

Rosalía Baltar y
María Coira (comps.)

Escenas interrumpidas III

Cuerpos, artes, memorias y artificios
en la literatura argentina y
latinoamericana

ENSAYOS

·KATATAY·
EDICIONES
DIGITALES

Comité Académico

Ana Pizarro

Julio Ramos

Emil Volek

José Amícola

Christian Wentzlaff-Eggebert

Jorge Monteleone

Andrea Pagni

Dardo Scavino

Escenas Interrumpidas III
Cuerpos, artes, memorias y artificios
en la literatura argentina
y latinoamericana

Rosalía Baltar y María Coira
(comps.)

Escenas interrumpidas III. Cuerpos, artes, memorias y artificios en la literatura argentina y latinoamericana / Rosalía Baltar... [et al.]; compilación de Rosalía Baltar; María Coira; prólogo de Rosalía Baltar; María Coira - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Katatay, 2022.
Libro Digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN: 978-987-48074-2-7

1. Literatura Argentina. 2. Literatura Latinoamericana.
3. Historia de la Literatura. I. Baltar, Rosalía, comp. II. Coira, María, comp.
CDD 860.9982

El presente libro fue sometido a referato externo anónimo bajo el sistema de doble ciego

© Rosalía Baltar
© María Coira
© Ediciones Katatay
© Julio Bariani
© María Eugenia Dalla Lasta
© Graciela Savino

ASOCIACIÓN DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS KATATAY
(C.U.I.T. N°: 30-70990915-7)
Email: contacto@edicioneskatatay.com.ar
<http://www.edicioneskatatay.com.ar>

Diseño Logo Editorial: Julio Bariani
Diseño de Tapa: María Eugenia Dalla Lasta
Diseño de interior: Graciela Savino
Supervisión editorial: Florencia Bonfiglio

ISBN: 978-987-48074-2-7

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

Julio 2022



Índice

Presentación	
<i>Rosalía Baltar y María Coira</i>	7
Parte I. Perfiles de la teoría	
Los sentidos de la democracia: giro sensorial y política de los afectos. Diálogo imaginario con Francine Masiello <i>Isabel Alicia Quintana</i>	15
La presencia de la <i>Idéologie</i> en el período rivadaviano: un mapeo historiográfico <i>Mariano Di Pasquale</i>	29
Parte II. Cuerpos en disputa	
¿Una identidad transitoria?: revolución digital, aceleración temporal y género en <i>Los cuerpos del verano</i> de Martín Felipe Castagnet <i>Rosalía Baltar y Ailín María Mangas</i>	51
El relato como rito facultativo y complementario ante la ausencia de los cuerpos <i>Estefanía Di Meglio</i>	73
Figuraciones de lo femenino en el imaginario costumbrista de Luis Franco <i>María Lourdes Gasillón</i>	89
Para que el oráculo no mienta: el determinismo trágico en <i>Palomas y gaviñanes</i> de Ceferino de la Calle <i>Julieta Vorano</i>	119
El universo ficcional de Francisco de Paula Castañeda: apócrifos, heterónimos y una comedia de periódicos <i>Virginia Paola Forace</i>	127

Parte III. Literaturas de interferencias

<i>Hombre en ruinas</i> , de Pablo Montoya <i>Mónica Emilce Marinone</i>	157
Diálogos e interferencias en tramos narrativos y sonoros de Chico Buarque: algunos itinerarios posibles <i>Hernán José Morales</i>	175
El tiempo derramado. Una lectura de la película <i>Familia sumergida</i> (2018) de María Alché <i>María Soledad Boero</i>	189
Escenas con Luis Felipe Noé o ¿cómo la obra se hace texto? <i>Lis Arougueti</i>	203

Parte IV. Polémicas en torno a la representación

Configuraciones de la patria en narrativas de exilio y retorno. <i>Apuntes de un proscrito</i> de Pedro Echagüe y <i>La tierra natal</i> de Juana Manuela Gorriti <i>Natalia Soledad López</i>	215
Falsificaciones y juegos de máscaras en la novela arltiana <i>Juan Martín Salandro</i>	233
El diálogo del discurso literario y el discurso histórico desde la perspectiva de Vicente Fidel López: revisión de <i>La novia del bereje</i> y <i>La loca de la guardia</i> <i>Stephanie Mailén Bustamante Salvatierra</i>	257
Escritura y trauma: Félix Bruzzone <i>María Coira</i>	271
Quiénes escriben	289

Escenas interrumpidas III

I

Escenas interrumpidas III. Cuerpos, artes, memorias y artificios en la literatura argentina y latinoamericana continúa algunas líneas trazadas en los volúmenes anteriores (de 2006 y 2011) y, en otras, se desvía. Como rasgo ya constitutivo de todas nuestras colaboraciones conjuntas, la cronología temporal de los capítulos se ve interrumpida por la necesidad de agrupar cada trabajo en un núcleo específico de sentido que atraviese épocas y territorios; de allí el título general que nos ha acompañado, de evidentes resonancias benjaminianas y que debemos, en su origen, a una idea de nuestra colega Mila Alicia Cañón. Además, la intervención de miradas desde la antropología, la historia, el psicoanálisis y las artes en general ha sido un sello distintivo del grupo, de modo que por este sendero, inaugurado en 1999, continuamos. Por otra parte, insistimos en hacer partícipes del trabajo del equipo a quienes dialogan diariamente sobre temas de teoría y de literatura con él, y en tal sentido agradecemos a los invitados por sus generosas colaboraciones. He aquí, entonces, nuestro primer desvío: hasta ahora, el interés del grupo se ha centrado en la literatura argentina, pero, a partir de los nuevos proyectos, se nos ha presentado la inquietud de ver esta literatura en un marco más amplio, por los lazos que establece con otras literaturas y porque, advertimos, el concepto de estado-nación se encuentra en una crisis de representación de lo que sucede en términos políticos, económicos, artísticos a nivel planetario, que resulta, para estudiar la literatura desde el presente, si bien una referencia ineludible, un posible lastre y encorsetamiento.

El otro desvío es la producción de un libro enteramente digital. Aunque muchos de nosotros tenemos amadas bibliotecas en papel, la era digital demanda la presencia en redes para mostrar y discutir la labor académica y que salgan las reflexiones al rodeo de la mirada de la comunidad de un modo dinámico, atractivo y eficiente. La editorial Katatay que anteriormente edi-

tó las *Escenas interrumpidas II* esta vez nos incorpora a la serie Ensayos de sus ediciones digitales.

II

Tengo un cuerpo, un cuerpo me pertenece:
¿cómo puede tener mi mónada una posesión extrínseca,
fuera de ella, en el piso de abajo?
Gilles Deleuze, *El pliegue*.

Introducimos el índice de la labor colectiva a partir de una afirmación que Francine Masiello expresa sobre la carencia de la experiencia sensorial en la contemporaneidad. Nos dice, a través del artículo de Isabel Quintana: “La primacía del cuerpo era el acceso ontológico al yo, como nos enseñó una vez Merlau-Ponty; ahora está mediada por un mundo informático, una vida digital inexplorada” (Masiello 2018: 255). Quintana establece un recorrido erudito por la dimensión perceptual desde la filosofía del siglo XIX e, incluso, previa, para comprender la conexión fundamental de Masiello en su libro *The Senses of Democracy: Perception, Politics, and Culture in Latin America* –aún no traducido al castellano, con lo cual, el artículo de Quintana nos brinda una posibilidad rica de acercamiento a las nuevas investigaciones de la crítica norteamericana– entre los regímenes de percepción de lo corporal y los modos políticos y sociales de construir una sociedad o sociedades en el marco de lo que todavía, tal vez con poca certeza, llamamos democracia(s). Quintana dialoga con el texto de Masiello y, a su vez, hay una expansión de ese diálogo en el artículo de Mariano Di Pasquale, quien nos provee de ciertas puntualizaciones concretas en torno a las corrientes decimonónicas del sensualismo y la ideología y cómo estas vertientes filosóficas francesas hicieron raíz en nuestra América rioplatense.

El hilo de lo corporal como indagación crítica es una constante, más o menos explícita, que va tomando distintas formas y aproximaciones a lo largo del libro: las identidades transitorias que navegan por cuerpos como envases descartables en *Los cuerpos del verano*, del escritor argentino Martín Felipe Cas-

tagnet, con los que se procura alcanzar la (fallida) utopía de la inmortalidad (Baltar y Mangas); los duelos postergados ante la falta de los cuerpos, aunque, como dijera Rodolfo Walsh con una extraordinaria economía de recursos, “Hay un fusilado que vive”, es decir, aunque existiera la *reaparición*, aunque el esfuerzo por la microscopía de los detalles reconstructores imaginara la constancia de la voz, el tacto, el lugar en el espacio, terminare por mostrar, más que nada, con insistencia, que los testimonios, las escrituras, los relatos “no siempre se convierte [n] en tumba que permita cristalizar el duelo” (Di Meglio); los cuerpos de las mujeres interdictos en sus deseos y apetencias, modificados por las condenas morales y las prioridades de una sociedad consciente de que sus valores determinan la posibilidad de permanencia de un status quo –nos referimos al mundo finisecular de la novela *Palomas y gavilanes* de Ceferino de la Calle, de 1886 (Vorano)–; los cuerpos femeninos definidos desde los sentidos visuales, auditivos, corporales, emocionales en el mundo rural que recrea Luis Franco, de connotaciones arcaicas y estereotipadas (Gasillón); las modulaciones de una voz que adopta vampíricamente otras formas de decir, en un juego de nombres, heterónimos y *personae* que corporizan opiniones, puntos de vista y tensiones políticas en la producción del Padre Castañeda (Forace). Así, los cuerpos, pensados, imaginados en el cuerpo literario.

III

Otra referencia lleva a la tercera parte de la reflexión crítica. Nos dice García Canclini de la mano de la escritura de Mónica Marinone sobre “Hombre en ruinas” de Pablo Montoya: “el acontecimiento estético irrumpe cuando, en vez de afirmar un sentido, se deja que emerjan la incertidumbre y la extrañeza”. Justamente, aquí, la incertidumbre, la extrañeza, el asombro de la hipérbole conduce a pensar, en distintas construcciones estéticas del hecho literario, muchas veces en consonancia con otras dimensiones artísticas o escriturarias: María Soledad Boero, con su análisis de *Familia sumergida*; Hernán José Morales, vinculando relatos sonoros y vitales, porque “La banda y la vida

que pasan, mezcla de marcha con solapada protesta” se parece bastante al vaivén del acontecer estético y cotidiano; la postulación de la imagen artística de Luis Felipe Noé como un campo de escritura visual para leer arte, poesía y resistencia en el artículo de Lis Arougueti. Y el capítulo de Mónica Marinone, quien lee la literatura de Montoya en la filigrana de una temporalidad exquisita.

IV

Escribí con tiza en los escalones de una glorieta:
“Si no existiera el punto de interrogación, nadie mentiría”
Silvina Ocampo, *El dibujo del tiempo*.

En la parte final de nuestro estudio descubrimos que ya en el siglo XIX, en el XX y en el XXI, en sus miradas emergentes, consagratorias o desarticuladoras, la memoria, el olvido, los traumas de los exilios, los regresos, las desapariciones, las formulaciones por la verdad, lo fallido y las falsificaciones conforman una constante en nuestra historia literaria, cualesquiera fuere la zona de examen, recientes, novedosas, canónicas, ignotas o recuperadas por la crítica académica en medio de la desmemoria del lector cotidiano. Podríamos preguntarnos, ¿qué pueden tener en común los textos de Félix Bruzzone con los de Juana Manuela Gorriti, Pedro Echagüe, Vicente Fidel López o la serie novelesca de Roberto Arlt? Tienen en común, en primer lugar, provocar una reflexión acerca de las vinculaciones entre la serie literaria y la serie histórica. No se trata de una articulación mecánica sino, y este es el segundo punto central, que es un movimiento autorreferente de los textos, una dimensión problemática a tratar desde lo metacrítico. Para López, en el artículo de Bustamante Salvatierra, la verdad no se presenta por sí misma: requiere de espacios discursivos concretos para enunciarse, ya sea en el ámbito de lo privado (la novela), ya sea de la historia (el espacio público); para los escritores de mitad de siglo XIX, el exilio y el retorno son tránsitos que el acontecer político imponen en los derroteros de conformación de las subjetividades; en el caso de Roberto Arlt, estudiado aquí por Juan

Martín Salandro, la atención puesta en la falsificación, en toda la extensión del término, desde teatralizaciones, idas a universos fantasiosos, usos de la imprenta y formas de la estafa, impone preguntarse por lo verdadero, por lo real, lo verosímil y los contratos de lectura que una serie novelesca habilita en el contexto de su serie histórica. Por último, el trabajo de María Coira, con su dimensión teórica respecto de los relatos postraumáticos y el espacio dado a la mirada crítica en la narrativa de Félix Bruzzone, vuelve a instalar el repensar los *lieux de memoire*, que busca una historia y una literatura, al decir de Pierre Nora, que:

se interesa menos por los determinantes que por sus efectos; menos por las acciones memorizadas e incluso conmemoradas que por el rastro de estas acciones y por el juego de estas conmemoraciones; que se interesa menos por los acontecimientos en sí mismos que por su construcción en el tiempo, por su desaparición y por el resurgir de sus significaciones; menos por el pasado tal como ha acontecido que por su reutilización, sus malos usos, su impronta sobre los sucesivos presentes; menos por la tradición que por la manera en la que ha sido formulada y transmitida. En síntesis, una historia que no es ni resurrección, ni reconstitución, ni reconstrucción, ni incluso representación, sino rememoración en el sentido más fuerte de la palabra. Una historia que no se interesa por la memoria como recuerdo, sino como economía general del pasado en el presente.

V

Este volumen no hubiera sido posible sin la financiación otorgada para la investigación al grupo *Estudios de Teoría Literaria* en el marco de las políticas de la Secretaría de Investigación y Posgrado de la UNMdP. Agradecemos a la editorial Katatay por darnos la posibilidad de publicar y difundir nuestra investigación.

Rosalía Baltar y María Coira
Mar del Plata, enero de 2022

Parte I.
Perfiles de la teoría

Los sentidos de la democracia: giro sensorial y política de los afectos.

Diálogo imaginario con Francine Masiello

Isabel Quintana

Siento porque siento [...] y no existo sino a causa de que siento.
Por eso mi existencia y mi sensibilidad son una y la misma cosa.
Destutt de Tracy

En esta conversación imaginaria con el texto de Masiello (2018) recupero algunas nociones que son fundamentales para pensar un campo particular de la literatura y la teoría en los siglos XIX al XXI. Se trata de analizar una dimensión de lo sensorial que fue fundamental en el pensamiento de la filosofía romántica, sensualista y fenomenológica y que de alguna forma es retomada en los giros conceptuales de la teoría contemporánea que alude al campo de lo sensible, me refiero especialmente al pensamiento de Jacques Rancière (2000, 2009). Es una forma de vivir el cuerpo, un campo de experiencia al que todos podríamos acceder de diversas maneras, previo a las condensaciones de las ideas o que intenta despegarse de un conocimiento *a priori* que nos determina perceptualmente. La abstracción fenomenológica planteada por Husserl (1997) y el suelo de positividad al que alude Foucault (2003) supone la existencia de una experiencia despojada y previa al ejercicio reflexivo que define sujetos y objetos que componen el mundo. Pero también sabemos que toda experiencia sensorial está condicionada por contextos específicos; como explica John Berger (2016) a propósito de la mirada, ninguna forma de ver está completamente despojada de prejuicios, intuiciones, configuraciones de un mundo. Los habitantes del antiguo régimen no miraban como el sujeto moderno, la religión es en ellos un componente fundamental en el campo de lo visible. La quema de brujas era un castigo ejemplar al que los habitantes del antiguo régimen asistían como parte de un espectáculo disciplinante, para aquellos hombres y

mujeres no era extraño lo que veían, sino que estaba inscripto en su campo ocular. Nada de extrañeza; por el contrario, esa era una práctica habitual, aunque no por ello la población dejaba de sentir una permanente amenaza.

Entonces, en este abordaje en el que dialogo con Masiello, se busca recuperar esos momentos en donde lo dado, la doxa, la naturalización de los sentidos sufre un desacomodamiento que intenta ir hacia un más allá de las categorías. A la pregunta fundamental de la filosofía: “¿Cómo se conoce?”, se respondería que es a través de un campo amplio de lo sensible. Entre un despojamiento de los *a priori* y la dificultad de ese ejercicio, se busca acceder a esa suspensión fenomenológica que no deja de ser en la filosofía una praxis intelectual. A su vez, el suelo de positividad sería otra forma de ir despojando las prácticas discursivas para acceder a sus condiciones de posibilidad, un campo imaginariamente neutro, un suelo compartido entre los sujetos pero que conforman el nicho sobre el que se asientan los discursos.

De alguna forma, el texto de Masiello vuelve sobre estas derivas y tensiones de la teoría y la filosofía para releer la historia cultural y política latinoamericana, especialmente la argentina. Su proyecto es volver al XIX, siglo tan transitado por ella en su prolífica producción intelectual, a partir de una recuperación del *sensorium* como mecanismo de toda experiencia:

Si en 1820 los maestros sensualistas de Buenos Aires insistían en la percepción como el primer paso hacia los reclamos morales, una década más tarde el régimen de Rosas inventó un nuevo escenario, recurriendo a la esfera de las sensaciones no solo para atraer el apoyo de las multitudes sino para disciplinar la disidencia pública (35).¹

¿A qué alude cuando postula *Senses of Democracy*? La ambigüedad de la palabra *senses* es parte de la propuesta de lectura de Masiello. El sentido en tanto evaluación, el sentido en tanto significado pero, fundamentalmente, el sentido que alude a nues-

¹ Todas las traducciones del inglés al español del libro de Francine Masiello son mías. En el original: “If in the 1820s sensualist teachers in Buenos Aires were insisting on perception as the first step toward moral claims, a decade later the Rosas regime invented a new scenario, turning to sensation not only to attract the support of crowds but to discipline public dissent” (2018: 35).

tras percepciones corporales. En verdad, las tres significaciones confluyen como un dispositivo poderoso de lectura que se plantea releer la cultura y política latinoamericanas en una nueva clave. Se trata de volver a pensar el siglo XIX hasta nuestros días a partir de una reflexión que se mueve en una línea que recupera una idea de cuerpo en relación a lo sensible. La pregunta que subyace, o al menos una de las tantas con las que nos enfrenta este texto, es la de: ¿Qué es un cuerpo? Y aquí obviamente es el pensamiento de Jean-Luc Nancy que se hace evidente en su intento por despojar a lo corporal de los sobresignificados (2010: 45). Como plantea Nancy, el cuerpo ha sido cargado de una multiplicidad de sentidos al punto que es necesario volver a pensarlo desde otra perspectiva. El giro háptico ha sido una de las formas en que la literatura y el arte contemporáneo piensan una vivencia que pasa por la piel como puerta o ingreso al mundo. Todas estas reflexiones las pongo en diálogo con el texto de Francine porque encuentro en él una manera de repensar no solo el cuerpo sino también determinada políticas o sentidos que se le designan. La idea no es responder a la pregunta de: ¿Qué es un cuerpo? sino la de ver cómo se arman nociones de lo corporal, cómo se comportan, se articulan o vacían los cuerpos. Masiello parte de una meditación de lo sensorial que alude, a su vez, a la cuestión kantiana de cómo conocemos el mundo. La pregunta por el saber anclada en la ilustración supone formas de concebir el organismo y la actuación del sujeto en el mundo. Yendo más allá de la vertiente biopolítica, se busca pensar la vida ya no en términos de distribuciones, contigüidades y soberanía. De alguna forma este trabajo es profundamente histórico porque parte de las corrientes filosóficas epocales que definieron comportamientos y configuraron en contextos específicos una suerte de cartografías de las sensaciones. Plantea Masiello: “Las formas en que vemos, oímos, tocamos o saboreamos del mundo están impulsadas por construcciones de una individualidad que se forma en contextos locales; las normas sociales atraviesan nuestra experiencia cotidiana de placer y dolor” (8).²

² En el original: “The ways in which we see or hear, touch or taste the world are driven by constructions of selfhood that are formed in local contexts; social norms cross with our daily experience of pleasure and pain” (2018: 8).

El retorno al sensualismo a fines del siglo XVIII en Europa, grupo denominado *La ideología* –a cuyos cultores Napoleón había estigmatizado por ser simples pensadores y no poseer un saber práctico– llega al Río de la Plata vía de Lafinur y Alcorta, maestro este último de muchos actores de la política y la cultura del XIX en Argentina tales como Belgrano, Echeverría, Rivadavia. En la revisión que realiza Masiello de estos pensadores ella señala cómo dicha generación de intelectuales rioplatenses fueron seducidos por una filosofía en la que el cuerpo y sus percepciones era la base de una sustentación epistemológica. Rápidamente artistas y escritores hicieron suyas esas ideas para pensar desde allí el arte y la escritura.

En una distanciada toma de posición, tal vez no tan nítida para sus propios actores, surge con Condillac la pasión por la concepción mecanicista del cuerpo, que luego cede su lugar a una nueva formulación fisiologista que rechaza el esquema estímulo-respuesta para plantear la existencia de otros procesos más complejos del funcionamiento orgánico, siempre atado a la pregunta por el conocimiento. Es justamente con los ideólogos (Destutt de Tracy 1817) que se produce la transición entre el mecanicismo y el fisiologismo. El mecanicismo es reemplazado por la fisiología. El sensualismo fisiológico de los ideólogos concibe al organismo como un cuerpo que siente, pero estos modos de percepción se encuentran determinados por su funcionamiento orgánico. A su vez, la cuestión kantiana de las categorías *a priori* permanecerá latente como una base a la que se retorna y redefine en cada ajuste de la filosofía pero, quiero enfatizar, retornando de modo ya completamente diferente en la filosofía del siglo XX. Quisiera subrayar esos cortes o discontinuidades en diálogo con Masiello para ver cómo el campo de lo perceptual es una dimensión que sufrirá permanentes quiebres que llevan a pensar en un nuevo inicio en la teoría y en el arte (la vanguardia sería uno de los ejemplos más potentes en ese sentido). El futuro se plantea como momentos de catástrofes en el sentido postulado por Benjamin y el progreso es una figura enterrada en su siglo XIX. Los cuerpos estarán atados a un campo de experiencia inédito.

Ahora bien, señalamos estos diferentes momentos de reajuste en torno de lo perceptual porque conducen un análisis

acerca de cambios cuyo vínculo con el plano político y social no resulta del todo claro. Si bien estas transformaciones conceptuales tienen repercusiones en ese terreno, la filosofía y el despliegue de la ciencia se interpelan en una dimensión que opera en otros ámbitos de la praxis. En ese sentido, cómo pensar el romanticismo de Mary Shelley y su *Frankenstein* sin la pasión por los nuevos descubrimientos científicos. Del mismo modo que lo piensa Benjamin (1988) respecto de Proust y Baudelaire: en ellos la filosofía de la experiencia de Dilthey y Bergson son el substrato del que se nutren sus escrituras de la memoria, lo perceptual y la experiencia.

Pero volviendo al siglo XIX, la generación del 37 se encuentra atrapada por la exorbitancia sensorial tras su pasaje por Francia, como afirma Masiello. En el inicio de la historia nacional en el siglo XIX y la lucha por la conformación del estado, circula este ideario sobre la experiencia en relación con el paisaje, los múltiples otros, pero también la constitución del Yo como sujeto soberano. En ese origen hay una indagación en torno al cuerpo y su entorno.

[...] las reflexiones en torno al mundo de la sensación nunca fueron consistentes respecto a las divisiones geográficas, sino que respondieron a diferentes crisis sociales y necesidades de confluencia política en un momento dado. En este sentido, no se trata de un organismo universal, sino de organismos particulares y afectados, vinculados a momentos concretos de los cambios políticos e históricos (64).³

Y, en ese sentido, “El matadero” de Echeverría es una puesta en práctica de la escritura de ese ideario que se nutre de los cuerpos. Pero ese vínculo se irá definiendo en la tensión entre las filosofías importadas y su adaptación al ambiente local.

De este modo, el largo camino que va del XIX al XXI por la conquista democrática no puede dejar de leerse sin una historia de los *sentidos* en tres vertientes: como censo o evaluación,

³ En el original: “[...] the reflections on sensation were never consistent over geographic divides, rather, they responded to different social crises and necessities of political encounters. In this regard, we are not dealing with a universal body, but bodies that are particular and resent tied to specific moments of political change and history” (2018: 64).

como significado y como percepción del afuera. Este planteamiento lleva en definitiva a la primera filosofía; es decir a la pregunta inicial con la que arranca Platón: ¿cómo conocemos? ¿cómo nos relacionamos con el mundo, y cómo distinguimos la verdad de la ficción? Ya alejados completamente de la caverna y la incertidumbre sobre el engaño, el racionalismo introduce la certeza de que es posible acceder a la verdad, pero los caminos para llegar a ella se encontrarán redefinidos fundamentalmente en los siglos XVIII y XIX. De alguna manera, el sensualismo es una práctica que viene a plantear una relación en que las dudas por el conocimiento quedan despejadas porque el cuerpo *sintiente* es de alguna forma la verdad del sujeto.

Tras transitar el siglo XX y llegar al XXI, dicha postulación se quiebra a causa de la proliferación de diversos dispositivos que intervienen en lo perceptual, generando un artificio y una intervención brutal en el campo de los sentidos que provocará la cooptación de las multitudes en el mundo global. Sin embargo, desde la ficción se generan posiciones resistentes que intervienen, a su vez, la práctica *sensorial*. Como dice Masiello:

La experiencia sensible es concebida como un acto político y también como una forma ingeniosa de resistencia [...] Jacques Rancière nos recuerda que el Estado distribuye y controla los regímenes de los sentidos, pero también defiende aquellos actos estéticos que abren nuevos modos de percepción que podrían eludir la mirada del estado (10).⁴

Volviendo al siglo XIX, tan transitado por Masiello a lo largo de sus numerosos textos, desde esta perspectiva sensorial los escritores recuperan, arman un repertorio de géneros literarios, o inventan un híbrido para dar cuenta de lo que ven, escuchan, huelen y tocan (de “El matadero” de Esteban Echeverría al *Fa-cundo* de Sarmiento).⁵ Como sabemos, y Masiello nos lo recuerda, el matadero es ese no espacio de la civilización en que

⁴ “Sensible experience is conceived as a political act and also as an artful form of resistance [...] Jacques Rancière reminds us that the state distributes and controls the regimes of senses, but he also defends those aesthetic acts that open up new modes of perception that might elude the eye of the state” (2018: 10).

⁵ “El matadero” de Esteban Echeverría fue escrito en 1838, pero Juan María Gutiérrez lo publica en 1871.

prolifera las carnes y los fluidos. En pleno auge del romanticismo, reaparece una noción en su momento revolucionaria: la idea de la historia entendida como progreso, la saga que lleva de la barbarie a la civilización. Masiello plantea que los pensadores del periodo deberán así reajustar su ideario a ese ideario conceptual atado a los ideólogos. El organismo determina la forma en la que percibimos y, por lo tanto, en que conocemos el mundo. Es decir, se trata de ver, no cómo se figura el mundo, sino cuáles son los principios que le subyacen los modos en que lo percibimos (el principio vital aparecerá en la literatura como un tópico que responde a esa demanda).

Pensado en términos de los debates políticos, la idea es saber cómo se constituye una nación, qué es lo que está por detrás, qué principios, cómo se evoluciona hasta llegar a ella. En nuestro contexto local el *sensorium* se construye en tensión con el romanticismo de cuño francés. Si bien la historia aparece como la figura que articula el progreso de la humanidad (subrayo que, en ese pensamiento de los románticos rioplatenses, no hay nada que pueda ya detenerlo), la masa bárbara permanecerá por fuera de ella. En la escritura ficcional se revelan esas tensiones y aporías. Por eso, como plantea Masiello, los sentidos se redefinen en tensión con el otro y el paisaje. Para Sarmiento, las sensaciones son constitutivas de un viaje de exploración imaginaria. El *sensorium* es un dispositivo en continuo movimiento y redefinición. Y la llegada de las ideas románticas, apunta Francine, aunque siguen alimentando este aspecto de lo perceptual, también ayuda a realizar ciertos reajustes que pronto entrarán en crisis. Para franquear estas tensiones todo desarrollo técnico acude a la ilusión de superación, pero lleva también a la conformación de nuevas formas de sentir: la velocidad (del telégrafo al ferrocarril) resulta en una nueva forma de la experiencia.

La propuesta de Masiello recupera el giro antiespiritualista del iluminismo combinando la perspectiva sensualista materialista inherente a las teorías mencionadas anteriormente en las que el kantismo será otra de las fuentes a las que volverá la filosofía incluso en el siglo XX. El fin de siglo XIX y comienzos del XX supondrá la profundización de diversas experiencias que derivan del desarrollo científico (ya presente, no obstante, como señala Masiello, en el siglo anterior): mesmerismo, mag-

netismo, electricidad, etc. son campos de exploración para nuevas sensaciones a las que se suman rápidamente los escritores y artistas. Podríamos decir que ninguna época se da sin sus propias contradicciones o aporías. Si el gótico nace en tensión con el iluminismo, en el fin del siglo XIX, la caída de los dioses no supone la eliminación de la idea de un más allá a la que, paradójicamente, la ciencia ayudará a explorar. Ese es el mundo de Arlt, pero también el de Holmberg y otros.

La ciencia produce temor en los sectores conservadores y abre un ámbito de exploración a la que se suman artistas, intelectuales y políticos. Se amplía y magnifica el *sensorium*. La experimentación de la ciencia es ya un tópico en la literatura. Es un campo del saber que habilita la exploración de lo ominoso, genera la ilusión de acceder a otros mundos. Dios ha muerto, pero eso no elimina la ilusión del encuentro con los espectros.

Me interesa otra operación singular que realiza Masiello cuando se refiere a la vanguardia, principalmente argentina. Aquí toda noción de procedimiento desaparece ante la presencia de un campo artístico seducido por lo sensorial. Es así que la sinestesia se convierte no solo en la figura central de los poetas, sino que es un *sensorium* poderoso al que adhieren los artistas. Pero lo que ellos perciben se presenta como una fuerza que los obliga a reacomodarse y a rearmar su repertorio de sensaciones. La relación entre arte y vida confluye en una experiencia que apela a las nuevas vivencias que la modernidad ha producido. Aunque Baudelaire y su idea del *spleen* aparecen obviamente citados en relación con estas nuevas experimentaciones, no hay aquí una grieta o nostalgia del pasado. Por el contrario, esta vanguardia de la que habla Masiello se encuentra fascinada por las nuevas sensaciones que amplían el campo de percepción y suponen, virtualmente, una ampliación democrática del mundo. La sinestesia conecta diversos niveles de experiencia (Roberto Arlt, Xul Solar, entre otros), pero en este giro sensorial el colectivo se quiebra ante las voces de las poetas que, como Alfonsina Storni, expresan su diferencia. Se trata de otra relación con el cuerpo y la modernidad en la que lo emocional se encuentra con políticas de género y producen tensiones en lo social.

Insistimos en la idea de que los contextos de producción de los sentidos no son, para Masiello, ni universales ni atempora-

les, se encuentran ligados a contextos políticos, especialmente a momentos de crisis, al desarrollo de la ciencia y a la creación de dispositivos tecnológicos. Obedecen a las condiciones de posibilidad, a aquello que es posible pensar en determinada época. Esto último, creo, es fundamental para revisar no solo el siglo XIX sino, sobre todo los siglos XX y XXI. Porque si hay algo que en nuestro archivo cultural y político está presente desde la antigüedad es la pasión por la carne, el cuerpo, la sangre y lo perceptual. Cuestión que me conduce a la iconografía religiosa, el barroco y los prerrafaelistas, con su exorbitancia carnal y sensual. Si hay figuras recurrentes en nuestra cultura que se celebran, o condenan, son los cuerpos gozantes y sufrientes (desde *El jardín de las delicias* de El Bosco a los cuerpos vaciados de Francis Bacon). Y, en nuestra experiencia local, habría que recordar las representaciones paganas de los indígenas hasta el barroco y el neobarroco latinoamericano. Me parece que el recorte planteado en el texto de Masiello se justifica por la conexión, uso e inflexiones producidas en torno a la tecnología en el recinto de la periferia (palabra no políticamente correcta), y a los efectos de la globalización en los cuerpos y la percepción de las vidas precarias en estas regiones.

En la línea de la recuperación de influencias y lecturas de épocas, Masiello vuelve a *Contorno* para analizar la influencia de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty en los escritores e intelectuales que escribían en esa revista. La fenomenología permite pensar al cuerpo como un registro de información y memoria. A mitad del siglo XX muchos cuerpos yacen en el exilio o han sido torturados. Se trata de ver cómo ingresa el pueblo en la literatura en tensión con el populismo de Perón. Esta literatura indaga así en las sensaciones, las percepciones de los desterrados o marginados.

Lo que los intelectuales de la revista *Contorno* traen a partir de sus lecturas de Merleau-Ponty (quien, a su vez, retoma a Husserl) es un replanteamiento en la relación entre cuerpo, sensaciones y mundo. La propuesta fenomenológica vuelve, de modo complejo, a un planteamiento presente en Kant y sus categorías *a priori*. Se trata de la pregunta por un conocimiento primordial que serían las primeras intuiciones de sentido que todo sujeto posee. Aquello que nos permite ver al mundo tal

como lo percibimos y no tal como es. Aquí entonces es necesario señalar este corte epistemológico con relación al acceso a la verdad. Sin embargo, como en Kant, también aparece una zona de lo incognoscible que amenaza al sujeto, y, es en ese punto, podríamos decir con Masiello, que se juega la literatura.

Saer sería, desde mi perspectiva, quien más ha explorado esa zona. Lo central del pensamiento fenomenológico que se encuentra atado a la experiencia de la primera guerra mundial y el nazismo, en Husserl y Merleau-Ponty, es la pregunta por el cuerpo y su relación con el mundo anclada a esas intuiciones que son necesarias, pero no universales, sino contingentes. La historia se despliega a saltos y no como continuidad. Volviendo a los sentidos de la democracia planteados por Masiello, añadimos que, a partir de Husserl, todo sentido es puramente contingente (lejano ya, de manera definitiva, del romanticismo y la idea de una historia como despliegue). La historia no evoluciona, pero aún permanece la pregunta por la producción de sentido. ¿Cómo se producen objetos ideales? La fenomenología intenta pensar en esa producción de sentidos frente a la amenaza de la irracionalidad que también es pura contingencia.

