es en los gestos de transposición, supresión o sustitución, donde se materializa la traducción. Las razones también hay que buscarlas en las fronteras semióticas activas que viven en este proceso de escritura.

Ana Porrúa muestra en el caso de L. Lamborghini cómo lo que llama con Lotman el “fil-

tro de traducción” o límite que debe ser sobrepasado es el de la escritura de vanguardia. En efecto, lo fragmentario, lo balbuciente, tienen mucho del juego dadaísta.

De esa experiencia parto en este trabajo para centrarme en la multiplicidad conceptual que rodea el concepto de traducción no solo como traducción interlingüística. Ante la imposibilidad de una equivalencia perfecta entre original y texto meta, vale la pena detenerse en esa imposibilidad, para pensarla como reescritura dado que, para la genética textual, *toda escritura es una reescritura*. Parto además de una concepción semiótica para explorar algunas relaciones que resultan problemáticas, y que pueden plantearse, como lo hace Silvia Barei, al hablar de la cuestión de la traducción y de la frontera, pensando en lo filoso y la herida como aspectos relevantes de los intercambios.

Si bien me enfoco aquí en un escritor que conozco, dado que trabajé en sus manuscritos en mi tesis de doctorado, considero que puede ser desarrollado con más profundidad como una actividad común a muchos escritores en su proceso creativo.

Los manuscritos de un escritor en ese acto de crear mundo, ponen en tensión valores (Amigo Pino y Zular, 2007) hegemónicos del contexto social del que surgen. Por ese motivo, Amigo Pino y Zular proponen la idea de discontinuidad y de rupturas entre los manuscritos. Critican el proceso que se da en los borradores, en cuanto portadores de movimiento y cambio, que mostrarían con claridad las relaciones sociales y tecnológicas, justamente en esas reconfiguraciones de ciertos enunciados sujetos a las operaciones genéticas como la supresión o la sustitución. En cuanto a registros materiales del proceso de creación, deben ser observados con atención, dado que ellos ponen de manifiesto procesos que van más allá de la escritura. Amigo Pino y Zular proponen una manera de pensar la reescritura bajo la forma de un diálogo necesario, a la manera en que la traductología ha pensado a fines del siglo XX la traducción.

Alrededor de la traducción y la reescritura

Traducción y reescritura en ciertos ámbitos suelen ser dos maneras de nombrar la actividad de verter o trasladar un texto de una lengua a la otra. En realidad hay una complejidad en ambos términos que puede ser iluminada a partir de la traductología y de la genética textual.

La reescritura es, además de una forma, sobre todo un proceso. Lo mismo sucede con la traducción. La construcción de estos paralelismos implica redefinir y poner a trabajar juntos conceptos que pueden parecer obvios en sus alcances. En ambas disciplinas la reescritura trata acerca de las versiones o variantes posibles que un autor dado escribe.

Tal vez lo más indicado sea partir de la reescritura como el concepto que engloba varios otros. O que lleva implícitas todas esas categorías o al menos alguna de ellas.



Una aproximación semiótica permitirá explorar, en mis próximas investigaciones, las razones políticas, económicas, personales, que condicionan los cambios que van generándose en las reescrituras, y que en este trabajo se muestran en sus comienzos.

Voy a definir los conceptos que vemos en el cuadro desde los puntos de vista teóricos de quienes los han propuesto. A continuación se mostrará la relación y la inclusión en sistemas más amplios.

Algunas definiciones de traducción

El concepto de traducción ha variado a lo largo de los siglos y, como muchos conceptos densos, ha acumulado capas de sentido a lo largo del tiempo que lo vuelven complejo y ambiguo. Sin embargo, además de las diversas concepciones acerca de la traducción, la propia experiencia traductora no debe ser dejada de lado, todos y cada uno de nosotros tenemos una aproximación a la experiencia, como la piensa Berman (1995) del hecho de traducir.

Según Vukovic, antes del milenio la traducción se consideraba un problema de equiva-

lencias. Hoy, dice la autora, es vista más como un problema de asociaciones, que deben ser pensadas como parte de un contexto cultural y de la transformación de ese contexto. En él, el traductor tiene un rol fundamental y hace visible su intervención, al tomar decisiones, y actuando como mediador (Vukovic, 2012: 35-36).

Para Vukovic el concepto de traducción se encuentra en un juego de dicotomía constante: proceso vs. producto. De tal manera la traducción se relacionará con disciplinas como los estudios literarios o culturales como producto, mientras que la traducción como proceso podrá abordarse desde la sociolingüística y otras disciplinas afines (2012: 36).

La traducción, para esta autora, es

el proceso y el resultado de la transformación de mensajes mediante la interpretación de sus contenidos de sentido a partir de un código 1 y su posterior recreación en un código 2. Todo ello enmarcado en las coordenadas particulares de un acto comunicativo, un hecho lingüístico-textual del habla y una situación externa, extralingüística, concreta y única (Vukovic en Cagnolati, 2012: 37-38).

En otro enfoque la traducción ha sido vista como la conclusión de una serie de operaciones sobre el texto, una suerte de digestión, sobre todo para introducir el hecho de la intención de los autores de la traducción. Para cualquier geneticista atento, ambos modos de pensar la traducción funcionarían como metáfora de las operaciones a las que los manuscritos se ven sometidos por su autor.

En ese sentido la traducción es ante todo una forma, como la imaginaba Walter Benjamin. Y, sobre todo, y para seguir *malinterpretando* la idea de traducción, “para comprenderla de este modo es preciso volver al original, ya que en él está contenida su ley, así como la posibilidad de su traducción” (Benjamin, 1971: 2).

Volver al comienzo de la escritura permite indagar en esa ley interna e implícita acerca de los contextos en los que se produce, de la misma manera que sus variantes o reescrituras permitirán una observación privilegiada del iter por el cual pasa un texto y poder establecer en esas comparaciones lo dinámico de la relación con el afuera de la escritura.

Cuando Benjamin indaga acerca de esa relación entre el original y la traducción concluye

que es imposible pensar en la semejanza con el original. Y esto vale, imagino, para la reescritura en la que ninguna de las intervenciones, más allá de su extensión, su categoría gramatical o su tema, es inocente u objetiva. Del mismo modo que en las traducciones de una lengua a otra, las autotraducciones producen algo nuevo, en cuyo seno queda tal vez un eco de lo nombrado y luego borrado o sustituido.

Es lo que Benjamin llama supervivencia. Veamos:

Porque en su supervivencia –que no debería llamarse así de no significar la evolución y la renovación por que pasan todas las cosas vivas– el original se modifica. Las formas de expresión ya establecidas están igualmente sometidas a un proceso de maduración. Lo que en vida de un autor ha sido quizás una tendencia de su lenguaje literario, puede haber caído en desuso, ya que las formas creadas pueden dar origen a nuevas tendencias inmanentes; lo que en un tiempo fue joven puede parecer desgastado después; lo que fue de uso corriente puede resultar arcaico más tarde (Benjamin, 1971: 3).

De la misma manera en que el enorme proceso de evolución de las lenguas que permite que la lengua que es heredera de la lengua antigua traduzca a las nuevas formas una obra literaria y en ese proceso la renueve, podemos pensar en el pequeño y autónomo gesto del escritor que revisa sus escritos poniendo una nueva mirada, una nueva, consciente o inconsciente inclusión, que funciona como reflejo micro de los grandes procesos de los textos de la cultura.

Benjamin dirá también algo al respecto. Para él la traducción es un procedimiento transitorio y provisional para interpretar lo que tiene de singular cada lengua. Para comprender esta singularidad el hombre no dispone más que de medios transitorios y provisionales, por no tener a su alcance una solución permanente y definitiva o, por lo menos, por no poder aspirar a ella inmediatamente (Benjamin, 1971: 6).

Creo que en los manuscritos se vive un tiempo, un espacio, un accionar que es siempre provisorio y que evidencia, tal como dice Benjamin, que como en el mundo, como en las relaciones entre las lenguas, los manuscritos tienen también la condición de imposibilidad de soluciones permanentes.

Cuando Benjamin habla del verdadero traductor, hallamos semejanzas con la acción del escritor en su manuscrito, en su acción de rescribir lo dicho, en su manera de hacer brillar algo nuevo por sobre lo tachado.

Basándome en la propuesta de Ana Porrúa, la cuestión pasaría por pensar lo escrito como una semiósfera, un sistema semiótico introyectado por el escritor, que luego se verá traducido/reescrito a otro a través de las membranas que vienen de la estética, la ética, lo ideológico. Al fin y al cabo, la literatura reescribe las literaturas anteriores, el mundo, la experiencia: refracta, como imagina Lefevere (1982), según el aire del tiempo.

Por ejemplo: ¿de qué manera Lamborghini en sus escritos lo hace? Un poco más adelante veremos cómo en sus manuscritos aparece en uno de los borradores una intrusión del afuera que se abre paso: un artículo periodístico sobre la muerte de un nuevo anarquista se reescribe como poema en los borradores y abre el paso a nuevas maneras de observar la realidad literaria y política del 2001. Utilizando los recursos balbucientes que él mismo ha creado para confrontarlos con otros modos de saber, de escribir, de leer, de adquirir experiencia, compone una nueva versión de esa parte del relato.

Vemos que también en el caso de los procesos que se observan en los manuscritos de *Trento*, la escritura y la reescritura se apoyan en un pensamiento analítico de su primera escritura. Ser fiel a sí mismo, es reescribirse. Pero me resulta difícil no establecer aquí un diálogo con una idea de traducción ya presente en “Carta a un amigo japonés” de Derrida, en la que el autor explora la relación entre deconstrucción y traducción. En realidad el concepto de traducción atraviesa el texto, dado que justamente el filósofo escribe al traductor acerca del sentido del término deconstrucción. La traducción como actividad de análisis, actividad que nos vuelve máquinas traductoras –y Derrida en este texto considera más que adecuada esta dimensión maquinica–, es central para pensar la imagen o, si se quiere la invención del “lector/espectador” de Leónidas Lamborghini. Sobre todo porque la definición o un sinónimo de la deconstrucción (tal como sugiere Derrida en “Carta...”), la traducción, tiene en sí algo que siempre se escapa, pero al mismo tiempo, en esa fuga en profundidad hace espacio para las lecturas nuevas (Repetto, 2016: 67).

Es precisamente la función del traductor la que, como dice Benjamin, permite encontrar

en la lengua a la que se traduce una actitud que pueda despertar en dicha lengua un eco del original, y hace necesario detenerse en la manera en la que interviene un escritor en sus propios textos. En ellos entreteje una forma diferente para contar lo mismo, o casi lo mismo. En el caso de Lamborghini el procedimiento de exclusión de estructuras completas para ser reemplazadas por una pequeña frase, que es apenas un eco de por ejemplo un pasaje narrativo, deja expuesto el corte. Esa exposición que pone en evidencia la reescritura de la palabra propia o la de otro creador, es la que indica los mecanismos traductores, que abordados desde la genética textual, muestran las transformaciones que se producen en el proceso de creación escrita en la materialidad de los borradores para llegar al texto editado. Y esas transformaciones, del mismo modo que se producen en el proceso creativo que implica el pasaje de una lengua escrita a otra lengua escrita, de la mano de los traductores, específicamente los literarios, tejen una trama con los conceptos que siguen.

Adaptación

Hemos dicho más arriba que la reescritura es, además de una forma, sobre todo un proceso. De la misma manera puede ser explorado el concepto de adaptación para pensarlo en sus relaciones con la reescritura.

Según Linda Hutcheon, escritora que ha trabajado ya con temas relativos a la reescritura, como el de parodia y el de ironía, la adaptación nunca ocurre en el vacío, sino que tiene un contexto, un tiempo, un lugar, una sociedad y una cultura. Dirá que, dado que la adaptación es una forma de repetición sin réplicas, el cambio es inevitable y con él llegan las modificaciones de valencia política y hasta en el sentido de las historias. Se trata de una tarea que, como la traducción, ha sido desvalorizada por una cultura “tardo-romántica, capitalista, que aun tiende a valorar el original, más allá de lo ubicuo y longevo de la adaptación como modo de reescritura” (Hutcheon, 2006: XX). Esta manera de ver la adaptación, diacrónicamente, pero también en sus relaciones con las circunstancias en las que nace, me permite comprender un poco más los mecanismos que funcionan en las operaciones que actúan en los manuscritos.

Refracción

El concepto de texto refractado aplicado a la traducción fue empleado por Lefevere en 1982 para dar cuenta de la adaptación de un cierto trabajo escrito a un público diferente, con una intención de influenciar el modo en que tal grupo de lectores lee el trabajo. Se trata de un tipo de procesamiento o adaptación a una poética pero también a una ideología específica. Un ejemplo estupendo de esto es el caso de las escrituras chicanas bilingües que ocupan un espacio social de frontera.

Unos años después Lefevere agregará el concepto de “patronage”, término de difícil traducción unívoca que puede ser clientelismo, mecenazgo o patrocinio y que le permitió indagar acerca de las presiones ideológicas en las actividades de traducción. En 1985, Lefevere irá acercándose al concepto de *rewriting*, reescritura, al que la refracción ha cedido el paso, para referirse a cualquier texto producido en base a otro con la intención de adaptarlo a una determinada poética o ideología (Shuping, 2013: 57).

Ahora, ya existe en Voloshinov una conceptualización similar para el signo, donde la realidad del signo no es reflejada, sino refractada, transformada, sesgada, según intereses sociales que se oponen entre sí en una misma comunidad.

En el caso de la aplicación de este concepto a manuscritos de escritores, es central la dimensión de *reescritura* que posee la traducción, si bien se trata de un momento de creación privado dado que los escritos que se estudian fueron descartados por su autor, y por ende no fueron publicados y no estaban destinados al público.

El escritor ante la traducción y la autotraducción

En los procesos creativos de un escritor se percibe la tarea relativamente constante de reformulación de sus borradores, que parece evidenciar esa otredad con la que se inviste el creador al volver a leer y revisar su propia escritura. Esta observación tan íntima permite ver que la reformulación implica elecciones estéticas, pero también ideológicas, que se traducen en versiones a menudo distantes de la formulación inicial.

En el caso de Lamborghini la actividad de reescritura implica una auto traducción que refracta y que tiene en cuenta en su trabajo con borradores un cierto perfil lector.