Masiello nos lleva a repensar, recuperar esa zona tan fundamental del pensamiento fenomenológico porque plantea la cuestión de nuestra relación con el mundo, la cual es, para Husserl y Merleau-Ponty, primeramente sensorial. Conocemos porque somos parte del mundo. Pero este mundo se da por la presencia del sujeto que lo habita; el universo lo preexiste, pero sin el vínculo del sujeto con él no habría existencia. Se trata de un vínculo que no es meramente intelectual sino, fundamentalmente, afectivo y estético. Y en esto también Masiello insiste a través del giro emocional y afectivo que se reactiva a finales del siglo XX y comienzos del XXI.

De acuerdo con Merleau-Ponty, de manera previa a lo conceptual, nos acercamos al mundo por el tacto. Lo táctil es una experiencia fundamental que desplaza la primacía del ocularcentrismo, concepto este último acuñado por Martín Jay (2008). Conocemos porque tocamos; aquí el *sensorium* se reajusta y apunta a una experiencia que tensiona las políticas de los siglos XX y XXI porque no solo se trata de tocar objetos o cosas, sino, sobre todo, del contacto con el otro, cuestión regimentada

culturalmente. ¿Hasta dónde es posible tocar y conocer por esa conexión con el otro? Masiello trae este debate en un mundo globalizado y habitado por la experiencia del desarraigo y el desamparo. Ese conocimiento que se produce en conexión con el tacto no es innato sino que forma parte de una experiencia primordial. Como la antropología revisionista nos ha ayudado a pensar, se parte de la pregunta fundamental de ¿cómo es posible conocer a otras culturas? En ese sentido, vuelvo a Saer: *El entenado* (1983) es esa puesta en escena de esa imposibilidad. Asistimos así a la descomposición fenomenológica; en todo viviente humano hay un componente irracional al que no podemos acceder. En definitiva, sería ese *real* lacaniano que nos ubica, ya no en un más allá, sino en la vivencia de la inconsistencia y terror de lo dado.

Epílogo

Esta indagación continúa y profundiza el fin de siglo XX y siglo XXI. Los sentidos se encuentran amenazados en el contexto del neoliberalismo y la globalización. Masiello avanza aquí a partir de la lectura del trabajo de distintos artistas (Nuno Ramos, Demian Schopf⁶). La precariedad, señala, se encuentra amenazada, ya no por su condición de pobreza, sino por la eliminación de los sentidos, de la capacidad de conectarse por la vía sensorial. La falta de humanidad se expresa por esa carencia. La democracia o posdemocracia produce la proliferación de una población de zombis, variante de los cyborgs dominados por los medios virtuales, pero también por la máquina de guerra altamente tecnologizada: “La primacía del cuerpo era el acceso ontológico al yo, como nos enseñó una vez Merlau-Ponty; ahora está mediada por un mundo informático, una vida digital inexplorada” (Masiello 2018: 255).⁶

Por eso, la obra de Nuno Ramos produce sonidos como una memoria perceptual de lo antiguo humano. Ante la desaparición

⁶ En el original: “The primacy of the body was the ontological access to the self, as Merlau- Ponty once taught us; now it is bridged by a computer world an uncharted digital life” (2018: 255).

de los cuerpos o, mejor dicho, de algunos cuerpos, el arte produce sentidos, recupera un repertorio háptico. Lo sensorial se sostiene por experimentaciones artísticas variadas. El arte es el lugar de la experiencia táctil, visual, olfativa. Pero, ¿quién recibe esta experiencia? ¿Quiénes somos los que vemos, visitamos, conectamos con estas intervenciones u obras? Es verdad que, contra el museo muerto, este tipo de obras se esfuerzan por conectar otra vez arte y vida. A nosotros nos convoca, interpela nuestros propios sentidos muertos, pero, ¿qué hacemos con ello mientras los cyborgs y desterrados viven en la pura intemperie y son ejércitos producidos por los poderes económicos?

Masiello cierra su libro con una lectura de *Fuerzas especiales* (2013) de Diamela Eltit. A lo largo de su obra, la escritora chilena ha sostenido un trabajo de escritura en el que confluyen cuerpos, abyecciones, explotación, desgarramientos, dolor, pero también agenciamientos. En esta novela el neoliberalismo es una máquina de producción de la pobreza y de una tecnología que hace sucumbir los sentidos. Las multitudes se encuentran estimuladas por el mundo virtual en el que la mercancía es lo deseado e inalcanzable por millones de pobres. Los cuerpos se vacían y son actuados por la tecnología. La ficción se teje en torno a una voz en tercera persona, dice Masiello, que solo puede referirse a otros pero nunca a ella, una voz desplazada de su Yo, amurallada de sus sentidos. La multitud torsiona el dominio virtual, se apropia de los medios, se reproduce y produce. Pero, ¿será otra forma virtual de la sociedad de control? La puesta en escena de la novela de Eltit es ese dominio total de los sentidos que obliga a pensar nuestras propias formulaciones en torno a la precariedad, la vida y la multitud.

Desde el giro sensualista del que Masiello parte para leer el siglo XIX hasta el colapso de lo sensorial en nuestra época, la autora nos obliga a repensar la idea de lo poshumano. Si la idea de lo humano ha muerto ya hace más de un siglo, ¿qué tipo de poshumanidad supone este colapso? Como dijimos, Masiello propone un pensamiento material, cuestión que lleva a pensar la vieja, y para algunos anticuada, pregunta de ¿en manos de quién están los medios de producción? O, en la variante globalizada, los flujos del capital. ¿En manos de quién está la tecnología, el mundo virtual, los medios de comunicación? Todos conocemos

la respuesta, y, en la novela de Elltit, asoman los espectros de Marx (Derrida 1998), la idea de justicia que, como el manifiesto aceleracionista (2017) plantea: hoy ya no se trata de los medios sino de la tecnología, de llevar al extremo sus contradicciones. ¿Será lo que los pobres de *Fuerzas especiales* (que refiere al control policial pero también a la fuerza de los pobres) realizan sin saberlo? Nadie nos devolverá nuestras percepciones, pero es en esta temporalidad amenazada donde se encuentra la escritura y el arte, otra vez produciendo experiencia, una experiencia de lo sensible ante las fantasmagorías de nuestra era.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1988). “Sobre algunos temas en Baudelaire” en: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 121- 170.
- Berger, John (2016) [1972]. *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Derrida, Jacques (1998). *Espectros de Marx*, Madrid: Trotta.
- Destutt de Tracy, Antoine (1817). *A Treatise On Political Economy: To Which Is Prefixed a Supplement to a Preceding Work on the understanding; or Elements of Ideology*, Thomas Jefferson (ed), Georgetown, DC: Josph Milligan, 42.
- Eltit, Diamela (2013). *Mano de obra*, Santiago de Chile: Seix Barral.
- Foucault, Michel (2003). *La arqueología del saber*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jay, Martin (2008). *Ojos abatidos*, Madrid: Akal.
- Husserl, Edmund (1997). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México: F.C.E.
- Kant, Immanuel (1997) [1781]. *Crítica de la razón pura*, Madrid: Alfaguara-Santillana.
- Luc-Nancy, Jean (2010). *Corpus*, Buenos Aires: Arena Libros.
- Masiello, Francine (2018) *The sense of Democracy. Perception, Politics and culture in Latin America*, Austin: University of Texas Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Fenomenología de la percepción*, París: Gallimard.

*Escenas interrumpidas III. Cuerpos, artes, memorias y artificios
en la literatura argentina y latinoamericana*

- Saer, Juan José (1963). *El entonado*, Buenos Aires: Folios.
- Sarmiento, Domingo F. (1945). *Facundo o civilización y barbarie en las pampas Argentinas*, Santiago de Chile: Imprenta del progreso.
- Rancière, Jacques (2000). *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile: LOM.
- ___ (2009). *La palabra muda*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Williams, Alex y Nick Srrnicek (2017). "Manifiesto por una política aceleracionista" en: Armen Avanesian y Mauro Reis (comps), *Aceleracionismo*, Buenos Aires: Caja Negra, 33- 48.

La presencia de la *Idéologie* en el período rivadaviano: un mapeo historiográfico

Mariano Di Pasquale

Introducción

La circulación de la *Idéologie* en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XIX fue un fenómeno particular y complejo. La introducción de las ideas de Destutt de Tracy, principal representante de este movimiento francés tardo-ilustrado, aplicadas a la enseñanza universitaria porteña produjo, entre otras cuestiones, un desplazamiento de la formación escolástica más evidente que el discurso ilustrado. Sea porque a través de ella ciertos actores canalizaron sus aspiraciones renovadoras y reformistas, sea porque otros la percibieron como una amenaza respecto de su sistema de creencia o, finalmente, sea porque se la vio pasada de moda, la presencia de la *Idéologie* no fue un hecho que pasara desapercibido para los actores de la época. Un ejemplo de este horizonte de experiencias lo representa Vicente López, quien repara en las clases del profesor de filosofía Diego Alcorta en los siguientes términos:

Allí me uní en permanente amistad con Jacinto Rodríguez Peña, Carlos Tejedor, Félix Frías, Miguel Esteves Saguí y muchos otros. Alberdi, Cané, M. Paz, muy ligados con nosotros también, eran, sin embargo, de un curso anterior. En esta clase y en este médium comienza mi propia personalidad (1896: 327).

En un sentido contrario, Juan Bautista Alberdi en una carta reproducida en *El Nacional* de Montevideo el 19 de diciembre de 1838 le comentaba al profesor de filosofía Salvador Ruano que:

[...] la filosofía de Mr. Tracy, postrer corolario de la filosofía de Cabanis, Helvetius, Locke, Condillac, ha cumplido ya gloriosamente su misión crítica, su misión de análisis, de descomposición, de destrucción, de revolución en una palabra; y nuestro siglo, siglo de reconstrucción,

de recomposición, de síntesis, de generación, de organización, de paz, en una palabra, de asociación, quiere también una filosofía adecuada y propia, que no reproduzca la filosofía del siglo precedente, cuya última palabra es la doctrina de Mr. Tracy (1996: 91).

Los comentarios de López y de Alberdi nos ilustran acerca de la visibilidad que asumió la *Idéologie* en aquellos momentos al mismo tiempo que manifiestan la diversidad de planteos que pudo haber generado su presencia incluso dentro un mismo sector generacional, político y social. Ahora bien, es llamativo que esta cuestión en torno a la validez o no de la *Idéologie* se proyectara en el tiempo y re-apareciera en los primeros estudios históricos sobre el tema.

Es en este marco que el presente trabajo tiene como objetivo realizar un mapeo historiográfico en torno a la corriente francesa denominada *Idéologie* y su presencia en Buenos Aires entre 1821 y 1827. La propuesta surge de las indagaciones que se presentaron tanto en mi tesis de maestría como de doctorado en Historia, ambas ligadas al estudio de la circulación y apropiación de la *Idéologie* en las aulas de la Universidad de Buenos Aires en las áreas de filosofía y de medicina.

De tal forma, se busca dar cuenta de los planteos historiográficos existentes, al mismo tiempo que reconstruir algunos problemas que surgieron en el itinerario de esas investigaciones. Por ello, el estado de la cuestión que aquí se expone tiene una doble intención: no sólo busca elaborar una síntesis crítica o puesta al día sobre el tema, sino también reflejar parte del recorrido de este proceso de reflexión teórica-historiográfica.

¿Qué es la *Idéologie*?

Cuando Roger Chartier (1991) demostraba que la Ilustración era un movimiento heterogéneo y que en realidad su unicidad recaía en el resultado de un proceso de fabricación posterior sobre todo a partir de los acontecimientos originados por la Revolución Francesa, sin dudas se proponía ofrecer una mirada distinta sobre cómo comprender a las nuevas formas de pensamiento surgidas en el contexto del *Ancien Régime*. A su vez,

Robert Darnton (2008) coincidía cuando observaba la existencia de múltiples líneas intelectuales a partir de los estudios sobre los textos “clandestinos” que circularon en los años previos a 1789. Siguiendo a estos autores, pues, advertimos que sucede un fenómeno similar cuando uno se propone esbozar los rasgos generales de la *Idéologie* y quizás por ello también esta dispersión y complejidad generó un interés por su estudio que fue dándose de forma paulatina.

Si la categoría “Ilustración”, en realidad, aparece ahora re-interpretada a modo de “ilustracione[s]”, la *Idéologie* no puede sino pensarse en la misma clave. Más aun cuando la *Idéologie* emerge como una filosofía deudora en parte de esos tipos de “iluminismos”. En tanto, la *Idéologie* también abarcó toda una gama de pensadores muy diversos entre sí. Desde esta perspectiva, se aprecian múltiples direccionamientos en aquellos hombres que formaron parte de su círculo tales como Condorcet, Condillac, Siéyes, Daunnou, Volney, De Tracy, Cabanis, o La Romiguière, por mencionar a los más representativos.

Un vínculo cercano unía la cultura ilustrada y la *Idéologie*. Más allá de las articulaciones que uno podría detectar, la conexión de fondo se asienta en la continuidad de esa fuerza o actitud crítica que buscaba interpelar al mundo político y cultural heredado. Sin embargo, esa sensación de desencantamiento del mundo tiene una contracara. Se podría señalar a *grosso modo* que la *Idéologie* representa la culminación de algunas de las ramas de esas “ilustraciones”: retoma lo existente pero exprime y selecciona ese aporte creando algo nuevo. Es en este sentido que algunos autores la consideran la culminación del pensamiento iluminista y, en tanto, como la primera forma de reacción que encausa el pensamiento tradicionalista que derivará más tardíamente en el positivismo de August Comte (Picavet 1891: 368-369; Abbagnano 1978: 198). Otros, en cambio, concuerdan en interpretar que con ella se inicia la génesis del liberalismo político francés (Welch 1984: 98; Sánchez-Mejía 2004: XX-XXI).

La “Ideología” fue una corriente de filosofía francesa de fines del siglo XVIII, de unos hombres que se llamaban a sí mismos *idéologues*. El término deriva de la voz *Idéologie*, ciencia de las ideas, atribuido a Condillac, pero desarrollado y difundido

por Destutt de Tracy, el representante más destacado del movimiento. Durante la época napoleónica será suplantado por el de *idéologues*, que refleja una connotación despectiva.¹

Si bien existen distintos matices entre los integrantes, también es cierto que todos ellos parten de un principio primordial: la idea de Condillac de reducir todo el conocimiento humano a las impresiones sensitivas.² Se nuclearon en torno a una teoría sensualista del conocimiento cuya premisa básica era que las ideas, los conocimientos, y todas las facultades del entendimiento humano se basan en datos sensoriales (Rejai 1974: 554). Para Destutt de Tracy, las facultades humanas dependían de la diversidad de las impresiones sensibles, ya que "...todas estas percepciones, todas estas ideas, son las cosas que nosotros sentimos."³(1804: 390).

Una vez desatada la Revolución, participaron activamente en la reconstrucción de la nueva vida política. Se inclinaron a favor del sistema republicano de gobierno, pero se distanciaron de los jacobinos durante la época de la Convención por los excesos políticos de los mismos inclinándose a favor del grupo girondino. Por esto, muchos de sus miembros sufrieron la persecución del régimen del Terror.⁴ La época de mayor protagonismo del grupo se produjo con el advenimiento del Directorio (1795-1799). El gobierno directorial que se anclaba en el apoyo de los elementos burgueses intermedios resultó un espacio propicio para desplegar sus inclinaciones a través de varios canales de transmisión.

Algunos alcanzaron cargos estatales como Daunou que integró la Comisión encargada de la redacción de la consti-

¹ Napoleón dio este nombre peyorativo para designar a estos hombres que se dedicaban a la filosofía y que atacaban a su gobierno. Según Paul Ricoeur, de aquí es que emergería el sentido negativo del vocablo "ideología" que retoma el idealismo alemán y que se refleja en la interpretación marxiana (2001: 47).

² La obra de Condillac, el *Tratado de las sensaciones*, publicado en 1754, impulsó los principios más generales de los Ideólogos. En ella, se sostiene que el conjunto de las facultades del hombre derivan de los sentidos, o mejor dicho, de las sensaciones. A partir de esta visión, Condillac se desplazaba de la vertiente cartesiana de la Ilustración.

³ "...toutes ces perceptions, toutes ces idées, sont des choses que nous sentons." [La traducción es nuestra].

⁴ Por ejemplo, Condorcet decidió tomar veneno y terminar con su vida, Volney y Daunou estuvieron en la cárcel, Chenier fue ejecutado.

tución de 1795, o Cabanis que fue miembro del Consejo de los Quinientos o el propio Destutt de Tracy desde el Senado (Sánchez-Mejía 2004: XV-XVI). También, asomó en la escena pública el periódico *La Décade Philosophique* que pronto se convirtió en el órgano de difusión del grupo. En sus páginas se difundían las ideas de todos los miembros. Otro terreno donde se fue alcanzando espacios de poder se cristalizó en la enseñanza: varios de los ideólogos dieron clases en el Instituto de Francia y desde ese lugar trataron de articular sus concepciones. Tal como indica Cheryl Welch formalizaban reuniones regulares en la casa de madame Helvéticus en la localidad de Auteil – viuda del filósofo – en donde se promovía un proceso de sociabilización de saberes a través de contactos personales (1984: 5-6).

En el panorama político apoyaron la separación de la iglesia y el estado que se había decretado en febrero de 1795. Los ideólogos defendieron las iniciativas del gobierno de reducir la influencia de la iglesia tanto en la política como en la educación. Sin embargo, el panorama a su favor se fue perdiendo tras el golpe del 18 Brumario y la instalación del Consulado.

La presencia de Napoleón en el manejo político y su posterior proyección como Emperador de Francia en 1804 abrirá una fractura en el movimiento. La nueva dirección de la política imperial les llevó a apoyar a Napoleón, en mayor o menor medida, produciendo divergencias en las posiciones de los miembros del grupo. Ante la reconciliación del catolicismo como religión oficial del estado francés por la firma del Concordato de 1802, los ideólogos comenzaron a ser tratados como furiosos anticatólicos y fueron acusados de destruir la moral del hombre por degradarla a un estado sensorial equiparable al nivel animal (Head 1985: 27-28). En 1812 Napoleón decide prohibir la enseñanza de la Ideología en el Instituto de Francia en donde se impartían críticas a su gobierno centradas sobre todo por el alejamiento de los ideales republicanos y de los principios fundantes de la revolución (Bymes 1991: 324-325).

En tiempos de la Restauración (1815-1830), la *Idéologie* fue perdiendo todas sus esferas de influencia en Francia. El horizonte intelectual se abrió a otras formas de pensamiento que reaccionaban ante las ideas revolucionarias iluministas-anticle-

ricales y el concepto republicano de gobierno. La *Idéologie* asociada a estos dos cuestiones quedaba relegada, y hasta incluso, perseguida políticamente.

En principio, cabe indicar que la *Idéologie* como corriente tardo-ilustrada ha tenido un relativo o escaso tratamiento en las historias del pensamiento político y en las historias de la filosofía.⁵ Aunque también es cierto que en las últimas décadas han aparecido una serie de investigaciones más específicas que se refieren a estudiar exclusivamente a este movimiento. Estas indagaciones en especial se centran en reconstruir su dinámica y gravitación ya no sólo en Francia sino también en el resto de Europa.⁶ Sin embargo, detenernos ahora en las causas por la cuales se produjo este relativo tratamiento inicial así como precisar los motivos de su creciente interés actual sería afrontar un estudio diferente. En nuestro caso, nos interesa más bien investigar y preguntarnos en torno a cómo la historiográfica local interpretó la presencia de la *Idéologie* en el espacio rioplatense.

La *Idéologie* en la historiografía tradicional

A diferencia de los relativos trabajos sobre la *Idéologie* como corriente filosófica y cultural en el contexto de origen, la historiografía local ha brindado un espacio relativamente visible y de forma temprana sobre el asunto. La primera obra, de índole historiográfica, que ofrece algún tipo de información es la de Juan María Gutiérrez (1998), publicada en 1868, dedicada a la vida educativa antes y después de la creación de la universidad porteña. En este texto, el autor recopila una serie de datos sobre la enseñanza de la filosofía y transcribe los documentos en

⁵ En los siguientes textos no existe referencia alguna sobre la *Idéologie* ni de sus principales referentes: Kechekian y Fedkin 1958; Pokrovski y otros 1966; Wolin 1974 y Strauss y Cropsey 1996. En cambio, alguna mención se encuentra en Prelot 1947: 512-515; Touchard 1964: 371; Abbagnano 1978: 198-199 y Rejai 1974: 554.

⁶ Moravia 1974; Gusforf 1978; Kennedy 1978; Staum 1980; Welch 1984; Head 1985: 7-34; Byrnes 1991: 316-330 y Besancon 1997. Más recientemente, Sánchez-Mejía 2004 y Saad (2016).

donde se sitúan las polémicas provocadas por la introducción de la Ideología.⁷

Sin embargo, el primero que sistematiza y reflexiona sobre la circulación de la *Idéologie* en la escena rioplatense es José Ingenieros en *La evolución de las ideas argentinas*. En ella, analiza los cambios ocurridos en la enseñanza superior en los tiempos rivadavianos haciendo una estrecha comparación con la situación educacional de la Francia napoleónica. Dentro de estos cambios, señala la huella dejada por la *Idéologie* en el ámbito universitario, destacando el papel que llevó a cabo en dicha tarea el profesor Fernández de Agüero. José Ingenieros indica que “El curso de Fernández de Agüero sacudió hondamente la vida inicial de la Universidad; puso gran firmeza en exponer sus doctrinas y se atrajo decididamente la juventud” (1937: 209). No obstante, esta imagen positiva de la figura de Fernández de Agüero que nos ofrece Ingenieros es contrapuesta por la opinión de Paul Groussac.

En un estudio sobre Diego Alcorta, Groussac cuestiona la labor de Fernández de Agüero como profesor de Filosofía en los primeros años de la Universidad de Buenos Aires poniendo el acento en el carácter contradictorio de su formación intelectual: por un lado, su calidad de sacerdote; por otro, su concepción ideologicista. Subrayando esa contradicción, indica que el anticlericalismo de Fernández de Agüero se basaba en su condición de fraile renegado. Según Groussac, el libro *Principios de Ideología* de Fernández de Agüero era “...incoherente y contradictorio, oscilando entre Descartes y Destutt, como que es resultado de doctrinas antiguas mal eliminadas y de lecturas nuevas mal digeridas” (1918: 23). Esta operación es más que sugestiva ya que en realidad esa “incoherencia” no es fruto de un resentimiento sacerdotal, sino más bien producto de la apropiación particular que hace Fernández de Agüero respecto del discurso original de Destutt de Tracy (Di Pasquale 2011: 63-86). Además, la caracterización peyorativa de Fernández de Agüero en

⁷ Aquí, se encuentran transcritas las polémicas entre Crisóstomo Lafinur y Fray Francisco Castañeda. También, figuran las controversias entre Antonio Sáenz y Fernández de Agüero en la Universidad de Buenos Aires tomadas del periódico *El Argos de Buenos Aires*, nro. 59, 4 de agosto de 1824 (Gutiérrez 1998: 122-148).

la perspectiva de Groussac se explica también por la intención del autor en resaltar la labor posterior de Diego Alcorta como el más fiel seguidor de la *Idéologie* en la cátedra de filosofía.

Años más tarde, Rómulo Carbia también se refiere al tema de Fernández de Agüero y su enseñanza de las nociones de la Ideología. En este caso, se ciñe a aclarar la confusión latente entre varios personajes contemporáneos que compartían el apellido “Agüero” – Juan Manuel, Eusebio y Julián Segundo – en la manipulación de los datos que aparecían entrecruzados en las obras de algunos historiadores.⁸ Por otro lado, para Carbia las enseñanzas de Fernández de Agüero fueron “graves y perjudiciales” para la sociedad ya que por su carácter materialista iban en contra de la religión (1936: 374).

Alejandro Korn también registra en su *Influencias filosóficas de la evolución nacional*, libro publicado en 1936, el eco de la *Idéologie* a través de Fernández de Agüero en los claustros universitarios. Sin embargo, no sólo se detiene en este dato sino que además da cuenta de un problema sustancial: la recepción de las ideas de Destutt de Tracy en los escritos de Fernández de Agüero no deriva de un simple espejismo. Al respecto, Korn señala que el profesor mostró su disconformidad con Destutt de Tracy porque éste desconocía la lógica formal (1983: 166).

Hacia la misma época, apareció un primer texto dedicado exclusivamente a tratar el tema, es llamativo que aparece una fórmula denominativa que busca otorgar significancia y cohesión a los seguidos locales de la *Idéologie*, éstos ahora figuran para la historiografía como los *Ideólogos rioplatenses*. Nos referimos a la obra de Delfina Varela Domínguez de Ghioldi, quien además de explicar sucintamente a los principales referentes europeos de esta escuela francesa, propone en la segunda parte de su trabajo analizar el papel de Crisóstomo Lafinur, Fernández de Agüero y Diego Alcorta como una tríada de autores fundacionales de esta tradición ideologicista en Argentina. En el caso de Fernández de Agüero, Varela Domínguez de Ghioldi manifiesta que “...sus lecciones parecían dictadas para crear atmósfera propicia a la doctrina regalista del Estado. Su aula parecía un tribunal de jurisprudencia fallando a favor de la autoridad

⁸ Carbia critica la confusión de Enrique de Gandía (Gandía 1960: 320-339).

civil su dominio sobre la iglesia nacional” (1938: 111). He aquí un elemento que en las perspectivas anteriores había pasado casi inadvertido: el relacionar las enseñanzas de Fernández de Agüero con el contexto preciso en que se producían. De lo que se trataba en definitiva era reparar en que el contenido de la enseñanza que proponía Fernández de Agüero era funcional respecto de los objetivos políticos del grupo rivadaviano legitimar la reforma eclesiástica en 1822.

Sin embargo, la obra de Zamudio Silva, publicada en 1940, marca un gran salto en el estudio sobre la *Idéologie* en el Río de la Plata. Cabe indicar que este libro resulta un aporte importante para estos estudios debido a que, por un lado, en su *Estudio Preliminar*, expone un análisis muy detallado de la vida y pensamiento del primer profesor de filosofía de la Universidad porteña; por otro, porque reproduce y transcribe textualmente los cursos de filosofía que el profesor dictó entre 1822 y 1827, además de recoger algunos documentos referentes a su existencia.

También, la huella de la *Idéologie* en los tiempos rivadavianos reaparece en las obras de Ricardo Piccirilli (1943) y, años más tarde, en otra de carácter más general, la de Ricardo Levene (1947). Ambos autores coinciden en mostrar la estrecha relación personal entre Rivadavia y Destutt de Tracy en pos de exaltar al lector el grado de avance social e intelectual de la época generado por la apertura cultural-intelectual de Rivadavia hacia las nuevas ideas. De esta manera, el rol de Fernández de Agüero (y otros profesores también) pasa a un segundo plano: es presentado como un mero reproductor de los ideales de ese “genio” modernizador.

En síntesis, si bien la historiografía tradicional se preocupó por estudiar la cuestión en parte quedó atrapada por discusiones similares a las que se daban en la época cuando se introdujo a la *Idéologie* por primera vez como materia obligatoria en la universidad porteña. La discusión antes y después reposaba en la validación o no de estos conocimientos en la formación universitaria y su carácter contrario a la tradición escolástica. Por otro lado, en estos autores, se percibe una posición a favor o en contra que resulta previa al análisis sobre la circulación de la *Idéologie*: se parte de defender o criticar de antemano la etapa rivadaviana. Parecería que las discusiones de una época lejana

continuaron atravesando y afectando la historiografía local hasta la mitad de siglo XX.

Miradas y enfoques actuales

Con la aparición de investigaciones más recientes que han indagado el período rivadaviano se observa una mayor distancia del objeto de estudio, lo cual empieza a reubicar el problema de la introducción de la *Idéologie* desde otros ángulos de reflexión. Nos referimos sobre todo a las miradas que permiten entrever la estrecha relación entre un escenario político en crisis y la intención del grupo rivadaviano, una vez instalado en el poder hacia 1821, de recomponerlo y reordenarlo. Recordemos que para alcanzar este propósito, la elite rivadaviana buscó crear una serie de mecanismos con el fin de generar una mejor regulación de las relaciones entre gobernantes y gobernados en el reciente régimen representativo y republicano de gobierno.

Con la batalla de Cepeda en 1819 se originó la caída del sistema político del Directorio en febrero de 1820 y con ella el centralismo porteño quedaría rezagado de la escena pública por algunos años. La pérdida del control de Buenos Aires sobre el resto de las provincias interiores conllevó la emergencia de los poderes provinciales generando una situación sumamente crítica para la gobernabilidad porteña. Al mismo tiempo que las autonomías provinciales asomaban en la escena pública, la dirigencia porteña no lograba resolver los problemas de conducción política. En este sentido, la denominada “anarquía del año 20” fue el proceso en el cual se manifestaron las distintas movilizaciones internas en pos de obtener del control político bonaerense y, paralelamente, abrió el camino hacia una estructura política confederal en el territorio rioplatense. En este marco, si bien son importantes las evidencias empíricas de la historiografía anterior, hoy en día la cuestión se ha enriquecido con un análisis que introduce los planteos centrales de los autores franceses que se recibieron y, sobre todo, los contextos en los que éstos escribieron, de modo de atender en profundidad la recepción selectiva que hace de éstos saberes el campo del poder político en Buenos Aires.

Desde esta perspectiva, Tulio Halperín Donghi analiza la vida de la universidad porteña como flamante aparato cultural y generador del consenso del régimen rivadaviano en los siguientes términos:

Nace por último un organismo a través del cual el Estado atiende al conjunto de sus funciones educativas: ese organismo es precisamente la Universidad, que -sobre el modelo de la francesa- gobierna toda la educación dada por la Provincia, desde sus escuelas de primeras letras hasta sus grados superiores de enseñanza (1962: 35).

Luego de la derrota de Cepeda y el proceso de la denominada “anarquía del año 1820”, la universidad nace como una institución educativa dentro de un contexto particular en donde el poder estatal provincial, muy debilitado, debía ser totalmente reconstruido. En cambio, Sergio Bagú indica que es la aplicación de un plan de gobierno reformador el elemento que intenta solucionar los problemas de gobernabilidad. Así, interpreta el abanico de reformas implementadas por Bernardino Rivadavia cuando éste era Ministro de gobierno del Gobernador Martín Rodríguez, como la condición necesaria para establecer “... el andamiaje indispensable para que existan organización social y Estado, en el sentido moderno” (Bagú 1974: 43).

Más actualmente, Jorge Myers señala otros factores que buscaron adquirir legitimidad en la reconstrucción del estado provincial, a saber: la importancia del desarrollo de la propaganda política – a través de publicistas – y la creación de instituciones intermedias que desde la esfera política articulan la formación de una opinión pública que tratará de ser unánime a los conceptos del nuevo tipo de representación (1998: 31-48, 1999: 111-145 y 2003: 75-95). Asimismo, cabe tener presente que durante la década de 1820 existió un crecimiento considerable de la prensa en estrecha articulación con el plan de reformas rivadavianas para generar un espacio de legitimación política (Goldman 2000: 9-20 y 2003: 45-56). En la misma dirección, se encuentran los aportes de Pilar González Bernaldo, quien resalta otro componente significativo: la fuerte articulación entre las formas culturales que se originaron –entre ellas, la Universidad– y los nuevos espacios de sociabilidad (2001 y 2003: 191-204).

Por otro lado, Marcela Ternavasio estudia el proceso de recomodamiento a través del análisis de la reforma política. Así, analiza la aparición de nuevas formas representativas de gobierno y el manejo del entramado institucional por la aplicación de la ley electoral 1821 que instauró el voto “universal” y la posibilidad de participación de la campaña al sistema (Ternavasio 1995: 65-105 y 2002).

A su vez, Klaus Gallo analiza la introducción y la presencia de nuevas corrientes de pensamientos que se constituyen en modelos y, en parte, también aspiran a legitimar la instalación de un nuevo orden político bonaerense en gestación (1999: 287-313 y 2004: 85-100). Sobre este asunto, distingue aquellas formas de pensamiento que antes eran denominadas por la historiografía tradicional bajo el rótulo “liberal”. Gallo también explica que se tiende a ligar el modelo rivadaviano de gobierno con el liberalismo inglés, sin apuntar específicamente qué tipo de vertiente fue la que entró en juego en el espacio porteño y tuvo injerencia en la acción política. Por ello, Gallo distingue dentro del contexto europeo entre *Radicals* (o utilitaristas) y *Whigs* (o liberales). Los primeros buscan una rápida apertura de los ideales provenientes de la tradición republicana, mientras que los segundos, preferían que ésta se produzca de manera gradual. Según Gallo, el sector en torno a la figura de Rivadavia se encontraba más ligado a las ideas utilitaristas o radicales como las de Jeremy Bentham y James Mill. Así, pues, demuestra que medidas tales como la ley de sufragio universal de 1821, la reforma eclesiástica y la creación de la Universidad de Buenos Aires, simbolizan el ideal benthamiano (Gallo 2002: 79-96).

En la línea de Gallo, Beatriz Dávila demuestra que en el contexto de la caída del orden colonial el lenguaje de los derechos permitió legitimar la ruptura con la metrópoli. Años más tarde, indica que cuando la construcción de un nuevo orden político se volvió prioridad, ese lenguaje basado en los derechos comenzó a evidenciar su incapacidad para expresar la aspiración de los grupos gobernantes de sentar bases de un proyecto constitucional. Por esto, Dávila explica que “...se fue consolidando así un lenguaje de la utilidad que desplazó un núcleo de legitimidad de la acción política desde los derechos hacia la eficacia

para lograr la mayor felicidad para el mayor número...” (2007: 75). Así, este lenguaje de la utilidad –proveniente en particular del contacto entre Bernardino Rivadavia y Jeremy Bentham– sirvió a su vez como legitimación de las prácticas políticas introducidas por el grupo rivadaviano.

Sin embargo, esta apertura intelectual a las ideas europeas no fue un fenómeno inaugural de la época rivadaviana. Como menciona José Carlos Chiaramonte, resulta más bien el fruto de un proceso gradual que proviene desde la época colonial y que se incentiva durante el ciclo revolucionario de independencias a partir de 1810 (2007: 19).

Todas estas consideraciones nos inclinan a afirmar que la circulación de contactos personales, textos y saberes en el espacio bonaerense luego de 1820 se proyecta en ofrecer una serie de herramientas discursivas y prácticas a fin de proporcionar al grupo rivadaviano un “uso” político a causa de la crisis experimentada.