Cuando Derrida dice que

la otra elección –y creo que es la que corresponde más al estilo de Lévi-Strauss– consistiría, para evitar lo que pudiera tener de esterilizante el primer gesto, dentro del orden del descubrimiento empírico, en conservar, denunciando aquí y allá sus límites, todos esos viejos conceptos: como instrumentos que pueden servir todavía. No se les presta ya ningún valor de verdad, ni ninguna significación rigurosa, se estaría dispuesto a abandonarlos ocasionalmente si parecen más cómodos otros instrumentos. Mientras tanto, se explota su eficacia relativa y se los utiliza para destruir la antigua máquina a la que aquellos pertenecen y de la que ellos mismos son piezas (1989: 390).

Vemos que Lamborghini cumple este segundo gesto del que habla Derrida. Es decir, el de conservar, el de dar por ciertos provisoriamente algunos conceptos (en su caso no solo, sino también los modos de transmitirlos) para usarlos como instrumentos que tendrían, aun modificándolos, alguna eficacia. Las transcripciones del manuscrito y el conjunto de notas que se anexan a este trabajo parecen justificar esta afirmación. Pero este gesto crea también a su lector y lo perfila.

Italo Calvino en su ensayo “Para quién se escribe: El estante hipotético” (Calvino, 2013) sostiene que un libro se escribe para que pueda ponerse al lado de otros libros, ubicado en un hipotético estante de la memoria de un lector, que en ese mismo momento ya se modifica, y modifica a los libros anteriores, corriéndolos del lugar, poniéndolos en segunda fila o llamando a la primera fila a otros libros. Esa densidad en la interacción de lo escrito con otras escrituras que habrían de estar en ese *estante* muestra la literatura que le interesa a Calvino y que es, creo yo, similar a la que le interesa a Lamborghini: aquella que viene de la escritura que reclama la discusión de valores, y del código de los significados establecidos. Pero no se detienen allí las similitudes entre ambos autores. Para ambos la literatura es vista como proceso combinatorio y de reescritura, como en el caso de la literatura tradicional en la que intervienen para cubrir huecos o intuidas elisiones; pero también imaginan la literatura (y el

mundo) como multiplicidad, dado que todo puede ser comprendido como una madeja de relaciones, redes que sostienen y distribuyen (Repetto, 2016: 21).

En los manuscritos de *Trento*, la novela de Lamborghini que el autor siguió corrigiendo durante varios años, transformándola, los procesos de fragmentación y reducción, de sustitución y transposición muestran los encuentros con las diversas semióferas, las intrusiones del afuera. En ellos, en el aspecto político, la construcción de uno de los personajes, el padre Timoteo, es tal vez el caso más claro. En esta constante reescritura de la figura de un joven sacerdote que lee de manera revolucionaria los libros sagrados, asistimos en el proceso al cambio del nombre a partir de un hecho puntual de 2001, la ejecución de Timothy Mc Veigh, terrorista de extrema derecha estadounidense autor del atentado contra un edificio federal de Oklahoma. Entre los papeles prerredaccionales (es decir aquellos previos al proceso de textualización) se encuentran reformulaciones de la noticia aparecida en los diarios y la transcripción del poema “Invictus” de Heiley que el ejecutado distribuyó entre el público. En cuando a los redaccionales, en campañas posteriores de reescritura se ve tachado el primer nombre con el que designa al personaje, Lullius, y cómo es reemplazado por Timoteo, el nombre del ejecutado. Este gesto sencillito pone en evidencia, sin embargo, las complejas operaciones que se juegan en un manuscrito, un giro en la aproximación a su historia de parte del autor y un nuevo marco donde insertarlo.

Consideraciones finales

La complejidad en la que nos adentramos al intentar traducir a otro universo disciplinar conceptos como la traducción y adaptación o la reescritura, lejos de ser un obstáculo se vuelve una incitación para seguir adentrándose en esas anfractuosidades. Las grietas y espacios en apariencia vacíos entre definiciones son el mejor campo para desplegar las observaciones y colaciones entre conceptos, pero también son el lugar ideal para repensar las operaciones que se encuentran en los manuscritos. Tomando como ejemplo la sustitución, por parte del escritor, de palabras cuya supuesta contigüidad las haría iguales, se puede tirar del hilo para destejer esas tramas éticas y estéticas de las que el manuscrito es teatro.

La comparación, por otra parte, entre las diferentes miradas para abordar la traducción, nos permite afianzar un poco más la propuesta de cavilar acerca de la reescritura como una actividad traductora que además posee dentro de sí refracciones y adaptaciones.

Las nuevas maneras de escribir retoman gestos de la cultura que parecen cifrarse en la traducción y la reescritura. El momento presente, momento de profundos cambios para la disciplina de la genética textual, en cuanto a lo que podemos llamar una “crisis de los sopor-tes”, es más que nunca el tiempo de la traducción, usada aquí también como tropo para intentar dar cuenta de los caminos a recorrer.

Bibliografía

- Amigo Pino, Claudia y Zular, R. (2007). *Escrever sobre escrever: uma introdução crítica a crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes.
- Benjamin, Walter ([1923] 1971). “La tarea del traductor”. *Angelus novus*. Barcelona: Edhasa. [En línea] <https://programaddssrr.files.wordpress.com/2013/05/la-tarea-del-traductor-walter-benjamin.pdf>
- Berman, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne Collection*. Paris: Bibliothèque des Idées, Gallimard.
- Calvino, Italo (2013). “Para quién se escribe: El estante hipotético”. En *Punto y aparte. Ensayos de literatura y sociedad*. Madrid: Siruela.
- Derrida, Jacques (1989). *La Escritura y la Diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Hutcheon, Linda (2006). *A theory of adaptation*. New York and London: Routledge.
- Lamborghini, Leónidas (2008). *Trento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed.
- Lefevere, A. (1982). “Literary theory and translated literatura”. *Dispositio*, Vol. 7, Nº 19-21: 3-22. Publicado por Center for Latin American and Caribbean Studies, University of Michigan, Ann Arbor. [En línea] <http://www.jstor.org/stable/41491223> [Consulta: 04/11/2020].

- Lotman, Iuri (1996). “Acerca de la semiósfera”. En *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Frónesis Cátedra.
- Porrúa, Ana (1997). “Leónidas Lamborghini: la máquina de traducir. Traducción como cultura”. En *Traducción como cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Repetto, Carolina (2016). *Devenir-teatro: encuentros entre teatralidad y novela. Un estudio genético de Trento, de Leónidas Lamborghini*. La Plata. Tesis doctoral.
- Shuping, Ren (2013). “Translation as Rewriting”. *International Journal of Humanities and Social Science*, Vol. 3, N° 18. [En línea] http://www.ijhssnet.com/journals/Vol_3_No_18_October_2013/6.pdf
- Vucovic, Jovanka (2012). “¿Cómo definimos el concepto de traducción?”. En B.E. Cagnolati (Comp.), *La traductología: miradas para comprender su complejidad*. La Plata: UNLP, FAHCE. [En línea] <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.26/pm.26.pdf>

Poéticas de la sensibilidad. Derek Jarman y su tratado sobre el color

Alicia Vaggione

En el año 2017 se traduce y publica en Argentina, *Croma. Un libro de color* (Caja Negra), dos años después *Naturaleza moderna. Los diarios de Derek Jarman* (Caja Negra, 2019). La aparición de estos textos originalmente publicados en Inglaterra en los años 1994 y 1991 respectivamente, permite a los lectores situados en el extremo sur de América Latina asomarnos a una producción particular que contribuye a ampliar la conformación del mapa de escrituras que la emergencia del VIH/sida produjo a escala global.

Como hemos afirmado en estudios anteriores¹, lo que las escrituras sobre VIH/sida exhiben es, al mismo tiempo, una trama de experiencias compartidas y una singularidad que se imprime en cada voz, en cada relato ligado siempre a coordenadas geográficas y políticas específicas.

Como en el caso de otros artistas afectados en el momento de irrupción del VIH/sida, el cineasta, pintor, escritor y activista Derek Jarman (1942-1994) asediado por la inminencia de la muerte, acelera su proyecto artístico para dejarnos como legado una serie de piezas fundamentales.

¹ En *Literatural/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina* consideramos la emergencia del sida como acontecimiento discursivo. A partir de la reunión de una serie de textos producidos en el campo de la literatura latinoamericana –entendida como una gran cartografía en la que se pueden localizar un conjunto de construcciones, figurativizaciones y relatos de experiencia que rodean e indagan la enfermedad en función de anclajes específicos– la investigación avanza en la delimitación de un espacio que pone de manifiesto la potencia del decir literario para intervenir sobre problemáticas del presente. El trabajo se detiene en obras de Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Pedro Lemebel, Mario Bellatin, Fernando Vallejo y Fogwill, indagadas a partir de ejes transversales que permiten, en conjunto, dar cuenta de la capacidad de la literatura para intensificar un relato de vida cuando esta se acerca a su fin, construir el estatuto singular del cuerpo enfermo, generar saberes específicos en torno a la enfermedad y posibilitar la emergencia de un “nosotros” que permita elaborar colectivamente el dolor.

En una lógica que parece ser la del *ritornello* se van enlazando una serie de obras llevadas a cabo en diferentes lenguajes y soportes. A partir de 1986, año en que recibe el diagnóstico, Jarman filma sus largometrajes *War Requiem* (1989), *Eduardo II* (1991), *The Garden* (1990), *Wittgenstein* (1993) y *Blue* (1994), continúa practicando su afición por la pintura², participa en la realización de una película para los Pet Shop Boys y escribe *Naturaleza moderna* y *Croma*.

Naturaleza moderna se compone de las entradas de un diario que Jarman escribe entre los años 1989 y 1990. El transcurrir del tiempo que la escritura captura, el diario puede ser considerado como ese género que permite el registro indeleble del paso de los días, le da a *Naturaleza moderna* cierto valor de documento en tanto capta, anota y registra algunos rasgos específicos de la dolencia. Y también revela, en toda su intensidad, la singular apuesta vital llevada a cabo por el artista. En esos días, en que la vida se ha vuelto difícil, Jarman emprenderá la tarea de construir un jardín en Prospect Cottage, su casa ubicada en la playa de Dungeness sobre la costa de Kent: “Cultivar un jardín fue la respuesta enérgica (como solían ser todas las suyas) que Jarman dio a lo que, antes de la terapia combinatoria, era una sentencia de muerte casi segura” (2019: 13) escribe la novelista y crítica cultural Olivia Laing en la introducción de la edición de Caja Negra.

Las entradas del diario revelan la fuerza y la lucha de la vida vegetal por abrirse paso en un lugar extremadamente árido, en conexión con las que se llevan a cabo en el propio cuerpo del artista que, progresivamente ve disminuir sus impulsos vitales. Al inmenso trabajo artístico que Jarman lleva adelante en su último tramo de vida, podemos sumar –sin temor a equivocarnos demasiado– la empresa de creación del jardín³. El jardín es en sí mismo una obra, que a su vez es pintada y filmada por el artista.

² Uno de los cuadros más referenciados del artista en relación a la enfermedad es “Ataxia, el sida es divertido”, exhibido actualmente en la Tate Gallery, donde considera la pérdida de coordinación motriz inducida como efecto colateral de los medicamentos utilizados en aquel momento.

³ Hugo Salas, el traductor de *Croma* y *Naturaleza moderna* al español, apunta en el Prólogo: “Una de las grandes obras de Jarman, de hecho no es una película ni un cuadro, sino el jardín que abrió entre las piedras de la costa de Kent (...). Allí en un terreno lunar sin cercas ni bardas que parecía extenderse hasta el infinito (...) injertó vida en la piedra, conjugando especies delicadas con otras rústicas, junto a óxido, chatarra, madera: una poética que bien puede aplicarse a toda su obra” (2017:12).

Olivia Laing también señala el activismo de Jarman en relación a la enfermedad: “A principios de la década de los noventa, Derek siempre estaba en la radio o en el diario. Era una de las poquísimas celebridades británicas que habían hecho público que vivían con VIH y esto lo convirtió en un mascarón de proa” (2019: 10). Es interesante la figura del mascarón de proa que Laing trae a colación, en tanto sitúa la intervención del artista en una posición precursora respecto del activismo que se generaba en torno a la dolencia, sobre todo en las grandes capitales del mundo. En distintas entrevistas radiales y televisivas, así como en muchas entradas del diario –en aquella época todavía regida por un tiempo pre-internet– Jarman sostendrá su posición militante.

Inmediatamente posterior al trabajo de escritura llevado adelante en los diarios, y en el momento de cierre de esta tarea que Jarman apunta en el final de *Naturaleza moderna*: “he perdido el apetito de registrar y escribir” (2019: 560) recuperándose de una tuberculosis cuyo proceso el diario cuenta, se embarca en la escritura de *Croma*. Allí, ante la inminencia de una ceguera que amenaza con oscurecerlo todo, escribe sobre el color en el que será su último trabajo paralelo a la filmación de *Blue*.

Tanto *Croma* como *Naturaleza moderna* son trabajos exquisitos atravesados por una sensibilidad de la que es difícil dar cuenta cuando se escribe sobre ellos. En este ensayo, nos centramos preferentemente en *Croma*, estableciendo, cuando lo consideremos necesario, conexiones con los diarios o con alguno de sus films. *Croma* puede ser caracterizado como un texto ecléctico escrito en la intersección de varios géneros. El color en él, es el asunto central. Pero también lo son el ojo, la vista y sus capacidades perceptivas inexorablemente heridos⁴.

⁴ En conexión con otras escrituras sobre VIH/sida que estamos explorando, la apuesta de Jarman –sin dejar de entrever su singularidad– se revela semejante a la de otros artistas que ante la pérdida de las capacidades físicas, eligen revisitarse el territorio de la vida a partir de motivos específicos. Jarman lo hará en su recorrido por el color, Severo Sarduy en varios textos, pero sobre todo en “El cristo de la rue Jacob” donde a partir de la lectura de las cicatrices –en tanto cifra de lo que ha quedado escrito en la piel– construye una historia de vida y, por último, José Leonilson –artista plástico de Brasil– que ante la pérdida de sus capacidades físicas llevará adelante un diario utilizando como soporte su voz. *Lo visual, lo táctil, lo sonoro* aparecen como registros inusitados, como superficie de inscripción de relatos que mientras dan cuenta del desmoronamiento físico del cuerpo intensifican sus potencias.

El ojo, la herida

En *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés contemporáneo*, Martin Jay se ocupa de indagar el lugar ocupado por la visión en la tradición occidental, del inmenso trabajo realizado por el historiador nos interesa recortar algunas aproximaciones en torno al ojo como órgano y su relación con el resto de los sentidos, presentes en la introducción del estudio.

Jay condensa y sintetiza ciertos saberes científicos sobre la vista, deteniéndose en el desarrollo del sistema sensorial de los seres humanos. Al parecer, el olfato y el tacto son funcionalmente más activos en el primer desarrollo del niño. Es con su maduración “y la mayor capacidad del ojo para procesar ciertos tipos de datos provenientes del exterior” (2017: 14) que la visión no tarda en imponerse al resto de los sentidos.

Apunta Jay:

El nervio óptico, con sus 800.000 fibras, es capaz de transferir una asombrosa cantidad de información al cerebro y a una velocidad de asimilación mucho mayor que la de cualquier otro órgano sensorial. En cada ojo, unos 120 millones de bastones capturan información sobre unos quinientos niveles de luminosidad y oscuridad, mientras más de siete millones de conos nos permiten distinguir entre más de un millón de combinaciones de color. El ojo es también capaz de cumplir sus tareas a una distancia mucho mayor que cualquier otro sentido, con el oído y el olfato en un distante segundo y tercer puesto (2017: 14).

A esta descripción del ojo como órgano y su capacidad sensorial, el historiador irá sumando otras informaciones como las que apuntan que la capacidad de trabajo del ojo solo puede desarrollarse en continuo movimiento o, las que sostienen que, aún cuando el mecanismo óptico de la visión se conoce desde tiempos de Kepler⁵, ciertas zonas de comprensión en torno a los procesos fisiológicos que intervienen en la traducción a imágenes significativas en la mente de los sujetos permanecen desconocidas.

⁵ Kepler “estableció las leyes de la refracción que gobiernan la transmisión de los rayos de luz a través de la córnea, los humores viscosos y las lentes del globo ocular hasta la parte posterior de la retina” (Jay, 2017: 15).

Las referencias expuestas nos permiten apreciar el complejo mecanismo físico que se juega en torno a las modalidades de la visión. Y si establecemos conexiones con nuestro problema, entrever la fuerza del VIH para destruir paso a paso y milimétricamente las capacidades de los cuerpos afectados –la literatura sobre VIH/sida deja leer con creces la potencia destructiva de la enfermedad–.

En el tramo final de su enfermedad, Jarman afectado por el *citomegalovirus* pierde la visión de su ojo derecho.

Al consultar el manual *Enfermedades infecciosas. Principios y prácticas* de Mandell, Douglas y Bennet en una actualización reciente de 2018, es interesante leer cómo se construye una historia de ese momento en que el *citomegalovirus* afectó la capacidad de visión de una innumerable cantidad de gente⁶.

Algunos datos sobre la “Infección por Citomegalovirus (CMV) en pacientes con Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida”, tal como se enuncian en el manual, son interesantes para considerar cómo el saber médico registra un momento específico de la historia de la enfermedad en relación a esta coinfección particular. Sabemos que el año 1996, con el anuncio de los tratamientos antirretrovirales, marcará un giro clave y decisivo en la historia de la dolencia que perderá su potencia mortal.

Leemos en el manual:

La inmunodeficiencia profunda causada por la infección por el virus de la inmunodeficiencia humana produce inmunodeficiencia celular frente a muchos agentes infecciosos entre los que se encuentra el CMV. El CMV es la infección oportunista más habitual en pacientes con Sida; se ha estimado que el 21-44% de estos pacientes contraían la enfermedad. La retinitis por CMV es la forma más frecuente de enfermedad por este virus y suele aparecer cuando la cifra de linfocitos CD4 es menor de 50 células.

Las autopsias han revelado que hasta el 81% de los pacientes con VIH mostraban evidencia clínica o anatomopatológica de enfermedad por CMV en el momento de su fallecimiento y

⁶ Otro texto que hace referencia a esta coinfección es *Citomegalovirus. Diario de hospitalización* del francés Hervé Guibert (1955-1991), publicado en Argentina por la editorial Beatriz Viterbo.

el 32% tenía retinitis por CMV. La retinitis por CMV causa una infección de todas las capas de las células retinianas y produce la destrucción progresiva de la retina, lo que culmina en ceguera en un período de 4-6 meses.

Ahora que el TAR –Tratamiento antirretroviral– es capaz de inhibir el VIH, la incidencia de la enfermedad orgánica por CMV ha disminuido en más de un 80%, lo que ha modificado en gran medida el tratamiento de la retinitis por CMV (subrayado nuestro).

La retinitis por CMV se diagnostica sobre todo por la clínica. La lesión característica es un infiltrado retiniano blanco y algodonoso con áreas de hemorragia (2018: 1831).

El carácter fragmentario a partir del cual se organiza *Croma* posibilita que, por momentos, la escritura se acerque no solo al registro de un diario que da cuenta de los procesos de deterioro corporal, y fundamentalmente la visión, sino también a la composición de un relato en torno a aquellos momentos en los que el afectado debe permanecer en una instancia de internación que lo aleja de los espacios cotidianos. En este punto, la escritura brinda información acerca de los tratamientos y drogas que se utilizaban en ese momento de la enfermedad.

En el capítulo dedicado al color rojo, Jarman contará cómo algunas partes de su libro se esbozan en el espacio del hospital. Dos tránsitos por el ámbito hospitalario son narrados en sus obras escritas, el ingreso al Hospital St. Mary's de Paddington para ser tratado por una tuberculosis (en *Naturaleza moderna*) y la estancia en el San Bartolomé afectado por el *citomegalovirus*.

En torno a *Croma*. Un relato de vida trazado en torno al color

Tal como venimos apuntando, *Croma* se construye en la intersección de varios géneros sin pertenecer nítidamente a ninguno. No obstante, la impresionante erudición que lo atraviesa podría permitirnos afirmar que la predominancia es la de un tratado. Un tratado sobre el color: “En la mañana revisé los índices de mis libros. ¿Quiénes habían escrito sobre el color? Encontré color en la filosofía... la psiquiatría... la medicina y también en el arte, la cuestión se reitera a través de los siglos” (2017: 24).

Innumerables citas y fragmentos de textos provenientes de múltiples campos del saber evocarán las voces de una biblioteca: Aristóteles, Marsilio Ficino, Leonardo da Vinci, Isaac Newton, Goethe, Wittgenstein entre muchísimos otros. A los saberes de la historia de las artes, la filosofía y la ciencia se suman aquellos que provienen de la cultura popular (refranes, rimas y canciones, leyendas, supersticiones), o la cultura de la moda, por nombrar algunos. Y también la presentación de la composición material y/o química de los colores y sus historias precisas.

En la concurrencia de géneros diversos, también ingresan a *Croma* el diario –como registro de la internación hospitalaria–, las memorias de infancia, los relatos de sueños, los relatos de viajes y la crónica.

Croma comienza con un fragmento en el que Jarman cita a León Battista Alberti:

Acurrucado en el caldero de oro que aguarda al final del arco iris, sueño con un color. El Azul Internacional de Yves Klein. Una canción distante y azul. El ojo, lo sé ha dicho Alberti en el siglo XV “es más ligero que ninguna otra cosa”. Color veloz. Color fugaz. El arquitecto escribió esas palabras en su *Tratado sobre la pintura*, que terminó a las 8:45, un viernes 26 de agosto de 1435. Luego se tomó un largo descanso... (2017: 23).

El fragmento citado permite entrever la temporalidad precisa que atraviesa la experiencia de escritura que como lectores recibimos. El anticipo del propio fin, en el que Jarman –cuya vida ha estado atravesada por la experiencia de la pintura y el cine– escribe como Alberti un tratado, esta vez sobre el color, antes del próximo descanso. El participio con el que se inicia la frase *acurrucado*, es preciso. Da cuenta de una posición, una envoltura, una vuelta sobre sí mismo abierta al sueño del color y más precisamente al azul.

Entre los colores que *Croma* recorre, el azul funcionará como punto de detención. Pero antes de llegar a él, tenemos como lectores la experiencia de transitar por un amplio espectro de colores, a partir de los cuales se va tramando una historia de vida que entrecruza la temporalidad del presente asediado con el retorno de los tiempos pasados.

A continuación, iniciamos un recorrido de lectura deteniéndonos en cuatro colores específicos, de los múltiples que se abordan. El blanco, en tanto marca la posibilidad de un

principio a partir del cual narrarse, el rojo que se conecta marcadamente con el dolor que se transita, el verde que permite actualizar aquello que viene del lado de lo vital, y el azul como punto de fijeza a partir del cual las formas comienzan a deshacerse.

Del blanco

El primer capítulo está dedicado al blanco y la primera cita que se introduce, pertenece al *Tratado de la pintura* de Leonardo da Vinci. La cita hará visible, en este caso, una elección. En la disputa entre los saberes provenientes de la filosofía y la pintura sobre el blanco, se optará por el conocimiento que viene de la percepción del pintor:

Entre los colores simples, el primero es el blanco, aunque los Filósofos no admiten el negro y el blanco en la clase de colores, porque el uno es causa de colores y el otro privación de ellos. Pero, como el Pintor necesita absolutamente de ambos, los pondremos en el número de los colores, y según esto diremos que el blanco es el primero de los colores simples, el amarillo el segundo, el verde el tercero, el azul el cuarto, el rojo el quinto y el negro el sexto. El blanco lo ponemos en vez de la luz, sin la cual no puede verse ningún color (2017: 35).

Como en cada capítulo o entrada dedicada a un color –el procedimiento siempre es el mismo–, alrededor del blanco se yuxtaponen saberes, impresiones, recuerdos.

El lugar de nacimiento remite al blanco: “Nací en Albión en 1942, un pequeño niño blanco, de clase media, detrás de los imponentes y blancos acantilados de Dover, que nos defendían de un enemigo de corazón negro” (2017: 42). La guerra será una experiencia temprana en la vida de Jarman y estará presente de muchos modos en su obra. Su film, *War Requiem*⁷ la tiene como asunto central y resulta difícil no establecer nexos entre las imágenes

⁷ Al mencionar este film, el crítico de cine Roger Koza señala dos momentos. El comienzo con el actor Lawrence Oliver recitando un poema del soldado Wilfred Owen –que participó y murió en la Primera Guerra Mundial– y el desarrollo, en el que destaca cómo la película “materializa visualmente lo que Benjamin Britten escribió musicalmente en 1961 (...). Con la mirada puesta en la composición del film, Koza apunta como la ópera de

de los cuerpos devastados de la guerra que el film muestra –en una combinación exquisita entre escenas filmadas y material de archivo de la Gran Guerra– y los cuerpos consumidos por la enfermedad. La guerra como la epidemia, dan a la muerte un alcance colectivo, ambas operan en la combinación de un punto álgido de destrucción y crueldad.

A su vez, las páginas de *Croma* están atravesadas por referencias a la guerra de Bosnia que impregnaba el presente del mundo que le tocaba habitar.

En torno al blanco también se compondrá uno de los primeros recuerdos de infancia relacionado con la afición o el deleite por el mundo vegetal, pasión que no se desvanecerá y retornará con fuerza, como vimos, en los últimos años de vida del artista. El recuerdo también deja leer la emergencia de una sensibilidad que hace contraste con los mandatos del padre militar:

A los siete, avergoncé a mi padre militar pidiéndole que para mi cumpleaños me regalara una sencilla cala, en vez de los soldaditos de plomo que él hubiera preferido. Mi pueril pasión por las flores le parecía afeminada; esperaba que se me pasara con el tiempo (2017: 43).

También, cubriendo un gran abanico temporal, el blanco será sede de tiempos felices –tiempos pre-sida podríamos apuntar– o de los más dolorosos marcados por la enfermedad.

1960. Al blanco calor de la Revolución Tecnológica de Harold Wilson, reinstauramos el blanco. Apareció el esmalte sintético blanco y la emulsión cubrió los marrones y verdes de nuestro pasado victoriano y los pasteles de los años cincuenta (...). En aquel blanco vivimos vidas llenas de color. En 1967, el revoltoso arcoíris psicodélico inundó nuestra habitación (2017: 46).

En la primera claridad blanca del alba yo, blanco como una sábana, trago las píldoras blancas que me mantienen con vida... atacan al virus que destruye mis glóbulos blancos (2017: 47).

Britten es acompañada de diversas escenas que recrean momentos de la guerra (la espera en el campo de batalla, la lucha cuerpo a cuerpo, los recuerdos familiares de los soldados, el paso por la enfermería, los improvisados velorios) en ocasiones en contrapunto con segmentos tenebrosos provenientes de materiales de archivo (...). Finalmente considera conexiones posibles entre los cadáveres de la guerra y los muertos por sida.

Del rojo

Como adelantamos, el capítulo sobre este color lleva por título “Sobre ver rojo” e introduce al lector, mucho más que otros, en el terreno en el que se presentan las dificultades generadas en la visión por la coinfección. Además da cuenta de las requisas a las que es sometido a partir de una innumerable cantidad de exámenes:

Un test de ojo rojo. Los ojos son más sensibles al rojo. Peter examinó mis ojos esta mañana en el Hospital de San Bartolomé. Tenía que mirarlo fijamente mientras movía una lapicera de punta roja dentro de mi campo visual. En determinado momento, el gris se convirtió en rojo brillante. Tan brillante como la luz de un semáforo (2017: 63).

En el hospital aplican los ojos una ardiente belladona para dilatar las pupilas, y luego toman una foto con flash. ¿Es esto aquel momento en Hiroshima? ¿He sobrevivido para contar el cuento? Por una fracción de segundo, hay un círculo en azul, y luego el mundo vuelve a parecerse a sí mismo pero en magenta (2017: 66).

El rojo también es el color preciso a partir del cual singularizar el virus: “Cada victoria de las células rojas trae muerte... porque el virus es rojo” (2017: 73).

El estado de inmovilidad que propicia la permanencia en el hospital, potencia el retorno de los recuerdos. Ante un futuro que se cancela, el pasado vuelve con todo su esplendor.

El rojo se presenta con una intensidad particular. En torno a él se compone el relato de un encuentro: “El verde y el azul siempre habían estado allí, en el cielo y en los bosques (...) El rojo me gritó por primera vez desde un macizo de Pelargonium en el jardín (...)” (2017: 64). La referencia al rojo posibilita también la activación sinestésica de otra vía sensorial: “En aquel jardín, el rojo tuvo olor” (2017: 64).