Sin embargo, además del abanico de las reformas rivadavianas efectuadas, de los procesos de apertura de la opinión pública, de la intermediación de las asociaciones mixtas entre el estado y la sociedad, de los nuevos procesos de sociabilidad, de los nuevos andamiajes institucionales y electorales, de la mayor presencia de pensamientos foráneos, aparece otra fenómeno que, menos tratado por la historiografía anterior y actual, buscó plasmar esa re-construcción del diseño del espacio público: me refiero a la transformación registrada en el ámbito educativo superior.

Siguiendo la pista dejada por Halperin Donghi, se puede deducir que toda reforma sobre el sistema político implica en parte una transformación del modelo educacional. Es posible entrever pues que las líneas educativas generadas en la flamante universidad de Buenos Aires se encontraron al servicio del reordenamiento del político-social. Pero para lograr esto, era necesario que esa educación – elegida, seleccionada e impartida – apuntara a transformar la *cultura*, sobre todo moldear las conciencias de las nuevas generaciones en un mayor alcance y profundidad.

Este asunto comenzó a tomar cierta dimensión e importancia respecto de la búsqueda del objeto de estudio de aquella inves-

tigación. De esta forma, con estos elementos presentes originados del estado de la cuestión, se llegó a establecer la necesidad de estudiar el papel que desempeñó Fernández de Agüero en este sentido reformador a partir de 1822 cuando fue nombrado profesor de filosofía en la universidad porteña. Sus lecciones reflejaron un alto grado de conflictividad en la comunidad académica y en los sectores más tradicionales fuera de ella.

Los distintos vocablos empleados permiten comprender el impacto que tuvieron los *Principios de Ideología* de Fernández de Agüero en actores sociales más tradicionales. De esta forma, indican el sentido en el que estos discursos se entendieron en ese contexto particular. *Impías, herejes, deístas o materialista* fueron las calificaciones que reflejan la interpretación de aquellas enseñanzas en el léxico de la época. De alguna manera, éstas representaban lo que estaba en juego: una educación basada en los principios religiosos o la puesta de una educación fundamentada en los principios ideologicistas. Este grado de tensión no se evidenció en igual medida ni forma cuando observamos los efectos producidos por las enseñanzas de Lafinur años antes ni con las de Diego Alcorta posteriormente.

Conclusiones

Teniendo en cuenta este *racconto* historiográfico, logramos identificar dos momentos historiográficos en claves disímiles. Uno, en donde Destutt de Tracy y su difusor porteño, Juan Manuel de Agüero, aparecen interpretados según las posiciones valorativas en torno al modelo rivadaviano de gobierno. Para Ingenieros, Groussac y Levene la *Idéologie* resulta un elemento culturalmente positivo; para Carbia, en cambio, constituye un componente peligroso y nocivo. No obstante, en ambas líneas la Ideología no pasó inadvertida: para los primeros, representaba el ideal del progreso iniciado en la revolución de Mayo; para los últimos, la desviación, secular y antirreligiosa, que se despegaba de los valores coloniales.

El otro momento historiográfico, a pesar de las diferencias entre las posturas que hemos registrado, converge en observar ese proceso de recepción de la *Idéologie* debe pensarse en fun-

ción del contexto histórico particular en la que ésta se difunde y estudiar cómo se vincula con los problemas y debates de la época. De esta manera, la presencia del discurso ideologista asume una función legitimadora del régimen político (Klaus Gallo), de la reforma eclesiástica (Jorge Myers) y/o de la transformación operada en el lenguaje político (Beatriz Dávila).

Pero estas precisiones además de ser valiosas en sí mismas en tanto que contribuyen a poner al día esta cuestión, también constituyeron los puntos de partida de la investigación que emprendí años atrás. Así, este estado de la cuestión sirvió para arribar a ciertas formulaciones que nos interesa precisar de la siguiente manera. Primero, existió un intenso proceso de recepción e intercambios de saberes en la época rivadaviana como derivación de las políticas reformistas emprendidas y la necesidad del grupo gobernante de obtener sustentos teóricos respecto del reacomodamiento político. Dentro de esta difusión, el iluminismo y el utilitarismo son las corrientes intelectuales que aparecen analizadas más en profundidad por la historiografía argentina. Segundo, la recepción de la *Idéologie* en el espacio porteño fue un fenómeno previo a la gestión rivadaviana y también logró proyectarse más allá de su alcance. Se puede registrar que la *Idéologie* se introduce hacia 1819 en el Colegio de la Unión del Sud por la labor de Juan Crisóstomo Lafinur y que su posterior desarrollo –en la vertiente fisiológica– es producto de las clases impartidas por Diego Alcorta que perduraron de 1828 hasta 1840. Tercero, la difusión de la Ideología se encuentra en estrecha relación con la reforma educativa impulsada por la elite rivadaviana. La propuesta de difundir ideas que se apartaban y que ponían entre paréntesis los saberes escolásticos fue su rasgo más original y, a la vez, el que determinó el carácter de las distintas reacciones en su contra. De esta manera, la presencia del discurso ideologista tuvo un sentido configurador que no es más que reestructurar uno de los pilares fundamentales de la cultura colonial preexistente: la base educativa colonial.

En esta perspectiva, cabe indicar que estos aportes historiográficos fueron significativos para el establecimiento de nuestra hipótesis. Ésta consistió en demostrar que el discurso ideologista apropiado por Fernández de Agüero, en la tendencia más racionalista representada por Destutt de Tracy, radicó en buscar

un reemplazo de la filosofía escolástica asociada a las viejas enseñanzas coloniales. Evidentemente, este proceso inicial de “ideologización” en la enseñanza superior implicó un fenómeno que podríamos denominar *desescolastización* de la filosofía universitaria porteña y que tuvo múltiples consecuencias en la cultura política y científica de la época.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicolás (1978). *Historia de la Filosofía*, Vol. III, Barcelona: Montaner y Simón.
- Alberdi, Juan Bautista (1996). *Escritos de Juan Bautista Alberdi. El redactor de la Ley*, Quilmes: Universidad de Quilmes.
- Bagú, Sergio (1974). “Los unitarios. El partido de la unidad nacional” en: A.A.V.V, *Unitarios y Federales*, Gránica: Buenos Aires, 35-49.
- Besancon, Serge (1997). *La philosophie de Cabanis, Une réforme de la psychiatrie*, Paris: Institut Synthélabo.
- Byrnes, Joseph (1991). “Chateaubriand and Destutt de Tracy: Defining Religious and Secular Polarities in France at the Beginning of the Nineteenth Century”, *Church History*, 60/3: 316-330.
- Carbia, Rómulo. (1936). “Los clérigos Agüero en la historia argentina”, *Humanidades*, XXV: 361-368.
- Chartier, Roger (1991). *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII. Los orígenes culturales de la Revolución Francesa*, Barcelona: Gedisa.
- Chiaromonte, José Carlos (2007). *La ilustración en el Río de la Plata. Cultura eclesiástica y cultura laica durante el virreinato*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Darnton, Robert (2008). *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*, México D.F: F.C.E.
- Dávila, Beatriz (2007). “De los derechos a la utilidad: el discurso político en el Río de la Plata durante la década revolucionaria”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 7: 73-98.
- De Gandía, Enrique (1960). *Historia de las ideas políticas*, Buenos Aires: Depalma.
- Destutt de Tracy, A.L.C (1804). *Éléments d'Idéologie. Idéologie proprement dite. Première partie*, Paris: Courcier.

- Di Pasquale, Mariano (2011). “La recepción de la *Idéologie* en la Universidad de Buenos Aires. El caso de Juan Manuel Fernández de Agüero”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 15: 63-86.
- Gallo, Klaus (1999). “¿Reformismo radical o liberal?: La política rivadaviana en una era de conservadurismo europeo. 1815-1830”, *Investigaciones y Ensayos*, 49: 287-313.
- (2002). “Jeremy Bentham y la “Feliz Experiencia. Presencia del utilitarismo en Buenos Aires (1821-1824)”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 6: 79-96.
- (2004). “En búsqueda de la “República ilustrada”. La introducción del utilitarismo y la *Idéologie* en el Río de la Plata a fines de la primera década revolucionaria”, en Fabián Herroero (comp.), *Revolución, Política e ideas en el Río de la Plata durante la década de 1810*, Buenos Aires: Edic. Cooperativas, 85-100.
- Goldman, Noemí (2000). “Libertad de imprenta, opinión pública y debate constitucional en el Río de la Plata (1810-1827)”, *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 4: 9-20.
- (2003). “Formas de gobierno y opinión pública o la disputa por la acepción de las palabras, 1810-1827” en: Hilda Sábato y Alberto Lettieri (comp.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*, Buenos Aires: F.C.E., 45-56.
- González Bernaldo, Pilar (2001). *Civilidad y política en los orígenes de la Nación Argentina. Las sociabilidades en Buenos Aires, 1829-1862*, Buenos Aires: F.C.E.
- (2003). “Sociabilidad, espacio urbano y politización en la ciudad de Buenos Aires (1820-1852)” en: Hilda Sábato y Lettieri Alberto (comp.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*, Buenos Aires: F.C.E., 191-204.
- Groussac, Paul (1918). *Estudios de historia argentina*, Buenos Aires: Jesús Menéndez.
- Gusforf, Georges (1978). *La conscience revolutionnaire, les Idéologues*, Paris: Payot.
- Gutiérrez, José María (1998). *Noticias históricas sobre el origen y desarrollo de la enseñanza superior en Buenos Aires. 1868*, Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.
- Halperín Donghi, Tulio (1962). *Historia de la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires: Eudeba.

- Head, Brian William (1985). "Destutt de Tracy: Ideology, Language, and the Critique of Metaphysics" en Harold Bloom (ed.), *French Prose and Criticism, 1790 to World War II*, New York: Chelsea House Publishers, 7-34.
- Ingenieros, José (1937). "La evolución de las ideas argentinas", *Obras Completas revisadas y anotadas por Aníbal Ponce*, vol. 14, libro II, Buenos Aires: Edic. L.J. Rosso.
- Kechekian, S.F. y G. I. Fedkin (1958). *Historia de las ideas políticas. Desde la antigüedad hasta nuestros días*, Buenos Aires: Cartago.
- Kennedy, Emmet (1978). *A philosophe in the Age of Revolution: Destutt de Tracy and the Origins of «Ideology»*, Philadelphia: American Philosophical Society.
- Korn, Alejandro (1983). *Influencias filosóficas en la evolución nacional*, Buenos Aires: Hachette-Solar.
- Levene, Ricardo (1947). *Historia de las ideas sociales argentinas*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- López, Vicente Fidel (1896). "Autobiografía", *La Biblioteca*, I: 325-355.
- Moravia, Sergio (1974). *Il Pensiero degli Idéologues: Scienza e filosofia in Francia (1780-1815)*, Firenze: La Nuova Italia.
- Myers, Jorge (1998). "La cultura literaria del período rivadaviano: saber ilustrado y discurso republicano" en: Fernando Aliata y Munilla Lacasa María Lía (comp.), *Carlo Zucchi y el neoclasicismo en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Instituto de Cultura Italiana de Buenos Aires y Eudeba, 31-48.
- (1999). "Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860" en: Fernando Devoto y Marta Madero (eds.), *Historia de la vida privada*, Tomo I, País antiguo. De la colonia a 1870, Buenos Aires: Taurus, 111-145.
- (2003). "Las paradojas de la opinión. El discurso político rivadaviano y sus dos polos: el "gobierno de las Luces" y "la opinión pública, reina del mundo" en: Hilda Sabato y Alberto Lettieri (comp.), *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*, Buenos Aires: F.C.E., 75- 95.
- Picavet, François (1891). *Les Idéologues, essai sur l'histoire des idées et des théories scientifiques, philosophiques, religieuses, etc. France depuis 1789*, Paris: Félix Alcan.

- Piccirilli, Ricardo (1943). *Rivadavia y su tiempo*, 2 vols., Buenos Aires: Ediciones Peuser.
- Pokrovski, V. S. y otros (1966). *Historia de las ideas políticas*, México D. F: Editorial Grijalbo.
- Prelot, Marcel (1947). *Historia de las ideas políticas*, Buenos Aires: La Ley.
- Rejai, Mostafa (1974). "Ideology" en: Philip P. Wiener (ed.), *Dictionary of the History of ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, vol. II, New York: Charles Scribner's Sons, 553-554.
- Ricoeur, Paul (2001). *Ideología y Utopía*, Barcelona: Gedisa.
- Saad, Mariana (2016). *Cabanis, comprende l'homme pour changer le monde*, Paris: Classiques Garnier.
- Sánchez-Mejía, María Luisa (2004). "La teoría política de los ideólogos. Estudio preliminar" en: *Textos políticos de los ideólogos*, Madrid: Centro de estudios políticos y constitucionales, XI-XXXVIII.
- Silva, Zamudio (1940). "Prólogo y Primera parte" en: Juan Manuel Fernández de Agüero, *Principios de Ideología. Ideología elemental o Lógica. Primer Curso de filosofía dictado en la Universidad de Buenos Aires (1822-1827)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras.
- Staum, Martin (1980). *Cabanis. Enlightenment and Medical Philosophy in the French Revolution*, Princeton: Princeton University Press.
- Strauss, Leo y Joseph Cropsey (1996). *Historia de la filosofía política*, México D.F.: F.C.E.
- Ternavasio, Marcela (1995). "Nuevo régimen representativo y expansión de la frontera política. Las elecciones en el estado de Buenos Aires. 1820-1840" en: Antonio Annino (coord.), *Historia de las elecciones en Iberoamérica, siglo XIX. De la formación del espacio político nacional*, México D.F.: F.C.E., 65-105.
- (2002). *La revolución del voto. Política y elecciones en Buenos Aires, 1810-1852*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Touchard, Jean (1964). *Historia de las ideas políticas*, Madrid: Tecnos.
- Varela Domínguez de Ghioldi, Delfina (1938). *Filosofía argentina. Los ideólogos*, Buenos Aires: La Vanguardia.

*Escenas interrumpidas III. Cuerpos, artes, memorias y artificios
en la literatura argentina y latinoamericana*

- Welch, Cheryl (1984). *Liberty and Utility. The French Idéologues and the transformation of liberalism*, New York: Columbia University Press.
- Wolin, Sheldon (1974). *Política y perspectiva. Continuidad y cambio en el pensamiento político occidental*, Buenos Aires: Amorrortu.

Parte II.
Cuerpos en disputa

¿Una identidad transitoria?: revolución digital, aceleración temporal y género en *Los cuerpos del verano* de Martín Felipe Castagnet

Rosalía Baltar y Ailín María Mangas

Papá me decía que mamá estaba en el Cielo;
en ese momento solo teníamos la religión.
Martín Felipe Castagnet, *Los cuerpos del verano*.

En el presente trabajo nos detendremos en la lectura de una novela reciente, publicada en 2012, *Los cuerpos del verano*, del escritor argentino Martín Felipe Castagnet (La Plata, 1986). La narración comienza en el punto en el que la familia del protagonista, Ramiro, muerto hace un siglo, logra reunir un monto para comprarle un nuevo cuerpo y permitirle salir del “estado de flotación”, esto es, una suerte de vida incorpórea de navegación permanente en la red.¹ El dinero ha sido suficiente para

¹ En la novela se especifica la procedencia del término: el estado de flotación debe su nombre a “las pinturas japonesas del mundo flotante. Un lugar donde solo se vive el momento, la luna y la nieve, las canciones y los fuegos artificiales, donde todos rehúsan caer en la desesperación y en las responsabilidades. Flotamos como los zapallos en la corriente del río” (Castagnet 2012: 37). El autor del estado de flotación es un japonés. El creador del procedimiento técnico y un tipo de arte se unifican aquí, recuperando la idea del arte como técnica (tecné) y de la técnica como una especie de estado del alma, caracterizado por el presentismo y las derivas de lo bello, lo leve, el deseo, lo intangible. De alguna manera, la referencia a las estampas del mundo flotante oficia de clave interpretativa de esta dimensión textual. El *Ukiyo-e*, así su nombre, fue creado durante el período Edo (1603–1867) y se caracteriza por algunas cuestiones clave que definen esa vida en la red: hay un sentido agudo del diseño, énfasis por la bidimensionalidad, el empleo de la linealidad, la composición y la planimetría: “El mundo flotante era sobre todo aquello que permitía vivir placenteramente, observar el mundo, la belleza natural y, sobre todo, vivir el momento en el entendido que la vida acaba. Aunque los traductores usan la palabra “flotante” en realidad no se refiere al verbo “flotar”, es más bien la idea de felicidad, pero la del momento porque el mundo es “efímero, fugaz o transitorio”. Todo en un mismo plato: la estampa japonesa. Mujeres bellas, actores de kabuki, hermosos paisajes con el monte Fuji y, sobre todo, escenas eróticas, son los temas constantes en las estampas *ukiyo-e*.” (Guerrero Andrade). Esta palabra adquiere una dimensión irónica y crítica en el universo visual de la estampa japonesa porque

conseguir un cuerpo, diríamos, clase B: de ahora en más, Rama se alojará en el cuerpo de una mujer, arrastrará una batería, y se insertará en un espacio futuro –que es, más allá de todo, reconocible como alguna zona urbana de la provincia de Buenos Aires–, en el que convivirá con una familia propiamente ensamblada entre seres en estado de flotación, seres que optan por morir definitivamente, seres vivos en el sentido clásico, seres, como él, que regresan al mundo de los vivos “quemados” en otro cuerpo en una interrelación vital–digital–electrónica, seres que mueren y regresan reciclados, quemados, en sus propios cuerpos. La sincronía de estas opciones propone la simultaneidad de experiencias; por ejemplo, Ramiro convive con su hijo moribundo y anciano, sus nietos, su hija en estado de flotación, los nietos de su hijo, etc. Así, el adelgazamiento de las temporalidades, una suerte de pérdida de evidencia de la distancia entre pasado, presente y futuro (Hartog 2007) provoca un interés arqueológico, de modo tal que nuestro protagonista conseguirá un trabajo que se revela como la contracara exacta del oficio de Winston Smith en el Ministerio de la Verdad imaginado en 1948 por George Orwell.

Recordemos brevemente. En 1984, Winston tenía que “rectificar”, “corregir” erratas, datos mal citados de los periódicos antiguos, con el propósito de adaptar los hechos ocurridos al actual funcionamiento del estado del Gran Hermano, en la búsqueda de una coherencia y uniformidad de criterios, sucesos, mirada gubernamental, etc. Aquel pronóstico económico no cumplido, aquel enemigo, hoy aliado, debían rectificarse para sostener la univocidad del mensaje autoritario y el pensamiento único. Los restos de los papeles del periódico que se reemplazaban eran arrojados a los múltiples “agujeros de la memoria”, especie de tachos de basura que conducían a grandes hornos subterráneos en los cuales las noticias de otros tiempos eran destruidas. Así, Winston forma parte del engranaje de la aniquilación de las distintas versiones de la memoria. Ramiro, en su nuevo oficio, en tanto asistente de un arqueólogo cibernético, tendrá la función

en la tradición budista significa “Mundo doloroso”, es decir, sintetiza la posición de “Siddharta concibe el mundo como puro sufrimiento; o más bien, una cosmología del padecer el sufrir” (Maire 2017: 269). La reencarnación, la sobrevida y los tránsitos entre la materialidad y la intangibilidad suponen un mundo en flotación, tanto en la “vida”, como en los datos, y más allá.

inversa: reconstruir las capas borradas de la memoria y los mecanismos obsoletos de los primeros años de internet. En este sentido, es elegido precisamente para una tarea de recuperación de datos, como testigo de un mundo pasado sobre el que no se tiene información certera. Moisés, el arqueólogo, ya no desentierra vasijas o tumbas, ya no estima y data hallazgos de huesos y hojas petrificadas; ahora, se trata de recuperar todas las versiones previas de un manuscrito final, una tarea de crítica genética, en el palimpsesto que provoca la escritura en Wikipedia:

piénselo así: ¿cómo ayudaría a la labor de los arqueólogos la existencia actual de un artesano sumerio? Internet modificó la realidad al convertirse en objeto; la red tiene una existencia tan concreta como las ciudades de una civilización. Para el usuario todo se superpone, pero nosotros sabemos que cada versión compone un estrato de tierra diferente. Sobre todo lo que se elimina: los artículos borrados de la wikipedia son más importantes que los que permanecen: ¿cuáles son los criterios para borrar un artículo de una enciclopedia que se propone incluirlo todo? En lo que se hace desaparecer está la clave de la humanidad; nuestra tarea es reconstruir lo destruido, reponer lo perdido, reaparecer lo invisible antes de que desaparezca del todo (Castagnet 2012: 63–64).

Escritura, olvido, memoria: el texto de Castagnet rearticula esta tríada en el universo posthumano. En el texto no hay libros físicos (o no se los menciona); tampoco hay arte de leer ni rituales de lectura en el sentido moderno. Nadie lee, al tiempo de que todos leen y todos escriben porque internet es el espacio de los muertos y es el libro del diálogo entre mundos por excelencia, algo así como una reescritura de la Babel borgiana. La recuperación de la galaxia gutenberg es una tarea material frente al elemento decisivo del mundo futuro, la muerte, la vejez del cuerpo, como obsolescencia. Por ello, la novela inicia con un epígrafe de Stephen Hawking: “No hay cielo ni vida después de la muerte para las computadoras obsoletas; ese es un cuento de hadas para la gente que le teme a la oscuridad” (Castagnet 2012: 11). Decimos, entonces, que las operaciones de lectura y de escritura resultan inscripciones de la vida en el nuevo *cuerpo-territorio* de la red (Chapela y Consejo 2010: 100). La novela, por tanto, tiene como hilo conductor la tensión permanente entre a) la vida como experiencia –de memoria, de

afectos, de verdad, de historia–; b) la obsolescencia, es decir, un plano de no uso, de no vida y muerte definitiva; c) umbral, zonas limítrofes de suspensión, esperas y reencuentros desplazados. Esta tensión es expresada en un mundo futuro construido por la revolución digital, en permanente “perfeccionamiento”, la transformación de los géneros –a partir de los usos indiferenciados de los cuerpos que cuentan como mercancía y fetiche, que posibilitan nuevos procesos de erotización y reconocimientos sexuales– y el tiempo en tanto tres coordenadas que plantean la transitoriedad de la identidad y su carácter performativo y situacional. Lo transitorio de lo uno puede verse planteado en las formas que adquiere la muerte en el texto como posibilidad de eliminarla o vencerla; se trata de una utopía fallida, porque, si bien hay alternativas, éstas resultan, en un punto, placebos, porque incluso la red puede fallar: “Todo se deteriora. Acá adentro también nos vamos a deteriorar. En algún momento los enlaces se van a romper, los datos se van a perder y las lámparas se van a apagar” (Castagnet 2012: 38).

Como lo señala el epígrafe, el texto propone formas de suplir la creencia dual que está presente en Platón (mundo sensible, mundo inteligible) y que adopta el cristianismo con San Agustín en la filosofía patristica de cuño neoplatónico (ciudad de Dios, ciudad de los hombres) con las que busca redefinir los horizontes posibles de la vida, la comunidad, la identidad y, en definitiva, imponer un orden nuevo, que resulta, a fin de cuentas, no menos fallido o imperfecto.² Decimos fallido porque el dualismo cuerpo/alma persiste en el binomio cuerpo/datos y la asimetría entre ambos va en desmedro del cuerpo: la migración de las almas por esos envases virtuales o materiales no deja de repetir el dualismo del que se pretende escapar.³ De todas

² Es interesante cómo la novela muestra cambios en la subjetividad otorgándole un espacio desterritorializado y poshumano, sin poder escapar a la relación de la subjetividad con la idea de lo uno y de un orden, presente en la cadena filosófica que presupone al sujeto (de Anaxágoras a Hegel) o que lo promulga como una ilusión evanescente, “discretamente con Descartes, luego con Kant, luego con Nietzsche y Freud” (Nancy 2014: 52).

³ Las formas de la trascendencia continúan ciertos parámetros de la modernidad a través de la escritura, la inscripción que verdaderamente prolonga la existencia por medio del regreso al mundo de los vivos de los fantasmas.

maneras, todavía hay un paso más para la desmaterialización de los seres y su concepción dual: del cuerpo/alma pasamos al cuerpo/datos, para finalizar en el plano luz/oscuridad, *on/off*.

Ese nuevo orden de cosas –posible por el cruce de transformaciones de las identidades a partir de la revolución digital, la temporalidad, y el género–, traza una alegoría respecto de nuevas formas de convivencia y resoluciones colectivas y al mismo tiempo diseña un espacio distópico. En este sentido, la historia y la memoria desempeñarán un papel clave, tanto para las transformaciones que se dan sobre un paisaje inamovible, tal vez sustraído a la condición humana, como para nuevas identidades caracterizadas por el tránsito y las posibilidades que otorgan las coyunturas. Tal como sintetiza Borges, los hechos son sueños elaborados con elementos anteriores (“Funes, el memorioso”, 125): en *Los cuerpos...* sueños, vigilia, somnolencia y muerte, también.

1. Breve *excursus* sobre la muerte en Occidente

ser inmortal y después morir
del film *Sin aliento* de JL Godard (1960)

Así como Umberto Eco le hace decir a su William de Ocam que la diferencia entre los hombres y los animales es la posibilidad de la risa, es sugerente la conciencia de la finitud como característica de la especie humana, que ha atravesado todas las historias del mundo. Nos hemos intentado consolar de esa verdad incontestable a través de los siglos con distintas estrategias, incluso con una de las más extremas negaciones, “después de la muerte, *nada, rien*”. Desde ya, la literatura y el arte han sido y son espacios privilegiados para la expresión de la finitud de la vida. Y, por supuesto, zonas de la reflexión teórica provenientes de la antropología, las ciencias médicas, los estudios teológicos, las mentalidades, etcétera, se han ocupado de este “filón rico en significados” (Barley 1995: 15) para el análisis de la cultura y sus objetos. El interés permanente y milenar sobre el tema ha tendido a cristalizar las ideas de la muerte, las formas de encararla, etc. con cierta perspectiva acrónica que, antropó-

logos e historiadores, principalmente, han procurado disolver, mostrando que, por lo contrario, han existido diversos modos de enfrentarse a la muerte y morir, así como también, distintas concepciones de sus significados ulteriores. De la nutrida bibliografía existente, sintetizamos aquí, a modo de ejemplo, el análisis de Philippe Ariès en su estudio sobre las actitudes frente a la muerte en Occidente.

En principio, resulta interesante detenerse en el origen de la indagación de Ariès. Estaba investigando sobre “el sentimiento de familia”, un sentimiento –según se decía– muy antiguo y amenazado por la modernidad, cuando se dio cuenta de que, por el contrario, se trataba de un sentimiento reciente y ligado a una etapa decisiva de la modernidad:

Me pregunté entonces si se podía generalizar, si no habíamos conservado todavía, en el siglo XIX y comienzos del XX, la costumbre de atribuir orígenes lejanos a fenómenos colectivos y mentales en realidad muy nuevos, *cosa que equivaldría a reconocer la capacidad de crear mitos en esta época de progreso científico*” (2007: 9. Énfasis nuestro).

Para comprobar su hipótesis toma otro caso, el de las prácticas funerarias y descubre que la piedad romántica relacionada con la peregrinación al cementerio propia del siglo XX nada tenía que ver con otras prácticas de la antigüedad y el cristianismo –en las que “la exigüidad y el anonimato de las sepulturas, el hacinamiento de los cuerpos, la reutilización de las fosas, el amontonamiento de los huesos en los osarios” (2007: 10) se constituían en marcas de indiferencia– y que tiene un surgimiento a fines del siglo XVIII con una sensibilidad intolerante frente a la indiferencia de los cuerpos. Sin embargo, la originalidad del culto romántico de los muertos se ve desplazada, promediando la década del 60, por la sensibilidad de la interdicción sobre la muerte o como Ariès la llama, la muerte invertida.⁴ En síntesis, Ariès nos hablará de cuatro actitudes básicas frente a la muerte en milenios

⁴ La novela de Evelyn Waugh, *Los seres queridos* (*The Loved one*, 1948) satiriza la negación de la sociedad contemporánea ante la muerte. Sus protagonistas son dos maquilladores de cadáveres (humanos y animales domésticos) que trabajan con fruición para lograr que los muertos parezcan vivos durante los rituales funerarios.

de historia occidental: a) la muerte domesticada, sabida, admitida, esperada sencillamente, sin dramatismos ni excesos emocionales, ceremonia pública y organizada: “así se murió durante siglos o milenios. En un mundo sometido al cambio, la actitud tradicional ante la muerte aparece como una masa de inercia y continuidad” (2007: 28), en tanto domesticidad de la acronía. Hay dentro de esta prolongada actitud algunas variantes: en la antigüedad, no se toleraba la convivencia entre vivos y muertos; de allí los cementerios alejados; en la edad media, se anhela ser enterrados dentro de las iglesias, junto a los santos y allí comienza una “promiscuidad entre vivos y muertos” que recién hacia fines del siglo XVII empieza a ser rechazada;⁵ b) la muerte propia: en medio de la actitud anterior y sin quebrantarla, hacia los siglos XI y XII se producen ciertas sutiles modificaciones que, “poco a poco, irán dando un sentido dramático y personal a la familiaridad tradicional del hombre con la muerte” (2007: 36); c) a partir del siglo XVIII se percibe, con el dramatismo y la exaltación retóricas de la muerte romántica, la conciencia de la muerte del otro –de allí el culto a las tumbas y los cementerios de los siglos XIX y XX (53); en este punto, aparece la conexión entre Eros y Tánatos, y, lo más importante, la muerte, a partir de aquí, es una ruptura, una transgresión: “Esta noción de ruptura nació y se desarrolló en el mundo de los fantasmas eróticos. Y pasará al de los hechos reales y concretos” (2007: 55). Ahí vemos que ya no hay el amor por el muerto, como en la literatura frenética sino que ese deseo se ha sublimado en la belleza y en una nueva intolerancia a la separación (2007: 56).

En el texto observamos que todas estas actitudes frente a la muerte se encuentran superpuestas y que en parte dependen del sustrato capitalista que parece, ese sí, inmortal: quienes poseen un estatus socioeconómico alto, pueden adquirir cuerpos acordes con sus necesidades; los desclasados, los *panchama*, personajes en servidumbre, viven en un mundo alternativo y habitan cementerios abandonados.⁶ Son “cuerpos en el umbral

⁵ Para un análisis circunscripto a estas modalidades en el Río de la Plata, véase José Pedro Barrán *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo. 1989–1990.

⁶ Parte de la sociedad que queda por fuera del sistema es una constante en la ciencia ficción: los *proles* (1984), los *cricbis* (*El nombre del mundo es Bosque*,

de lo animal, en los márgenes de la sociedad, viviendo entre la basura del capitalismo (Colanzi 2017: 139). Circulan por sus callejuelas sucias, sin luz, como vendedores ambulantes, toman el tren o el colectivo, sus cuerpos no envejecen pero se gastan, estropean, disuelven por el uso. La revolución digital ha extremado los alcances de la era capital, asegurando su existencia en la toma de la vida como objeto. Sin cementerios ni inhumaciones, ¿dónde van los cuerpos de los muertos? ¿dónde van esos cuerpos quemados? A su disolución escatológica y a la circularidad burocrática, esa reducción de las subjetividades a un símbolo intercambiable. Hay una regulación de los cuerpos, un stock, un registro, aunque el protagonista no sepa el lugar en el que se alojan. “Toda reencarnación debe estar registrada y notificada en el Registro Koseki” (Castagnet 2012: 17). El título de la novela juega con la dimensión publicitaria de esos cuerpos del verano vistos en tapas de revistas, como envases vacíos, unidimensionales, otra forma de pensar un stock.

Los cementerios como tales han desaparecido, excepción hecha de algunos que se conservan en tanto museos; en concreto, se han convertido en pantallas: son el espacio en el que habitan los muertos, y también el ámbito del posible diálogo con/entre ellos. La escena es convivial en dos sentidos; por un lado, las pantallas están presentes en todos los espacios de la casa, incluso la heladera parece una pantalla que habla:

vivimos en los tiempos de la domótica, aquella división de la robótica aplicada ya no a lo industrial sino al hogar, y el espacio está tan lleno de satélites artificiales que ya resultan tan naturales (e indispensables) como las estrellas, pero ya no engendran fantasías siderales sino la esperanza de una buena conexión a internet (Castagnet 2015: 2).

Por otro, como decíamos, el diálogo se da entre los vivos y los muertos (*internet*) y entre los muertos en la *intranet*. Es muy sugerente volver a Winston Smith. En 1984, había una telepantalla por hogar, era imposible apagarlas o callarlas y ejercían un poder de vigilancia penetrante e invasivo sobre la subjetivi-

de Ursula Le Guin) y en varias obras de la ficción científica, el cyberpunk, entre otros. Cabe decir que esta novela es deudora en muchos aspectos de la forma de asunción del género en Le Guin (Piccioni 2013).

dad: todo esto las colocaba en una ajenidad, como una otredad absolutamente distinguible y diferenciada de los sujetos. En *Los cuerpos del verano*, el mundo de la internet es lo real o, mejor dicho, es *tan* real como el mundo “material” y su incorporación es parte de lo que Sadin llama “la humanidad aumentada”, una nueva condición dual emergente que “entrelaza espíritus humanos y maquínicos y traza cartografías recompuestas entre organismos biológicos y potencias computacionales” (2018: 27).

No es casual que el hijo del protagonista, el que quiere morir, el que casi no cuenta en las estadísticas, cuyo nombre no por nada es Teo –un guiño hacia un pasado presuntamente ido y anacrónico– habite el único espacio de la casa sin conexión, sin pantalla, con un cerebro ya en muchos sentidos desconectado, pero al fin en un mundo propio, un *cuarto propio*. También en esto volvemos a Winston porque el personaje de Orwell encontró un vestigio para la libertad en el no ser observado, conectado:

Por alguna razón la telepantalla del cuarto de estar se encontraba en una posición insólita. En vez de hallarse colocada, como era normal, en la pared del fondo, desde donde podría dominar toda la habitación, estaba en la pared más larga, frente a la ventana. A un lado de ella había una alcoba que apenas tenía fondo, en la que se había instalado ahora Winston. Era un hueco que, al ser construido el edificio, habría sido calculado seguramente para alacena o biblioteca. Sentado en aquel hueco y situándose lo más dentro posible, Winston podía mantenerse fuera del alcance de la telepantalla en cuanto a la visualidad, ya que no podía evitar que oyera sus ruidos. En parte, fue la misma distribución insólita del cuarto lo que le indujo a lo que ahora se disponía a hacer (1980: 26).

Entonces, si algunos de los personajes son habitantes de dos mundos en su doble naturaleza de *cyborg* y animal, Teo es un resto de otra doble ciudadanía, la kantiana, ciudadano de la racionalidad y de la naturaleza y se suma, de alguna manera, a los restos de una villa marginal y anacrónica, Gorila, una suerte de inframundo al que se llega, del mismo modo que en la fábula dantesca, atravesando un río ignoto y en la que antes se inhumaba a los cuerpos, ahora reconvertido en una especie de complejo habitacional de bóvedas y tumbas, con solo crematorio manteniendo sus funciones tradicionales:

*Escenas interrumpidas III. Cuerpos, artes, memorias y artificios
en la literatura argentina y latinoamericana*

Gorila está más alumbrada de noche que de día con lamparones de bajo consumo. Todas las calles tienen techo de chapa, aunque suele haber agujeros del tamaño de una bañera donde cagan los pájaros o los murciélagos. En realidad no son calles, sino senderos y espacios huecos entre las construcciones del cementerio, demasiado irregulares para que entren patrulleros o ambulancias. La mercadería circula por arriba y, cuando baja, inunda los pasillos en diez mil puestos claustrofóbicos. Las lápidas y las cruces desaparecieron rápido. Las pocas que quedan se consideran de mala suerte; nadie las rompe porque eso se considera de peor suerte aún. Las casas son de madera y chapa, ranchadas de cartones o tela, contenedores de basura dados vuelta. Conviven con las granjas y con las criptas; la carnicería está junto al horno de cremación, el único lugar del viejo cementerio que aún continúa en funcionamiento (Castagnet 2012: 72).

El resto del mundo, el afuera diezmado como un espacio real y, al mismo tiempo, en el que sucede lo imposible, lo que no podríamos pensar, la deshumanización completa, convierte, en cierto punto, los márgenes en *campos*, en el sentido de que son zonas en las que se concentra lo indecible, lo no humano. Observemos, por ejemplo, este pasaje de la novela *Ciudad de Dios* del escritor brasileño Paulo Lins:

Surgió la favela, la neofavela de cemento, formada de vías–bocas y sinistros–silencios, con gritos–desesperos en el correr de las callejuelas y en la indecisión de las encrucijadas. Los nuevos habitantes acarrearón consigo basura, botes, perros vagabundos, echús y pombagiras [1] como guías intocables, días para ir a batallar, antiguas cuentas que ajustar, vestigios rabiosos de tiros, noches para velar cadáveres, charcos dejados por las crecidas, tendejones, mercadillos de martes y domingos, lombrices viejas en intestinos infantiles, revólveres, orichas enroscados en cuellos, pollos ofrecidos a los dioses, samba de enredo [2] y sincopada, juego del bicho [3] , hambre, traición, muertes, Jesucristos en murgas agotadoras, batón febril para bailar, lamparilla de aceite para iluminar al santo, hornillos, pobreza para querer enriquecerse, ojos para nunca ver ni decir, y pecho para encarar la vida, despistar a la muerte, rejuvenecer la rabia, ensangrentar destinos, hacer la guerra y ser tatuado. Llevaron tirachinas, revistas Séptimo Cielo, trapos para fregar el suelo, vientres abiertos, dientes cariados, catacumbas incrustadas en los cerebros, cementerios clandestinos, pescaderos, panaderos, misa de difuntos, palo para matar a la serpiente y luego mostrarlo, la percepción del hecho antes del acto, gonorreas mal curadas, piernas para

esperar el autobús, manos para el trabajo pesado, lápices para los colegios públicos, valor para doblar la esquina y suerte para los juegos de azar. Llevaron además cometas, lomos para las porras de los policías, monedas para jugar a los chinos y fuerza para intentar vivir. Y también el amor para dignificar la muerte y acallar las horas mudas (2003: 13).⁷

Si bien no se trata de un texto que pudiera imaginarse dentro de las narraciones de ciencia ficción sino, por el contrario, manifiesta una estética hiperrealista, al mismo tiempo fragmentada y de rasgos vanguardistas y que formula, como define Luciana Beroiz, una “crónica de la violencia urbana” (2012: 4), advertimos el punto en común –junto a otros textos, por ejemplo *Mano de obra* (2000) de Diamela Eltit– de mostrar superposición de mundos paralelos, ya en el presente o en el futuro muy cercano, en los que la vida abandona el carácter de un concepto convencional y acordado de lo humano.

2. Internet, un encuentro con los muertos

La novela construye un mundo posible que establece un estrecho vínculo con la realidad virtual que existe en nuestro tiempo. La “revolución digital”, producida a partir de la invención y desarrollo de los smartphones en el año 2007 con el primer iPhone, ha significado para nuestra era un cambio de mentalidad, una nueva forma de transitar la vida humana, es decir, un cambio de paradigma. Este teléfono celular, desarrollado por Steve Jobs para Apple, reunía en un mismo aparato un medio de comunicación telefónica, un dispositivo para escuchar música y la posibilidad de conectarse a la red de internet. A través de un elemento que cabía en una mano y su pantalla táctil, la vida del ser humano se vio modificada, por las posibilidades

⁷ Los números insertos en la cita corresponden a aclaraciones del traductor, las cuales transcribimos: [1] Pombagira es la compañera de Echú, divinidad afrobrasileña, que los misioneros católicos identificaban con el diablo; [2] La samba de enredo, habitualmente de contenido histórico y patriótico, guarda relación con el tema o «enredo» elegido para el desfile de las escuelas; también se la llama «samba-enredo»; [3] Lotería semiclandestina que se juega con los finales 0000 a 9999, cuyas decenas corresponden a 25 grupos, cada uno con el nombre de un animal, de ahí el nombre de «juego del bicho».

que surgían, convirtiéndose con el tiempo en un bien de necesidad para formar parte del entramado social. Esta perspectiva es desarrollada por Alesandro Baricco en *The game*: la “revolución digital” forma parte de las *revoluciones mentales*, puesto que “le reconocemos la capacidad de generar una nueva idea de humanidad” (2019: 21). Los hombres han cambiado su modo de pensar, la tecnología ha logrado que nuestras conductas se vean afectadas por ella, nuestros pensamientos y sentimientos, así como se ve en la novela que plantea un tiempo aun futuro, en el que el lugar de la tecnología y su desarrollo resulta más que significativo, es central, porque gracias a ella las formas de morir que hemos descripto más arriba trastocan un estado de cosas del presente y devuelve una utopía aspiracional, vencer la muerte. Como consecuencia, al modificar la experiencia de la muerte y las creencias instituidas a partir de este límite, la idea de persona también es repensada.

La transitoriedad se convierte en un imperativo, se anuncia una falta de absoluto, algo que es una cosa, pero que también podría ser otra. Esa es la marca que podemos reconocer en las vidas del texto, anunciadas desde su materialidad y su ser ya desde el título. El plural señala múltiples entidades y la estación del año permite advertir un tiempo que presta experiencias, sin olvidar que también existen otros, anteriores y posteriores. Estos desplazamientos coinciden con el marco genérico en el que se sitúa la novela, es decir, la ciencia ficción, aunque tal vez no en la mirada de extrema desconfianza que el género clásico propuso. Contrastemos dos episodios. En el cuento “En la pradera” de Ray Bradbury, dos hermanitos juegan a cazar leones en la sabana africana sin salir de su cuarto. Se trata de un cuarto inteligente en el que paredes, piso y techo recrean a través de ciertos mecanismos todos los efectos sensoriales de leones, buitres, árboles, polvo y calor abrasador. Los niños se encuentran alienados por el juego, al punto de que provocan que esos leones y buitres virtuales terminen por comerse a sus propios padres, quienes estaban interfiriendo en el juego. La conexión con las cadenas de lo real y del afecto han desaparecido y la perfección tecnológica se expresa como amenaza de la vida de los seres humanos. En *Los cuerpos del verano*, los bisnietos de Ramiro juegan a la guerra de campaña, de militares contra

indios, con una pantalla en su cuarto y en un momento, juegan a que él es un gaucho desertor, al que tenían que perseguir y matar. Ramiro escucha los disparos, siente la arena del desierto bajo las uñas, cierra los ojos ante lo inevitable. En otro momento, la acción del juego se vuelve definitiva:

Uno de los chicos mató a golpes al otro.

No estaban peleados. Ni siquiera estaban enojados. Lo hicieron porque creyeron que era lo mejor. “para visitar al abuelo”, dijo Flúo, cubierto de sangre; atrás, el cuerpo de Corona esperaba a la policía. Intenté explicarle que Teo no estaba en flotación, ni tampoco lo habían quemado en otro cuerpo ni nada de lo que pudiera imaginarse...

a las dos horas estaban hablando nuevamente entre ellos: uno en su cuerpo y el otro en la red. “me dolió un poco”, admite Corona, “pero estar en flotación es genial” [los padres] acuerdan, para su decepción, que el regalo de navidad de ambos sea un nuevo cuerpo para Corona (Castagnet 2012: 99).

Mientras que en la fábula de Bradbury se lee la alienación y el peligro, aquí hay una especial naturalización: en Bradbury la presencia de dos lenguajes entre los cuales se establece un corte rotundo; aquí, de alguna manera, la sucesión de un idioma a otro es una continuidad, una sucesividad, los signos de uno y otro mundo conforman un solo *continuum*.⁸ La muerte es un mero cambio de estado y las posibilidades técnicas han permitido eliminar esa noción de ruptura propia de la muerte del otro, que, por cierto, está aún presente en el protagonista, como residuo de una conciencia que tiende a desaparecer:

Lo veo, pero no lo acepto. Entiendo que su cuerpo va a dejar de funcionar, y luego va a cesar la actividad cerebral. No entiendo que con ello se va a desintegrar todo lo que identifico como mi hijo menor. La culpa es de internet, del estado de flotación, de los cuerpos quemados; todo

⁸ Utilizamos la idea de idioma, lengua, como símil para expresar esa continuidad. En *Le Mepris* (Dirigida por Jean Luc Godard, 1963) hay una escena entre personajes que pasan de un idioma a otro y se establece un continuum semejante: Jack Palance habla en inglés, tiene una traductora que vierte en su lengua lo que dicen los otros; Fritz Lang habla por momentos en alemán, por momentos en inglés, escucha en francés, devuelve en cualquier otra lengua y así con todos los personajes.

lo que yo represento. Crecí cuando todos los viejos se morían; cuando estaba por morir, me convencieron de que podía no hacerlo; cuando regresé a la vida me regresaron a la juventud. Ahora me resulta imposible aceptar que alguien pueda desaparecer y que esa persona sea mi hijo (Castagnet 2012: 92).

Como señala Florencia Colombetti, *Los cuerpos del verano* propone otro modo de comprender las relaciones entre lo humano y lo tecnocientífico,

por lo que ya no se puede pensar en términos opositivos y excluyentes sino que emergen nuevas proximidades, conexiones y contaminaciones [...], que configuran, podríamos decir, un horizonte poshumano” (4).

Los límites se ven trastocados, modificadas las nociones de lo humano y lo tecnológico, no hay una mirada positiva o negativa solamente, sino que se establece un vínculo que unido conforma la nueva “realidad”. Dicha reconfiguración toma lugar en un momento en el que otra consideración ligada a esta irrumpe sobre la ciencia ficción reciente en Latinoamérica, que parte de la idea de crisis del verosímil realista, estableciendo que, si las máquinas forman parte de la vida del hombre y ya no se plantean como posibilidades a futuro, “la ciencia ficción es el nuevo realismo” (Mosquera 2020: 10). El propio Martín Felipe Castagnet adhiere y contribuye a esta idea, entendiendo que existe una mutación necesaria en la medida en la que internet se ha tornado real y no hay una distancia entre el invento real y el ficticio. A partir de una referencia de Cohen, Castagnet cita a Ballard: “La ciencia ficción tiene que dejar de ocuparse del espacio exterior y el futuro lejano y ocuparse del futuro cercano y el espacio interior” (Castagnet 2015: 5).

3. “Situacionalismo” de la existencia

Como adelantáramos, la sociedad en la novela ha logrado extender la vida a través de algoritmos capaces de contener a la persona, sin su cuerpo, evidentemente, y convertida en datos. Dentro de este “nuevo” mundo caben tres opciones: con-

tinuar viviendo en el denominado *estado de flotación*, adquirir un cuerpo de otro ser vivo, tanto persona como animal, y volver a habitar el planeta Tierra de manera física, o morir definitivamente. Dichos estados dependerán de decisiones personales, posibilidades económicas y disponibilidad de cuerpos, si ese es el caso. Mencionábamos que Ramiro entró en *estado de flotación* cuando recién se comenzaba a desarrollar esta práctica. Estuvo varios años así hasta que su familia consiguió adquirir un cuerpo para que él lo pudiera habitar, con algunas diferencias al que tenía anteriormente, ya que pasó a ser una mujer de unos 45 años, bajita y gordita, y convivir con esa familia ensamblada y la batería que permanentemente debía cargar. La identidad personal es múltiple y distante de la identificación del cuerpo con la construcción mental y sentimental. Hay una separación entre cuerpo y alma, entonces, al mejor estilo medieval, sólo que el alma, que en la vida nos identifica, pervive en datos, que puede tener una vida de ese modo, como es el caso de Vera, la hija de Rama que eligió permanecer en *estado de flotación*; pero también la personalidad se va forjando a partir de las experiencias que cada cuerpo tiene, como advierte el narrador en el principio: “sé que son mis sentidos, sobrestimulados por regresar al espacio donde viví una vida entera. En internet me esperan mis muertos” (Castagnet 2012: 15). Pareciera en este caso que “vivir la vida” necesita un cuerpo, se traza una antítesis entre ambos espacios, uno de vida y otro de muerte, aun siendo el último el que le permitió volver a esa “vida” añorada. Se abren, entonces, posibilidades, las identidades comienzan a manifestarse de diferentes formas, todas válidas, que multiplican el *ser* y lo van dotando de particularidades de acuerdo con el momento de *existir*, que depende de su materialidad.

Una característica de la modernidad es la experiencia de aceleración de la vida, la cultura y/o la historia, a partir de tres dimensiones: la aceleración tecnológica, la del cambio social y la del ritmo de vida. Debido a que la existencia humana es temporal, esta aceleración dada ha afectado a la persona en su constitución interior, provocándose lo que Hartmut Rosa denomina una “contracción de la identidad temporal”, la que es reemplazada por una especie de “situacionalismo” (25). Esto se advierte en *Los cuerpos del verano* en cuanto a la posibilidad

de que una “persona” sea, en parte, la misma en otro cuerpo. Ocurre que la tecnología brinda posibilidades de prolongar la vida, entonces, como dice Rama, “la muerte continúa existiendo, lo que desapareció fue la certeza de que todo termina más tarde o más temprano” (Castagnet 2012: 31–32). Hay diferentes formas de ser y existir, dadas por esa incerteza del fin, no es necesario prever y programar una única vida limitada a cierto tiempo, sino que hay varias posibilidades para cada individuo. “Algunos argumentan que es la ley de la naturaleza cambiar a otro cuerpo luego de la muerte” (Castagnet 2012: 70), dice el narrador evidenciando el cambio de paradigma que la tecnología ha posibilitado, al igual que para nosotros lo que se advierte como normal y común, gracias a la costumbre, desde la “revolución digital”. Cada existencia se va a componer de varios cuerpos, que van a definir las posibilidades y modos de ser de la persona en ese momento. Ramiro quiere volver a la experiencia física para conocer a la descendencia que su mujer tuvo con otro hombre. Cuando lo hace en el cuerpo de la mujer tiene que actuar como tal y, por ejemplo, en una ocasión que visita a la nieta de quien fuera su esposa se hace pasar por una amiga de la abuela de la chica, sin revelar su “verdadera” identidad y tampoco sus deseos eróticos por la joven. Sin embargo, cuando vuelve a verla, pero en el otro cuerpo que adquiere, ya que se sentía limitado en el de la señora, no actúa del mismo modo. Se trata de un joven vigoroso que mantiene relaciones sexuales con la chica. Lo que es provocado por un cambio tecnológico, la posibilidad de preservar la vida en datos y entonces también poder volver a habitar otros cuerpos, es atribuido a la naturaleza, generando una suerte de validación y aceptación que, de lo contrario, podría ser más resistida.

4. La identidad transitoria

En relación con este aspecto y estrechamente vinculado con las nociones de entidad y existencia vemos que hay una visión performativa del cuerpo, un síntoma de época, las características atribuidas a los cuerpos e identidades en la ficción analizada. Según Butler, se trata de que el género conforma la realidad

que se supone que es, lo que significa que produce los efectos que nombra a través de una reiteración estilizada de actos y consigue su efecto en el contexto de un cuerpo (2019: 84). De este modo, a partir de lo que se realiza es que se construye ese elemento, el género en este caso. Al tratarse de cuerpos, la novela de Castagnet presenta un modo de definir la identidad que puede relacionarse con la performatividad, ya que cada individuo va estableciéndose a medida que es de manera física, en uno u otro cuerpo, humano o animal, así como también en datos, de manera digital. Su mente, su estructura emocional, su cuerpo van a ir cambiando, pero todos tendrán efectos en esa persona, como el motivo de vida que Ramiro encuentra en la venganza hacia su antiguo amigo; la conformación de su subjetividad no deja de establecer una conexión con las experiencias vividas, cada una de las que en su tiempo se desarrolló particularmente.

El cuestionamiento por la identidad individual llega a su punto cúlmine sobre el final, cuando Ramiro se nos presenta como un caballo; el hecho no termina ahí, sino que parece encontrar en esta nueva forma una identidad develada, un ser que se halla cómodo y a gusto, aunque sin dejar de sentirse así gracias a toda su experiencia anterior, múltiple y diversa. Sus últimas palabras, que operan de cierre del texto, son las siguientes:

Soy un caballo amarillo; o quizás rojo [...] La existencia es demasiado larga para mantener siempre el mismo trabajo [...] Puedo oler cómo se disuelve mi ego. Los demás caballos no tienen un nombre para mí. El último miembro fantasma desaparece (Castagnet 2012: 106–107).

En una breve charla anterior que tuvo con otro de los personajes de la historia y que recupera en este momento se pregunta si ser humano estará en la misma categoría que los otros animales, si quizás uno en realidad tendría que haber sido pulpo, por ejemplo, o caballo, como Rama en este caso. Al final de la cita señala la desaparición del último miembro fantasma, como si ya estuviera totalmente adaptado, porque pareciera que no le falta nada, está completo en ese cuerpo animal, encontró su lugar. Al reconocerse a sí mismo y su pasado, su gente, que son esos otros que lo rodean y a quienes reconoce, incluida Vera, su

hija, quien decide, finalmente, abandonar el *estado de flotación* para habitar un potrillo, se advierte la continuidad de su identidad; pero la diferencia, la noción de trabajo atribuida al modo de existir y la apropiación de sentidos en desmedro de otras percepciones, como la disolución del ego, marcan la transformación de esa identidad, que se alcanza de modo performativo y relacional y a la definición explícita con la que se inicia la cita: “Soy un caballo”.

A modo de cierre

La Biblioteca existe ab aeterno.
De esa verdad cuyo colorario inmediato
es la eternidad futura del mundo,
ninguna mente razonable puede dudar.
Jorge Luis Borges, “La biblioteca de Babel”.

La irrupción de la “revolución digital”, así como los cambios en las nociones temporales y de perspectivas de género configuran identidades transitorias. En la novela, la evanescente condición identitaria se constituye en una oscilación entre lo humano y la máquina, entre uno u otro cuerpo, entre dos o más tiempos disímiles; en definitiva, son identidades performativas en tanto se construyen a partir de varias posibilidades en cada tiempo preciso en que son. De acuerdo con lo que el autor señalaba sobre la ciencia ficción se da cuenta de esa constitución interior que reclamaba para su tratamiento, la historia trata de una vida que se va manifestando, una identidad temporal que se contrae, no en desmedro de sí, por el contrario, con la posibilidad de habitar el mundo de diversas formas. Lo humano se encuentra intervenido por la tecnología, modificado, ampliado, proyectando la vida más allá de lo concebido en nuestros tiempos, aunque no pensando en un futuro lejano y ajeno, sino más inmediato de lo que, quizás, nos atrevemos a pensar. Aun así, la muerte es un pasaje imposible de sortear, sobre el que pervive el silencio y lo inexplicable. Estos sujetos vuelven de la muerte, pero no pueden aportar información sobre ese momento individual y privado:

para entrar en flotación hay que morirse; no hay trenes rápidos que salteen las estaciones intermedias, en los que el pasajero pueda dormir una siesta para despertarse luego dentro de la pecera nueva. Las máquinas no pueden fingirlo. Los artistas no pueden simularlo. Es mi muerte y la de nadie más. (...) la muerte es secreta, universal y obligatoria (Castagnet 2012: 55).

A través de sus distintos “envases” el narrador mantiene su primera “personalidad”, aquella alma de varón que vivió hace cien años y que en forma de mujer, hombre o caballo permanece fiel a sí. De hecho, a lo largo del texto es consciente de que se trata de un muerto, un fantasma, un muerto vivo, lo que revela un mundo de simulación frente al mundo de la representación (Haraway 2018: 38). Así, la dualidad planteada en la metafísica de Aristóteles tampoco parece ser sorteada: aquel “ser en tanto ser”, el *ousia*, migra de cuerpo en cuerpo, de materialidad en materialidad, es decir, de accidentes en accidentes, pero su “conciencia” pareciera ser la misma del inicio, prolongada a través de los cuerpos como potencia de una relación de extrañamiento permanente entre el cuerpo y la subjetividad. Sin embargo, hay un plus que se da en el aprendizaje, siempre comparativo o siempre desde el punto de vista de aquel varón, que va “disolviendo” su ego. Por una parte, el adquirir un nuevo cuerpo lo obliga a la desautomatización, a un reaprendizaje:

Troto con la batería abrazada al pecho.

Cuando recorrí la vereda por primera vez con mi nuevo cuerpo necesité la ayuda de los nietos de Teo; hoy me parece demasiado corta (...). El portón enano está cerrado pero lo cruzo por encima. ¡sin esfuerzo! Me cuesta creerlo, pero mis rodillas me responden. (Castagnet 2012: 41).

“Necesito ayuda para maquillarme”, le confieso, “jamás lo hice en toda mi vida”. (...) Me levanto del inodoro y el maquillaje no se despegas de mi cara. Muevo la cabeza hacia los costados, sonrío, hago monerías, y todo sigue en su lugar. Le doy un beso a Septiembre en el cachete. Ella se pone los guantes y me ofrece el brazo para salir juntas; mientras bajamos por la escalera siento que estoy en el cumpleaños de quince que nunca me festejaron (Castagnet 2012: 48-9).

En ese sentido, se produce cierto saber para esa alma; por otro, no podemos dejar de asociar el hecho de que el protago-

nista se aloje, finalmente, en un caballo, como aquel caballo de Tolstoi examinado por Víctor Shklovski en “El arte como artificio” para sintetizar el tránsito; es en esta última versión de sí mismo cuando se produce “la disolución del miembro fantasma”

Vera me llama “papá”. Gales me llama “abuelo”. Septiembre me llama “Ramiro”. Los chicos me llaman “Rama”. Cuzco continúa llamándome “señor”. Puedo oler cómo se disuelve mi ego. Los demás caballos no tienen un nombre para mí. El último miembro fantasma desaparece (Castagnet 2012: 107).

Shklovski destaca cómo Tolstoi al hacer que el narrador sea el caballo singulariza el procedimiento y la percepción del sentido de propiedad:

La gente no busca en la vida hacer lo que ella considera el bien, sino la manera de poder decir “mío” del mayor número posible de cosas. Ahora estoy persuadido de que en esto estriba la diferencia esencial entre nosotros y los hombres (2004: 87).

En rigor, en las identidades transitorias se activa la permanencia de la propiedad, del sentido de propiedad como el lugar, precisamente, de disolución del ego; la propiedad permanece en esos datos, en los algoritmos, en la inmaterialidad materialidad de la babelia digital. Nos preguntáramos con Nancy, a partir de la lectura de la novela, qué viene después del sujeto, pero también, qué hay más allá de la propiedad.

Finalmente, la transitoriedad se da no sólo en la individualidad de cada sujeto, sino en el colectivo humano/no humano. No es algo nuevo, nos dirá Bataille, ese estado de embriaguez en el que la humanidad o el grupo de seres de un tiempo dado, atraviesa la transición, en medio de la euforia y el terror del cambio, “siempre en un combate azaroso” (2014: 32).

Bibliografía

- Aries, Philippe (2007) [1975]. *Morir en Occidente. Desde la edad media hasta nuestros días*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Baricco, Alessandro (2019). *The game*. Barcelona: Editorial Anagrama

- Barley, Nigel (1995). *Bailando sobre la tumba*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bataille, George (2014). *Las cuevas de Lascaux o el nacimiento del arte*, Córdoba: Alción.
- Beroiz, Luciana (2012). “Geografías violentas: ciudad de Dios, ciudadanos del infierno”, *Letra celuloide. Revista digital de cine y literatura*. 6, número 6.
- Borges, Jorge Luis (1986). “La biblioteca de Babel”, *Ficciones. Obras completas*, Buenos Aires: Emecé.
- Bradbury, Ray (1955). “En la pradera”, *El hombre ilustrado*, Buenos Aires: Ediciones Minotauro.
- Butler, Judith (2019). *El género en disputa*, Barcelona-Buenos Aires, Paidós.
- Castagnet, Martín (2012). *Los cuerpos del verano*, Buenos Aires: Factotum Ediciones.
- (2015). “El viaje de la ciencia ficción argentina a los confines del espacio interior”, *Cuadernos LIRICO* [En línea], 13/2015, Puesto en línea el 15 diciembre 2015, consultado el 30 abril 2019. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/2160>; DOI: 10.4000/lirico.2160
- Colanzi, Liliana (2017). “Versiones latinoamericanas del *cyborg*: cuerpos, mercado, tecnología y animalidad en ‘El cementerio de elefantes’ (2008), de Miguel Esquirol y *Los cuerpos del verano* (2012), de Martín Felipe Castagnet”, *Of animals, monsters, and cyborgs alternative bodies in latinamerican fiction (1961–2012)*, Cornell University.
- Colombetti, Florencia. “Inmortalidades digitales. Vida y tiempo en *Los cuerpos del verano* de Martín F. Castagnet”, *Gestos vitales. Recorridos críticos sobre escrituras del presente*.
- (2015). “Desplazamientos en las fronteras entre lo humano y la máquina en la ciencia ficción latinoamericana reciente”, *IV Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Universidad Nacional de Rosario.
<https://www.cetycli.org/trabajos/colombetticc2015.pdf>
- Guerrero Andrade, Lourdes (2019). “Estampas del mundo flotante: *ukiyo-e* o *xilografía ukiyo-e*”, *Amontanamos las palabras*, blog de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas (BDCV) de El Colegio de México (COLMEX) A <https://bdcv.hypotheses.org/3015>
- Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920–2010. Genealogías*,

- tipologías y discontinuidades https://issuu.com/globalartarchives/docs/anna-maria-guasch_arte-y-archivo_1920-2010
- Jimenez Barrera, Joaquín Lucas (2020). “Del capitalismo de lo somático a la tecnología de la afectividad. Representación de las subjetividades neoliberales en *Los cuerpos del verano* (2012) y *Kentukis* (2018)”, *Mitologías hoy*, vol. 22: 87–101.
- Jobs, Steve (2007). “Presentación del primer iPhone.”
- Haraway, Donna (2018). *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*, Mar del Plata: Letra Sudaca.
- Hartog, François (2007). *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, Universidad Iberoamericana: México.
- Lins, Paulo (2003). *Ciudad de Dios*. Barcelona: Tusquets.
- Maire, Gonzalo (2017). *El ukiyo-e en los límites de la imagen: estudio sobre la colección de estampas japonesas clásicas del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile*, Santiago de Chile.
- Mosquera, Mariano E (2020). “De matrices, híbridos y síntomas: ciencia ficción y realismo en tres novelas latinoamericanas contemporáneas”, *Mitologías hoy*, vol. 22: 281–296, <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v22-mosquera>
- (2020). “Antropogenética del arte y la literatura. Interferencias entre estética y filosofía de la técnica”, *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 9, n° 18, pp. 178–191.
- Nancy, Jean-Luc (2014). *¿Un sujeto?*, Adrogué: Ediciones La Cebra.
- Orwell, George (1980). *1984*, traducción: Rafael Vázquez Zamora, Salvat Editores S.A. Edición electrónica de Utopía.
- Rosa, Hartmut (2011). “Aceleración social: consecuencias éticas y políticas de una sociedad de alta velocidad desincronizadas”, *Persona y sociedad*, vol XXV, n° 11: 9–49.
- Shklovski, Viktor (2004). “El arte como artefacto”, en Todorov, Tzvetan (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Thomas, Louis-Vincent (1983). *Antropología de la Muerte*. México: FCE.
- Waugh, Evelyn (1953). *Los seres queridos*. Buenos Aires: Sudamericana.

El relato como rito facultativo y complementario ante la ausencia de los cuerpos

Estefanía Di Meglio

En la trilla de un tren que nunca se detiene
En la estela de un barco que naufraga
En la olilla, que se desvanece
En los muelles los apeaderos los trampolines los malecones
Hay Cadáveres
“Cadáveres”, Néstor Perlongher.

Si la letra y el relato son una vía de inscribir lo real en lo simbólico, en tanto garantía de su no repetición y retorno, entonces la narración participaría en la elaboración del duelo postergado por ausencia del cuerpo y de información, ambos crímenes perpetrados en Argentina desde el último gobierno militar y sus antesalas políticas. De manera aproximada, lo narrado y la escritura, la inscripción como palabra o imagen que instaura un relato sobre lo sucedido, pueden funcionar a modo de sustituto de otros ritos imposibles ante la falta del cuerpo o como complemento de aquellos.

El presente trabajo, guiado por estas ideas, se divide en dos partes. La primera tiene por objeto hacer una exposición teórica de la escritura y la narración entendidas en estos términos de la elaboración ante un duelo coartado, mientras que la segunda consiste en un comentario sobre dos textos a modo de ejemplo ilustrativo. En esta dirección, se propone no un análisis exhaustivo de tales textos, sino poner a prueba los alcances de las ideas teóricas de la primera parte a través de dos relatos que se sitúan entre lo artístico, lo testimonial, el documental y la crónica: *Papá Iván* (2004) de Inés Roqué y *Aparecida* (2015) de Marta Dillon.

Cuerpos que faltan: la postergación del duelo

En la novela *77* (2008) de Guillermo Saccomanno el protagonista, profesor de literatura, explica que si algún género cabe

para contar y cifrar la historia argentina, signada por la violencia, es el terror. En intertexto con el cuento “La pata de mono” de Jacobs, el personaje reflexiona como por un gesto metaliterario sobre la condición de los desaparecidos, arribando a la conclusión de que, aun cuando reaparecieran, por condensación de lo siniestro no serían más que aparecidos, al igual que el hijo de la pareja en el cuento citado. Así, la historia argentina se definiría por el género del terror, en una mezcla con lo fantástico que resume, en el caso de la dictadura, las dudas e incertidumbres establecidas por los victimarios acerca de los cuerpos desaparecidos.

Durante la última dictadura en Argentina y sus prolegómenos, la eliminación y desaparición del cuerpo se corresponden con el intento de acallar voces opuestas a la oficial y suprimir discursos disidentes (Masiello 1987: 12), ambos como parte de un proceso genocida que además de eliminar seres humanos acalla sus ideologías, discursos y, finalmente, intenta borrar el relato de esas desapariciones (Feierstein 2011). El peso de la incertidumbre ante lo sucedido se acentúa cuando el cuerpo del ausente no está. La definición “ni vivos ni muertos” que diera el genocida Jorge Rafael Videla en conferencia de prensa ilustra el limbo en el que se situó/sitúan los desaparecidos: ni lo uno, ni lo otro; hay un espacio intermedio, indefinido, un territorio que no es tal y que, en consecuencia, produce la incertidumbre de quienes sí están vivos: familiares, allegados, individuos de la sociedad en la que faltan los desaparecidos. Tal incerteza explica que, una vez finalizado el régimen castrense y durante años, gran cantidad de familiares hayan esperado el regreso de sus desaparecidos (Gelman y La Madrid 1997: 22; 28; 33). ¿Cómo elaborar pues, el duelo en estas condiciones de permanente espera atravesada por la incertidumbre que deja en un limbo tanto a los desaparecidos como a sus familiares? Al entender de Daniel Feierstein, el genocidio se dimensiona en tanto práctica social que excede los límites temporales entre los que se extiende el régimen genocida, cuyas consecuencias se proyectan a futuro. Una de sus vías de acción consiste, además de la eliminación de personas y cuerpos y, con ello, de toda ideología y práctica que se le oponga, en la homóloga eliminación del relato de lo sucedido, de la consecuente transmisión y de la me-

moria, lo cual se entiende como parte de la realización simbólica del genocidio (Feierstein 2011: 128). Es por este motivo que la efectiva formulación de relatos acerca de lo acontecido se presenta, a priori, como una forma de resistencia y, en muchos casos, de elaboración de ese pasado traumatizante. A esto viene a añadirse que, si la ausencia de los cuerpos conculca la elaboración de los tradicionales y ancestrales ritos para el proceso de duelo, y así los efectos del genocidio se perpetúan en el tiempo y en las generaciones, existen actos de carácter sustituto, como lo es la escritura en su dimensión ritual.