En torno a las memorias que regresan, la escritura descompone y desdibuja las fronteras temporales que vuelven difusa la distancia entre pasado y presente: “De nuevo tengo cuatro años. Los Pelargonium del jardín iluminan mis ojos. Allí estoy, recogiendo enormes ramilletes en el ojo mental que registra papá” (2017: 66).

Este capítulo también trae a escena, momentos singulares que tienen que ver con la escritura y las decisiones que el artista toma respecto de la publicación del libro.

La instancia química no deja de estar presente –“Escribí este capítulo bajo los efectos del suero del hospital” (2017: 77)–, así como las referencias a una escritura que pierde su trazo, su linealidad: “garabateado de manera casi incoherente en la oscuridad” (2017: 77). Jarman se lo dedica a los médicos y enfermeros que cuidan de él en el Hospital San Bartolomé. Y también a sus lectores, a los que les da algunas breves, pero precisas instrucciones:

Me faltó tiempo para escribir este libro. Si he pasado por alto algo que consideres precioso, escríbelo al margen. Yo lleno mis libros de notas, porque los señaladores se pierden. (...) Tuve que apurarme en la escritura porque en agosto perdí el ojo derecho a causa de un citomegalovirus... a partir de allí, todo se convirtió en una pelea contra la oscuridad. (...) Sé que mis colores no son los tuyos. (...) Decidí que este libro no tuviera fotografías en color, porque no serían otra cosa que un torpe intento por atraparlos (...). Prefiero que los colores floten y alcen vuelo en tu mente.

Derek.

La presencia de la firma al final, acerca el fragmento citado al género epistolar. El efecto de lectura que produce, al utilizar solo su nombre de pila es el de una impactante proximidad.

Del verde

El capítulo dedicado al verde, lleva por título “Mano verde”. La referencia que popularmente se usa para denominar a aquellas personas que tienen una relación especial con el jardín y que todo lo que siembran o trasplantan crece, alcanza en el lenguaje de Jarman resonancias poéticas: “La historia de la jardinería es el triunfo de los seres de mano verde, en compañía de la risa y el murmullo de las fuentes” (2017: 109).

El capítulo, entre otras cuestiones, hará referencia a los jardines habitados en la infancia y al que se cultiva en el presente en Prospect Cottage.

Esperé una vida para armar mi jardín,
llené mi jardín de colores que sanan,
entre los sepías pedruscos de Dungeness.
Planté una rosa y luego un saúco,
lavanda, salvia y *Crambre marítima*,
ligustro, perejil, santolina,
marrubio, hinojo, menta y ruda.
Un jardín de menhires de madera,
círculos de piedras y rompeolas.
Después agarré chatarra, óxido,
un bote, un adorno, una vieja cisterna.
Abrí tu alma con compost de Lydd,
enmarqué cortes y divisiones,
con conos de madera evité a los conejos.
Mi jardín canta con el viento en invierno.
Desafía la sal que navega en las plumas
de la rompiente que roe la grava.
No, mi jardín junto al mar no es ningún *hortus conclusus*
en el que un poeta duerme y sueña con margaritas.
Estoy bien despierto esta mañana de domingo.
Este nuevo jardín reúne todos los colores.
Lirio púrpura, cetro imperial;
verde de los brotes del saúco;
marrones del humus y ocre de los pastos;
amarillos del *Helichrysum* en agosto,
que en septiembre viran a naranja y a marrón;
azul de la viborera y el aciano espontáneo;
azul de la salvia y del invernial jacinto;
rosas rosas y blancas estallan en junio
y sus escaramujos escarlata se encienden en invierno;
la amarga endrina de la que se hace el dulce gin.
Las zarzas en otoño,
y el tojo en primavera.

El jardín funciona como espacio de protección y refugio. Los versos dan cuenta de una multiplicidad de dimensiones y ponen de manifiesto las tareas físicas que hacen a su creación y cuidado. Instalan además, el devenir de la vida vegetal en función de las estaciones, así como la lucha de las especies para mantenerse en pie en un terreno inhóspito.

De los versos transcritos, nos interesa subrayar aquel que deja leer una actitud: “... mi jardín junto al mar no es ningún *hortus conclusus* / en el que un poeta duerme y sueña con margaritas / Estoy bien despierto” (2017: 113).

La posición militante que Jarman sostiene en relación a la enfermedad permea tanto sus gestos como su obra. El hacer pública, en tanto personaje reconocido de la cultura, su condición seropositiva en un momento en que predominaba el silencio, lo ubica en un lugar particular.

Junto a otros activistas, Jarman reclama fondos para que el Estado invierta en investigación y asista a los enfermos. Como sucedió en otros lugares del mundo y esto los documentales de Act Up (Aids Coalition To Unleash Power) lo muestran claramente, el financiamiento para la investigación respecto del VIH/sida estuvo lejos de constituirse en una política prioritaria a tono con la virulencia de la replicación del virus⁸.

Jarman que participa donando sus pinturas en eventos artísticos destinados a conseguir fondos, advierte en las entradas de su diario sobre la inoperancia del Estado:

El vínculo entre las organizaciones de beneficencia que combaten el sida y el mundo del arte

⁸ En el año 2012 se estrenan dos documentales que reúnen material de Act Up dando cuenta de una serie de acciones políticas que se llevaron adelante inicialmente en Estados Unidos con el propósito de detener el impacto de la crisis del VIH/sida. Tanto *How to Survive a Plague* (Cómo sobrevivir a una plaga) dirigido por David France como *United in Anger. A History of Act Up* (Unidos en Ira. Una historia de Act UP) de Jim Hubbard reúnen material de archivo que se grabó durante más de una década, dando cuenta de las intervenciones del grupo en las calles de las ciudades, sobre todo New York o frente a los centros de poder ya fueran las iglesias o los edificios del Estado. El archivo filmico revela testimonios, manifestaciones colectivas y actos o encuentros donde se discuten los lineamientos de las acciones a seguir de este grupo de sujetos que unidos en una pasión violenta –la ira, el enojo– y enfrentando la inoperancia deliberada del gobierno, conciben formas de vivir juntos en medio de la desolación e inventan formas de salirse de una situación compleja.

no beneficia a nadie, aunque los grandes nombres de David Hockney y Gilbert & George cubran todas las publicaciones y se los utilice para dar la impresión de una sociedad preocupada que se preocupa. Medio millón de libras, si bien es bienvenido, es una gota en el océano y este tipo de publicidad permite que el Gobierno eluda sus responsabilidades. *Todos estos eventos deberían ir precedidos de una cláusula de los organizadores: "Ante la continúa inercia del Estado, llevamos adelante esta subasta"*. Entrada del 16 de mayo de 1989 (2019: 153, subrayado nuestro).

Participa además de los actos públicos en defensa del Hospital San Bartolomé –a cuyos personal le dedica, como vimos, el capítulo de *Croma* sobre el rojo– que amenaza con ser cerrado en consonancia con políticas de ajuste. Marcha reiteradamente junto a los miembros de su comunidad por las calles de Londres, solicitando la derogación de la cláusula número 28, impuesta bajo el gobierno de Thatcher en 1988, en contra de la “promoción intencional de la homosexualidad o la divulgación de material que promueva la homosexualidad”⁹.

En el relato que Jarman nos lega, el sida y el programa político neoliberal de Thatcher vienen a obturar y eclipsar otros tiempos, mejores para la comunidad homosexual:

En los sesenta y los setenta antes del contragolpe de la política conservadora y la llegada del sida en los ochenta, salir del closet era algo positivo y se lo consideraba una contribución a la comunidad. En octubre de 1976 una multitud se congregó frente a al Gate Cinema para asistir a las primeras proyecciones de *Sebastiane*. Las reseñas fueron todas positivas. Todos los miembros de mi grupo de amigos ya estaban fuera del closet desde principios de los setenta (...) Después todo cambió (2019: 399).

En la entrada del diario correspondiente al mes de marzo de 1990, el artista que se encuentra hospitalizado celebra la salida de Thatcher del poder e imagina un gran acto musicalizado con la novena sinfonía de Beethoven:

Anoche soñé con hacer un gran concierto público (...) para celebrar la caída de Margaret

⁹ Esta normativa dejará de tener vigencia recién en el año 2003, mucho después de la muerte de Jarman.

Thatcher. Qué escándalo han sido los 80. (...) podríamos usar los fondos para erigir un monumento, un obelisco que les cuente a las futuras generaciones todas las cosas turbias que han sucedido aquí: los espías, el Belgrano, Westland y así sucesivamente. (...) Lo cubriríamos de flores para borrar el recuerdo de tanta codicia desalmada (2019: 463).

La referencia al hundimiento del Belgrano en la Guerra de Malvinas no deja indiferentes a los lectores argentinos y suma un elemento más a la larga lista reflexiva de hechos bélicos que son considerados por el artista.

Hacia el azul

*La sangre de la sensibilidad es azul.
Me consagro
a encontrar su más perfecta expresión.
Derek Jarman*

Decíamos antes, que en el recorrido por los colores que *Croma* sostiene el azul funciona como un punto de detención. Anticipa la próxima ceguera.

En uno de los fragmentos, Jarman describe un cuadro del pintor Geertgen: “Tristeza azul negro en *Natividad en la noche* (...). La oscuridad engulle el manto azul de la virgen y también el cielo azul” (2017: 172). Próximo al negro, el azul se conecta con la oscuridad: “El azul trae la noche consigo” (2017: 184).

El capítulo de *Croma* es virtualmente el guión de *Blue*, muchos de sus fragmentos forman parte de los textos que se escuchan en el film¹⁰.

En esta película que carece de imágenes, la pantalla permanece fija en un monocromático azul. Nada distrae al espectador, no hay nada que ver. En diversas entrevistas, Jarman refiere algunos de los sentidos que se activan en torno a esta invisibilidad: el virus es invisible, la epidemia no despierta las acciones políticas urgentes que deberían atenderla.

¹⁰ Además, en algunas entradas del diario, Jarman se refiere a los trabajos previos a la filmación de *Blue*. Un cuaderno de notas que el artista pinta de dorado le sirve para apuntar algunas ideas y elementos visuales.

Bajo el efecto hipnótico de la pantalla azul Klein –en un homenaje que Jarman hace al pintor francés– el espectador se deja envolver por las voces y la música compuesta por Simon Fisher Turner. Con cierto eco espectral, escuchamos hoy la voz de Jarman junto a la de Tilda Swinton –amiga y actriz de muchas de sus películas–, entre otras voces.

Lo que nos llega, articulado a partir de un impecable registro sonoro, son fragmentos, pasajes que reconocemos haber leído en *Croma* o en los diarios, nombres de las drogas utilizadas en ese momento de la enfermedad, sonidos del cuerpo, nombres propios de los amigos que murieron jóvenes.

Por último, y para cerrar este escrito, nos parece importante inscribir el trabajo de Jarman en torno al producido por una generación de artistas cuyos vidas se vieron, de pronto, interrumpidas y atacadas por una enfermedad que hizo estragos en sus cuerpos. Y aun así, enfrentando la brutalidad de la circunstancia supieron magistralmente activar potencias vitales.

La traducción de las obras escritas por Jarman, para los lectores situados en este parte del mundo que las recibimos desde un lugar distante al que fueron producidas y en un tiempo que ya es otro, supone la posibilidad de sumar otra pieza más, comprendida y apreciada en su singularidad, al archivo que las escrituras sobre VIH/sida componen.

Un archivo que, resguardando y revelando las instancias de ese tiempo aciago, contiene saberes y formas de resistencia para activar en el presente.

Bibliografía

Jarman, Derek (2017). *Croma. Un libro de color*. Buenos Aires: Caja Negra.

Jarman, Derek (2019). *Naturaleza moderna. Los diarios de Derek Jarman*. Buenos Aires: Caja Negra.

Jay, Martin (2017). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del Siglo XX*. Barcelona: Ediciones Akal.

Koza, Roger (2018). “Derek Jarman: el desobediente”. *Revista Ñ* (22 de julio).

- Mandell, Douglas y Bennett (2018). *Enfermedades infecciosas. Principios y prácticas*. Barcelona: Elsevier.
- Vaggione, Alicia (2013). *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina*. Córdoba: Editorial del CEA, Universidad Nacional de Córdoba. [En línea] <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/1294>
- Vaggione, Alicia (2018). “Act Up: un laboratorio de invenciones para resistir a la crisis del VIH/Sida. Lectura del documental *How to Survive a Plague* - 2012”. En *Gestos vitales. Recorridos críticos sobre escrituras del presente*. Universidad Nacional de Córdoba.

Escrituras objeto: tecnologías, poética y experimentación en la literatura argentina contemporánea

Tomás Vera Barros

Introducción

El objeto de este trabajo es el desarrollo de una categoría teórico-crítica propuesta sintética y provisoriamente con la publicación de *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental* (Vera Barros, 2013). Propusimos un corpus de escrituras que mostraba la necesidad de exponer un concepto que diera cuenta de una serie de obras producidas en el marco de la literatura argentina y que dispara una serie de problemas a las categorías estéticas, teóricas y críticas con que se lee actualmente a la producción literaria contemporánea vernácula.

Nuestro campo de trabajo, la investigación y la docencia de la estética de la literatura argentina contemporánea, nos llevó a preguntarnos por las prácticas artísticas de escritores jóvenes que se vinculaban inesperadamente con poetas de generaciones anteriores, que a su vez se desvinculaban de las operaciones de los vanguardismos argentinos canónicos: invencionismo, surrealismo, etc. Un poco a la manera borgesiana de “Kafka y sus precursores” (es decir, con un método no-historicista y no-lineal diferente del de las historias de la literatura nacional), veíamos una constelación (Benjamin, 2009) de textos y autores que se relacionaban por una serie de procedimientos comunes. Es decir, hay una convergencia en editoriales independientes e informales tales como Imprenta Argentina de Poesía (circa 2008) y Spiral Jetty (2010-2011) o proyectos más estructurados como Plástico sagrado¹ (2015–2018), que

¹ Editorial de archivos en descarga directa: <https://plasticosagrado.weebly.com/>

nuclearon a Ezequiel Alemian, Mauro Césari y Pablo Katchadjian, entre otros, pero también se pueden reconocer poéticas de circuitos paralelos y hasta ajenos a los del núcleo IAP-Spiral Jetty, que mostraban relaciones, procedimientos y estilísticas comunes: Belén Gache y Gustavo Romano, Leónidas Lamborghini y Arturo Carrera, entre otros.

Se trata de una manipulación textual que se escurre de los modelos críticos disponibles para la literatura argentina reciente tales como los de Ludmer (literaturas post-autónomas), Kozak (tecnopoéticas), Sarlo (novela etnográfica), Contreras (narrativa argentina del presente), Mendoza (escrituras past), etc., y que encuentra mayor resonancia en modelos de sistemas textuales tales como las escrituras no-creativas (Goldsmith, 2015), la poesía conceptual (Goldsmith-Dworkin)² o la xenotexualidad (Bök, 2015), entre otras.

Los autores seleccionados (poetas y narradores) para aquella antología redactaron una poética (“Notas sobre...”) como forma de interrogar las líneas expresivas comunes y así dar cuenta, en primera persona, del alcance y potencia de sus proyectos. Algunos presentaron memorias de trabajo analíticas y detalladas, otros como Pablo Katchadjian o Ezequiel Alemian, textos ensayísticos más o menos esquivos, mientras que Mauro Césari presentó un manifiesto. No había entre ellos conciencia de estar formando parte de una estética común, esto es, de formar parte de un movimiento o poética, o de coincidir en algunos procedimientos, como puede comprobarse en Luis Espinosa y Césari (en *Supr Tzara* –2013– y *El orégano de las especias* –2011–, o en charly.gr y Belén Gache (en *spam* –2011– y en *Manifiestos robots* –2013–).

Canon, literatura argentina

Nos preguntemos con Angenot (2015) por la autenticidad de las “innovaciones” y rupturas de las novedades previstas por el discurso social en el “mercado trivial de la Novedad cultural” (p. 276). Según nuestro entender, y haciendo resonar a César Vallejo (“Poesía nueva”³), hay una diferencia entre la nueva poesía y la poesía nueva. No hay que “confundir

² <http://www.ubu.com/>

³ Citado por Schwartz, 2002.

(las) novedades y rupturas auténticas” con los “señuelos”, “retoques” y “los efectos de moda” (Angenot, 2015: 276).

Nos parece fundamental recuperar una distinción usualmente pasada por alto a la hora de leer, criticar y hacer significar la literatura argentina de las últimas décadas. Esta distinción (vanguardia/experimentación), como veremos, suele estar solapada u omitida⁴.

La puesta en diálogo de las hipótesis de la academia sobre la literatura argentina reciente (Sarlo, Contreras, Ludmer, Drucaroff) supone la construcción de un prisma para examinar las escrituras actuales con un instrumental específico para proponer un modelo de *lo nuevo*, pero también para explorar las bases de la consolidación de un canon crítico-historiográfico que se funda y se justifica en esas lecturas del presente. Canon, estética y crítica literaria están fuertemente vinculados. Dialogan y arbitran en relaciones de fuerza: las posiciones de hegemonía y emergencia en el campo literario se cristalizan y se descongelan por efecto de esta tríada.

La crítica ha estado dominada por formas de leer asentadas en consensos y tradiciones de lectura: formalista, marxista, sociológica, estructuralista y postestructuralista (lacanianos, barthesianos, derridianos, etc.), entre otras, promulgadas por publicaciones prestigiosas y legitimadas: *Contorno*, *Punto de Vista*, *Literal*, *Katatay*, *Babel*, etc.

Estas lecturas se formalizan en las Historias de la Literatura a las que las instituciones les confían sus tradiciones, e implican una doble instrucción de indización: qué leer y cómo leerlo.

Los proyectos intelectuales más exitosos y colectivos se formalizan en los extensos relatos críticos que son las historias literarias de Roger Plá, de Noé Jitrik o de David Viñas; los impulsos menos sistemáticos en historias fragmentadas (léanse como conjunto los libros de crítica de Beatriz Sarlo (*Escritos sobre literatura argentina*, *La máquina cultural*, *Ficciones argentinas*, etc.) o de Nicolás Rosa (*Ficciones críticas*) o sumarias como las historias de Martín Prieto (*Breve historia de la literatura argentina*) y de Fernández Moreno (*La realidad y los papeles*).

Canon es regla o modelo a seguir, contraseña para estar entre los textos relevantes de una cultura. También es lista y corpus de privilegiados y privilegios, y a su vez, es una tasa o im-

⁴ Ya sea en el pensamiento estético de Umberto Eco, de Clemente Padín y hasta en T.W. Adorno (cfr. Kozak, 2015: 115-124; Padín, 1996).

puesto: una relación económica, una donación de valor de creadores y críticos a una institución reguladora de flujos semióticos.

Un primer deslinde para desautomatizar las lecturas, para desarreglar los compromisos y negociaciones de la literatura contemporánea: el concepto de lo contemporáneo de Giorgio Agamben (2011) como un destiempo, un anacronismo y un desfase con el presente y con lo actual (lo nuevo)⁵ es una primera herramienta para releer (desmontar) las tradiciones (fabricaciones)⁶ literarias (el *filtro archivístico* –Pedrosa *et al.*, 2018: 135–).

De allí la propuesta de desatender las cronologías escolares y aditivas: Modernismo, Vanguardia-Realismo, Proscripción y resistencia peronista, Generación del 60, Dictadura y exilio, Post-Malvinas, Desexilio, Post-dictadura, Postcrisis/Post 2001, *ad infinitum*. Y complementariamente, hacer de las categorías objeto de análisis, es decir, “neutralizar las luces de la racionalidad del poder” académico (Pedrosa *et al.*, 2018: 135). Recategorización y reconceptualización que merecen la estética, la crítica y, consecuentemente, la historiografía literaria contemporáneas.

En la literatura argentina, a la poesía de vanguardia propiamente dicha (ultraísmo, martinfierrismo) no se la asocia con el concepto de *experimentación* (sí con el de *ruptura*). ¿Qué entendemos por experimentación? Si nos situamos en un marco histórico-crítico tradicional, se solapa a toda poesía “vanguardista” con la “experimental”. Basta inspeccionar el Volumen 7 de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik, *Rupturas* (1920-40). Bajo el título “Experimentación” se acomodan el surrealismo, Poesía Buenos Aires, Norah Lange y los escritores de izquierda. Es decir que ruptura y experimentación funcionan indistintamente.

Ante un universo crítico de poderosa influencia como el de Jitrik (por su extensión, por su legitimidad, por su cuasi-sistematicidad), nos vemos persuadidos de que vanguardia (y sus derivados), ruptura y experimentación, son prácticamente sinónimos.

⁵ “... la percepción del tiempo propio como no-homogéneo y no-lineal, como una discontinuidad en la que se citan –en sus fallas y fracturas– otras cronologías y generaciones, transformándolo y poniéndolo en relación con otros tiempos” (Agamben, 2011).

⁶ Fabricaciones y, por deslizamiento, *ficciones* (factio, fictio).

Escribe Cecilia Manzoni en la presentación del tomo *Rupturas*: “(en este volumen) se han conjugado *manifestaciones de ruptura* de la cultura argentina desde los años veinte hasta casi llegar a *nuestros días en sus derivaciones*” (2009: 8, énfasis agregado); y entiende por rupturas: “quiebras o desplazamientos de tradiciones... lo que el término rupturas sugiere como más evidente: las vanguardias y los escritores expulsados a las márgenes” (2009: 9). Mientras que,

numerosos abordajes aparecen como una *experimentación* en sí mismos; una inflexión personal se desplaza a variantes de lo testimonial, confluencias que se abren tanto a la lógica que distingue al propio campo como a sus proyecciones y sus modos de incidencia sobre el canon (2009: 10, énfasis agregado).

En otras palabras: a la experimentación se la confunde con la ruptura, a las vanguardias y los vanguardismos como formas de la ruptura, y a la ruptura como la inflexión de una tradición o continuidad.

Aunque aparezca como paradójico u oxomorónico, hay un canon o una tradición de la lírica argentina vanguardista/rupturista⁷. Vanguardismo y neovanguardia son etiquetas que más de allá de alguna precisión conceptual delinear un conjunto abierto de movimientos, medios, autores: Poesía Buenos Aires, primer y segundo surrealismo, Generación del 60, invencionismo, etc. Por lo tanto, no podemos acordar sin más una sucesión alternativa de tradición-ruptura-tradición. La ruptura tiene su tradición. O bien: la ruptura es una tradición de largo aliento, como la literatura fantástica (Revol, 1971) o la realista.

Ahora bien: en esta tradición vanguardista (rupturista, no realista) han dominado la imagen y la metáfora (línea ultraísta), inundada de objetos y situaciones del mundo urbano moderno y del reino del inconsciente (línea surrealista). Estas poéticas de choque, de avanzada, que “van al frente” (Padín, 1996) sin embargo, articulan su *pneuma* y construyen su *habla* con la más correcta sintaxis. Aunque convivan en un mismo “archivo vanguardista”, diferentes estéticas y movimientos como Poesía Buenos Aires, el segundo surrealismo o el invencio-

⁷ Entendemos por “vanguardista” la poética continuadora de las rupturas de la poesía de las Vanguardias Históricas locales (circa 1920).

nismo, entre otros, comparten, sin embargo, el paradójico respeto por la claridad, por la normativa, por el orden sintáctico: propongo releer en este sentido los textos de Aldo Pellegrini, de Edgar Bailey, Francisco Madariaga u Olga Orozco, entre tantos otros.

La búsqueda de una nueva sensibilidad, sensorialidad (las imágenes y metáforas de la modernidad) y formas (estrófica libre, polimetría e imperio del ritmo sobre los demás valores del verso) no se resuelve en una nueva lengua literaria (un habla) ni se ocupa de desestabilizar el lenguaje⁸, como puede constatarse en el alcance de los manifiestos ultraístas firmados por J. L. Borges en 1921 y el “Manifiesto *Martín Fierro*” (1924) de Oliverio Girondo.

Entonces, las rupturas no rompen y replican en sus gestos hasta la parodia, o más bien se trata de distintas series o subsistemas: vanguardismo por un lado y, por otro, experimentación⁹.

Experimentación

Del latín, *experimentare* es ensayar, hacer una prueba. En el DRAE se define como “probar y examinar prácticamente la virtud y propiedades de algo”. Su sentido se desmarca de los programas teóricos y manifiestos (está en su definición: “prácticamente”). “Probar” no está en el espíritu de los manifiestos: dan instrucciones, líneas de acción ciertas y direcciones hacia una “nueva” poesía.

Busquemos la definición de *lo experimental* de la poesía experimental. “Arte experimental” es el que exhibe en su factura la voluntad de cuestionar las técnicas y repertorios heredados. En este sentido, una obra literaria experimental es la que pone en crisis —terce, tensa, rompe— las normas, técnicas literarias con las que ha sido construida y sus repertorios temáticos tradicionales o expectables.

⁸ La intervención en el código y en la semiosis es una de las premisas de la experimentación: “Se trata de generar información que problematice al lenguaje empleado (y, por ende, el resto de los lenguajes) y, también, a la sociedad que los sustenta, cuestionando y obligando a rehacer sus estructuras a la luz de los procesos que despierta el nuevo conocimiento” (Padín, 1996).

⁹ La coexistencia de dos posibles series, y la productiva inestabilidad contradictoria del segundo subsistema se fundamentan en el método histórico constelativo de Benjamin (*Sobre la historia*, 2009, Tesis XVII).

El arte experimental interroga las posibilidades formales de los materiales al igual que todo arte (y) va en contra de la tradición. He aquí el carácter novedoso de lo experimental. ... trazar propios recorridos y eludir los caminos prefijados; servirse de un nuevo o viejo material para describir los ordenamientos que subviertan lo esperado en cuanto a los principios y supuestos vinculados a la composición (Kozak, 2015: 118).

En esta definición encontramos un flanco de indefinición en cuanto a ir “en contra de la tradición”. Como hemos comentado, hay en la vanguardia una tradición de la “ruptura” (de los temas y las normas de convivencia de la institución arte/literatura), distinta de la propuesta de la experimentación que, en esto acordamos con Kozak (2015) y Padín (1996), altera “el orden de la legibilidad” (2015: 119) problematizando el lenguaje empleado y “a la sociedad que lo sustenta, cuestionando y obligando a rehacer sus estructuras” (Padín, 1996) y pone “en tela de juicio un sistema comunicativo que acarrea determinada cosmovisión” (Kozak, 2015: 119).

No es experimental, entonces, la poesía que se limita a exhibir tópicos ligados a *lo moderno* (lo nuevo) y a imperativos técnicos de modernización: la imaginería de la “tradición” vanguardista a la que nos referimos arriba.

Siguiendo este razonamiento, y estableciendo las bases para profundizar en el concepto de las escrituras objeto, arte tecnoexperimental es aquel que produce su valor estético mediante tecnologías científicas que problematizan las técnicas, instrumentos, materia y herramientas propias de una disciplina artística (holopoesía, net.art, bio arte, etc.). Una exploración de los procedimientos y los materiales, cruzando críticamente una tecnología de las ciencias “duras” con una técnica del arte proponiendo “un nuevo ordenamiento del mundo a través de la apertura a nuevas experiencias cognoscitivas, devenidas del trabajo sobre un material o una idea en la que se instaura una especie de desvío” (Kozak, 2015: 119). Siguiendo estos criterios, no consideramos como “tecnopoética” a la que se limita a la representación y/o tematización de la tecnología, ya sea con una valoración afirmativa (tecnofilia) o negativa (tecnofobia).

Breve prehistoria de la literatura tecnoexperimental

Como hemos desarrollado en *La constelación experimental* (2015), una historia de la literatura tecnoexperimental debe remitirse a los textos programáticos de las vanguardias históricas, específicamente al *Manifiesto técnico de la literatura futurista* [1912]. Además de los temas y la imaginería tecnofílica que son de común conocimiento, Filippo Marinetti proponía la destrucción de la sintaxis de herencia latina y la abolición de la puntuación, del adjetivo, del adverbio, entre otras propuestas para reinventar la lengua poética. Su visión mesiánica e industrial de la cultura no se detiene en la representación de escenarios de la modernidad (común a otras vanguardias de distintas latitudes y épocas). Las *palabras en libertad* (Imagen 1) resultan en composiciones plástico-literarias que experimentan con la dimensión fonética, gráfica (tamaños, estilos y colores de la tipografía) y espacial (ubicación lúdica y dinámica en la página).