El duelo, por su parte, implica un proceso. De allí que se hable de trabajo de duelo, de elaboración, y que se entienda que la escritura toma cierta parte en la elaboración de dicho proceso, en oposición a un hecho discrecional, definido o puntual, de límites precisos. A esto viene a añadirse que frente a tales situaciones “los familiares no tienen un momento único para realizar el culto de la muerte, sino tiempos fragmentarios relacionados con momentos determinados por la esperanza, la tristeza, la ilusión y por los momentos históricos y políticos de la nación” (da Silva Catela 2001: 158). Alejandro Kaufman encuentra en la ausencia del cuerpo de los desaparecidos un agravante en lo que hace a la dificultad de la representación de la muerte y lo traumático que supuso el genocidio argentino, en tanto que el duelo coartado e interrumpido por esa falta acentúa la condición casi inenarrable de los hechos por estar subsumida bajo la cualidad de lo traumatizante. Si lo real queda fuera de la representación, el trauma viene a profundizar ese hueco en el discurso, puesto que implica incluso antes una interrupción en la vivencia, la cual queda desagregada, sin poder ser integrada a la experiencia (Benyakar 2012: 131). Aun cuando el cuerpo está, no se poseen los datos e información sobre las circunstancias de la muerte, razón que lleva a pensar que el término de desaparición se extiende a las situaciones materiales que rodean a las víctimas:

El duelo, la sepultura, definen un límite para el dolor y el sufrimiento. [...] La tortura y la desaparición son crímenes contra la humanidad, antes que por la intensidad o gravedad material y física que puedan tener las acciones concretas que suscitan, por su continuidad y permanencia,

por su *prolongación en el tiempo*. Por su permanencia definitiva, en el caso de la desaparición. Cualquier límite que se le pueda poner al dolor define una localización, un fin, una posterioridad habitable por el sujeto. Se podría decir que hay memoria del dolor que tiene fin, pero que el dolor sin fin tampoco se articula en un sentido estricto con la memoria. Es por ello que las memorias de las torturas y las desapariciones conciernen al orden de lo sublime. Son inexpresables y literalmente inenarrables (Kaufman 2004: 34, énfasis en el original).

Como señala Victoria Souto Carlevaro, a propósito de la dimensión colectiva que subsume los casos individuales, “el trauma no puede ser elaborado porque todavía no sabemos dónde están los cuerpos de los desaparecidos, ni han sido restituidos en su totalidad los nietos apropiados. La acechanza del recuerdo se presenta repetitiva hasta el paroxismo” (2010: 53). En este sentido, “el dolor ligado a la desaparición no tiene manifestación porque no hay cuerpo, no hay sepultura, no hay certidumbre” (Kaufman 2004: 35). Entre tantas violaciones a los derechos humanos, los militares violaron el derecho a enterrar los cuerpos de familiares (Verbitsky 2003: 12) y la inexistencia de cuerpos y tumbas impidió la práctica de ritos que ayudaran a elaborar el duelo (Crenzel 2008: 34). En este marco, la escritura se constituye a menudo como un mecanismo de inscripción simbólica sustitutivo de otros ritos que permiten la elaboración del duelo: de ahí surge la concepción del relato artístico como forma de duelo (Arfuch 2018).

Elaborar el pasado en clave poética es sintomático de ciertas cuestiones que se presentan en la arena de lo social. Así, por ejemplo, el solo hecho de que se escriban novelas sobre la última dictadura en Argentina –lo que ha constituido y sigue conformando una serie narrativa, con diferentes fases– se convierte en síntoma que da la pauta de un afán de relectura del pasado, un intento memorialístico o de sola lucha contra el olvido impuesto –aun cuando estas cuestiones no forman parte de la agenda hegemónica– de un pasado no elaborado socialmente, entre otras razones. Posicionado en su labor de psicólogo, Hugo Vezzetti entiende la proliferación de relatos testimoniales que abordan y reelaboran el pasado reciente como resultado de la carencia de respuestas, así como de la falta de verdad ante los crímenes perpetrados por los genocidas. Esta lectura es pasible

de extenderse a la proliferación de los relatos en clave artística. La potencia del arte reside precisamente en su capacidad de tramitar de una manera singular hechos ya narrados o, inclusive, de elaborar ficcionalmente sucesos y fenómenos no relatados con anterioridad (Sarlo 2005: 53). En Argentina, por ejemplo, la misma naturaleza traumática de la experiencia ha llevado a que los diversos lenguajes artísticos mostraran esta recurrencia en el afán por elaborar, no siempre con conciencia de ello, los acontecimientos vividos (Vezzetti 2008: 26). Los textos de la serie sobre la dictadura en su conjunto, en una de las posibles lecturas, pueden considerarse como síntoma de este duelo no elaborado (a nivel individual y social), como índice de la necesidad de emergencia de memorias que han sido por largo tiempo “subterráneas” (retomando el concepto de Pollak). En un principio, se manifiesta la necesidad de contar lo sucedido en los sobrevivientes. Bien lo han expresado las víctimas del genocidio nazi, entre las cuales podemos citar a Primo Levi como ese modelo de “testigo perfecto” o “integral”, tal como lo entiende Giorgio Agamben (2010). Lo imperioso del relato de lo vivido se transforma en una necesidad casi rayana en lo fisiológico:

La necesidad de hablar a “los demás”, de hacer que “los demás” supiesen, había asumido entre nosotros, antes de nuestra liberación y después de ella, el carácter de un impulso inmediato y violento, hasta el punto de que rivalizaba con nuestras necesidades más elementales; este libro lo escribí para satisfacer esta necesidad; en primer lugar, por lo tanto, como una liberación interior. De aquí su carácter fragmentario: sus capítulos han sido escritos no en una sucesión lógica sino por su orden de urgencia. El trabajo de empalmarlos y de fundirlos lo he hecho según un plan posterior (Levi 2011: 8).¹

Ante la no supervivencia de las víctimas, frente a su desaparición, serán otros quienes testimonien por ellos. En consecuen-

¹ En efecto, Levi explica que la necesidad de narrar lo que estaban viviendo hizo surgir la escritura, como acto simultáneo a los hechos: “tan fuertemente sentíamos la necesidad de relatar, que había comenzado a redactar el libro allí, en ese laboratorio alemán lleno de hielo, de guerra y de miradas indiscretas, aun sabiendo que de ninguna manera habría podido conservar esos apuntes garabateados como mejor podía; que habría debido tirarlos enseguida, porque si me los hubieran encontrado encima me habrían costado la vida” (Levi 2011: 191).

cia, la proliferación de relatos sobre la dictadura, en sentido amplio, puede homologarse aproximadamente al procedimiento discursivo de la acumulación (teniendo en claro que este siempre implica variaciones, agregados, transformaciones, diferencias con lo ya narrado que se retoma y a la vez se reescribe) y es pasible de ser leída como esa pulsión de testimoniar por los que no están, a la vez que en tanto necesidad de duelo, cuya causa hay que buscarla en la necesidad de simbolización como posibilidad del duelo ante la ausencia –de cuerpos, de información, de inscripción– puesto que lo que no encuentra inscripción en lo simbólico retorna en lo real, como viéramos al comienzo.

En el prólogo a *Lo disruptivo* (2006) de Moty Benyakar, Juan Fariña sostiene que la literatura, como las artes en general, posibilitan el abordaje de las catástrofes en una doble dirección: “por un lado, ayudándonos a comprender mejor la índole del padecimiento humano a través de la mirada que aporta el artista al evento disruptivo. Por otro, cuando el acto creador se transforma en vía de elaboración singular y colectiva frente a situaciones extremas” (16).² El relato se configura como mecanismo capaz de hacer presente lo ausente, de convertir la palabra en instrumento ritual sustituto o complementario de

² Fariña reconoce haber encontrado en la escritura el lugar para poder sobrellevar lo traumático, aun antes de que este tuviera lugar o mientras estaba sucediendo. A propósito de sus ayudas psicológicas-humanitarias en lugares de catástrofes, esgrime: “A lo largo de los últimos años tuve ocasión de compartir con Moty Benyakar distintos escenarios de esa zona límite a que nos arroja la condición humana. Antes, durante y después de tales intervenciones en situaciones extremas, la escritura ha sido el modo de procesar nuestras propias angustias frente al espanto. Escritos breves, redactados a vuelapluma en las pausas del trabajo, fueron dando testimonio de la conmoción de quienes retornaban del infierno. Ese infierno de cuyo relato sólo pueden dar cuenta la literatura y los mitos universales, como bien lo ha enseñado la vasta obra de Louis Crocq. La mayor parte de esas anotaciones de viaje permanecieron inéditas, ya que fueron concebidas en la intimidad de las mutuas confesiones que nos imponía la desolación. Sin computadoras a mano, con la sola premisa de la escritura o la vida, son textos que escapan a la lógica de los informes técnicos” (Fariña en Benyakar 2012: 11-12). Finalmente, añade: “nuestra experiencia como espectadores es la escritura que hicimos de ella. No hay obra por fuera de ese registro en el cuerpo. Si la representación del horror permite procesar algo del *disrupto*, del agujero en lo real, es porque allí emergió un texto” (12, énfasis en el original).

aquellos otros ritos ausentes que impiden el duelo, tanto en el nivel individual como en el de la comunidad. La elaboración en el plano de lo discursivo se construye en calidad de puente hacia la elaboración en el terreno de lo psíquico y afectivo.

Por su parte, Luis Guzmán, en su libro *Epitafios. El derecho a la muerte escrita* (2018), estudia diferentes modulaciones que adquiere el epitafio a lo largo de la historia, en su condición de estrategia para la escritura-inscripción de la muerte. El ensayo parte desde esas formas en la antigua Grecia hasta llegar a las publicaciones periódicas de los recordatorios por los desaparecidos en el diario *Página/12*. En este marco, el psicólogo, escritor y ensayista entiende “que el epitafio exista es insoslayable para la identidad. Saber quién es el muerto y dónde está su tumba es un derecho. La apelación a ese derecho en la antigua Grecia se la conocía como ‘el derecho a la muerte escrita’” (2018: 30). Desde el psicoanálisis y también desde la literatura, explica el retorno de lo real cuando este no ha sido inscripto en lo simbólico por falta de palabras o simplemente de respuestas ante lo sucedido. En tal contexto, una de las consecuencias puede verse en la persistencia de lo que Freud ha denominado lo siniestro (2018: 360). El ensayo transita diversos textos escritos como manifestación ritual y simbólica del duelo ante la muerte, con lo que se sustenta la idea de que cuando el cuerpo está ausente, la escritura, el libro se convierten en una especie de tumba:

Los que sostienen esta teoría de la escritura como elaboración del duelo consideran que la escritura puede concebirse como la prolongación de la sepultura [...]. El libro-tumba juega perfectamente el rol de un epitafio. Si la tumba avanza hacia la destrucción, el libro conserva el lugar de la memoria (2018: 357).

Según el escritor, la condición “necesaria para la identidad es la relación entre cuerpo e inscripción. Es el caso del cenotafio, cuando el epitafio cuenta con su soporte material (la estela) pero falta el cuerpo” (2018: 31). En efecto, los genocidas se escudaron en la ausencia del cuerpo para negar el delito. Ante tal situación, las Madres invirtieron el valor de la prueba judicial, con lo cual comenzaron a acusar a los perpetradores del delito

de secuestro: mientras no apareciera el cuerpo existía delito y, por lo tanto, culpabilidad de los militares. La importancia radica en que “se trata de devolver un nombre y una historia, función que el epitafio condensa de manera ejemplar” (Gusmán 2018: 369). Por este motivo se entiende que diversos soportes materiales como el epitafio –el documental o el libro en nuestro caso, que podrían cumplir la función de aquel– toman parte en la elaboración del proceso de duelo.

Dos casos particulares

II.I. Cuerpos desaparecidos: el relato de un duelo imposible

Inés Roqué, hija del dirigente sindical Juan Julio Roqué, militante de las Fuerzas Armadas Revolucionarias y de Montoneros, dirigió el documental *Papá Iván* en el año 2004. Cabe subrayar que Roqué es también la guionista de su documental. En él cuenta parte de la vida de su padre, reconstruida a través de diferentes testimonios que aparecen en escena: familiares, compañeros de militancia, conocidos. En el medio, esos testigos relatan lo que sentían, pensaban, auguraban, en relación con Roqué cuando vivía o ahora, luego de su desaparición y hasta la actualidad. Hacia el final del texto fílmico, la voz enunciadora que encarna la figura autoral confiesa, con el mismo gesto autobiográfico que tiñe toda la película, y en una reflexión metadiscursiva a la cual se suma el llanto desconsolado que entrecorta cada una de sus frases, las expectativas personales que funcionaron de móvil para el rodaje. La confesión está precedida por una pregunta, cuyo sentido se completa catafóricamente con dicha reflexión final, sobre el cuerpo de Roqué. Así, inquiriere a uno de los testimonios, Miguel Ángel Lauletta: “¿Usted vio el cuerpo?” (43’21”). Luego de la respuesta del ex militante Montonero, se escucha la voz en off de la directora, mientras en la pantalla aparecen imágenes de noticias periodísticas del momento de los hechos, y después, el río: “Lo que a mí siempre me atormentó de la muerte de mi padre fue la imagen de que se había volado a sí mismo con una granada o con una bomba.

Me atormentaba la imagen de un cuerpo despedazado, de un cuerpo irreconocible” (43’48”). Más adelante, desde arriba del vértigo de un tren que no se detiene, explica: “Vivo como con la presión de decirle a los otros lo que a mí me pasa con esto. [Pausa larga]. Y finalmente es algo como muy mío con mi papá. Es como si no se lo pudiera decir a nadie más” (46’). En este sentido, se opera la deconstrucción del relato concebido como necesidad de contar, de hablar de lo sucedido, mientras que lo que sí está es la necesidad de que la historia pública devenga privada. Pero, sobre todo, de que el imperativo de contar la historia, de constituir un relato público, no sea tal. Por último, mientras en la pantalla aparecen imágenes difusas como metáfora de un horror irrepresentable, de sentimientos indecibles e inexplicables, la hija de Roqué declara:

No tengo nada de él. No tengo una tumba, no existe cuerpo. No tengo un lugar donde poner todo esto. Yo creía que esta película iba a ser una tumba. Pero me doy cuenta que no lo es [sic], que nunca es suficiente. Y ya no puedo más. Ya no quiero saber más detalles. Quiero terminar con todo esto. Quiero poder vivir sin que esto sea una carga todos los días. Y parece que no puedo (49’20”).

Las reiteradas negaciones dan cuenta de la indefinición de los límites del horror, de la ausencia, de lo que no está ni se posee. Se habla de no querer –no poder soportar– saber más. En última instancia, se configura la realización audiovisual como la tumba que no es. La sensación que queda: la de que nada resulta suficiente cuando se intenta reconstruir la totalidad de una historia y hacer un duelo imposibilitado precisamente por la ausencia de tal narración devenida en historia y de una verdad ocultada, borrada, destruida, al igual que los cuerpos. Al referirse a la importancia del detalle como “efecto de verdad” en los testimonios, Beatriz Sarlo explica:

Cualquier suma de detalles no puede evitar el encierro de una historia en los interrogantes que le dieron origen. Los hijos de desaparecidos lo dicen de diversas maneras: sienten que el relato queda siempre incompleto y que deben seguir construyéndolo. Esto tiene una dimensión dramática y jurídica que habla de la minuciosa destrucción de los rastros realizada por los responsables de las desapariciones (2005: 72).

La voz que enuncia en el documental manifiesta haber confiado en la concepción del relato como posibilitador del duelo ante la ausencia del cuerpo, pero concluye en que en su caso tal posibilidad no se ha concretado. Al menos es lo que expresa al momento de la realización y producción del film. Cabría la pregunta de si en lo posterior, el trabajo artístico posibilitó el duelo ausente. E inclusive la interrogante puede extenderse hacia la recepción, desde el momento en el que cierta cuota de duelo implícita en el relato muchas veces anida no únicamente en la producción del texto, sino en la instancia de su recepción. En consecuencia, el acto de institución de la palabra significaría en sí mismo un mecanismo de cierta elaboración del duelo, entendiéndolo como transgresor al subvertir sucesivos y reiterados mecanismos de silencio y de vacío de transmisión que supone el genocidio (Feierstein 2012: 53).

II.II. Cuerpos aparecidos: escritura y duelo

Aparecida (2015) de Marta Dillon podría concebirse como una especie de epitafio. La crónica autobiográfica (primeramente escrita y publicada fragmentariamente en el periódico *Página/12*), cargada de un intenso lirismo, reconstruye en primera instancia las peripecias de la desaparición de Marta Taboada, madre de Dillon y militante desaparecida por el terrorismo de Estado en Argentina; luego se centra en la aparición de algunos de sus huesos, su consecuente identificación gracias al Equipo Argentino de Antropología Forense y, finalmente, en el rito funerario que ofició de despedida de Taboada.³ En el texto, es la ficcionalización de la figura autoral de la propia Dillon la que reflexiona, a partir de lo que podría concebirse a la manera de un metatexto, acerca de la escritura como forma de duelo: “Me senté a escribir dispuesta a liquidar esa crisis de tristeza solemne, de niña abandonada, de ilusiones rotas. Lo hice de corrido, como si pudiera cumplir aceleradamente y en unas lí-

³ Esta última parte se narra también en el capítulo “La aparición de Marta Angélica” del libro de crónicas *Alguien camina sobre tu tumba* (2018) de Mariana Enriquez, ya que la escritora fue una de las invitadas por Dillon a la despedida de su madre.

neas el trabajo del duelo” (92). Hay consciencia en el interior de la narración de que el acto de escribir y de formular con él un relato puede dimensionar formas rituales que confluyan en la elaboración del duelo: a la elaboración simbólica se homologa una en el plano de lo real. Sin embargo, tal convicción se yergue en el terreno de lo posible, sin que por ello quede aclarado si ese proceso de duelo se hace efectivo por medio del discurso. Incluso más adelante la posibilidad de un cierre para la historia de su madre es percibida por el sujeto como un temor. Concretamente, la voz enunciadora manifiesta miedo e incertidumbre ante la sola idea de su escritura como forma de epitafio:

Escribir se había convertido en un acto solemne, aun lo que nadie iba a leer, como si cada palabra que anotara se pusiera en fila hacia el mismo camino, la construcción de un epitafio al que temía, no me daba respiro, me quitaba el alivio del necesario olvido, ese que funde la cicatriz en la piel y la convierte en una marca de estilo. Estaba presa de una presencia alucinada, constante como la luz de verano en las regiones polares, abriendo grietas entre las maderas del techo, esperando detrás de las cortinas, siempre clara, a veces brillante, el sol acechando sobre el horizonte sin nunca acabar de ponerse. No estuve ahí, pero sé lo que es una noche blanca (156).

De igual manera que el texto cuestiona inicialmente el hecho de que la aparición de algunos de los huesos de la madre posibilite elaborar el duelo, el sujeto pone en tensión, en el interior de su propio escrito, la premisa que concibe la escritura en tanto parte de la elaboración de dicho proceso. Entonces, si bien hay consciencia de que el acto de escribir puede llegar a tener alcances en la concreción de ese duelo postergado, se expresa al mismo tiempo la ausencia de garantías certeras para ello.

Como si el texto mostrara el recorrido de los hilos que tensionan duelo y escritura, hacia el final esa incertidumbre de quien enuncia será subsumida por la confianza en las proyecciones y alcances de la palabra escrita. Nuevamente a la manera de una puesta en abismo, el sujeto imagina un epitafio posible, que carga con el simbolismo de lo que la escritura entraña en relación con el reconstruir la memoria de un pasado a la mane-

ra de su retroactiva denuncia: “*Siste Viator, detente ante la estela de mis restos, he sido asesinada, mi existencia negada, pero los míos arrebataron mi cuerpo de las sombras, desde aquí doy fe de la doble masacre de las vidas y de los cuerpos*” (186). El que haya inscripción de la muerte en lo real (aparición del cuerpo) y escritura en lo simbólico (el epitafio material y literal, pero también el epitafio figurado, es decir, la escritura de las crónicas que acompañan ese duelo) es una forma de tramitación de ese pasado, de duelo, desde el momento en el cual da cuenta del crimen perpetrado. El relato una vez ausente se hace ahora presente: imaginado o real, permite –al igual que los discursos de las Madres en el mismo momento de la dictadura, como la literatura también desde esos mismos tiempos– pronunciarse en calidad de voz que denuncia, que trama una memoria, que reconstruye historias íntimas, privadas, pero también colectivas y sociales para, en última instancia, tomar parte en ese duelo tan necesario como postergado. El cuerpo del texto intenta restituir, en el plano de la simbolización, el cuerpo ausente y desaparecido en lo siniestro de la realidad genocida. Como lo advierte Martín Kohan, “[...] contar es convocar, es invocar y es convocar; con un resto de ese carácter mágico que alguna vez se atribuyó a las palabras” (2018: 72). La escritura de Dillon, habiendo transitado primero su cuestionamiento y una permanente tensión entre un duelo demorado y también temido, se conforma finalmente como un mecanismo que acompaña, desde lo simbólico, a ese duelo en lo real.

Consideraciones finales

Frente a la ausencia de los cuerpos desaparecidos, la elaboración artística del relato se constituye con frecuencia en una vía posibilitadora de la elaboración en el proceso de duelo, en dos niveles: en una primera instancia, como gesto contestatario y subversivo ante la acción de los genocidas de borrar todo relato de lo sucedido; en segundo lugar, permite elaborar discursivamente la muerte y desaparición y por ello es pasible de tener su homóloga elaboración en el plano psíquico. La reconstrucción de la historia y la asignación de sentidos por medio de la narración devienen

en gesto que instituye parte de ese proceso de elaboración a la vez discursiva y afectiva. No obstante, al igual que sucede con el testimonio, que no toda vez es reparador, así puede ocurrir con el texto, libro o soporte material con el cual se esté trabajando: no siempre se convierte en tumba que permita cristalizar el duelo. En ambos textos se reflexiona, como por una puesta en abismo que analiza el propio discurso, sobre los límites y alcances del relato en calidad de uno de los modos del duelo.

Por una parte, el texto fílmico, *Papá Iván*, muestra el vacío de duelo que permanece a pesar de la escritura ante un cuerpo ausente y una historia repleta de espacios en blanco. Por otro lado, *Aparecida* reconstruye el camino transitado desde la permanente tensión, los avances y retrocesos en la idea de la aparición del cuerpo y de lo escrito como forma de duelo, hacia la concepción de una escritura, sumada al relato y al cuerpo aparecido, como posibilitadora de un efectivo transitar, con diferentes grados, matices y sentidos, el proceso de duelo. El acto de escribir se modula como complementario de otros ritos que conforman dicho proceso. En última instancia, en cada uno de los dos casos el relato reflexiona en su propio interior sobre la idea de la elaboración discursiva del duelo, para finalmente dar cuenta de que se trata de un proceso subjetivo, de que no hay generales de la ley, sino particularidades en el marco de una historia traumática que como tal se ubica fuera de la experiencia y, muchas veces, del relato.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2010) [1999]. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, Valencia: Pre-Textos.
- Arfuch, Leonor (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*, Villa María: Eduvim.
- Benyakar, Moty (2006). *Lo disruptivo. Amenazas individuales y colectivas: el psiquismo ante guerras, terrorismos y catástrofes sociales*, Buenos Aires: Biblos.
- (2012). “Lo disruptivo y lo traumático. Vivencias y experiencias”, *Imago agenda*, n° 160. Junio. Disponible en: <https://www.ecobioetica.com.br/?p=90>

- Crenzel, Emilio (2008). *La historia política del Nunca más. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Da Silva Catela, Ludmila da (2001). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de familiares de desaparecidos*, La Plata: Ediciones Al Margen.
- Dillon, Marta (2018) [2015]. *Aparecida*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La Página.
- Enriquez, Mariana (2018). “La aparición de Marta Angélica” en: *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Galerna, 227-233.
- Feierstein, Daniel (2011) [2007]. *El genocidio como práctica social. Entre el nazismo y la experiencia argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Feld, Claudia (2000). “El duelo es imposible y necesario. Entrevista a Henry Rousso”, *Puentes*. Año 1, n° 2, diciembre: 30-39.
- Freud, Sigmund (1993) [1917]. “Duelo y melancolía” en: *Obras completas*, Tomo XIV, Buenos Aires: Amorrortu Editores, 235-255.
- Gelman, Juan y Mara La Madrid (1997). *Ni el flaco perdón de Dios*, Buenos Aires: Planeta.
- Gusmán, Luis (2018) [2005]. *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*, Bahía Blanca/Buenos Aires: 17 grises.
- Kaufman, Alejandro (2004). “Nacidos en la ESMA”, *Oficios terrestres*. Comunicación y memoria. Estrategias de conocimientos y usos políticos. Año X, n° 15/16, UNLP: La Plata: 29-37.
- Kohan, Martín (2018). “Huellas de desapariciones: las fotos de Helen Zout” en: Jordana Blejmar, Silvana Mandolessi y Mariana Eva Pérez (comps.), *El pasado inasequible. Desaparecidos, hijos y combatientes en el arte y la literatura del nuevo milenio*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eudeba, 71-88.
- Levi, Primo (2011) [1958]. *Si esto es un hombre*, Barcelona: Océano-El Aleph Editores.
- Masiello, Francine (1987). “La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura” en: Daniel Balderston y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires: Alianza, 11-29.

- Pollak, Michael (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*, La Plata: Al margen.
- Roqué, María Inés (2004). *Papá Iván*, Argentina-México.
- Saccomanno, Guillermo (2008). 77, Buenos Aires: Planeta.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Souto Carlevaro, Victoria (2010). *El silencio como palabra. Memoria, arte y testimonio del horror*, Buenos Aires: Prometeo.
- Verbitsky, Horacio (2003). *Civiles y militares. Memoria secreta de la transición*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Vezzetti, Hugo (2008). "El testimonio en la formación de la memoria social" en: Cecilia Vallina (ed.), *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 23-34.

Figuraciones de lo femenino en el imaginario costumbrista de Luis Franco

María Lourdes Gasillón

La literatura masculina falseó, sin quererlo o a sabiendas, a la mujer para presentar una mera caricatura o un cuadro idealizado de ella y lo que es peor pero lógico sólo presentaba aspectos aislados de la totalidad, algo así como un puzzle del que se hubieran perdido las principales piezas. La mujer escritora, en cambio, se ensañó en ahondar en cada uno de sus personajes femeninos, en buscar las causas ambientales y familiares que conformaron su carácter, en situarla dentro de la sociedad y en relación a los hombres que la rodeaban.

Silvina Bullrich. *La mujer argentina en la literatura* (1972: 21).

-Creo que aquello de lo que los hombres hacemos experiencia con las mujeres es de nuestra propia incapacidad de amar, de nuestra inadecuación con respecto al amor.

Giorgio Agamben (2018). "Autorretrato al óleo del filósofo poeta".

Una producción dedicada a la vida rural

Luis Leopoldo Franco (1898-1988) experimentó con diferentes géneros literarios durante su trayectoria intelectual, si bien podemos destacar en su narrativa una inclinación fuerte hacia la representación de la fauna, la vida del hombre en la naturaleza, el paisaje de Catamarca y del Norte Argentino.¹ En el marco

¹ Los géneros ensayístico e historiográfico fueron los predilectos de Franco, aunque durante las primeras décadas de su producción, además, incursionó en la expresión lírica de tono bucólico, con influencia de Friedrich Nietzsche, Walt Whitman –su poeta favorito–, los antiguos griegos (Teócrito, Hesíodo) y los escritores modernistas (Rubén Darío y Leopoldo Lugones), que fue recibida con elogios y éxito de ventas en un primer momento, pero luego, decayó el alcance de su recepción en el público y en la crítica. Se trataba de una poesía telúrica y popular, centrada en la naturaleza, la Pampa y el hombre, lo erótico, las tareas cotidianas y la alegría de la vida, que progresivamente, a partir de *Suma*, se iba tiñendo de una denuncia social en favor de los desposeídos, la presencia del mar y el influjo del eco hudsoniano.

de una serie de textos de estilo folclórico y costumbrista se incluyen los volúmenes *Biografías animales* (1953) y *Cuentos orejanos* (1968). Respecto del primero, los relatos no adscriben a un género específico, debido a que podrían enraizar con la tradición de la fábula antigua –bajo la influencia de Horacio Quiroga y la estética modernista– y ser considerados cuentos dedicados a un público infantil y adolescente (Mertens y Federico 2010). *Biografías animales* comienza con un apartado titulado “Sermón del bosque”:

SUELE considerarse modernamente a los animales como a hermanos menores del hombre. El título alude a la preeminencia intelectual del último. No puede aludir a otro aspecto. Ni como magnitud o potencia física, ni como salud, ni como belleza, ni como capacidad sensorial, ni como sabiduría del instinto, ni como bondad, tal vez el hombre puede aspirar al primer puesto sin caer en ridículo (mayúsculas y cursivas en el original) (1953: 9).

Este primer texto ofrece, mediante una sucesión de sentencias o aforismos, los lineamientos generales del libro en su totalidad, además de reafirmar la importancia que tiene la naturaleza: en la comparación entre humanos y animales, los últimos son los privilegiados. A partir del segundo texto, encontramos una sucesión de pequeños relatos (“El dios de ojotas”, “Zum-Hum, primer peatón de la pampa”, “Vida y muerte de Chumbita, el puma”, “Bumba, la torcaza”, “El zorro y su vecindario”, “La serpiente y el hombre”, entre varios más), muchos de ellos en primera persona y bastante descriptivos (incluso, en ocasiones, parecen más bien textos explicativos que podrían aparecer en un manual escolar de Biología), protagonizados por animales personificados o, en menor medida, por hombres que viven en contacto con ellos, inmersos en un ambiente silvestre, agreste, entonces, el narrador cuenta una anécdota que los involucra.

Por su parte, la tradición de la gauchesca y el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, con un tono más reflexivo, serio y descriptivo, impregna el libro de 1968. *Cuentos orejanos* es una compilación de relatos ambientada en contextos rurales áridos, alejados, a veces inhóspitos, montañosos y despoblados en su mayoría, en los cuales predomina la presencia de una

naturaleza que impone por la fuerza sus leyes y el hombre debe acatarlas.² Con este texto, el escritor belicho continúa la línea del “regionalismo” que rescata lo popular y lo folclórico pero, al mismo tiempo, lo supera y marca una diferencia, pues aborda la realidad campesina desde una mirada crítica constante, influida por la adhesión a un sistema político inspirado en el socialismo revolucionario de tendencia trotskista.³

Desde el título se establece una filiación con el campo (que se mantendrá en todo el volumen), ya que la expresión “orejano” hace referencia a la res que no tiene marca de propiedad en las orejas ni en otra parte del cuerpo, es decir, aquel ganado o caballo salvaje, sin dueño, que transita libremente por zonas deshabitadas.⁴ Precisamente, todos los relatos transcurren en zonas agrestes –en especial, en las provincias del Norte Argentino que limitan con Chile– y/o en espacios representativos de los pueblos pequeños: ranchos, pulperías, casas y haciendas donde

² En 1968, el Centro Editor de América Latina publicaba *Cuentos orejanos*, al tiempo que el autor se dedicaba a la escritura de ensayos de contenido histórico, político y social: *Los grandes caciques de la pampa* (1967), una especie de borrador que prepara el siguiente texto: *La Pampa habla* (1968).

³ Autores como Antonio Di Benedetto, Saturnino Muniagurria, Juan Carlos Neyra, Fernando Rosemberg, Raúl Dorra, Jorge Calvetti, Daniel Moyano, Héctor Tizón, entre otros, durante los años 60 y 70 escribieron una narrativa que planteaba una superación del regionalismo pintoresco, localista, y experimentaron con ese molde tradicional.

⁴ Al mismo tiempo, este término podría ser autorreferencial: recordemos que el autor se definía en tanto escritor libre, “sin dueño”, que ejercía la tarea intelectual siguiendo su propio camino en consonancia con las tareas agrícolas en su provincia natal. Durante su vida, Franco demostró una esencia de intelectual sin apegos, sin “ataduras” ni participación en la academia, la universidad, los movimientos literarios o un partido político en particular: ello se observa, por ejemplo, cuando en 1938 el rector de la Universidad de Tucumán, Raúl Prebisch, le ofreció una cátedra pero él se negó. Tiempo después, mantuvo una actitud semejante cuando, a pesar de que durante el gobierno de la Revolución Libertadora (que contó con apoyo de los sectores de la izquierda) le entregaron un premio importante, lo invitaron a formar parte de una cátedra en la Universidad de Buenos Aires y Franco, según cuenta Horacio Lagar, respondió: “Estoy demasiado viejo para andar doblándome” (Parson 2007: 23). Esa postura distante y rebelde lo definió siempre, ya que nunca trabajó en el ámbito universitario o en la educación media ni quiso formar parte de la Academia Argentina de Letras. Asimismo, sus biografías reiteran el descreimiento y la resistencia que el autor tenía a la recepción de premios y distinciones.

imperan los chismes, las tareas campesinas, las costumbres, el sistema patriarcal y los personajes típicos de esos ambientes (estancieros, arrieros, peones, troperos, hacheros, cantores, forasteros de paso, indios) y sus acompañantes inseparables: el caballo, la mula, el perro y la guitarra.

Además, el adjetivo puede aludir por extensión al linaje textual de estas ficciones, debido a que constituyen cuentos extensos que no se ajustan a una “marca o molde” genérico puntual. En principio, algunos de ellos –“Paulo Morra”, “Guitarra adentro” y “El regreso del Moro”– reactualizan determinados aspectos, personajes y temas de la literatura gauchesca que alcanzaron una gran recepción.⁵ Estos rasgos pueden observarse, sobre todo, en el cuento “Paulo Morra”, que inaugura el volumen:

Se había criado, como todos los hijos de la grande y dispersa tribu de los gauchos, usando a modo de cuna un cuero colgado del techo de la cocina, habitación única. Sus juguetes fueron una taba, unas boleadoras, cuando no un cuchillo. [...] Ni decir que Paulo Morra era tan versado como cualquiera en los tres conocimientos de escuela primaria de la pampa: el del caballo, el del cuchillo y el de la guitarra. [...] La verdad es que no *necesitó* matar a nadie, y de ello, sin decírselo ni pensarlo siquiera, estaba hondamente satisfecho. En cuanto a la guitarra, podían contarse con los dedos de una mano los que en la pampa no supiesen su manejo. [...] Ciertamente, con la voz femenina de las cuerdas triples y la varonil de las graves, la guitarra parecía llena de preguntas y respuestas misteriosas. La guitarra era como el corazón mismo de la pulpería donde se reunían gauchos venidos de varias leguas a la redonda. [...] Paulo Morra llegó a ganar renombre como cantor. Solo que su genio mayor estaba no tanto en el manejo profundo del caballo, el lazo y las

⁵ En un sentido amplio, el género de la gauchesca se caracterizaba por la representación literaria de las costumbres, las prácticas, las actitudes y el vocabulario rústico de los hombres de campo desde fines del siglo XVIII hasta comienzos del XX. Los tópicos giraban en torno al culto por las armas, la destreza para cabalgar y cazar, el sentimiento de libertad, la soledad del jinete que vaga por la llanura desierta, el analfabetismo del gaucho, su habilidad para el canto y tocar la guitarra, el dominio del arte de pagar... De esta manera, aquellos textos –muchos, con una fuerte impronta política– mostraban esas características de sus protagonistas, los gauchos, y su relación con los indios y el medio natural, la extensa pampa argentina. Entre sus máximos exponentes podemos mencionar a Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, José Hernández, Estanislao del Campo, Eduardo Gutiérrez, Ricardo Güiraldes, Leopoldo Lugones.

boleadoras como en el dominio brujo de las cosas de la tierra, incluidas las estrellas y las nubes (cursivas del original) (1968: 5-7).