La estética futurista estaba anunciando o (¿describiendo?) la emergencia de una nueva sensibilidad, marcada tanto por los temas como por las formas. Sin embargo, entendemos que este momento fundacional se bifurcó en *vanguardias de contenidos* (un canon o régimen de la imagen) y *vanguardias de formas*.

Una definición de “vanguardia poética” latinoamericana muy difundida por la crítica escolar, académica y para-académica es la que sintetiza Jorge Carrera Andrade [*Hontanar*, 1931]: “Las escuelas suramericanas de vanguardia nacieron del imperativo de coetaneidad impuesto por la vida moderna, las nuevas costumbres, las modas, las conquistas de la filosofía y de la ciencia, los credos sociales de los nuevos tiempos”¹⁰. Es decir, un imperativo de novedad, más que una transformación de la sensibilidad.

En la década siguiente a la propuesta futurista, César Vallejo advierte en “Poesía Nueva” [*Amauta*, 1926]¹¹ y en “Contra el secreto profesional” [*Variedades* 1001, 1927]¹² que no hay

¹⁰ Cit. por Schwartz (2002: 479).

¹¹ Cit. por Schwartz (2002: 477).

¹² Cit. por Schwartz (2002: 5529).

Entre las dos posiciones hay un punto de contacto. Vallejo y Marinetti están proponiendo una transformación del *sensorium*¹⁴ y de la materia significativa desde una matriz estética técnica y experimental.

En términos generales, el canon crítico no ha seguido el rastro de estos problemas estéticos sino como manifestaciones aisladas, excepcionales. El *régimen de la imagen* se constituye en soporte de las lecturas de las vanguardias, vanguardismos y rupturas como tradición.

La poesía tecnoexperimental, mientras tanto, no se conforma como una tradición, sino como una constelación; como zona de fronteras móviles.

De acuerdo con Walter Benjamin, la constelación es un gesto intelectual, una construcción historiográfica cargada de tensiones que el pensamiento cristaliza en una estructura unitaria de capacidad universalizadora; esta es el asunto histórico que el analista desafecta del curso aditivo y homogéneo de la historia convencional; del mismo modo que “hace saltar” (es decir, separa, corta, escinde) una vida de una época (biografía) y una obra de una vida (un texto “fundamental”). En otros términos, la constelación es un diseño surgido de una relación crítica de partes. Y las superficies discursivas dominadas por la interrupción y la discontinuidad son, justamente, terreno disponible para el armado de constelaciones discursivas latentes con economías discursivas propias.

La construcción del corpus consideró distintos niveles compositivos y en redes de relaciones más que las instrucciones histórico-críticas disponibles (literatura del presente, contemporánea, joven, nueva; poesía neobarroca, realista, epifánica, objetivista, etc.)¹⁵. Lo que supone una lectura diacrónica de sobrecargas de sentido (las mónadas de las que habla Benjamin en la tesis XVIII) y una mirada sincrónica de procedimientos, problemas y series. La metáfora de la constelación, por ello, abre la posibilidad de una sistematización blanda, no-cronológica (topológica) y abierta. Como así también, la apertura para identificar y/o reconstruir vínculos no reconocidos.

En tanto estructura abierta, la constelación permite desclausurar la lectura por escuelas,

¹⁴ De la Intuición en términos de Marinetti.

¹⁵ La primera secuencia corresponde a Sarlo (2006), Contreras (2007), Drucaroff (2011) y Kamenszain (1987); la segunda a la propuesta de Prieto (2007). Considérese también Carrera (2004); Herrera (1991).

generaciones, géneros o movimientos. Esto es, reunir –constelar– obras y autores de diferentes generaciones, grupos y géneros a partir de un criterio no-temporal (siglo, década, hitos tales como Dictadura, Malvinas, 2001, etc.), no-escolar (neovanguardistas, neobarrocos, etc.), sino procedimental. La apertura de un espacio de tales características permite pensar en otras coordenadas y con otros criterios desde puntos de contacto y articulaciones inéditos reuniendo producciones que escapan o se sustraen del índice categorial del canon crítico.

De acuerdo con la citada Tesis XVII de *Sobre de la historia* sustraemos de la historiografía aditiva, generalizadora, homogeneizante una constelación cuyo trazado remite a un procedimiento complejo en el que la creación (no la *escritura*) literaria está mediada sustancialmente por un artefacto tecnológico y/o por un programa informático (una “tecnopoética”). Esta mediación la entendemos como un modo de experimentación constitutivo de su forma y determinante de su tópica más que como mera instrumentalización. Así como hemos comentado que se acentúa la opacidad de la escritura, también se le resta transparencia y se trae al frente el trabajo de creación con procedimientos y artefactos técnicos.

Escrituras objeto

Las formas contemporáneas de la creación poética, su circulación y proliferación; la impronta transmedial y sus efectos; los cruces políticos y éticos, entre otras problemáticas estéticas, demandan una revisión, redefinición y generación de nuevas categorías teóricas y críticas, tanto para la descripción analítica de los textos contemporáneos como para su interpretación¹⁶.

Para acercarnos a una propuesta categorial para la literatura argentina como la de “escrituras objeto” consideramos necesario recuperar una de las aproximaciones clásicas a la pregunta por la especificidad de la literatura: “¿Qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?” (Jakobson, 1988: 348), pertinente para recuperar (desnaturalizar) la especificidad del arte verbal y sus relaciones con otras “conductas verbales” y formas artísticas.

Consideramos necesario y pertinente encarar el problema desde estas preguntas fundacionales de la teoría por una serie de motivos: 1) La tradición formalista ha sido desestimada

¹⁶ Sobre este asunto, cfr. Ré y Romano Sued (2013).

por opciones post-estructuralistas que se desentienden de la materia lingüística de las obras literarias en pos de lecturas filosóficas que parecen funcionar como constataciones de esas mismas formas de leer. 2) Los marcos teóricos de la literatura electrónica no consideran la opción lingüística sino los grandes conceptos del ecosistema digital. 3) Los poemas como objetos intencionales (Mukarovsky, 2000) son cuerpos verbales cuya constitución, opciones, funcionamiento (discursivo, intelectual, epistemológico, social) se han naturalizado e invisibilizado. Como señala Peter Bürger (2010), entre otros, las formas son temas y los juegos formales deben ser resemantizados.

La función poética del lenguaje (Jakobson, 1988) supone un extrañamiento del código y por lo tanto del mensaje con propósitos artísticos: “La orientación (*Einstellung*) hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, es la función poética del lenguaje” (1988: 349). Más allá de los rasgos fundamentales de cualquier texto poético (selección y combinación, paralelismos, similitud y ambigüedad y textura fónica en términos de Jakobson) podemos convocar para esta caracterización los rasgos del lenguaje poético de autotelismo (Mukarovsky, 2000: 74 y ss.), intencionalidad y ritmo, así como la dimensión social (“carácter colectivo”, 2000: 78) de los signos artísticos (propuestos por Jan Mukarovsky, 2000). Nos interesa destacar la palabra literaria como objeto intencional (uniones de palabras del universo de la realidad intencional) que tiende a desvelar la conciencia lingüística del lector: es decir, hacer hablar, pensar y actuar “de otra manera” (2000: 73) mediante una disrupción en el universo intencional. Nos detenemos en esta declaración: “el lenguaje poético está francamente orientado a la revaloración de los valores” (Mukarovsky, 2000: 84). Sin entrar en consideraciones ampliamente desarrolladas desde el formalismo a la sociocrítica (“transgredir, desplazar, confrontar irónicamente, exceder la aceptabilidad”, Angenot, 2015: 266), más allá de la capacidad crítica y corrosiva del discurso literario, nos interesa reflexionar sobre la teoría literaria del ecosistema digital en el que se desestabilizan categorías tales como *autor*, *originalidad*, *obra* y *estilo*¹⁷.

Dijimos con Mukarovsky: *Hablar, pensar y actuar (producir) de otra manera; revalorizar valores...* la Escritura Objeto (EO) es una categoría que identifica poéticas que ubicamos en el cambio de siglo XX a XXI, marcadas por las tensiones de las culturas letrada, industrial y

¹⁷ Cfr. Perloff: genios no-originales (2012), Goldsmith: escritura no-creativa (2015).

digital (cfr. Mendoza, 2011), cuyas obras están producida para ser leídas –decodificadas mediante el alfabeto– sobre papeles ordenados en un código (es decir, su soporte es el “libro”). Esta descripción sumaria y voluntariamente parcial, que aloja a los textos que identificamos como escrituras objeto y que han sido corroborados como tales por parte de la comunidad académica¹⁸, puede ser desagregada para examinar sus variables. Por una parte, hablamos de *escrituras* y no de literatura, narrativa o poesía. Así, las desacralizamos y las retiramos del espacio de las prácticas artísticas *modernas* (*autónomas* en el sentido que propone Ludmer, 2008) para ubicarlas en el conjunto abierto de las contemporáneas (transdisciplinarias, transmediales, postautónomas). Ante una definición de poema como la de Terry Eagleton: “una declaración moral, verbalmente inventiva y ficcional en la que el autor es quien decide dónde terminan los versos” (2015: 35 y ss.), es decir, un artefacto verbal marcado por el ritmo, la repetición y las pausas, subsidiario de la experiencia humana, verosímil e imaginativo, garante del pacto de ficción y firmado por un “autor”, en este caso un “poeta”, las EO se desentienden (se autonomizan) de estas definiciones y concepciones del discurso literario y del lírico: más que responder a la experiencia y evaluar la conducta humana (valores humanos, significados y propósitos) (cfr. Eagleton, 2015: 38-41), se trata de artefactos verbo-visuales que ponen en primer plano la experiencia estética: a la manera de un *ready-made*, proponen una reflexión sobre los límites del lenguaje, la capacidad de la crítica y la identidad de la literatura¹⁹. Respecto del “autor”, si bien se trata de individuos con una identidad asociada al universo literario, en muchos casos se relegan las facultades imaginativas y creativas, la originalidad y la propiedad, poniéndose en una situación de operadores o garantes de textos ajenos. Casos: las apropiaciones de textos anónimos de la internet (charly.gr, Belén Gache), de textos de la tradición argentina (Roberto Arlt en Leónidas Lamborghini), de manifiestos vanguardistas (Luis Espinosa), del *Tratado contra el método* de Paul Feyerabend (Ezequiel Alemian) y de manuales de patología (Césari), entre otros. Si bien el procedimiento –el tema de todos los textos que componen el corpus de las EO– ha sido tipificado por los críticos de la literatura digital, las

¹⁸ Mussetta, 2017; Carrión, 2015; Ledesma, 2018.

¹⁹ Es decir, acuerdan en trasladar la pregunta qué es la literatura a qué puede hacer la literatura (Angenot, 2015).

operaciones que reconocemos desbordan el mero juego retórico. Es decir, las EO proponen una poética experimental en sentido amplio que, entre otras operaciones culturales²⁰, corre los límites o amplían las fronteras de “la literatura”. Experimentación como operación semiótica que pone en juego las formas de escribir y de leer, de pensar y de hacer. Una forma de conocimiento y de expresión. O, utilizando terminología académica, una epistemología y una estética tendientes a desestabilizar las estructuras y los sistemas. El proceder experimental estará mediado por un artificio “blando” y/o un artefacto técnico “duro” (un *software* y un *hardware*) asumiendo “el entorno técnico del que son parte” y fabricando “procesos de experimentación para arrojar al arte hacia nuevas variedades de mundo en diálogo con el fenómeno técnico/tecnológico” (Kozak, 2015: 119).

Las EO tienen un efecto de distanciamiento también respecto de una serie de valores que componen, entre otros, la identidad de la literatura: la escritura, la originalidad, el autor. La EO vuelve extraño un lenguaje de por sí enajenado: el de la literatura. En las EO parece recuperarse el *Verfremdungseffekt* brechtiano: el efecto de extrañamiento vuelve doblemente ajeno el lenguaje poético al exigir al lector un doble desencantamiento: el del objeto intencional-poema y el del código-texto, o el de la literatura y el de la escritura. Los casos de EO desplazan en el marco del códex, que implica una espacialidad y una dirección de lectura, las coordenadas, el orden y la apariencia, como puede observarse a simple vista en las columnas/versos/glitches²¹ de *Carroña última forma* (Imagen 2) de Leónidas Lamborghini (2001), y en la inversión cromática blanco sobre negro y en las tachaduras y veladuras de *Es-crito con un nictógrafo* (Imagen 3) de Arturo Carrera (1972):

²⁰ Seguimos en este punto la propuesta de Clemente Padín: “proyectos radicales de escritura y/o lectura impulsada por la búsqueda y producción de nueva información. No se trata de manipular los signos del repertorio propio de cada lenguaje en una fruición redundante de soluciones ya conocidas y aceptadas por el establishment, ejercicio insubstancial de virtuosismo epigonal. Se trata de generar información que problematice al lenguaje empleado (y, por ende, el resto de los lenguajes) y, también, a la sociedad que los sustenta, cuestionando y obligando a rehacer sus estructuras a la luz de los procesos que despierta el nuevo conocimiento. Estos reacomodamientos, en los variados y distintos repertorios, no sólo artísticos sino sociales, generarán, a su vez, nuevos planteos y cuestionamientos que revertirán y modificarán aquella información, provocando nuevos avances en el conocimiento” (1996).

²¹ Glitch: interferencia, malfuncionamiento o error de un sistema analógico, vid. Kozak (2015: 124).