En este primer relato es muy claro el diálogo con la poesía gauchesca y sus elementos distintivos: el gaucho –personaje central– tiene una vida sencilla, sin lujos, sin educación institucional ni riquezas, pero cuenta con una sabiduría diferente, que contempla una relación intrínseca con el medio natural (montar a caballo, usar boleadoras, cazar animales, conocer como nadie la pampa) a diferencia de los ciudadanos, y el don de comunicarse con los demás a través del canto acompañado por la guitarra.⁶

No obstante, el narrador remarca gráficamente con letra cursiva que Paulo Morra no es un gaucho malo. Al contrario, se destacan su mansedumbre y sus habilidades, pero no es descrito en tanto asesino ni vengativo –rasgo que se mantendrá en otros personajes de la compilación–, tal como ocurría con Martín Fierro, por ejemplo, en la segunda parte del poema de Hernández, muy distinta de la primera cuando enfrenta al Moreno: “Me hirvió la sangre en las venas / y me le afirmé al moreno, / dándole de punta y hacha / pa dejar un diablo menos”. “Por fin en una topada / en el cuchillo lo alcé / y como un saco de huesos / contra el cerco lo largué” (1969: 46).⁷ Sin embargo, Mo-

⁶ Ser cantor y saber tocar la guitarra conforman las principales características que definen al gaucho en el poema de José Hernández, por ejemplo: “Yo no soy cantor letrao, / mas si me pongo a cantar / no tengo cuándo acabar / y me envejezco cantando: / las coplas me van brotando / como agua de manantial”. “Con la guitarra en la mano / ni las moscas se me arriman; / naides me pone el pie encima, / y, cuando el pecho se entona, / hago gemir a la prima / y llorar a la bordona” (1969: 7). O a Juan Moreira: “Moreira estuvo por espacio de diez minutos recorriendo el diapason de la guitarra en vagos preludios y acordes inconscientes. Por fin aquellos preludios se fueron fundiendo, aquellos acordes se fueron armonizando, [...] y lanzó al aire su voz potente y melodiosa, con las siguientes décimas [...]. Era una glosa de aquella magnífica cuarteta del Quijote: ‘Ven, muerte, tan escondida’, que el paisano improvisaba o que, habiéndola aprendido [...], aplicaba a su situación” (Gutiérrez 1980: 102-103).

⁷ Es decir, Franco presenta un estereotipo de gaucho manso, tranquilo, más cercano al que plantea “La vuelta de Martín Fierro”: “[...] yo ya no busco peleas, / las contiendas no me gustan; / pero ni sombras me asustan / ni bultos que se menean” (Hernández 1969: 232-233). “El hombre no mate al hombre / ni pelée por fantasía; / tiene en la desgracia mía / un espejo en que mirarse; / saber el hombre guardarse / es la gran sabiduría” (1969: 240).

rra se convierte en un desertor al igual que el recordado Fierro; acusado de “vago”, “cayó en una leva” y tuvo que ir a un fortín de la frontera, en el que debió afrontar maltratos y privaciones:

[...] Fue a dar con sus huesos en uno de esos fortines de la frontera que en su función de atajar al indio eran como criba opuesta al viento. No podía ser de otro modo, pues el gobierno de los estancieros trataba al soldado más o menos como los indios trataban a los cultivos. [...] De cuando en cuando, para prevenir los golpes de sorpresa del infiel, una descubierta se adentraba leguas en el desierto. Había que comer carne seca o cruda (el humo o el fuego podía servir de alcahuete al indio), capear la insolación o la sed, cabecear bajo la llovizna o la helada. Eso, si no le tocaba algo mejor: morir extraviado entre un cañaveral de lanzas indias. Y por si todo lo dicho fuera poco, la tiranía de los jefes no faltaba ni por error: castigos desmesurados como la estaqueada, crucifixión horizontal inventada por el genio de la pampa [...] o azotes más numerosos que un mimbreral, de modo que lo que quedaba después de eso –si no quedaba el cadáver– era una cosa que se movía encorvada y a quejidos y escupiendo sangre. [...] Paulo Morra tuvo que pasar por todo eso –con tan poca esperanza de cambio como pájaro de jaula– hasta que un día, en una refriega con los salvajes y gracias a un tiro de boleadoras seguido de un tiro de lazo [...] pudo hacerse del caballo de un capitanejo [...]. Fue la suya una hazaña de tantas (1968: 13-14).

Así, Morra pasó un tiempo en el desierto: ese espacio simbólico que adquiriría diferentes connotaciones sociales, estéticas y políticas en el siglo XIX, y se constituía como pampa inmensa, imponente y no habitada por el hombre “civilizado”, culto y racional, sino por el indio bárbaro, salvaje, cruel y sin alma. Dicho lugar separado de la civilización por la línea denominada “frontera” se configuraba como una fuente de peligro, terror y vacío que debía ser ocupada y “pacificada” por los blancos, como grafican *La cautiva* de Esteban Echeverría o el *Facundo* de Domingo Sarmiento. Todos esos elementos de la tradición “gauchesca” reaparecen en boca de un narrador diferente del decimonónico y constituye un aspecto representativo en la producción de Franco. En este cuento –al igual que en otros relatos–, la descripción y la narración están marcadas por un especial énfasis en el abuso del poder, las torturas, las malas condiciones laborales o el enriquecimiento por parte de deter-

minados personajes (capitán, jefe, patrón, hacendado, etc.) que subyugan a los más pobres o “subordinados” que no pueden defenderse (si bien aquí Paulo Morra, gracias a su baquía y habilidad, logró escapar).⁸

La guitarra que enamora

En relación con lo que hemos dicho, la “vihuela” (sumada al caballo o la mula) se mantiene en varios cuentos y representa una compañía, casi una extensión o una condición necesaria del trabajador rural solitario y nómada, evidente en el texto “Guitarra adentro” (título de otra compilación del autor publicada por el Centro Editor de América Latina):⁹

⁸ Algunos pasajes en los que se hace referencia a la pobreza y a la codicia de los ricos los encontramos, por ejemplo, en “Mi amigo Panta”: “El que me escucha hará tal vez como los patrones del obraje: no le concederá la menor importancia a estas menudencias sobre la artesanía cimarrona del hacha. Él ya tendrá su admiración comprometida con los jugadores de fútbol, los boxeadores, los corredores de automóvil, o tipos por el estilo, es decir, con los favoritos de la nombradía y la fortuna en el mundo que padecemos hoy que, si yo no la yerro, son los que no darán un pito a los demás, sino antes les quitan, con los pesos, las pocas chirolas de buen sentido que tienen. [...] Sabido es, en cambio, que el trabajo útil y explotado no luce ni da beneficio ni renombre, aunque su esfuerzo llegue a veces a lo heroico, para terminar casi siempre en la miseria cuando no en la muerte anticipada” (1968: 97-98); y en “Guitarra adentro”: “Desbaratar una centena de patacones que le caían como llovidos del cielo ¿no le quedaba grande al hombrecito a quien no le sobraba acaso un par de chirolas para renovar sus alpargatas? (Pero al mismo tiempo pensé que solo un pobre es capaz de mostrar desinterés cierto por cosas del bolsico. El rico suele ser arrastrado como basura aunque esté sobre la plata. Y lleva su caja fuerte en las espaldas como una joroba)” (1968: 85-86).

⁹ En palabras de Sarmiento, el “gaucho cantor es el mismo bardo, el vate, el trovador de la Edad Media [...]. Anda de pago en pago, ‘de tapera en galpón’, cantando sus héroes de la pampa perseguidos por la justicia, los llantos de la viuda a quien los indios robaron sus hijos en una *malón* reciente, la derrota y la muerte del valiente Rauch, la catástrofe de Facundo Quiroga y la suerte que cupo a Santos Pérez. [...] El Cantor no tiene residencia fija; su morada está donde la noche le sorprende; su fortuna, en sus versos y en su voz. [...] El gaucho argentino no bebe, si la música y los versos no lo excitan, y cada *pulpería* tiene su guitarra para poner en manos del cantor, a quien el grupo de caballos estacionados a la puerta anuncia a lo lejos dónde se necesita el concurso de su gayera” (2004: 89-90, cursivas del original).

*Escenas interrumpidas III. Cuerpos, artes, memorias y artificios
en la literatura argentina y latinoamericana*

El forastero se destosió un poco y demoró en contestar, y al fin dijo que él era un aficionado a la vihuela como tantos y que era mucha honra que le pidieran tocar y que lo haría pese a su temor de que el ruido resultase más que las nueces. Sacó su guitarra de un estuche muy, pero muy aporreado por el tiempo, y después de una pausa comenzó a tocar. Una zamba primero. Una chacarera después. Y el efecto no tardó en verse: uno a uno todos fueron volviéndose hacia él como la punta de los pastos hacia donde sopla el viento. De la boca de su guitarra, como de un pozo de brujo, iban saliendo cosas que quizás nadie oyera antes. No pasó mucho rato y aquel hombre estaba ya queriendo mandar en todos los corazones, como su patrón, según creí adivinar (1968: 80).

El extranjero desconocido, pobre, reservado y con un perfil muy bajo, sin embargo, logra cautivar con su música y su voz al auditorio en la pulpería de don Mercedes: desde los más escépticos y desconfiados como el narrador, hasta la hija del dueño. La ejecución de la vihuela en sus manos provoca una fascinación hiperbólica en los oyentes, quienes quedan “extasiados” con ese canto que logra penetrar “adentro” de sus corazones:

Creo que está demás que diga que yo nunca había oído a un hombre poner así tanta alma en su voz y en la punta de sus dedos. [...] ¡Caramba la guitarra y la voz de aquel hombre! Música que caía sobre el corazón como sobre un campo en sequía, [...] que era como una enamorada que diese el último adiós a su amante ya perdido en la lejanía o lo abrazase con alegría extraviada al regreso de una insoportable ausencia [...] (1968: 81-82).

Y Riquelme tocó y cantó una vez más, la última no recuerdo si fue gato o milonga, o qué. [...] La voz y la guitarra crecían como un río, pasando de un extremo a otro, diría del otoño pisado a pura risa en los lagares al canto de la tórtola del monte intentando poner en música el llanto humano, y creo que todos estábamos más o menos borrachos por dentro, digo menos de vino que de guitarra y de añoranzas. ¡Ah, la guitarra, que lo encariña a uno con las propias penas, y hace olvidar la vida, y también la muerte, como la sed hace olvidar el hambre! (1968: 84).

Riquelme, un hombre de pocas palabras, recatado y modesto, atrae la atención de los oyentes con su voz y el acompa-

ñamiento de la guitarra:¹⁰ “–Se habrá dado al trago, de juro. –No, creo que no. Ni al juego. Según díceres, todo su metejón es la guitarra. –¿Y?... ¡También es hembra y menos maula que muchas!” (1968: 80). Entre los gustos-vicios del paisano (bebida y juego), la guitarra, típico instrumento del ámbito rural, es homologada con el cuerpo femenino.¹¹ Es la “mujer”, la mejor compañera del gaucho, la que no defrauda. Con sus formas con torneadas y su sonido cautiva al que la toca y, por extensión, a los que disfrutan de la música que emana de sus cuerdas: “Yo estaba pensando que no es pura casualidad que la guitarra tenga cintura y voz de mujer, ya que quizá el corazón de la mujer, como la guitarra, puede dar voces muy distintas según quien lo toque” (1968: 80-81). En palabras del narrador, la ejecución de la vihuela forma parte de la categoría de belleza junto con la mujer y la primavera, “pero también tiene algo del misterio embriagador y tremendo del vino” (1968: 81), agrega el narrador.

Al mismo tiempo, la guitarra y el canto del recién llegado no son los únicos que enamoran a los clientes de la pulpería, sino que también logra conquistar a Dora, la hija de don Mercedes:

¡La Dorita! Era sin duda más lujosamente linda de lo que tal vez esté permitido a la hija de un simple pulpero [...]. El único defecto –si lo era– lo constituía su engreimiento. Se sabía guapa y de ojos de abrirse cancha hasta en lo oscuro, y codiciada hasta de los muy pagados de sí

¹⁰ La asociación emblemática del gaucho, su destreza en el arte de la payada, la vigüela y la pulpería recuerdan los famosos versos del inicio del poema de José Hernández, *El Gaucho Martín Fierro* (1872): “Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela, / que el hombre que lo desvela / una pena extraordinaria, / como la ave solitaria / con el cantar se consuela” (1969: 5).

¹¹ En el primer cuento del volumen, el don de tocar la guitarra, ser cantor y payador, además de gaucho, son las cualidades destacadas de Paulo Morra: “tan versado como cualquiera en los tres conocimientos de escuela primaria de la pampa: el del caballo, el del cuchillo y el de la guitarra. [...] En cuanto a la guitarra, podían contarse con los dedos de una mano los que en la pampa no supiesen su manejo. La guitarra fue creada sin duda para ayudar a pelearle a la soledad y a las penas, y también para facilitar la comunicación con los demás, ya que puesta en buenas manos conversaba mejor que la lengua más ladina. Mi guitarra tiene boca, / tiene boca y sabe hablar; / solo los ojos le faltan / para ayudarme a llorar. Cierto, con la voz femenina de las cuerdas triples y la varonil de las graves, la guitarra parecía llena de preguntas y respuestas misteriosas” (1968: 5-6).

mismos, y tal vez no olvidaba del todo los morlacos de su tatita. [...] Era cosa sería la Dora, con sus ojos color de moscatel y sus labios color de mosto y que no conocían más beso que el de la bombilla, y la altivez retadora de su talle, y su andar de perdiz presta al vuelo, y su mirar como rehuendo posarse en alguien (1968: 82).

Más allá del interés que parece demostrar el narrador en la hija del pulpero –mujer altiva, soberbia, difícil, codiciada por los clientes del pulpero–, cuyos ojos la examinan con detalle e idealización inalcanzable, se destaca una prosa cargada de adjetivación que se relaciona con lo visual y lo auditivo; ambos sentidos son los que se ponen en juego para seducirla (y al resto) como nadie lo había logrado antes:

La miré con disimulo. Se había quedado con las manos puestas en el respaldo de una silla, olvidada de su aire de mirar por sobre el hombro, con sus ojos dorados (que parecían más grandes y más hondos, como un río crecido) puestos en el cantor. Eso duró un rato largo. [...] A mí se me ocurrió pensar que ella estaba esperando y esperando (y tal vez rogando) que aquellos ojos oscuros de él se volvieran un momento hacia ella. Pero creo que no la miró ni una sola vez o, mejor dicho, cuando él alzaba la vista no la detenía en nadie sino que parecía mirar muy lejos, como más allá de nosotros, a menos que estuviese mirando hacia adentro de sí mismo, o que no hallase donde esconder la mirada al saberse centro de la atención tragona de todos (1968: 82-83).

A través de la mirada, que connota una fuerte atracción, el narrador testimonial describe la belleza de Dora con un lenguaje rústico, utilizando el recurso de la comparación con elementos de la naturaleza, al igual que muchos de los narradores de otros cuentos del volumen. Hace especulaciones sobre ella: un “trofeo” amoroso imposible hasta para los más adinerados de la zona. No obstante, esta vez hay un punto de inflexión: un desconocido misterioso que solo sabe “acariciar” con destreza extraña las cuerdas de la guitarra es quien la lleva a interesarse en él, a fugarse y abandonar todo. Es decir, pese a la arrogancia y el desinterés de la protagonista hacia otros hombres, con el cantor ocurre al revés, ya que ella es la que lo mira y se siente atraída, no por el dinero, la palabra o el aspecto físico, sino por la magia encantadora de su música:

Entre indecisa y presurosa, con su cinturita y sus caderas de guitarra, la Dora avanzó de pronto hacia el cantor, y desprendiendo de sus cabellos el único adorno que solía usar, un clavel –que entonces me pareció más arrebatado que la pasión y el rubor– se lo puso en el ojal de la solapa. Vi que él palidecía primero como uña apretada y después que la sangre se le subía a la frente y que apenas atinaba a musitar algo, mientras ella se retiraba de prisa hacia el interior de la casa, sin duda a esconder su confusión y el color de su cara apenas menos encendido que el del clavel entregado. Fue poco tiempo después cuando ocurrió el gran reventón. La Dorita se fugó con el forastero. Desde un pueblito lejano escribieron a los padres de ella una carta muy humilde pidiendo autorización para casarse y dando a entender que no esperaban ni querían ayuda. [...] Con la pareja de mi cuento pasó sin duda al revés. Casi todos llevamos escondido o dormido no sé dónde, un amanecer con pájaros. Eso fue, de juro, lo que el guitarrero despertó en la Dora con la música que crea cielos que no se ven, pero que se oyen. Y ella debió haber adivinado entonces que la rosa –el clavel en su caso– es más útil para nuestra alma que la zanahoria para nuestras tripas (1968: 86).

Nuevamente, aparece la analogía entre el cuerpo de la mujer –Dora– con la guitarra, pero en esta oportunidad la cosificación del cuerpo femenino se combina con un campo semántico que gira en torno al color rojo de la pasión amorosa irrefrenable, si bien entre el guitarrero y Dorita nace un amor pudoroso, tímido, en el que casi no hay roce, ya que se trata de un amor a “primera vista y oído”, irracional, podríamos decir.¹² Sin embargo, pese a la fuga vertiginosa, la pareja busca lograr la autorización de los padres, siguiendo una antigua costumbre en la que la figura del padre resulta determinante.

El mayor gesto de este sentimiento se percibe en la entrega significativa del clavel rojo (no de una rosa, la flor icónica por excelencia en la literatura de todos los tiempos) por parte de la mujer, pues ese acto y la respuesta del forastero señalan el inicio de una pasión conjunta, del amor cifrado en el orgullo y la fascinación.¹³

¹² Como afirma Judith Butler, tradicionalmente se ha asociado a la mujer con la materialidad y al hombre, con “el principio de dominio racional” (2002: 68): en este relato, observamos que Dora actúa sin pensar, siguiendo el encanto embriagador del forastero.

¹³ En la Edad Media, esta flor simbolizaba el compromiso y la lealtad conyugal, por ello es un signo recurrente en muchas pinturas de la época. En el “lenguaje

El demonio tiene cara de mujer

Los relatos de *Cuentos orejanos* no solo reflejan las faenas rurales, el paisaje agreste y las duras condiciones laborales de los hombres de campo. El autor ofrece matices diferentes en su narrativa, por ejemplo, cuando muestra otra cara del amor y lo femenino en textos como “El santurrón”, en el que los celos, la presencia paternal y las habladurías ocupan un papel importante. El narrador en primera persona testigo tiene un rol destacado pues durante todo el relato anticipa que ha presenciado “algo” terrible: mantiene la tensión narrativa, demora la expectativa hasta que se anima a develar el “misterio” sin muchos detalles precisos hacia el final. De apellido Caravajal, se describe como un hombre pobre, domador de caballos, “rudo y de poco alfabeto”, que sabe tocar la guitarra, ha trabajado siempre y se ha trasladado por diferentes lugares para ganar dinero.¹⁴ Por lo tanto, tiene experiencia y ha visto muchas cosas, sobre todo, respecto de relaciones amorosas, aunque también le han contado varios “chismes de enaguas”, pero un varón no debe dejarse influir por eso, aclara reiteradamente. La mayoría de las historias a las que hace referencia tratan sobre amores prohibidos, en los que la mujer es la encarnación de la tentación (imagen recurrente en el texto), una “serpiente de escamas” que maneja

de las flores”, el clavel rojo simboliza el amor, el orgullo y la admiración; un clavel rosa, el amor de una mujer o una madre; el color morado se asocia con el capricho; un clavel amarillo significa desprecio, rechazo o desilusión; mientras que un clavel blanco es símbolo de inocencia y amor puro; por el contrario, el clavel rayado transmite la negativa a un romance.

¹⁴ La escasa educación del narrador es evidente en el uso de analogías con elementos naturales conocidos, expresiones coloquiales y refranes, propios de una tradición popular cercana al campo y la vida en los pueblos del interior: “Vivía yo entonces en un lugar muy apartado, allá por donde el diablo perdió el poncho” (1968: 170); “Tengo que confesar ahora que un día hice lo que suelen hacer los cobardes cuando llegan a salirse de sus casillas. Agarrar al toro por las astas. ¿Hasta cuándo iba a vivir visteándome con mi propia sombra? Fui una tarde a casa del viejo y haciendo de tripas corazón [...]” (176); “Un día me ofrecí adrede para ayudar en una corrida de burros orejones y allí anduve días trajinando cumbres entre cerros canosos de vejez y nieve, con mi poncho lleno de viento estorbando a las nubes, y ni eso enfrió mi fiebre. [...] Diga usted que tal vez guardo aún algo de niño en mis adentros, y quizá eso como un amanecer con pájaros que anuncia agua en el desierto, me ayudó y me salvó” (180).

a su antojo al hombre movido por el deseo, tal como sucede en la familia Miraval:

Y bueno, un hermano mató a otro en duelo a fierro por la misma enagua, un tío raptó a una sobrina, y un hijo dejó manco a su padre que lo castigaba. De las mujeres, señor, quizá fuera mejor no hablar. Eran casi todas hembras de linda tapa, pero en cuanto a la letra... Hembras de la tierra donde cacarea el gallo, amigo, y canta la gallina. Y si les entraba esa fiebre que no se mide con termómetro, entonces era de persignarse. ¡Ojos de dos de oro y de a mí no me tose ni la suegra del diablo! (Solo que a veces traicioneras como una ciénaga). Y al hombre, vea, aun al que parece más toro, cualquier mocosa medio jarifa puede hacerlo cabestrear con un hilo de coser o pecharlo a una barrabasada. Con decirle que hubo una que le zafó el novio a la novia casi en las narices del cura... (1968: 171).

Pese a ello, en el linaje de esta familia de descendencia española hay una mujer que escapa a la regla: Eduviges, que se casó con don Ángel Mariano Espilocín, proveniente de “otros pagos”, mayor que ella y con dinero. Luego de un tiempo, el forastero –en opinión del narrador– demostró su personalidad celosa y posesiva al extremo:

Pasó algún tiempo y el forastero no demoró en mostrar las uñas y las pezuñas. [...] Y como resultó más celoso y desconfiado que cojudo tuerco, su mujer fue su víctima desde el vamos. Si no era para alguna fiesta de iglesia cuando venía el cura del pueblo, o algún velorio, apenas si salía de su casa. De los que llegaban a ésta, pocos tenían ganas de volver. Vinieron los hijos, y don Ángel Mariano, que tenía de ángel lo que yo de obispo, destapó una vez más sus mañas (1968: 171).

Don Ángel, por su condición de huérfano, se crio en la casa de un sacerdote y, siendo ya adulto, fue muy amigo del párroco del pueblo. Se lo describe con un carácter terco, agrío y gruñón, difícil de sobrellevar, aunque rezaba mucho –un “beatón como pocos” (1968: 172)–. Así, se establece un juego irónico entre el nombre del personaje, su destacada fe religiosa, su modo de tratar a la esposa y los hijos, y el título del cuento.¹⁵ Don Espilocín,

¹⁵ La ironía es definida como un tropo retórico que consiste en una inversión de significado antifrástico: “oposición entre lo dicho y lo que se pretende hacer entender”. No obstante, como sugieren Catherine Kerbrat-Orecchioni y Linda Hut-

en realidad, no era un “ángel”, sino un “santurrón”: alguien que se oculta bajo la máscara de “buen esposo y padre”, creyente, respetuoso de la moral de las buenas costumbres de la época.

Detrás de lo que se muestra hacia afuera, prevalece la idea de que la esposa es una propiedad del marido, ya que puede disponer de ella cuando quiera y hacer con su vida lo que a él le plazca, aunque sea una deshonra para la mujer. Al decir de Ana María Fernández (1993), Eduviges es representada como lo otro/lo incompleto/lo distinto al hombre y, por ende, un ser inferior, diferente, enfermizo, que posee cualidades negativas y opuestas al sexo masculino. Dichas ideas se originaron en los discursos filosóficos de la diferencia en la Antigüedad clásica y llegan hasta el siglo XX, como comprobamos en este relato. La mujer es tratada en tanto objeto –no es un sujeto libre– en esta sociedad patriarcal rural, donde el padre “[...] legitima y otorga autoridad y poder, el *logos* que controla la producción de sentidos y determina la naturaleza y cualidad de las relaciones, el *modus* propio de interacción humana” (Colaizzi 1990: 17, cursivas del original).¹⁶ Es decir, don Ángel es el encargado de controlar las relaciones y actividades de su esposa, porque ella es considerada débil biológica e intelectualmente.

cheon, es necesario tener en cuenta la doble naturaleza semántica y pragmática de la ironía. Por lo tanto, la lectura también debe dirigirse hacia el desciframiento de la intención evaluativa, irónica del autor, y analizar el efecto producido. Es decir, resulta relevante observar la “distancia obligatoria” entre el texto y el lector, entre la intencionalidad autoral y la recepción (Hutcheon 1981: 175-176).

¹⁶ En relación con el patriarcado, Heidi Tinsman señala que es un concepto que ha mutado en estos últimos tiempos de debates feministas y *queer*. En los años setenta (coincidente con la aparición de *Cuentos orejanos*), se lo consideraba “un sistema/estructura unitaria del control de la mujer por el hombre”, pero ahora remite a “una constelación heterogénea de distintas formaciones de poder. [...] Y que las relaciones patriarcales producen jerarquías entre los hombres igual que entre las mujeres, articuladas por clase, raza, generación, etcétera” (2019: 199, cursivas del original). Asimismo, influida por la filósofa Carole Pateman, Tinsman agrega que, en el período de la Ilustración, la base del contrato social radicaba en la “subordinación sexual de la mujer al hombre”, por lo tanto, este último tenía “soberanía sobre una familia y una mujer” (2019: 201). Así, los trabajos de la historiadora norteamericana nos permiten observar que en “El santurrón” aparece esta representación patriarcal que implica un vínculo conyugal establecido como “pacto”, “acuerdo” de derechos y obligaciones, en el interior de una familia en la que el padre ejerce un “modo de poder” sobre la esposa y sus descendientes (2019: 201).

El narrador no comenta demasiado, pero podemos interpretar que Eduviges entrega toda su vida al marido y sus dos hijos. En este sentido, encontramos una resonancia lejana del “dulce consentimiento” (*kbaris*) o “complacencia” que señala Michel Foucault a partir del *Erotikos* de Plutarco, es decir, “una manera determinada, del todo habitual y aceptable para una mujer, de identificarse como sujeto en su papel de objeto de placer. La *kbaris* es una manera de desempeñar voluntariamente, de aceptar desempeñar de muy buena gana el papel de objeto de placer” (2020: 210). Por lo tanto, Eduviges es “un sujeto que se reconoce y se acepta en un campo enteramente definido por la actividad del varón” (Foucault 2020: 210). Responde a las características cristalizadas de la figura femenina en relación con la maternidad: sensibilidad, ternura, sometimiento, no violencia, pasividad, suavidad, que se contraponen a la “racionalidad represiva y la ética capitalista del trabajo” dominada por el hombre en la sociedad patriarcal, tal como observa el filósofo Herbert Marcuse (Bovenschen 1986: 36). De esta manera, aparece una visión positiva de la mujer encarnada por una madre sumisa, que murió a causa del maltrato y el control exacerbado de Espilocín:¹⁷

Doña Eduviges, su mujer, enflaquecía a ojos vistas. Había perdido hacía rato el color de durazno de sus mejillas y sus ojos parecían cada vez más grandes y más tristes. Un día, al fin, murió la pobre, de una alteración, dijeron, en uno de esos momentos en que el viejo daba campo libre a uno de sus berrinches. Se susurraron muchas cosas entonces. Por ejemplo, que don Ángel Mariano, en su manía de desconfiar de todo, o por puro gusto de amolar, le dio a entender o le dijo a su mujer que no

¹⁷ Emilia Macaya aclara que habría que establecer una diferencia entre “sexo –lo naturalmente dado– y género –lo culturalmente asumido– [...]. Puede decirse que la naturaleza nos hace machos y hembras, mientras que la cultura nos transforma en hombres y mujeres”. En consecuencia “lo femenino” y “lo masculino” funcionan como “mitos culturales variables”, relativos, construidos en cada sociedad y dependen de diferentes “presiones que afectan la vida cultural, dentro de los juegos de poder imperantes. En el mundo occidental la relación hombre-mujer no ha sido vista como una relación equitativa –un tú a tú– sino más bien como una jerarquía disimulada, en la cual lo masculino ocupa siempre el papel del dominador, mientras lo femenino se mira como lo dominado. Una indudable relación señor y sierva” (1999: 207).

estaba seguro que Narciso fuera hijo suyo... En todo caso, ya viudo, el viejo se volvió más hosco y bellaco (1968: 173).

Si bien el narrador remarca que no es bueno “dejarse llevar” por los chismes que recorren el pueblo sobre esta familia reservada y misteriosa, cuenta la historia desde un punto de vista crítico, marcado algunas veces por la antítesis y sustentado en la base de susurros y comentarios anónimos cuyas fuentes no se declaran con claridad. Ello genera una ambigüedad respecto de los hechos narrados y la “veracidad” de las murmuraciones:

La Clorinda se volvió una real moza, y tanto que su lindura andaba en boca de los criollos del pago y hasta de los que acertaban a pasar por él. Su hermano Narciso también era un mocito de muy buen parecer, con una cara como de niña, trabajador y sin vicios, y que nunca hablaba ni salía de la finca sino por orden o permiso de su padre. Tanto que el chismerío no dejó de ocuparse de él. Las mujeres decían que no miraba a las muchachas porque no tenía permiso del padre. Más de una moza, por desdén o despecho, llegó a llamarlo marica, aunque más de una madre veía en sueños un yerno como él, tan guapo de cara, como de manos en el trabajo y sin una chispa de vicio: ni juego, ni cuchillo, ni parrandas (1968: 173).

Tal vez mi candor y mi amor no me dejaron ver que había más infierno que cielo en su hermosura. ¿No decía nada ese tic suyo de ciertas ocasiones de mojarse los labios con la punta de la lengua, como si le quemaran o se burlara de los mirones? (1968: 180).

Muchos de los comentarios se relacionan con la crianza de Clorinda y Narciso, y su vínculo especial con el padre, quien ostenta una simpatía y condescendencia mayor por la hija, aunque, al mismo tiempo, la cела y vigila como a la madre:

Porque ya es hora que diga que verla por primera vez a la Clorinda y quedar como herido por ella –y de herida que no cierra– fue todo uno. ¿Qué la volví a ver en contadas ocasiones? Así es, pues se sabía que su padre le reducía a lo muy indispensable las salidas fuera de la casa. Decíase que era el orgullo del viejo y que la mezquinaba más que a la niña de su único ojo, reservándola tal vez para algún hijo de magnate. Sabíase también que don Ángel Mariano solía olvidar un poco por ella su hosquedad y sus mañas, hasta el punto de permitirle que pulsara

la guitarra y cantara, en alguna ocasión de lujo. (Ay, amigo, su mujer también había tenido esa habilidad, y una voz de calandria sureña, pero el viejo se la quitó de raíz y bien al comienzo) (1968: 178).

Ambos hijos deben obedecer a su padre y ayudarlo en sus tareas sin salir de la finca. Narciso está caracterizado como la contracara del padre; constituye una figura que se acerca más a Eduviges en lo físico y en lo actitudinal porque, del mismo modo, no enfrenta a su progenitor y vive según lo que él dispone, sin resistencia.

Los muchachos no contradicen a don Ángel y acatan sus órdenes, pero simultáneamente, el *pater* se verá sorprendido por una escena protagonizada por los hermanos que saldrá a la luz y señala que su autoridad tiene un límite y resulta socavada. Al enterarse del “secreto” que escondían Narciso y su hermana, se da a entender “sutilmente” que don Espilocín –que contaba con conocimientos de veterinaria y medicina– no tiene nada de “santo”, sino que es un “monstruo” capaz de castrar a su propio hijo para darle una lección, sin que nadie sospechara de él:

Fue a los muy pocos días de eso cuando ocurrió la monstruosidad sin igual, que sobrecogió y acoquinó a todas las gentes, y amadrinó todas las conversaciones durante semanas y meses. [...] Una tarde a boca de oración, en el camino del cerro, lo hallaron a Narciso en el suelo sin conocimiento y lleno de sangre... ¡Estaba castrado! [...] Cuando a la mañana del segundo día llegó el comisario, que no quiso venir sin el médico, éste, después de examinar con prolija atención al enfermo, dijo que él no tenía nada que hacer, que la operación parecía obra de cirujano, y que, a su parecer, el mutilado no corría peligro. [...] Sus parientes [...] tampoco sabían nada. Por lo demás la Clorinda, a fuerza de sollozos, había perdido casi toda la voz, y sus ojos y pestañas estaban más que nunca de riguroso luto. El viejo, por su parte, dejaba caer a veces una lágrima de su ojo único, que yo no podía ver sin estremecerme... (1968: 178-179).

Por otra parte, descubrimos el devenir de estas relaciones ocultas a través de la voz de un narrador que fundamenta muchos de sus dichos en los rumores, en lo que ve y conoce. Además, es un personaje implicado emocionalmente con Clorinda (a quien intentó conquistar), por ende, sus apreciaciones tienen

una gran carga subjetiva, contradictoria, y resultan, quizás, poco creíbles o expresadas desde la bronca y el despecho.¹⁸ Comienza describiéndola como una joven inocente, pura, que en apariencia se sentiría atraída por el domador debido a que “contestaba a sus miradas” (1968: 174) o por un comentario de una amiga que le dijo que Clorinda había preguntado por él. Un año estuvo en la duda de si era correspondido o no, ya que únicamente tenían un contacto visual. Ya sin esperanzas, partió del pueblo, pero antes de contar eso, cambia de parecer sobre su enamorada y expresa una condena sobre ella, que adelanta el desenlace:

¡La Clorinda! Ya se sabe que ante ciertas mujeres –aunque su hermosura no sea cosa de ponerla en altares– los hombres son como pollos mojados. Ahora pienso que la de mi cuento era de éstas. Yo creo que la mujer más sencilla e inocente puede tener para un hombre sensible el hechizo excesivo que suelen tener algunas noches demasiado estrelladas en la soledad de las travesías. [...] Inocente, dije, y ése era el aire de la Clorinda. La Clorinda era algo más o quizá algo menos, aunque toda ella, desde la sonrisa al tobillo, fuese como un desafío o una promesa secreta, pero adivinable. [...] ¿Coqueta? No sé, y sin embargo un lunar negrísimo que tenía en un costado del cuello parecía pegado allí por el mismo diablo, y el contoneo de su talle turbaba un poco... ¡La Clorinda! Sí, llevaba consigo, tal vez inconsciente, la seducción, como una víbora escondida no sé si en los cabellos o en la cintura... Yo sentía a ratos el murmullo de su enagua en mi oído como se siente el zumbo de la fiebre (1968: 174-175).

La mujer debe ser vigilada, porque puede ser más astuto que el hombre y eso no le conviene. En consecuencia, entra en escena una mirada negativa que nació en los discursos religiosos de la Edad Media asociada con lo irracional, lo instintivo, lo animal: “lo Otro sin razón” (Fernández 1993: 72). Es así que se la caracteriza como imperfecta (no tiene alma) y débil, por lo tanto, “será la puerta por donde entre el diablo. La mujer está habitada por el demonio; su cuerpo es la perdición de los hombres; animales furiosos habitan su matriz y su deseo es in-

¹⁸ Los dichos del narrador construyen una imagen negativa de la amada a partir de habladurías (constituidas como “voz de la verdad”) y, tal como afirma Roland Barthes en *Fragmentos de un discurso amoroso*, sus “más vivas heridas provienen más de lo que se ve que de lo que se sabe” (2014: 172).

saciable” (Fernández 1993: 72). Tal contraposición entre ambos sexos suele fundamentarse en “diferencias materiales [...] de algún modo marcadas y formadas por las prácticas discursivas” (Butler 2002: 17) y reguladas por ciertas normas sociales y culturales que controlan los cuerpos (2002: 18). En este sentido, se agrega la identificación con Eva, quien era considerada inferior –por ser un “simple fragmento del cuerpo viril, ella fue creada después de Adán, para ser su compañera y no a la inversa”– y maldita, un “demonio” que tentó a Adán para que comiera el “fruto prohibido”, lo que dio lugar al “pecado original” (Fernández 1993: 76-77).¹⁹ Ella puede resultar la perdición de un hombre y es necesario que este desconfíe de sus habilidades e intenciones.²⁰ Por consiguiente, en “El santurrón” se retoma esta

¹⁹ Como señala Margarita Paz Torres, la identificación entre el demonio y la mujer es muy antigua en las religiones monoteístas (pero también en diferentes mitologías en las que aparecen figuras femeninas asociadas a lo maligno), y desde la Edad Media ha sido sustentada por “razones y argumentos fisiológicos (de origen galénico), filosóficos y jurídicos. La máxima aristotélica de la mujer como ser imperfecto e inferior al hombre, así como la influencia del ascetismo cristiano de los primeros tiempos, proclamado por Tertuliano, quien consideraba el cuerpo femenino como símbolo del mal, contribuyeron a difundir una imagen de mujer peligrosa. La literatura e iconografía cristianas muestran una mujer, a menudo monstruosa, deshumanizada, con rasgos de bestialismo o, por el contrario, poseedora de una belleza capaz de seducir al varón, conduciéndolo a la perdición” (2015: 326).

²⁰ Al respecto, el narrador recuerda la historia entre Débora y Coto –el tonto–, en la que la mujer cruel y perversa tienta al muchacho y provoca que él la viole. Según este razonamiento misógino, la figura femenina es la única responsable del acto aberrante: “Porque ella tuvo su parte de culpa, fuera por inconsciente coquetería, o tal vez, cediendo a esa pizca de perversidad que tiene hasta la hembra más pura, por dar celos a sus pretendientes. El caso fue que comenzó a llamarlo su novio y fingir que si no aceptaba a nadie era porque se reservaba para su Evaristo. [...] ella se redujo a fruncir la boquita con malicia ingenua yendo de aquí para allá en sus quehaceres con su donaire y ese vaivén de caderas capaz de marear cabezas más claras que la turbia del Coto que la seguía servilmente con ojos neblinosos de angurria, ciñendo los dientes sobre el labio abajero para evitar la baba que se le caía sola. Así, hasta que un día – una siesta de verano– el Coto la topó, o tal vez la esperó adrede, en un cruce solitario y le cayó sobre el bulto como el gato del monte sobre la pollona andariega, sin que le valieran los gritos de socorro, y sació sobre ella hasta el hartazgo su sed de médano caldeado, hundiéndola en el horror y el bochorno y a dos dedos de la muerte, mientras él se alejaba con algunas manchas de sangre que le daban pinta de fiera asesina” (1968: 175).

antigua imagen discursiva en el personaje de “la Clorinda”, que está asociada al mal, la tentación, el hechizo, lo carnal; es quien “emponzoñó” la vida del domador y de su hermano, si bien recibe una condena moral por parte del narrador pero ningún castigo directo de su padre:

Ah, pese a la dulzura de los cabellos que rodeaban su cara como una pura caricia, y pese a esos ojos de remanso, Clorinda –¡ahora lo sabía!– era eso: la mujer que puede estrangular el corazón de un hombre como la liana estrangula un roble. Una hija del demonio recamado de tentaciones para los débiles y también para los fuertes... Tal vez el demonio con faldas. ¿Qué? Porque es preciso que diga [...] aquello, aunque se trata de algo que quizá está más allá de todo perdón en la tierra y el cielo, o de cosas que no podemos comprender. Sin duda el culpable de todo fue ese viejo beato y maldito con su manía de criar emparedados a sus hijos. [...] Y bueno, amigo, tengo que decirlo. Lo que vi o creí ver [...] fue que la Clorinda, dejando caer la jarra a un lado, se lanzó sobre su hermano –que parecía como a la defensiva– y se colgó de su cuello volteando sus trenzas, como la recién casada que recibe a su marido a la vuelta de un largo viaje (1968: 181).

Aún más: Clorinda es el demonio encarnado en una serpiente (poderoso símbolo cristiano-medieval de lo diabólico) que incita a tener una relación prohibida e incestuosa a Narciso, que presencia como testigo directo el narrador en el viñedo de Espilocín. Tan abominable y depravado le parece lo que vio, que no quiere contarle el episodio al lector (“amigo”) hasta el final de “su cuento”:

¿Se comprende ahora por qué a mí era difícil engañarme? ¿Y por qué desde el primer momento supe, como si lo hubiera visto, que la causante más visible de todo era ella, y aquel añinado mozo era reo y víctima en uno, y más esto que aquello, y que el gran factor de la monstruosidad era aquel viejo con aire de encantador de serpientes, y alma de brujo de tribu, de sacerdote de hechizos y hecatombes? (1968: 181).

Tuve dos o tres pesadillas y en ellas vi –y aún lo veo– al viejo alzarse con las manos ensangrentadas junto a Narciso inmóvil en el suelo y maneado con la manea del horcón y al perro como en espera de algo... ¡Y a la Clorinda tal como la vi la última vez, con las trenzas colgándole como víboras...! [...] En sueños suele ella mostrármeme aún como la vi

tantas veces, con su sonrisa de dientes de leche y sus párpados bajos como de monja que reza... ¿Una trampa de su alma de serpiente? ¿Es que éstas no suelen ser también hermosas como la tentación o la ilusión? (1968: 182).

En definitiva, aunque aparentaba pureza e ingenuidad, la joven –“mujer más de cintura abajo que de cintura arriba” (1968: 180)– había provocado la consumación del deseo en su hermano, además de su castración y vergüenza posterior, pero según la opinión de Caravajal (predominante en todo el relato), en última instancia, el máximo responsable fue el padre, “el santurrón”, con lo cual alivia un poco la condena establecida sobre la protagonista.

El amor, entre la idealización y los celos

En el cuento “Malvina”, luego de una larga reflexión filosófica y una explícita exaltación del amor humano, el narrador en primera persona realiza una toma de posición en la que reivindica la figura femenina:

Creo sinceramente que el corazón que no se usa a fondo en el amor, deviene una herramienta herrumbrada o un reloj sin cuerda. [...] Muchas mezquindades se han dicho y siguen diciéndose de la mujer, porque la vanidad del hombre es más femenina que la de ella. Y porque hablan desde su cabeza, o desde sus meros ojos, o desde su bajvientre. Las mujeres, en general, no son menos inteligentes que sus compañeros, y hasta suelen serlo más, aunque su inteligencia tenga otro estilo y orientación que la nuestra. También es cierto que si el cuerpo de la mujer está más hecho para el amor que el del hombre, ocurre lo mismo con su alma, y por ende ella se halla mucho menos expuesta que él a olvidar que lo mejor del amor, como del pájaro, son sus alas (1968: 124).

A pesar de que el narrador es un hombre, sostiene de manera determinante una sentencia positiva sobre la naturaleza de la mujer, con una tendencia innata al amor. Esta introducción se vincula con las características de la protagonista, debido a que es descripta con detalle y de una manera idealizada, desde ojos y corazón profundamente enamorados:

Que Malvina era criatura de una profunda e inquietante belleza, no era opinión mía, sino que lo decían todos. Había tanto verde en sus grandes ojos como para teñir una primavera, aunque el suyo era el esplendor misterioso de las luciérnagas en la noche. (¿Y qué duda cabe que dos bellos ojos de mujer profundizados por el amor son el cielo humano?). [...] Nunca he visto una mujer que caminase como ella. El paso de la mujer no es solo movimiento, sino sentimiento, música, ensueño. [...] Ya se estará adivinando que yo me enamoré de Malvina sin quererlo y hasta sin darme cuenta. Al principio al menos. Porque después me descubrí lleno de secretas ilusiones respecto a ella, y mi tribulación perduró y acreció a lo largo de los meses y los meses. Mi tribulación y mis dudas. Porque alguna vez, tal vez dos, había dejado que sus ojos se encontrasen con los míos (1968: 124-125).

Una vez más, el campo semántico visual en relación con el sentimiento amoroso y la atracción física (que parece retrotraernos a las historias de amor irracionales de las obras shakespearianas como *Romeo y Julieta* o *Sueño de una noche de verano*) se hace presente en *Cuentos orejanos*, aunque solo en este relato aparece una excitación tan evidente del amor hiperbólico hacia la dama, que resulta indispensable para acompañar y brindar felicidad plena a este hombre “huraño y tímido”:

Diría que sus ojos entraban en mi corazón como una lámpara en un cuarto oscuro. Cierta vez, al mirarla de soslayo, y advertir que ella hacía lo mismo a través de lágrimas inconscientes, sorprendí en el fondo de sus ojos tal misterio de esplendor y amor, que mi corazón desfalleció y él y yo caímos de rodillas (1968: 127).

Además de los ojos de Malvina, el narrador puntualiza en qué consiste la belleza metonímica que lo enamora profundamente: cejas, trenzas negras, cabellos, sonrisa, modales, voz, paso, cara, manos... Todo ello significa la dicha y la alegría para él; por consiguiente, ese sentimiento caracterizado como “fiebre cerebral” –según sus palabras– significa un deslumbramiento y endiosamiento que lo llevan a la inmortalidad.

A partir de este punto, se produce un quiebre en esta relación y la exageración pasa a involucrar la presencia de celos “increíbles e insufribles” por parte del narrador, que sentencia una igualdad negativa entre hombres y mujeres: “Pero ocurre

que los hombres somos tan débiles como la mujer, y más todavía” (1968: 128). El amor se ve empañado por la fragilidad y la inconstancia, las cuales provocan el alejamiento de la amada: “No se extrañe tampoco que mis mañanas y mis noches estuvieran salpicadas de los ojos de la ausente, que me miraban y yo miraba en todas partes. Como asimismo sí confieso que no hubiera deseado ni a mi peor enemigo hallarse en mi lugar” (1968: 129). La partida de Malvina –como es de esperarse por el tono del relato– causa un extremo dolor, angustia y desvarío en el protagonista, que se siente culpable y está arrepentido, asumiendo toda la responsabilidad de la pérdida.

Por último, hay un tercer momento en la pareja, en el que Malvina regresa sin ningún reproche, lo cual llena de felicidad superlativa al narrador:

Quando intenté balbucir algo sobre mi culpa, echó la cabeza atrás [...] como para ganar distancia, inundando con sus grandes ojos los míos, y de pronto se abatió sobre mi pecho con un sollozo que rebalsó en el mío, y cuando cogí sus manos y sentí sobre las mías caer su primera lágrima, adiviné que en nuestro raptó había más cielo que en la risa de los niños o en el rezo de las beatas. [...] No dudo que nuestra carne es tan soñadora como nuestra alma misma. En todo caso en vuestras caricias había algo del vuelo de los sueños. Yo no sé si su frente, su nariz o su boca tenían la perfección de rasgos de las estatuas, pero sí que en sus ojos, en ciertos momentos, había algo capaz de hacer soñar o llorar a los ángeles (1968: 131).

El relato, que cuenta con pocos núcleos narrativos, se transforma en una confesión o un diario íntimo del protagonista –“Siento los pasos del médico y me apresuro a esconder estos garabatos debajo de la almohada” (1968: 132)–, en el que prevalece su voz, sus impresiones y sus sentimientos, pero no la palabra de Malvina. El foco está puesto en la comunicación visual y corporal de este amor inmenso, desmedido y estereotipado, que perdurará más allá de la muerte de la joven, según la sentencia final del narrador: “Yo solo sé [...] que si nada puede protegernos contra el amor y la muerte, el único remedio contra el mal de haber amado demasiado, es amar más todavía” (1968: 132). De esta manera, al finalizar la lectura, nos reencontramos con algunos de los “lugares comunes” del discurso amoroso

según lo consigna Roland Barthes en su ensayo de 1977, que afectan al narrador protagonista en una sucesión encadenada de sensaciones: la dependencia ligada al “vasallaje amoroso” –el sujeto está “sojuzgado al objeto amado” (2014: 102)–, los celos –definidos como “Sentimiento que nace en el amor y que es producido por la creencia de que la persona amada prefiere a otro» (Littré)” (2014: 65)–, el error – “el sujeto cree haber faltado al ser amado y experimenta un sentimiento de culpabilidad”– (2014: 151). Todo ello deriva, finalmente, en una gran angustia que lo acongoja, es decir, “el sujeto amoroso, a merced de tal o cual contingencia, se siente asaltado por el miedo a un peligro, a una herida, a un abandono, a una mudanza” (2014: 45), en este caso, la pérdida inevitable de la amada.

Representaciones de lo femenino en una estética gobernada por el hombre

La narrativa de Franco está protagonizada, generalmente, por personajes masculinos típicos del campo y sus narradores también presentan esa condición. A pesar de ello, hemos rastreado diferentes figuraciones de lo femenino que aparecen en algunos de los *Cuentos*. En “Guitarra adentro”, el narrador establece una analogía entre el cuerpo de la mujer y el instrumento musical característico de la poesía gauchesca, o incluso, el don de buen cantor que lo ejecuta enamora perdidamente a la protagonista que se “deja llevar” por el impulso amoroso. En otro texto, aparece la exaltación del amor sublime e hiperbólico –a la vez, posesivo y enfermizo– hacia la dama, que acompaña al hombre y le brinda felicidad plena (“Malvina”). Asimismo, hay una reivindicación de las madres sumisas, que se esfuerzan por sus hijos y se someten a la voluntad del marido o, por el contrario, aparece una joven que conduce a su hermano a la perdición (“El santurrón”). No obstante, todas esas mujeres son caracterizadas desde una mirada que rige el discurso y no las representa por lo que son, sienten o dicen, sino a partir de lo que los personajes masculinos ven o proyectan en ellas. Tal representación, como señala Judith Butler, en este universo literario, es “la función normativa de un lenguaje que [...] muestra o distorsiona lo que

se considera verdadero acerca de la categoría de las mujeres” (2007: 46). En ese sentido, bajo la estela foucaultiana, Butler nos ayuda a pensar que los personajes femeninos del corpus (Dora, Malvina, Eduviges, Clorinda) no logran escapar de un discurso ficcional que los define, regula y constituye como “sujetos” según determinadas imposiciones de la estructura política dominante en la sociedad rural del siglo pasado y asociados a “ciertas prácticas excluyentes” (2007: 47) e identificatorias en un “campo de poder” (53) tutelado por los hombres. Por consiguiente, en este caso, la construcción performativa del sexo femenino se realiza en relación con “una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos” (Butler 2002: 19); el sujeto “asume” una identidad sexual según un medio discursivo dirigido por un “imperativo heterosexual” (19). Al mismo tiempo, cabe tener en cuenta el concepto de “género”, que encierra las “significaciones sociales que asume el sexo” (23) edificado a lo largo del tiempo de acuerdo con la reiteración de ciertas normas. El género responde a una relación (o “tecnología”, en palabras de Michel Foucault) de poder que se construye a nivel social, político e histórico, debido a que las ideas de feminidad y la masculinidad forman parte de un proceso que interviene en los sistemas simbólicos y las formaciones culturales, como sostiene Heidi Tinsman a partir de Joan Scott (2019: 200).²¹ En este marco, siguiendo a Foucault, los cuentos del escritor belicho muestran un modo de objetivación que convierte en sujetos a los seres humanos desde el aspecto natural o biológico.²² Es decir, aparece representada una “objetivación del sujeto” –“algo se constituye como objeto para un conocimiento posible” (2008: 26)– mediante una “práctica escindiente” por la cual los sujetos son divididos (por ejemplo, la oposición loco/juicioso, enfermo/sano, criminal/bueno) en relación con su “sexualidad” en

²¹ Sobre el poder, Foucault propone analizarlo “como un dominio de relaciones estratégicas entre individuos o grupos, relaciones en las que está en juego la conducta del otro o de los otros, y que recurren, según los casos, según los marcos institucionales donde se desarrollan, según los grupos sociales, según las épocas, a procedimientos y técnicas diversos” (2020: 312).

²² Foucault tiene en cuenta dos modos más de objetivación: “del sujeto que habla” (abarca la lingüística y la filología) y “del sujeto productivo” (economía) (2008: 20).

los textos analizados, ya que se trata de una fuerte contraposición entre la naturaleza de la mujer y del hombre, si bien este último es quien se impone en el relato (2008: 20-21). Además, las historias que comparten los narradores en primera persona proponen figuraciones esquemáticas de lo femenino y sus conductas amorosas-sexuales en el interior de una trama que opera como un “juego de verdad” (Foucault 2008, 2020) articulado sobre un conjunto de ideas, rasgos intrínsecos y efectos provocados que se les atribuyen inevitablemente.²³ En otras palabras, estos textos literarios configuran un discurso que pretende ser “verdadero” (que reproduce, a la vez, discursos previos repetidos como afirmaciones internalizadas) y plantea una codificación sentenciosa de comportamientos que definen a las mujeres en una “realidad ficcional” específica.²⁴

Respecto de lo anterior, predomina la recurrencia del aspecto sensorial, aquello que se percibe de la mujer, en especial, las imágenes visuales y auditivas; por el contrario, se descuida la caracterización de la interioridad (pensamientos, deseos, dudas, sentimientos) de los personajes femeninos. En consecuencia, adquieren relevancia ciertas partes del cuerpo de las protagonistas (cabello, ojos, boca, manos, cara), en cuanto resultan un “instrumento o medio pasivo”, al decir de Butler, que circunscribe una serie de “significados culturales” –cargados de

²³ En el curso que dictó durante 1980-1981 en el Collège de France, Foucault observa en textos filosóficos antiguos y cristianos (siglos I y II d.C.) la definición de una ética sobre la vida matrimonial –centrada en tolerancias y prohibiciones– que codifica y prescribe las conductas sexuales a partir de una serie de “discursos de acompañamiento” que involucran “la forma misma de una experiencia: el tipo de relación que puede haber entre la subjetividad [y] la codificación de las conductas, la relación de verdad que el sujeto establece consigo mismo a través de su relación con la codificación de sus propias conductas” (2020: 245).

²⁴ “Me parece [...] que los efectos de real inducidos por el juego de veridicción sobre el comportamiento sexual pasan sin duda por la experiencia del sujeto mismo, y encuentran en él y en su sexualidad su propia verdad. En esa relación subjetividad-verdad se marca el efecto de los regímenes de veridicción sobre los comportamientos sexuales. Pero el problema era el mismo en lo referido a la locura, la enfermedad, el crimen, etc. Esta es la perspectiva de conjunto que me llevó a interesarme [en] y que adapté al problema del suplemento de un discurso que acompaña las codificaciones del comportamiento sexual, tanto en el paganismo como en el cristianismo” (2020: 253).

una valoración positiva o negativa– instalados por una “voluntad apropiadora e interpretativa” (2007: 58) que establece esa connotación dentro de los “límites de una experiencia discursivamente determinada” por una cultura hegemónica edificada sobre una estructura binaria (59) que opone “cuerpos anatómicamente diferenciados” (57).

Los *Cuentos orejanos* adscriben a ciertos “modelos de comprensión fijos e inalterables, los llamados estereotipos” (“mujer ángel” y “mujer demonio”) que la tradición literaria occidental creó desde la mitología grecolatina (por ejemplo, la feminidad “positiva” representada por Penélope y Alceste, mientras que la “negativa”, por Helena de Troya, Casandra y Medea, entre tantas otras) hasta la actualidad (Macaya 1999: 207). Se establece un antagonismo sin resolución entre la idealización de la dama virtuosa (angelical: “una imagen femenina construida por el deseo del hombre y según él quiere mirarla, existe para acunar, defender y preservar los valores patriarcales”, en palabras de Emilia Macaya (1999: 207)) y su extremo opuesto: la demonización (diablo, víbora), en tanto provoca una irresistible atracción erótica, que a veces cae en la promiscuidad, el incesto y el adulterio, e intenta subvertir los “buenos valores” al ser configurada “como el peligro que ha de ser conjurado” (Macaya 1999: 207). Éste es el caso que presenta “El santurrón”, en el que Clorinda es la impulsora de un doble “delito” en la frontera de una conducta “civilizada” –cultura, fraternidad– y la barbarie –no cultura, incesto– (Ludmer 1999): mantiene una relación sexual clandestina con su hermano, que termina siendo la víctima al ser castigado y sometido al escarnio. Aquí, resulta significativo lo que plantea Foucault en *Tecnologías del yo* acerca de las prohibiciones sobre la sexualidad, distintas de otras, porque “están continuamente relacionadas con la obligación de decir la verdad sobre sí mismo” (2008: 45). Sin embargo, en el cuento lo que se cuestiona es la infracción a las reglas de “decencia” en nuestra cultura y el mantener el hecho aberrante –la provocación de Clorinda y la castración de Narciso– en secreto hasta que el narrador se anima a contarlo.

Los relatos también manifiestan resonancias de una narrativa de principios del siglo veinte (y de las letras del tango rioplatense) en la que, según sostiene Silvina Bullrich (1972: 10-11), los novelistas describían el campo y sus personajes, pero la mujer

ocupaba un papel secundario, rezagado. Aquellos autores, al igual que en los textos del escritor catamarqueño, presentaban un “espejo deformante” de la figura femenina, pues aparecía envilecida o idealizada (“suave y desleída como madre, hermana, hija, esposa en momentos en que esta palabra no significa una igual sino ‘tenerla en un altar’”). De esta manera, como continuación del Romanticismo que construía en la narrativa la imagen maniquea de mujer “ángel” o “demonio”, la literatura argentina de la primera mitad del siglo pasado –y, en esta línea, los narradores masculinos propuestos por Franco– ofrece una caracterización de mujeres sin matices ni profundización subjetiva, y modeladas según los ojos del autor-hombre que “no la ve nunca como ser humano independiente sino siempre a través de sí mismo, es la ‘madrecita buena’ o la mala mujer; en el primer caso totalmente sacrificada y desinteresada; en el segundo interesada y ruin” (Bullrich 1972: 11).

Bibliografía

- Barthes, Roland (2014). *Fragmentos de un discurso amoroso*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Bovenschen, Silvia (1986). “¿Existe una estética feminista?” en: Gisela Ecker (ed.), *Estética feminista*, Barcelona: Icaria, 21-58.
- Bullrich, Silvina (1972). *La mujer argentina en la literatura*, Buenos Aires: Centro Nacional de Documentación e Información Educativa.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, Buenos Aires: Paidós.
- (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona: Paidós.
- Colaizzi, Giulia (1990). “Feminismo y Teoría del Discurso. Razones para un debate” en: Giulia Colaizzi (ed.), *Feminismo y Teoría del Discurso*, Madrid: Cátedra, 13-25.
- Costa, Flavia (2018). “Entrevista. Giorgio Agamben: Autorretrato al óleo del filósofo poeta”, *Revista Ñ*, 14 de septiembre, s/p. https://www.clarin.com/revista-enie/ideas/giorgio-agamben-autorretrato-oleo-filosof-poeta_0_Bk-ln3FOX.html

- Fernández, Ana María (1993). “¿Historia de la histeria o histeria de la historia?” en: *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*, Buenos Aires: Paidós, cap. 3, 59-93.
- Foucault, Michel (2008). *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Buenos Aires: Paidós.
- ____ (2020). *Subjetividad y verdad. Curso en el Collège de France (1980-1981)*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, Luis (1953). *Biografías animales*, Buenos Aires: Peuser.
- ____ (1968). *Cuentos orejanos*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Gutiérrez, Eduardo (1980). *Juan Moreira*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Hernández, José (1969). *Martín Fierro*, Buenos Aires: Kapelusz.
- Hutcheon, Linda (1981). “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, *Poétique*. Traducción de Pilar Hernández Cobos. París: Editions du Seuil, febrero, 45: 173-193.
- Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires: Libros Perfil.
- Macaya, Emilia (1999). “La construcción de la femineidad en la literatura de Occidente: su génesis en el mito grecolatino”, *Revista de Filología y Lingüística*, XXV (Extraordinario): 205-211. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/download/20499/20734>
- Mertens, Carlos y Jorge Federico (2010). *Volví, soy Luis Franco*, Mar del Plata: Ediciones Suárez.
- Parson, Guillermo (2007). *Luis Franco. Un intelectual oculto*, Catamarca: Sarquís.
- Sarmiento, Domingo Faustino (2004) [1963]. *Facundo*, Buenos Aires: Losada.
- Tinsman, Heidi (2019). “Patriarcado y políticas de género y trabajo: desafíos teóricos y metodológicos”, *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 25: 199-214. <https://doi.org/10.34096/mora.n25.8531>
- Torres, Margarita Paz (2015). “Demonio y mujer: la marca de Satan y el combate contra él”, *Medievalia. Revista de Estudios Medievales*, 18 / 2: 325-353.

Para que el oráculo no mienta: el determinismo trágico en *Palomas y gaviñanes* de Ceferino de la Calle

Julieta Vorano

Hacia fines del siglo XIX ingresó en el panorama literario argentino el Naturalismo. Jaime Rest (1981) sostiene que esta corriente reflejó de manera crítica la sociedad desde una visión cientificista influida por el desarrollo de las disciplinas biológicas y del sociologismo positivista. El Naturalismo, en ocasiones incomprendido debido a los polémicos temas narrados y a sus detalles antiestéticos, pretendía ser la expresión artística del estudio de las características de sujetos considerados repudiables según la serie de valores de la época.

Palomas y gaviñanes de Ceferino de la Calle (1886) presenta diversas historias vinculadas por el accionar de una madama, Doña Catalina, dedicada a captar jóvenes adolescentes para ofrecerlas a destacadas figuras de la sociedad argentina. En Buenos Aires, en una casa de las afueras,¹ Doña Catalina instala un prostíbulo que funciona como un escenario fatal, ya que el destino de cualquier personaje involucrado con este sitio es marcado por la desgracia. La voz de enunciación narra los controvertidos sucesos que ocurren allí, manifestando, en ciertas situaciones, una visión concordante con el orden social tradicional, pero, en otras, expresa ideas subversivas.

Para comprender la configuración de esta voz narrativa podemos referirnos a lo desarrollado por Michel Foucault en *¿Qué es un autor?*, texto en el que se centra en el ejercicio de la función de autor. Foucault sostiene que esta se encuentra en la escisión entre el escritor real y el narrador ficticio, y su funcionamiento puede ser estudiado en relación con las modalidades

¹ Este tipo de casa es un inquilinato, construcción habitual en la Buenos Aires de fines del siglo XIX y principios del XX. Ofrecía vivienda a los inmigrantes humildes, por lo que constituyeron sitios donde se encontraban distintas culturas. Este tipo de espacios contrastan con la imagen de una Buenos Aires en constante progreso, evidenciando “otra» ciudad, la de la miseria, del malvivir, de la propagación de epidemias, de la discriminación y el abandono” (Hernández y Carballo 103).

de existencia del texto, es decir, los modos de circulación y valoración de un discurso en determinada cultura. *Palomas y gavilanes* es un texto que trata una temática particularmente polémica en el marco de un género cuestionado por la sociedad en su momento de emergencia. Así, en términos de Foucault puede explicarse por qué Silverio Domínguez (el verdadero nombre de Ceferino de la Calle) eligió un pseudónimo para publicar la novela. Para el filósofo francés, la función de autor comenzó a tener relevancia en las sociedades occidentales cuando ciertos individuos pudieron afirmar su propiedad sobre los textos, y, por lo tanto, se sometieron a la posibilidad de ser castigados por el contenido narrado. Resulta muy probable que Domínguez protegiera su identidad por las eventuales consecuencias de publicar esta novela.

Entonces, a partir de Domínguez, el sujeto consciente de su controvertida obra, surge una voz de enunciación que, en consonancia con las reglas del Naturalismo, expresa una visión crítica de la sociedad mediante la pormenorizada descripción de actividades sexuales. Entre estas dos figuras, la de escritor y narrador, existe la función de autor, que, como veremos, determina la estructura fatalista de la obra.

Por lo pronto, la influencia del mayor exponente del Naturalismo, Émile Zola, se hace evidente. En el prólogo a la segunda edición de *Thérèse Raquin*, Zola afirma:

Escogí personajes sometidos por completo a la soberanía de los nervios y la sangre, privados de libre arbitrio, a quienes las fatalidades de la carne conducen a rastras a cada uno de los trances de su existencia (...) mientras estaba escribiendo *Thérèse Raquin*, me olvidé del mundo, me sumí en la tarea de copiar la vida con precisa minuciosidad, me entregué por entero al análisis de la maquinaria humana (2010 [1867]: 6).

Ceferino de la Calle aspiraba a lograr los mismos objetivos que Zola. En *Palomas y gavilanes* la vida de todos los personajes está atravesada por una sexualidad llamativa: ya sean violadores o víctimas de violación, prostitutas o clientes obnubilados por la lujuria, las experiencias de cada sujeto se ven afectadas por actos sexuales por fuera de lo normado y, en la mayoría de los casos, el desenlace es desafortunado.

La irrupción de una perspectiva moral que condena las expresiones de la sexualidad en cualquiera de sus formatos, ya sean violaciones o genuinas manifestaciones de placer, se explica, según Hebe Beatriz Molina (2013), por la distorsión de la realidad reflejada en la obra con base en la ideología del narrador, quien magnifica aspectos y sujetos considerados reprobables. Para reivindicar los valores dominantes de la época se condena cualquier fenómeno que se saliera del modelo de sexualidad consistente en la práctica dentro de un matrimonio heterosexual.

A pesar del carácter moral de la narración, la corriente naturalista permite la introducción en la literatura de figuras femeninas transgresoras. Este tipo de personaje es sumamente diferente de las idílicas damas que habían protagonizado las novelas a principios del siglo XIX. Una de las figuras más destacadas de esta novela es Rosaura Carlingue, una joven adolescente de 14 años nacida en el seno de una familia acomodada. En la novela, se narra su despertar sexual:

Allí, con el contacto de niñas mayores y con el ejemplo de chicas atrevidas y soeces, empezó a experimentar desconocidos deseos, que la tenían meditabunda, parte del día. Ella sentía, dentro de su organización, un algo que la avivaba, un algo que la dejaba entrever secretos misterios, a los que su curiosidad congénita la arrastraba, esperaba algo, en fin, que no podía definir y que ansiaba dar forma real (de la Calle 1886: 46).

Siguiendo el espíritu naturalista, para la representación de su deseo se utilizan términos propios de vocabulario médico, como “curiosidad congénita”. Estos plantean la naturalidad de la sexualidad femenina, lo cual constituye una idea innovadora para la época. Pero en las descripciones surge una serie de valores opuestos que se manifiestan en una adjetivación con carga negativa, por ejemplo, los términos “atrevidas” y “soeces” que califican reprobatoriamente a jóvenes con algún tipo de experiencia.

El ingreso de Rosaura al prostíbulo manejado por Doña Catalina explicita las sensaciones contradictorias de la joven. Por un lado, se expresan sentimientos de pudor y miedo. Por otro,

aparece una curiosidad que funciona como motor para la incorporación definitiva de Rosaura a esta organización:

Su primera visita la dejó estupefacta. Aquellas revelaciones criminales de la arpía sonaron en su pecho cruelmente, haciendo encender de repente la llama de lo desconocido, que le mostraba una realidad vaga y confusa, que halagaba sus sentidos, con pasión. Ella sentía latir aceleradamente su corazón, y entre dudas y temores, esperanzas y deseos, tal vez deseaba la realización de aquellos torpes vaticinios tan criminales, como incendiarios, para el tierno corazón de una niña inocente, que empezó a latir al llamado de golpe tan rudo, como aviesamente asesado (...) No se dio por entendida, y así fueron repitiendo las visitas, hasta que un viejo se atrevió a besarla... (de la Calle 1886: 47).

El temor y el deseo funcionan en conjunto, ya que son las “revelaciones criminales” las que avivan la pasión de Rosaura. El narrador insiste en caracterizarla como una niña inocente, acercándola a los modelos femeninos usuales. Sin embargo, luego del primer contacto físico con un hombre, el personaje rompe totalmente con la figura de la adolescente inocente, convirtiéndose en una asistente regular al prostíbulo que engaña a su familia para concretar sus deseos.

¿Cuál es ese modelo del que Rosaura y todas las mujeres de esta novela se distancian? Este es perfectamente caracterizado por Virginia Woolf en “Profesiones para mujeres”. Se trata del Ángel del Hogar, un ser, como indica su nombre, puro y doméstico. El ángel del Hogar es una criatura que reina en el espacio privado y lo hace siempre al servicio -casi maternal, nunca sexual- de los hombres. O, al menos, lo sexual no es admitido. Es por esto que narrar el despertar sexual lujurioso de una niña acomodada que se perfilaba como una perfecta candidata para ser un ángel del hogar resulta innovador.