-Seguir avanzando a cualquier precio
-Seducer a la

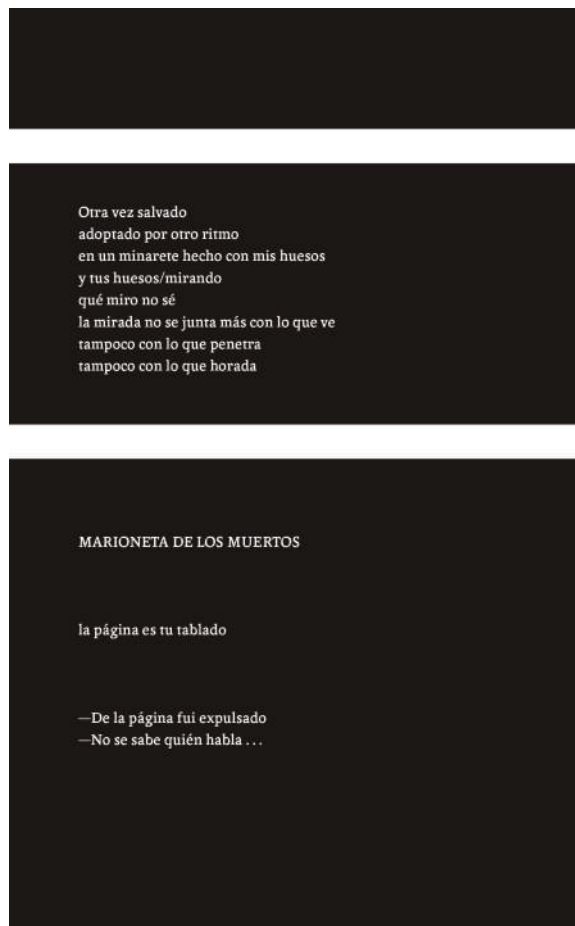


Imagen 3

La escritura (como proceso y como producto) funciona como una objetivación que responde a proyectos creativos que desplazan al autor-creador al rol de operador y/o de garante: darle instrucciones de búsqueda a un programa, subrayar y fotocopiar un libro ajeno o tachar la propia obra son algunos de los procedimientos fundamentales que tensionan al discurso literario contemporáneo y que identifican a esta tecnopoética a caballo del ámbito analógico y del digital. Si bien los dos primeros involucran tecnologías digitales (google y xerox), con el primer procedimiento se han producido obras como (*spam*) (2011) y está vinculado con la poética surrealista del cadáver exquisito²²; el segundo, *El tratado contra el método...* (Imagen 4) se entronca con el arte electrográfico o *copy art* (Andrade, 2019); el tercero, *Escrito con un nictógrafo* presenta el aspecto de un *work in progress* y recuerda a un trabajo de edición con mimeógrafo.

Restarse el autor empírico el atributo de la propiedad (en el sentido jurídico) de un texto original (es decir, idéntico solo a sí mismo y nunca antes escrito con las mismas palabras) es una forma de enajenación que arraiga en discusiones actuales sobre el software y la cultura libres, el *remix*, el *copyleft*, etc. Ciertamente, estas especulaciones arraigan en el programa apropiacionista de “Pierre Menard, autor del Quijote” y antes en el mingitorio de R. Mutt, y se proyectan a experiencias escriturarias actuales que dinamitan lo entendido en la Modernidad como “literatura” desplazando la experiencia tradicional de creación y recepción al plano meta-, esto es, de lo que la literatura *hace* a lo que la escritura *pregunta* por lo que la literatura *puede hacer*. Goldsmith lo plantea en estos términos: “la apropiación no tiene que ser tan solo una transmisión de información, sino que, en la práctica, el acto de mover información de un lado a otro puede inspirar una nueva forma de creatividad en su ‘autor’” (2015: 223). Lector y autor desdibujan sus diferencias y sus distancias y el *blueprint*, el proyecto de obra, ocupa el lugar de su concreción: “la otra (obra): la subterránea, la interminablemente

²² “Cae la tarde y vos no estás, / cae la tarde y dan ganas / de llamarte. / Se termina el día. / Cae la tarde y es hora / de abandonar la playa. / Caen gotas, y la luz / es más tenue. / Los turistas se cansan y los habitantes comienzan / a abrigarse más. / Cae la tarde y las sombras / de la noche / se apoderan de la ciudad. / Cae la tarde y una fina / lluvia apaga las hogueras / de la noche; a su paso / el vapor escupe hollín / y abate / su penacho largo y negro. (Th. Gaultier) ...” (2013: 151).

unidos a situaciones sociales determinadas que «no dispone de lenguaje alguno para expresar su desilusión. Sin embargo, la expresa, y de forma notable. Lo consigue usando mal el lenguaje de que dispone. Hace preguntas que no pueden contestarse y exige cosas que no pueden cumplirse»⁴³⁶. Se comporta de un modo extremadamente «irracional».

La misma irracionalidad se encuentra en los escritos de todos los otros autores primitivos. Comparados con A, los Presocráticos hablan ciertamente de un modo extraño. Así sucede con los poetas líricos que exploran las nuevas posibilidades de la mismidad que ellos han descubierto. Liberados de las cadenas de un modo de expresión y pensamiento bien construido e inequívoco, los elementos de A pierden la función que les es familiar y empiezan a flotar en el aire sin objetivo alguno: surge el «caos de las sensaciones». Desgajados de situaciones sociales firmes e inequívocas, los sentimientos se hacen efímeros, ambivalentes y contradictorios: «Amo, y no amo; me enfurezco, y no me enfurezco», escribe Anacreón⁴³⁷. Liberados de las reglas de la última pintura geométrica, los artistas producen mezclas extrañas de perspectiva y planos⁴³⁸. Separados de sistemas psicológicos bien definidos y liberados de su significación realista, los conceptos pueden emplearse ahora «hipotéticamente» sin ningún temor a mentir y las artes pueden empezar a explorar mundos posibles de forma completamente imaginativa⁴³⁹.

⁴³⁶ A. Parry, «The Language of Achilles», *Trans. & Proc. Amer. Phil. Assoc.*, 87, 1956, 6.

⁴³⁷ Diehl, *Anthologia Lyrica*, 2 fr. 79.

⁴³⁸ Piuhl, *op. cit.*, cf. también J. White, *Perspective in Ancient Drawing and Painting*, London, 1965.

⁴³⁹ Plutarco cuenta la siguiente historia en su *Vida de Solón*: «Cuando la compañía de Tespis empezó a representar tragedias, y su novedad iba atrayendo al pueblo pero sin alcanzar todavía tanto favor como las competiciones públicas, Solón, que era aficionado a escuchar y aprender, y que se había entregado en su vejez al ocio y a la diversión, y, ciertamente, a la bebida y a la música, fue a ver la actuación de Tespis en su propio espectáculo, según era costumbre en los tiempos antiguos. Solón se acercó a Tespis después de la representación y le preguntó si no estaba avergonzado de contar tantas mentiras delante de tanta gente. Cuando Tespis le contestó que no había nada espantoso en representar tales obras y acciones en broma, Solón golpeó violentamente el suelo con su bastón diciendo: «Si aplaudimos estas cosas en broma, pronto nos veremos alabándonos en serio». Esta narración parece ser, históricamente, imposible; pero ilustra una actitud muy difundida (para esta actitud, cf. el capítulo 8 de John Forsdyke, *Greece before Homer*, New York, 1964). Solón mismo parece haber estado poco influido por las formas tradicionales de pensamiento y pudo muy bien haber sido uno de los primeros actores dramáticos (de la variedad política): cf. G. Else, *The Origin and*

heroica, la impar. (...) Esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo...” (Borges, [1944] 2007: 532).

¿Cuál es la *obra* de Césari en *Contagiografía* (2013) o en *El orégano de las especies* (2011)? En la primera, el “no escritor” (no manuscibe ni tipea), el “no artista visual” (no produce con técnicas de la plástica ni para circuitos de las artes visuales), propone un ensamble de imágenes y textos desreferenciados (Berti y Re, 2013) ya sea por el collage de imágenes cortadas a mano o con escalpelo, la escritura asémica o la distorsión de textos escaneados (*ad infra*).

En la segunda, altera por borramiento *El origen de las especies* de Charles Darwin, o bien, encuentra en esa masa textual ajena *sus* poemas, *las* palabras de/para sus textos. Un procedimiento similar es el de Luis Espinosa en *Supr Tzara*²³ (2013), quien “encuentra” sus poemas en los manifiestos de Tristán Tzara: “Poemas hallados dentro del ‘Manifiesto del señor Antipirina’”, “Poemas hallados dentro del ‘Manifiesto Dada’ (1918)”, “Poema hallado dentro de ‘Proclamación sin pretensión’”, etc.

Otro de los rasgos de las EO es que proponen la legibilidad en un idioma, en nuestro caso, el castellano. No son poemas performativos, no es poesía visual, y si bien algunos poemas de *Contagiografía* se construyen con escritura asémica gestual, manuscrita (Césari, 2013: 79) (Imagen 5) y otros con captura de texto distorsionados o *glitcheados* (2013: 84-85) (Imagen 6), la percepción visual termina encontrando secuencias verbales legibles y decodificables.

Otro de los rasgos de las EO ya adelantado es que se han concebido para el soporte “libro” (cuadernillos plegados, cosidos y encuadernados). Lo que es una anomalía o anacronismo en el entorno de las ciber-tecnopoéticas, dominadas por la lógica hipermedial y por el “transitorio observable” (“el acontecimiento multimedia producido en la ejecución del programa”, Bootz, 2012). Además de una modalidad específica de lectura, la existencia de paratextos y la sujeción a instancias de autoridad externas (compiladores, editores, distribuidores, etc.) tenemos que considerar el imaginario libresco como código normativo ilustrado, erudito, afinado en la

²³ “Produje esta serie de poemas a través de la acción de borrado, desde el procesador de textos, de un libro digitalizado. Con la tecla ‘SUPR’ del teclado de la computadora presionada, el renglón corre de derecha a izquierda hacia el cursor donde cada letra es eliminada. Así, hasta encontrar y saltar una primera palabra, seleccionada por algún interés, para que quede en el poema. La segunda palabra y las siguientes fueron dejadas a partir de la percepción de su relación poética con la anterior hasta cerrar cada unidad” (2013: 185).



Imagen 5

transición de la cultura letrada a la industrial, pero resistente a avanzar en el campo de la cultura digital como medio de transmisión (los libros en papel tienen un transitar lento, atado a los avatares de la impresión y la distribución) y como soporte, que marca condiciones de al menos dos tipos: la forma de lectura (el scrolling, los recorridos por hipervínculos) y la apertura/no finalización/desclausura de la obra.

Aunque las EO han sido producidas con *software* (procesador de textos, editor de imágenes, motores de búsqueda *on line...*) y/o con *hardware* informático (computadora personal, fotocopidora o fax...), no se trata de literatura electrónica, digital ni ciberliteratura (cfr. Kozak, 2015: 242-243)²⁴.

Mucho trabajo de Pablo Katchadjian es una novela reducida a la fuente Times New Roman 2.1, ilegible para el ojo humano y no disponible en la Red. Tampoco puede recuperarse con el sistema de reconocimiento óptico de caracteres. El único lector (¡el único lector!), Q(uintín) de *Mucho trabajo* fotografió las ocho páginas de 55.000 caracteres cada una y la leyó en unas seis horas, ampliando las capturas digitalizadas en una pantalla mediante un programa de gestión de imágenes²⁵. Todos los demás somos lectores potenciales resistentes a desnaturalizar la lectura como un acto físico, aprendido y *trabajoso*: sólo podemos leerla con el auxilio de una lupa –artefacto técnico arcaico del que no disponemos en nuestros escritorios– y que implica una disposición física infrecuente: leer con un solo ojo, acompañar la mirada con la mano, acentuar el recorrido izquierda-derecha y arriba-abajo. Es decir, un regreso a los inicios del ecosistema impreso. Agamben:

Los historiadores de la literatura y del arte saben que entre lo arcaico y lo moderno hay una cita secreta, y no sólo porque, justamente, las formas más arcaicas parecen ejercer sobre el presente una fascinación particular, sino más bien porque la llave de lo moderno está escondida en lo inmemorial (2011: V).

²⁴ La pertenencia compartida al imaginario digital y al analógico, más la tradición crítica de los vanguardismos que hemos comentado llevan a que no están relevadas en el archivo conceptual de miradas expertas como el colectivo *Ludion, Tecnopoéticas argentinas* (Kozak, 2015) y *Poesía y poéticas digitales / electrónicas / tecnos / new-media en América Latina* (Correa Díaz, Weintraub, 2016), entre otros.

²⁵ <https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/comentario-katchadjian/>

El procedimiento moderno de escribir una novela de iniciación²⁶ es también un parto traumático en el ecosistema digital. El resultado es la exploración de las posibilidades que las herramientas de los procesadores de textos ofrecen (comando: “Disminuir el tamaño de fuente” en MS Office) y el bloqueo de la ubicuidad y disponibilidad de la web (la novela es inhallable en la internet). *Mucho trabajo*, un libro escrito no para ser leído sino ser pensado, propone a través de su composición nuestra forma de habitar el ecosistema informático. “Libros que, en su estructura, parecen imitar y puntualizar nuestro involucramiento con los mundos digitales y, al hacerlo, proponen nuevas estrategias de lectura —o de no lectura” (Goldsmith, 2015: 229).

Literatura y experiencia

En la estética literaria, la crisis de la experiencia es una proposición clave de los proyectos de la escritura contemporánea. Walter Benjamin, Theodor Adorno y Giorgio Agamben son quienes más elocuentemente han especulado sobre este problema²⁷ y las fuentes más referidas, citadas y discutidas sobre el asunto. De sus tesis, extrapoladas al discurso literario en sentido estricto, se desprende la imposibilidad, y la futilidad, de la narrativa y de la lírica como vehículos de la experiencia auténtica²⁸. En Benjamin (“Sobre algunos temas en Baudelaire”, “El narrador”, etc.) la narración lleva la huella inherente del sujeto y resume de la vida del que relata para participarla como experiencia a los que oyen.

²⁶ “Se trata de una novela escrita en 2008 y narrada en primera persona por un protagonista masculino de 27 años, un aspirante a escritor llamado Juan Ernesto. También es una novela de juvenil, de iniciación, con componentes fantásticos y de misterio, con aventuras sexuales y reflexiones sobre el mundo del periodismo y la literatura” (Q, s/f).

²⁷ Entre otros: “El narrador”, “Experiencia y pobreza”, “París, capital del siglo XIX”, “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”, “Sobre algunos temas en Baudelaire” de Walter Benjamin; *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* de Giorgio Agamben; *Dialéctica de la Ilustración*, “La posición del narrador en la novela contemporánea” (*Notas sobre literatura*), *Minima moralia* de T.W. Adorno.

²⁸ Proponemos que a través de un período de transición, la experiencia como factotum de transmisión discursiva se fue desdibujando, desvaneciendo. Y en ese proceso se fue retirando de la narrativa y de la lírica (como hemos sostenido en Vera Barros 2011, 2015). A su vez, impactada por las nuevas tecnologías y sus conflictos contemporáneos derivados sobre las subjetividades y la estética (Vera Barros, 2013; Re y Romano Sued, 2013), la literatura entra en un estado o fase de post-experiencia en la que se redefinen o refundan sus géneros, códigos y categorías convencionales.

En la modernidad del Baudelaire de Benjamin, y mucho más agudamente en el siglo XX y XXI, la lírica se funda en la vivencia del trauma. Así como se preguntó quién puede narrar en la modernidad, también para la lírica cuestiona “cómo puede fundarse la poesía lírica en una experiencia para la cual la vivencia del shock se ha convertido en norma” (1972: 216). La escritura es signo y síntoma del shock. Y en la propuesta de la Era del Acontecimiento de TW Adorno se comprende con la tecnificación de las artes visuales en la propaganda fascista y más actualmente con la banalización de la cultura de masas.

Las escrituras objeto se alojan en la imprecisa zona de lo que hemos llamado *poéticas de la post-experiencia*: son textos que funcionan en un nivel meta-, una reflexión ilustrada o concepto-imagen sobre la extinción de la literatura como la conocemos, como la leemos y como nos la enseñaron, cuyas formas residuales y resistentes son la novela, el cuento y el poema. En otros términos: se trata de poéticas que se desentienden de la convención de la lírica y de la narrativa como géneros ligados a lo real, a la individualidad y originalidad autoral, a lo social, a lo sentimental; en definitiva, una poética en/ajena/da de experiencia.

Estas escrituras de la post-experiencia pueden constatarse en la des-subjetivación (literatura postidentitaria en términos de Goldsmith, 2015: 131): la poesía basura, el remix, el apropiacionismo, la poesía concreta, entre otros, demuestran una praxis artística desprendida de un sujeto con la voluntad y la capacidad de transmitir un deseo, una concepción de lo humano, una idea de mundo, sean cuales fueren, y que construyen un “yo operador” que no puede sino desmentir las ideas tradicionales de autor, obra y originalidad.

Esa poesía pos-humana como sistema modelizante virtual (Barei, 2014), está en el pasaje hacia una escritura electrónica (algorítmica, generativa, robopoetics, xenotext, etc.), en la que lo humano se retira y no participa de la *literatura de las cosas* (esto es, la literatura escrita por y para la inteligencia artificial, en la que los humanos no son invitados como autores, críticos ni lectores; acaso como meros espectadores²⁹). El fin de la literatura producida por humanos predicha por Christian Bök (2002) y Susan Blackmore (2009).

En definitiva, y recapitulando, terminamos de perfilar nuestra propuesta de la existencia

²⁹ Goldsmith: “las máquinas están a pocos pasos de ser reprogramadas para producir una literatura que será solo legible para otras máquinas” (2015: 323).

de una serie de escritos contemporáneos, las escrituras objeto, reunidos por un conjunto de procedimientos e intenciones comunes e inéditos en su concurrencia: una poética experimental que se piensa parte de la tradición libresca, que transita los universos analógico y digital, que se produce con la mediación de un programa informático, un artefacto pre-digital o un dispositivo electrónico y que resigna o pone en segundo plano la originalidad y la autoría. Buscamos constituir estos artefactos textuales en objetos estéticos (Mukarovsky, 2000) más allá de las firmas (la obra de Alemian, fragmentos de Césari o de charly.gr bien pueden pasar por restos textuales). Es decir, adherir a las obras-cosa una serie de evaluaciones estéticas que les permitan alojarse en una nueva y propia zona historiográfica en la comarca de la literatura experimental³⁰.

Fuentes³¹

Alemian, E. (2010). *El tratado contra el método de Paul Fayerabend*. Buenos Aires: Spiral Jetty.

Carrera, A. (1972). *Escrito con un nictógrafo*. Buenos Aires: Sudamericana.

Cesari, M. (2011). *El orégano de las especies*. Córdoba: Alción Editora.

Cesari, M. (2013). *Cabeza de liebre: Contagiografía*. [En línea] <http://cabezadeliebre.blogspot.com/>

³⁰ El concepto de “escritura objeto” ha sido recuperado por Mariana Mussetta en el “Glosario Materialidad y Multimodalidad en la ficción novelesca” en la *Revista Luthor*, N° 32 (febrero 2017). En este texto, entre otras categorías y conceptos afines se recuperan algunos elementos del armazón conceptual de las EO. El concepto constituye por sí mismo una entrada en este glosario, y a su vez está asociado a otras entradas como “modelos para armar” y “auto-reflexividad”. Por otra parte, Jorge Carrión (2015) también refiere a la Antología en un Panorama de “la escritura experimental de hoy, con especial atención al conceptualismo y los procesos de apropiación y desapropiación en América” (disponible en la web). Germán Ledesma, por otra parte, recuperando una parte sustancial del corpus de EO, utiliza el concepto de las EO como vector para construir su objeto de análisis: “En esa línea, en términos de Tomás Vera Barros seleccionamos dos “escrituras objeto”, es decir, proyectos que fundan el gesto experimental en una mediación tecnológica y que fueron concebidas para el formato “libro”” (Ledesma, 2018, *Revista Laboratorio*).

³¹ Donde no se consigne referencia, la primera edición corresponde a Vera, Barros, T., & Carrera, A. (2013). *Escrituras objeto: Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona

- Charly.gr (2011). (*spam*). Buenos Aires: Ediciones Stanton.
- Espinosa, L. (2013). *Supr Tzara*. En T. Vera Barros (Comp), *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona.
- Gache, B. (2013). *Manifiestos Robots*. [En línea] <http://findelmundo.com.ar/belengache/manifiestosrobot.htm>
- Katchadjian, Pablo (2011). *Mucho trabajo*. Buenos Aires: Spiral Jetty.
- Lamborghini, Leónidas (2001). *Carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Bibliografía

- Agamben, G. (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?”. En *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Andrade Kobayashi, M. (2019). “Un libro de artista escrito con una máquina fotocopidora: El poeta anónimo de Juan Luis Martínez”. *Revista Laboratorio*, 20: 1-25.
- Angenot, M. (2015). “¿Qué puede la literatura? Sociocrítica literaria y crítica del discurso social”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital*, 7: 265-277.
- Antín, E. (Quintín) (s/f). “Comentario Katchadjian”. *La lectora provisoria*. [En línea] <https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/comentario-katchadjian/>
- Barei, S. (2014). “El grito: violencia, desorden o espacio de creación”. En S. Barei *et al.*, *Proyecto Prometeo: violencia, desorden y rebeldía*. Córdoba: Facultad de Lenguas, UNC.
- Benjamin, W. (1972). “Sobre algunos temas en Baudelaire”. En *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2009). “Sobre el concepto de historia”. En *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.
- Berti, A. y Ré, A. (2013). “Contra lo discreto: Mauro Césari y las poéticas de la desreferenciabilización”. *Texto digital*, 9: 183-209.

- Blackmore, S. (2009). "Evolution's third replicator: Genes, memes, and now what?" *New Scientist*, July. [En línea] <https://www.newscientist.com/article/mg20327191-500-evolutions-third-replicator-genes-memes-and-now-what/>
- Bök, C. (2002). "The Piecemeal Bard Is Deconstructed: Notes Toward a Potential Robopoeitics". [En línea] http://www.ubu.com/papers/object/03_bok.pdf
- Bök, C. (2015). *The xenotext*. Toronto, ON: Coach House Books.
- Bootz, P. (2012). "La poesía digital programada: una poesía del dispositivo". En Kozak (Comp.), *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad: Actas del Seminario Internacional Ludión-Paragraphe*. [e-book].
- Borges, J.L. (2007). "Pierre Menard, autor del Quijote". En *Obras completas*. Emecé: Buenos Aires.
- Burger, P. (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Carrera, A. (Comp.) (2004). *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: FCE.
- Carrión, J. (2015). "Escrituras conceptuales: un panorama". CCCBLab. Mayo [En línea] <http://lab.cccb.org/es/escrituras-conceptuales-un-panorama/>
- Contreras, S. (2007). "Algo más sobre la narrativa argentina del presente". *Revista Katatay*, Año 3, N° 5. La Plata.
- Correa Díaz; Weintraub (Comps.) (2016). *Poesía y poéticas digitales / electrónicas / tecnos / new-media en América Latina: Definiciones y exploraciones*. Colombia: Universidad Central.
- Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- Eagleton, T. (2015). "Qué es la poesía". En *Cómo leer un poema*. Madrid: Akal.
- Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa: gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Herrera, R. (1991). *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- Jakobson, Roman (1988). “Lingüística y poética”. En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Kamenszain, T. (1987). “La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher”. En AAVV, *Literatura y crítica. Primer encuentro UNL*. Santa Fe, Universidad del Litoral.
- Kozak, C. & Castromán, E. (2015). *Tecnopoéticas argentinas: Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Ledesma, G. (2018). “Leónidas Lamborghini, Mauro Césari, Ezequiel Alemian: una ‘literatura de los medios’ en el siglo XXI”. *Revista Laboratorio*, N° 17, diciembre, 1. [En línea] <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/71>
- Ludmer, J. (2008). “Literaturas postautónomas 2.0”. *Revista Propuesta Educativa*, N° 32, Año 17. Buenos Aires: Flasco.
- Manzoni, C. (2009). *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*. 7. Buenos Aires: Emecé.
- Mendoza, J. (2011). *El canon digital*. Buenos Aires: La crujía.
- Mendoza, J. (2011). *Escrituras past: Tradiciones y futurismos del siglo 21*. Bahía Blanca: 17 grises.
- Mukarovsky, J. (2000). *Signo, función y valor: Estética y semiótica del arte*. Bogotá, Colombia: Departamento de Literatura, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- Mussetta, M. (2017). “Glosario sobre materialidad y multimodalidad en la ficción novelesca”. *Revista Luthor*, N° 31. [En línea] <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article161>
- Padín, C. (1996). “La poesía experimental en América Latina”. *Revista Tachas*, N° 129. [En línea] <http://www.eslocotidiano.com/articulo/tachas-129/poesia-experimental-america-latina/20151128221828025362.html>

- Pedrosa, C. *et al.* (2018). “O contemporáneo”. *Indiccionario do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Perloff, M. (2012). *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- Prieto, M. (2007). “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”. *Cahiers de LI.RI.CO*, 3. DOI: 10.4000/lirico.768. [En línea] <http://journals.openedition.org/lirico/768>
- Re, A. y Romano Sued, S. (2013). “Expoesía. Alcances y resistencias”. En *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona.
- Revol, E. (1971). “El elemento fantástico en la literatura argentina”. En *La tradición imaginaria. De Joyce a Borges*. Córdoba: Teuco.
- Sarlo, B. (2006). “Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia”. Revista *Punto de Vista*, Nº 86. Buenos Aires.
- Schwartz, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE.
- Vera Barros, T. (2011). “Post-experiencia y poética Notas sobre experiencia y estética ante las escrituras del siglo XXI. Casos de literatura argentina”. *Cuadernos de Literatura*, Vol. 15, Nº 29. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Vera Barros, T. (2013). *Escrituras objeto. Antología de literatura experimental*. Buenos Aires: Interzona.
- Vera Barros, T. (2015). *La constelación experimental. Estéticas y poéticas en la poesía argentina del siglo XX*. Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Sobre los autores

Juan Acerbi

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesor en el Instituto de Cultura, Sociedad y Estado, en la Universidad Nacional de Tierra del Fuego.

juanacerbi@hotmail.com

Ignacio German Barbeito

Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como codirector del Proyecto de Investigación “Discurso filosófico y político en la Argentina del siglo XX. Herramientas para su abordaje: conceptos, lenguajes, saberes”, SeCyT - Centro de Investigaciones “María Saleme de Burnichón”, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

altbaden@hotmail.com

Marcelo Bianchi Bustos

Doctor en Literatura Comparada por la Universidad de California. Se desempeña como vicepresidente de la Academia Argentina de Literatura Infantil y Juvenil, y como profesor de Literatura Infantil en el Instituto Superior del Profesorado de Educación Inicial “Sara C. de Eccleston”.

comala69@yahoo.com.ar

Martiniano Blestcher

Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Entre Ríos. Se desempeña como profesor de Didáctica de la Filosofía II del Profesorado de Filosofía y como Coordinador de Carrera de Filosofía, Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Entre Ríos.

martinianob@hotmail.com

María Soledad Boero

Doctora en Semiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como profesora de Teorías de los Discursos Sociales II y Secretaria Académica en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón” de la Universidad Nacional de Córdoba.

maria-soledadboero@gmail.com

Carmen Susana Cantera

Doctora en Historia por la Universidad Nacional del Sur. Se desempeña como profesora en Historia Argentina I de la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa.

carmensusanacantera@gmail.com

Marcelo Casarin

Doctor en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como profesor e investigador del Centro de Estudios Avanzados de la Facultad de Ciencias Sociales y de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Córdoba.

mrcl.casarin@gmail.com

Raquel da Silva Ortega

Doctora en Letras por la Universidade Federal do Rio de Janeiro. Se desempeña como profesora del curso de Letras Español y del Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações. Universidade Estadual de Santa Cruz (Ilhéus, Bahía, Brasil).
rsortega@uesc.br

Martin De Mauro Rucovsky

Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como miembro del Área de Feminismos, Géneros y Sexualidades (FemGes) del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón” de la Universidad Nacional de Córdoba.
molotov108@gmail.com

Virginia P. Forace

Doctora en Letras por Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como docente del Departamento de Letras la Facultad de Humanidades, e integra el Centro de Letras Hispanoamericanas. Universidad Nacional de Mar del Plata.
virginiaforace@yahoo.com.ar

Laura Maccioni

Doctora en Literatura por la University of Maryland at College Park. Se desempeña como investigadora de Conicet en el Centro de Investigaciones y Estudios sobre Cultura y Sociedad (Universidad Nacional de Córdoba y Conicet), y como profesora en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba.
maccionilau@gmail.com

María Alejandra Nallim

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán. Se desempeña como profesora de Literatura Argentina I, II y Literatura del NOA en el IES N° 9 “Juana Azurduy” (San Pedro de Jujuy) y en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Jujuy.
alejandranallim@gmail.com

Carolina R. Repetto

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Se desempeña como profesora en las cátedras Literaturas Europeas e Introducción a la Literatura de la Carrera de Letras, y como investigadora de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones.
carepetto@gmail.com

Alicia Vaggione

Doctora en Semiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como profesora e investigadora en el Centro de Estudios Avanzados (Facultad de Ciencias Sociales) y en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.
aliciavaggione@gmail.com

Tomás Vera Barros

Doctor en Letras por Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como profesor en la Carrera de Letras de la Universidad Nacional de La Rioja.
tomasverabarros@gmail.com