El caso de Rosaura no es aislado. Como observaremos, se sanciona de la misma manera a todos los personajes que incurren en las prácticas de la sexualidad, incluso a las víctimas de violación y a sus familiares. Por eso, podemos plantear que la tesis de esta obra, desde la perspectiva naturalista, consiste en que la sexualidad extramatrimonial es un acto condenable que dirige a todos los sujetos involucrados hacia la perdición.

A lo largo del argumento se narran las circunstancias en las que, por distintas razones, muchas adolescentes son captadas por Doña Catalina. Gran parte de los eventos se desarrollan en un mismo escenario: el prostíbulo que ella regentea. A través de la descripción de este sitio, la voz narrativa evidencia su postura moral:

Al remate de una larga calle, cuyas casas clarean como un trigal mal sembrado, está implantado un bajo tapial de ladrillo tan desigual como mal colocado, que presenta una estrecha abertura o puertecilla con malos pasadores. Agachando la cabeza para no tropezar en el marco, se entraba a un húmedo patio de ladrillo como de tres varas de ancho, el que tiene a su derecha un cuerpo de edificio sin revocar, compuesto de tres piezas de azotea, ni altas ni bajas, ni bien dispuestas, que miran al este (de la Calle 1886: 17).

La profusión de detalles expresa la condición de degradación de ese inmueble en un sentido alegórico que refiere a las corruptas actividades allí realizadas. El campo semántico posee una fuerte carga negativa: se compara el espacio con un trigal mal sembrado, se destaca el tapial mal colocado, los malos pasadores, las piezas mal dispuestas y con ello, la evidente desaprobación de la voz de enunciación.

Es interesante destacar que el Naturalismo usualmente se enfocaba en criticar las miserias de las clases bajas para construir las como una amenaza a las buenas costumbres de la sociedad. Sin embargo, en *Palomas y gavilanes* la mayoría de los personajes tienen un origen acomodado:

Esta casucha, de tan pobre apariencia, ha hospedado, aunque momentáneamente, a personas que pasan por distinguidas en nuestra sociedad. Por aquella puerta tan baja y estrecha, han penetrado sombreros de castor y elegantes gorras de terciopelo; por aquel húmedo pavimento del patio, han arrastrado vestidos de raso, y cruzado aristocráticos pies calzados de charol o raso (de la Calle 1886: 18).

El narrador expone la falsedad de la distinción de esta amplia gama de sujetos, caracterizados mediante metonimias construidas sobre las prendas de sus respectivas indumentarias, las que demuestran el poder económico a partir de los finos ma-

teriales. En esta descripción se plantea que tanto los hombres como las mujeres de las clases acomodadas concurrían al prostíbulo, lo cual resulta llamativo, ya que usualmente el consumo de la prostitución se asociaba a los hombres.

Este espacio genera una tensión entre lo público y lo privado. En primera instancia, el sitio se configura como una casa: es decir, una de las mayores representaciones de la privacidad. Pero la circulación de personas lo caracteriza como un ámbito prácticamente público.² Según los valores de la época, la sexualidad debía tener lugar en el marco de un matrimonio, por lo tanto, debería ocurrir en un hogar. Este espacio, en el que se comercia el sexo, es decir, que lo vuelve un bien público de intercambio, extrae a la sexualidad de su lugar “natural” según las creencias de la época. Si retomamos la imagen del Ángel del Hogar, recordaremos que se desarrollaba en la privacidad hogareña. *Palomas y gavilanes* ocasiona una distorsión de esta concepción, porque las mujeres efectivamente realizan sus actividades en una casa, pero lo que hacen poco tiene que ver con las tareas domésticas.

No solo los personajes femeninos están en tensión con los modelos sociales y literarios de la época. Uno de los personajes masculinos más interesante es Don Ernesto González López, un Senador Nacional que escapa de su provincia natal debido a la escandalosa violación de la que habían sido víctimas sus dos hijas. A diferencia de muchos de los personajes, él es caracterizado como un hombre respetable:

Manteniéndose fiel a sus principios políticos, y ajeno de fraudes y rastroarías, su opinión pesaba mucho en la balanza y con razón estaba considerado como uno de los hombres rectos y probos del teatro social argentino. La severidad de sus costumbres alejaba de su casa a esa turba multa de merodeadores, siempre dispuestos a hacer la corte a la fortuna, y revoloteando siempre en derredor de fiestas y recibos (de la Calle 1886: 21).

Ernesto es descripto como una persona íntegra, reconocido por sus pares. Además, se destaca por no establecer relaciones

² En este sentido, el espacio se configura de manera opuesta a la casa soñada propuesta por Bachelard (2014), en la cual por más amplio que sea el lugar, debe conservarse el sentido de intimidad.

con personas con un perfil similar a aquellas que acudían al prostíbulo de Doña Catalina.

Podemos afirmar que, desde la perspectiva moral de la voz de enunciación, Ernesto González López resulta validado. Sin embargo, las circunstancias desarrolladas en la novela llevan a este sujeto a un punto de quiebre. Ernesto lidia con la vergüenza de la violación sufrida por sus hijas y con las posibles complicaciones que la revelación de este hecho podría generar en el futuro de las jóvenes, por lo que Ernesto quiere anticiparse, y vengarse.

Uno de los violadores, Estanislao Roque, persigue a la familia hasta aparecer en el casamiento de Beatriz, hija de Ernesto. La escena final de la novela consiste en que Estanislao amenaza con revelar lo ocurrido si no recibe un monto de dinero para comprar su silencio. Fuera de sí, Ernesto lo mata, desencadenando un desenlace característico del Naturalismo. La violación de las hijas de Ernesto al comenzar el argumento determina la tragedia final. El secreto de Beatriz se revela, humillándola en el día de su boda, el violador muere y Ernesto es apresado por la policía. Incluso los personajes inocentes y las víctimas son alcanzados por el castigo que recae sobre el ejercicio de la sexualidad por fuera de las normas sociales. Como sostiene Jaime Rest:

El determinismo sociológico subyacente en la ideología naturalista logra introducir en ciertas producciones artísticas algo muy semejante al *fatum*, a la acción del hado o destino irremediable y preestablecido que solía constituir un elemento fundamental de la tragedia griega (1981: 55).

A lo largo del argumento circula la idea de un destino fatal inevitable. A medida que avanzan los capítulos, cada personaje que ejerce la sexualidad extramatrimonial (sea de forma voluntaria o involuntaria) es castigado.

La función de autor construye una estructura argumental en la cual los personajes no pueden escapar a las desgracias causadas por los actos sexuales, porque su objetivo consiste en manifestar la decadencia de la sexualidad en esta época. Todos los personajes están atrapados por un determinismo que

los condena al desastre. Tal vez el ejemplo más claro sea el de Rosaura, que en su primera visita al prostíbulo es atraída por Catalina, quien pretende ser vidente y le tira las cartas. El falso vaticinio de las futuras actividades de Rosaura como prostituta tiende una trampa para garantizar el cumplimiento de la profecía. Rosaura, influenciada por la creencia de que su destino estaba marcado, se entrega a la lujuria, como afirma el narrador: “para que el oráculo no mintiera”.

Bibliografía

- Bachelard, Gaston (2014). *Poéticas del espacio: Casa y universo*. Fotocopioteca.
- Baltar, Rosalía y Hernández, Analía (2019). “Espacios y sociedades: la sensibilidad de los sentidos”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, Vol. 8, No. 16.
- De la Calle, Ceferino (1886). *Palomas y gavilanes*. Buenos Aires: Félix Lajouane editor.
- Foucault, Michel (1983 [1969]). “¿Qué es un autor?”. *Litoral*, No. 9. París.
- Hernández, Analía y Carballo, Cristina (2019). “El patio en la ciudad de Buenos Aires como espacio de resistencia: la huelga de inquilinos de principios del siglo XX”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, Vol. 8, No. 16.
- Molina, Hebe Beatriz (2013). “Novelas decimonónicas en el margen: una revisión desde la poética histórica”. En: *Gamma*, XXIV, 50.
- Rest, Jaime (1981). “Naturalismo”. En: *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Woolf, Virginia (2012). “Profesiones para mujeres”. En: *La muerte de la polilla y otros ensayos*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Zola, Émile (2010 [1867]). “Prólogo a la segunda edición”. En: *Thérèse Raquin*. Barcelona: Backlist.

El universo ficcional de Francisco de Paula Castañeda: apócrifos, heterónimos y una comedia de periódicos

Virginia P. Forace

Los nombres de Castañeda

...siendo el Gauchi-político, y el editor
del suplemento un cuerpo y una alma con V., forzoso
es que los tres se hallen *in aedem impotencia*.

Da. Incógnita a Teofilantrópico
19 de agosto de 1820.

El complejo universo imaginario construido por el padre Francisco de Paula Castañeda (1776-1832)¹ en sus periódicos es uno de los casos más extraordinarios de autoconciencia y autorreflexión escrituraria de la primera mitad del siglo XIX (y tal vez, también más allá). Si bien era ya un personaje conocido en el espacio público porteño –por sus encendidas *Amonestaciones al Americano* y por sus recordados sermones patrióticos (Baltar 2007, 2011)–,² la creación de un complejo sistema ficcio-

¹ Hijo de un comerciante destacado, Castañeda nació en Buenos Aires en 1776. Terminó sus estudios secundarios en el Colegio de San Carlos, e ingresó en 1793 en la Orden Franciscana. Dio la cátedra de Filosofía en la Universidad de Córdoba entre 1794 y 1796, donde estudió también Teología. Se ordenó sacerdote en 1800 en el Convento de la Recoleta de Buenos Aires. Orador destacado en los panegíricos por la Defensa y Reconquista de Buenos Aires, en 1811 fue catedrático primario de Sagrada Escritura y en 1815 fue elegido guardián de su Orden. Por su participación política luego de 1810 fue desterrado en varias oportunidades, en especial a partir de la década de 1820 cuando se dedicó a su producción periodística casi a tiempo completo. Su intervención más conocida tiene que ver con el ataque a la reforma eclesiástica impulsada por Bernardino Rivadavia (Myers 2004; Gallo 2005, 2008), lo que le valió, además de un notorio enfrentamiento público con diversos sujetos relevantes –Juan Cruz Varela, Pedro José Agrelo, Pedro Feliciano Sáinz de Cavia, Hilarión de la Quintana, Juan Crisóstomo Lafinur, el propio Rivadavia, entre muchos otros–, su destierro definitivo en 1822, cuando huyó a Montevideo, para luego trasladarse a Santa Fe (donde continuó con sus publicaciones), Entre Ríos y finalmente a Paraná, donde murió en 1832 (Di Stefano 2004; Furlong 1994; Herrero 2002).

² La polémica con los redactores de *El Americano* se produjo a partir de 1819, cuando una nota anónima en su número 9 del 28 de mayo denunciaba que un

nal en sus periódicos a partir de 1820 es lo que le vale un lugar indiscutible en la historia de la literatura.

Los múltiples periódicos que escribió y publicó –más de veinticuatro, muchos de ellos de forma simultánea– fueron instrumentos de combate verbal por el control de la opinión pública (Guerra y Lempérière 1998), pero también un increíble espacio de experimentación discursiva (Baltar 2006; Calvo 2008; Roman 2014b, 2014a). Aunque era de común conocimiento quién era el autor de todos ellos –porque, entre otras cosas, Castañeda también se encargaba de venderlos–, cada uno fue enunciado por un personaje apócrifo particular, el cual se presentaba como editor y daba nombre a los textos. Ninguno llevaba la rúbrica del padre, quien aparecía indirectamente a través de referencias y cartas que los editores *le permitían* publicar.³

La consigna que los unificaba era la defensa del recién recuperado orden público luego de los desmanes de la Anarquía del Año Veinte, y para ello dirigieron sus críticas hacia el avance de la montonera, el riesgo de la federalización, los anticlericales liberales, entre muchos otros.⁴ Cada editor se ocupó de uno de

maestro de la escuela conventual de San Francisco “flagelaba” a sus estudiantes. El autor, Juan Cruz Varela reiteró las acusaciones y, junto a Pedro Feliciano Cavia y otros, inició una serie de artículos atacando al clero, en los cuales se sugería convertir el convento de Recoleta en asilo para desamparados. Castañeda decidió intervenir y escribió sus *Amonestaciones al Americano*, folleto contestatario que elevó el nivel de la polémica a un escándalo sin precedentes (Capdevila 1933; Furlong 1994).

³ Esto no constituían *per se* una violación a las convenciones de la prensa del momento, las cuales permitían la no atribución de los enunciados a una persona: las editoriales y los artículos en general no llevaban firma o apelaban al seudónimo y era habitual la inclusión de algunas cartas falsas para escenificar opiniones. Afirma Lempérière al respecto: “Con el pretexto de dar a conocer informaciones útiles y acertadas, el periódico escenificaba opiniones. Se trata de una escenificación, e incluso de una ficción, puesto que el editor, según el privilegio de imprimir, era el único autor de los artículos publicados, pero la innovación aun ficticia de las contribuciones de los lectores ilustrados sobre los problemas de la policía y de todos los asuntos útiles a la república introducía procedimientos inauditos en la publicidad tradicional: se publicaba la opinión de individuos que no estaban concretamente encargados de misiones de servicio público.” (Lempérière 1998: 70).

⁴ En 1820 Estanislao López (1786-1838) y Francisco Ramírez (1786-1821), ambos federales, habían logrado derrotar a José Rondeau, director supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata, por lo cual se disolvió el Directorio y

estos temas en particular e intervino en los debates más álgidos producidos en el espacio público.

La multiplicación de las instancias enunciativas y los problemas que ello conlleva, así como la forma en que se construye esta elaborada estrategia retórica son los puntos de interés central del presente artículo, ya que, en ese universo ficcional, Castañeda ideó, más que personajes apócrifos, personalidades alternativas, como heterónimos.

Tenemos que considerar que, además de la más conocida forma del pseudónimo, hay otras maneras de desdoblamiento autoral: el apócrifo, cuando se atribuye una obra a alguien que no la compuso, ya sea que se trate de un sujeto real o que solo se cree real (y sea ficticio), y el heterónimo, que supone la ficción de un personaje-autor de una obra distinta de la de su creador. El primero se distingue del pseudónimo en que el autor apócrifo no ha hecho realmente la obra que se le atribuye; asimismo juega con cierta ambigüedad en el reconocimiento por parte del lector, quien puede identificar al autor con el personaje que firma (leerlo como pseudónimo, es decir, autor apócrifo=autor empírico) o puede rastrear ciertos indicios de él en opiniones volcadas en el texto o en ciertos pasajes pero sin establecer una equivalencia completa entre la identidad de ambos (es decir, autor empírico~autor apócrifo). Como señala Liliana Swiderski, “El lector sabe que existe algún tipo de identificación entre el autor y sus apócrifos, pero la imprecisión existente le permite moverse con relativa libertad entre diferentes combinaciones” (2006: 115). En el caso de los heterónimos se trata de personalidades ficticias, disímiles a las del autor, en el sentido de que no puede ser reconocido en el estilo o en las afirmaciones, como ocurre con los apócrifos, y que poseen, en general, una construcción más elaborada (tienen, por ejemplo, una biografía y una historia). Sin embargo, el autor empírico las reconoce públicamente como sus creaciones y funciona como marco y garante para todas ellas.⁵

el Congreso Nacional, y se inició lo que se conoce como la Anarquía del Año Veinte. La organización política quedó inicialmente como una confederación con trece provincias autónomas, aunque los enfrentamientos entre los caudillos se reiteraron (Ternavasio 2013).

⁵ Para un desarrollo completo de las diferencias entre pseudónimos, apócrifos y heterónimos, véase Swiderski (2006).

El nacimiento de un universo ficcional

...no puedo llevar en paciencia su extremosa adhesión al Teofilantrópico y al Gauchi-político, de modo que Vs. tres parecen uno mismo, aun cuando se pelean.
Paralipónemon al Suplementista,
27 de agosto de 1820.

A fines de marzo de 1820 Castañeda sacó a la luz el primero de sus periódicos, el *Despertador Teofilantrópico Místico Político, dedicado a las matronas argentinas y por medio de ellas a todas las personas de su sexo que pueblan hoy la faz de la tierra y la poblarán en la sucesión de los siglos*, que tuvo setenta y cinco números hasta el 12 de octubre de 1822. Descontando destierros y suspensiones de diversa índole, la larga vida de esta publicación no debe sorprendernos porque el padre inauguró un elaborado mecanismo ficcional que mantuvo la atención del público lector aun en tiempos de inestabilidad política.

Si bien en el número uno se advierte que el periódico se ocupará de “todos los asuntos [...] teofilantrópicos misticopolíticos” (1820a, nro. 1: 11) y debatirá sobre religión, falsa filosofía y política interna (los orientales de Artigas, la montonera, entre otros), el primer indicio de que nos encontramos frente a algo nuevo se encuentra en la configuración atípica del público seleccionado, ya que el editor Teofilantrópico dedica su periódico a “las madres de la memorable Buenos-Ayres” (1820a, nro. 1: 6), las únicas, a excepción de los miembros del clero, con autorización para publicar comunicados en sus páginas. Si bien invitar al público a mandar contribuciones a un nuevo periódico era un recurso habitual en prospectos o primeros números, en general se requería a los hombres ilustrados y destacados de la sociedad, quienes debían ayudar a la difusión de ideas científicas y racionales para la instrucción del pueblo. Por el contrario, el periódico reorienta el perfil y explica con tono mordaz: como en diez años de revolución los varones no han logrado la estabilidad y la defensa de la religión, tienen prohibido publicar y se convoca solo a las matronas a leer, hablar y opinar sobre los asuntos públicos.

En el segundo número también se introduce un elemento central que definirá la dinámica futura de la publicación: el pri-

mer corresponsal será “Fr. Francisco Castañeda”, quien entabla comunicación con el personaje editor para pedirle que denuncie la “filosofía trasatlántica” (1820a, nro.2: 6) con la cual Europa estaba debilitando las bases religiosas de Sudamérica. Esta carta inaugura la duplicación que será característica del sistema ficcional construido por el padre, quien no solo crea definitivamente un personaje de papel (el editor Teofilantrópico), sino que el propio Castañeda se convierte a su vez en un ser de papel al presentarse como interlocutor de su creación: al ingresar en las ficciones que erige e interrelacionarse en el mismo nivel diegético (Genette 1989), quiebra los niveles de la ficción y le da mayor densidad a lo que no es más que una construcción discursiva.

Esta estrategia se complejiza y consolida con la publicación sucesiva de los números y la incorporación de nuevos personajes: a partir del número cuatro (14/05/1820), las matronas apócrifas –como Da. Justicia Seca, Da. Una lujanera que tiene su estancia y su rodeo contiguo a las casas consistoriales, Da. Generosidad Enormemente ofendida, Da. Erudición sagrada, Da. Erudición profana, o Da. Boton de Fuego– toman la pluma para interpelar a Teofilantrópico sobre asuntos del día (inectivas contra las decisiones del gobierno, de otros periódicos o de los montoneros) y para criticar el accionar del editor; a partir de julio, aparecen regularmente narradas en las cartas de Da. Una Incógnita las sesiones de la Asamblea General de Matronas,⁶ y, luego, cuando Teofilantrópico es nombrado redactor con autorización de asistir a las reuniones (aunque sin voz ni voto), este será quien seguirá con su narración.

Lo interesante es que Castañeda trata de sostener el juego ficcional de múltiples voces y de diversas jerarquías entre los personajes en todo momento. Así, por ejemplo, lo que ocurre en

⁶ La Asamblea General de Matronas es un espacio ficcional habitado exclusivamente por mujeres casadas, en el cual debaten los problemas políticos del momento desde una perspectiva patriótica, pero resueltamente antifrancesa y antinorteamericana (Iglesia 2005, 2012), y se leen y critican los periódicos del momento (incluidos los de Castañeda). Constituye, como afirma Claudia Román, “un espacio en el que se suspende y se invierte la lógica de la esfera pública, porque es el lugar privilegiado para la intervención de quienes, por definición, no son ciudadanos” (2014b: 341).

ese espacio imaginado de la Asamblea General de Matronas define las decisiones del personaje Teofilantrópico y sirve también de coartada para eventos del mundo real: si alguno de los periódicos del padre no tiene salida una semana, este hecho se explica dentro de la ficción por órdenes o prohibiciones dictadas por las matronas, quienes tienen una categoría superior al propio editor de cualquiera de las publicaciones de este universo.

Del mismo modo, se intentará diferenciar al máximo a Teofilantrópico de “Fr. Francisco Castañeda”, especialmente a partir de malentendidos y enfrentamientos entre ellos: si el Castañeda de papel amenaza por carta al editor porque no se ocupa de sus proyectos educativos, es decir, no publica notas sobre esos temas, este a su vez intenta mantener a raya la intervención del padre en las páginas de *su* periódico:

Mi reverendo padre; recibí su apreciable, y créame que *lo amo como a mi misma persona*, pero la lástima es que no congeniamos, y al fin hemos de reñir si Dios no lo remedia; yo soy *lento, serio, reflexivo, y flemático*; y. P. al contrario es *enérgico, fogoso, vivaz, insufrible y sin espera*. [...] Concluye V. P. encargándome que hable de la sociedad teofilantrópica; padre mío, V. P. pensará que yo soy escopeta; tenga V. P. paciencia, que todo se andará si el palo no se rompe; y para que V. P. no me importune más, le advierto que yo he emprendido este periódico solo con el fin de proteger las empresas de V. P. pero no me apure porque si me habla en la mano, y me ataja la rompida V. P. se ha de quedar sin sable y sin poncho el día menos pensado (1820a, nro. 4: 39-40, cursivas nos pertenecen).

Esta diferenciación de caracteres y de atribuciones de las obras, no solo implica un refuerzo al mecanismo ficcional, sino que también conduce a la multiplicación de los interlocutores. Así, como consecuencia de una de estas peleas, en la cual Castañeda le reclama que no publica notas sobre sus proyectos educativos y religiosos (1820a, nro. 9), Teofilantrópico decide aceptar dar a la prensa un nuevo periódico que se ocupará exclusivamente de los asuntos del padre, a condición de “no ser responsable de nada” (1820a, nro. 9: 117). El *Suplemento al Despertador Teofilantrópico Místico Político* (veintiún números, hasta el 18 de septiembre de 1822), en el cual no entrarán “más matronas que mis cosas, mis asuntos, mis ansias, mis plegarias”

(carta de Castañeda en 1820a, nro. 9: 117) saca su número uno en junio; se delinea, a diferencia de los otros, como una personalidad “neutral e indiferente” (1820a, nro. 12: 183) y se declara autónomo para tratar los temas que él crea provechosos, sin censura de Teofilantrópico ni del propio Castañeda.

A él se suma en julio el *Desengañador Gauchi-Político, Federi-Montonero, Chacuaco-Oriental, Choti-Protector y Puti-Republicador de todos los hombres de bien que viven y mueren descuidados en el siglo diez y nueve de nuestra era cristiana* (veintisiete números, hasta 3 de octubre de 1822), que preparará “un ensayo sobre la historia federal” (1820a, nro. 12: 183) y atacará con un ímpetu y una virulencia ausente en los otros a los federales y a los montoneros. También nace el 27 de agosto el *Paralipómenon al Suplemento del Teofilantrópico* (quince números, hasta el 7 de septiembre de 1822), cuyo editor homónimo, al igual que el Suplementista a quien sirve como “escudero”, velará por los proyectos educativos del padre. Por último, a fines de noviembre se une a la familia de coescritores *La Matrona Comentadora de los Cuatro Periodistas* (trece números, hasta el 24 de octubre de 1822), quien se propone como objetivo comentar lo que los otros cuatro periodistas publican y servir como lugar de mediación de las disputas que se producen entre ellos.⁷

Este arbitraje es extremadamente necesario porque los coescritores dialogan entre sí de forma alternativa en cada periódico, estableciendo relaciones interpersonales no siempre armoniosas. El intercambio incluye informaciones, pedidos, consejos e incluso críticas. Debido a que son declarados lectores entre sí, se suma como práctica habitual la alusión o la reproducción

⁷ En su prospecto presenta el elaborado marco ficcional que encuadra su proyecto en sintonía con el rol otorgado a la mujer por Teofilantrópico: debido a los sucesivos cambios que el siglo XIX ha impulsado en la vida cotidiana, por primera vez las mujeres no pueden confiar en los hombres, quienes han degenerando por la influencia de modas y teorías extranjeras; por ese motivo, deciden dejar sus esposos por un periodo de cuarenta años. Sin embargo, no les parece apropiado abandonarlos a su propia suerte. En este marco, en principio manifiesta su apoyo a los cuatro periodistas, quienes por su condición de sacerdotes podrán resolver eventualmente el problema político y social que aqueja al país; pero luego, al descubrir los conflictos entre ellos, decide formar una asamblea y publicar un periódico en el cual estos puedan debatir asuntos políticos.

parcial de artículos de unos en los periódicos de los otros, de forma directa o por mediación de algún corresponsal apócrifo.

De esta forma, estos coescritores servirán para tratar temas diversos con tonos disímiles y para iniciar una “comedia” entre los editores, quienes entablarán entre sí relaciones diferenciales: de dependencia y enfrentamiento, entre Teofilantrópico y Suplementista, de dependencia y admiración, entre Teofilantrópico y Gauchi-político, de subordinación entre Paralipónemon y Suplementista.

La primera escena de esta nueva comedia se produce en julio, cuando una corresponsal se queja con Teofilantrópico por la orientación que le ha dado Suplementista a su periódico (no acepta cartas de matronas), y este decide suspender sus números como castigo; esta prohibición es efectiva en el mundo real –entre el 3 y el 16 de julio no sale el *Suplemento*– y solo es levantada por ruego del segundo y aceptación de ciertas condiciones impuestas por el primero (1820a, nro. 12 y 13). Por desacuerdos similares, nuevamente será suspendido por Teofilantrópico en agosto y en octubre de ese año, pero esta vez no solo suplicará Suplementista para volver a publicar, sino que numerosas corresponsales apócrifas amenazarán casi de muerte a Teofilantrópico para lograrlo (véanse nro. 18 y 32). El fastidio del editor principal y la enemistad creciente entre los personajes se vuelve motivo habitual:

V. [Suplementista] para mi es una cruz más pesada que los federales por esa poca espera, y ese prurito de que ha de tratar de sus cosas sin tiempo, ni sazón; hombre de Dios, cuando yo lo hago callar yo sabré lo que me hago; yo no quiero que V. sea importuno, pues si el público llega a aburrirse será preciso que enmudezcamos todos.// Imite V. la ejemplar moderación del Gauchi-político, cuyo carácter es la obediencia, la fidelidad, y la firmeza; [...] lo tiene V. mudo porque cumplió su comisión, y porque yo le intimé al silencio. // Al contrario V. es muy quejumbroso... (1820a, nro. 28: 342).⁸

Por lo tanto, al igual que un entremés (pero epistolar) insertado en medio de los asuntos serios de cada periódico, las

⁸ También la Comentadora exhorta a Suplementista a que se modere (véase 1820d, nro. 6).

escenas cómicas se repiten y las consecuencias de los eventos de la ficción se proyectan hacia el mundo extraficcional.

Este mecanismo también será capitalizado en el sentido inverso: en función de lo que le ocurra a Castañeda en la vida real, los coescritores opinarán y escribirán editoriales. Por ejemplo, en julio recibe pasquines anónimos con amenazas de muerte y un dibujo de un cura ahorcado en un patíbulo. En el número tres del *Desengañador Gauchi-político*, esas amenazas contra la vida del padre son denunciadas y se reproduce la caricatura que le habían enviado; por su parte, el número quince del *Despertador Teofilantrópico* transcribe el texto, en el cual una comisión secreta había condenado al padre Castañeda a la horca. Con este dispositivo, no solo se busca dar publicidad al evento, sino que se inicia una nueva “comedia” referida a la adjudicación de responsabilidades por lo publicado y a quién debía pagar el “precio”. Así, el padre Castañeda escribe a Teofilantrópico echándole la culpa de todo a Gauchi-político por sus desmanes al escribir: “Dígale, pues, al Gauchi-político que *se sirva ponerse en mi lugar*, supuesto que él es el pecador, y que se digno libramme a mí de este bochorno, pues la horca no es cosa que se puede tolerar por mucho tiempo” (1820a, nro 15: 232, cursivas me pertenecen). Castañeda ya había pedido a Gauchi-político con anterioridad que no lo involucrara en sus pleitos con otros escritores porque temía por su vida (véase 1820c, nro. 6), pero el pasquín recibido sirve como verdadero detonante y es explotado por el padre de forma sistemática.

De hecho, el editor del *Desengañador Gauchi-político*, en vez de aceptar los diversos pedidos y moderarse, elige usar la imagen del pasquín como encabezado para su periódico: la caricatura aparece en la primera página de los números 4, 5, 6 y 7 (figura 1), mientras que, del número 8 al 12, se elimina el cura y se mantiene el patíbulo como marco para el título. Explica Gauchi-político: “La tal caricatura servirá de epígrafe a todos los números del Gauchi-político para que se vea que la política de los gauchos no respeta al sacerdocio, y que no les escandaliza el ver los hábitos religiosos en un patíbulo afrentoso, porque para ellos la religión y la otra vida es lo que tienen más olvidado” (1820c, nro. 3: 53).



Figura 1. Portada del nro. 4 de *El Desengañador Gauchi-político* de Francisco de Paula Castañeda

Como segunda deriva de este juego de culpables, Gauchi-político consulta en su número 10 a Teofilantrópico sobre el problema, pero lo llamativo es que no le preocupa la seguridad del padre, sino que este “se lleve el lauro y la estimación que a mi debieran granjearme mis escritos” y que el público crea que es “un copista de ese padre” (1820c, nro. 10: 273). Teofilantrópico responde a este dilema de las atribuciones “erróneas” con un pragmatismo inesperado, ya que afirma que lo mejor era seguir *usando a Castañeda* para que reciba los golpes por ellos: “lo que V. y toda la pandilla debemos procurar es la segurela, y si la providencia nos ha deparado a ese padre para biombo ¿no será una necedad el privarnos de ese abrigo no más que por una impertinente fantasía?” (1820a, nro. 22: 360).

Así, la “pandilla” de coescritores se alinea para usar al padre como escudo y cada uno lo aclara en sus números. Gauchi-político afirma: “cuan conveniente es que uno muera por el pueblo para que toda la gente no perezca; yo lo más que puedo decir a V. P. [Castañeda] es que en caso de morir muera con coraje” (1820c, nro. 6: 109); Suplementista concuerda: “El padrecito que se muera cuando guste, pues Cristo murió por todos, y esa es la regla...” (1820b, nro. 9: 146).

El personaje Castañeda, frente a esta confabulación de sus creaciones, decide seguir el juego y, en una carta aparecida en el número 10 del *Desengañador Gauchi-político*, declara:

Supuesto que entre los cuatro periodistas me colocan a mí de quinto en discordia, yo propondría que partiésemos hermanablemente de los gajes y percances que traen consigo las aventuras.// Habiéndome pues recetado cincuenta azotes a V. [Gauchi-político] le tocan diez, quedando los demás dispuestos a recibir igual suma para no dar lugar a etiquetas, y para que por medio de una cuenta cabal se conserve eternamente la armonía entre los cinco (1820c: 272).

Toda esta comedia es abandonada luego de los hechos del 1 de octubre, cuando Manuel Pagola se sublevó contra Martín Rodríguez.⁹ Al recuperarse la estabilidad institucional,¹⁰ Teofilantrópico anuncia su decisión de suspender varios de los coescritores, y efectivamente, esta orden tiene impacto en la realidad: el *Desengañador Gauchi-político* no se publicó por cinco semanas, mientras que el *Suplemento* y el *Paralipónemon*, que tenían otros contenidos no relacionados con los “montoneros

⁹ Luego de la elección de Martín Rodríguez como gobernador, el 1° de octubre Manuel Pagola (1781-1841) intentó una revolución apoyada por Agrelo, Soler e Hilarión de la Quintana y trató de llamar a un cabildo abierto para legitimarse, aunque no funcionó. El día 5 de octubre fue derrotado por Rodríguez y por el teniente coronel Juan Manuel de Rosas.

¹⁰ La crónica de cómo Martín Rodríguez recuperó el poder con el apoyo de Rosas y sus gauchos se incluye en el número 25 del *Teofilantrópico* y lleva el nombre de “Victoria contra los montoneros de adentro” (véase pp. 286 y ss.). Hay que recordar, en este sentido, que la elección de Rodríguez se había logrado gracias a la intervención pública del padre Castañeda, quien movilizó opiniones para que fuera seleccionado, lo que le valió la enemistad de la mayoría de los otros efímeros gobernantes, quienes amenazaron con asesinar al cura (Furlong 1994).

de adentro”,¹¹ espaciaron sus números en octubre y noviembre.

Esta decisión sirve de excusa para reiniciar los enfrentamientos entre los cuatro periodistas y hacer evolucionar a los personajes. La aparente calma política, alabada por todos los editores en sus periódicos, es, sin embargo, denunciada como falsa por las corresponsales apócrifas, quienes acusan de traidores a los escritores por no publicar.¹² Por todo esto, Teofilantrópico acepta que vuelvan los coescriptores, pero cuando Desengañador regresa a fines de noviembre de 1820, las relaciones entre ellos parecen estar rotas porque lo hace responsable por su silencio de meses: “ya no estoy bajo la férula del místico-político...” (1820c, nro. 14: 324), declara ofendido. Por el mismo motivo, Paralipónemon rompe relaciones con Supplementista:

El Sr. D. Supplementista me buscó para su escudero, y yo de buena gana le ofrecí mis servicios creyendo que el tal hombre era libre é independiente; pero después bien a costa de mi sonrojo he visto, y palpado que era dependiente, y subalterno de un griego, de un extranjero que se llama Teofilantrópico; este gringo le paga la imprenta, le da importancia, y lo hace enmudecer cuando se le antoja. (1820d, nro. 7: 61)

La construcción polifónica de cada número permite una ficción que entrelaza voces dispares que anulan la univocidad característica de otros periódicos; asimismo, la autonomía declarada y defendida en diversos pasajes por los editores reduce los límites entre lo real y lo ficcional, lo cual habilita que se confundan intencionalmente los niveles, sugiriendo que lo que ocurre dentro del complejo universo ficcional de Castañeda se

¹¹ Castañeda denominó montoneros o federales de adentro a los habitantes porteños que, traicionando los intereses de la ciudad, se habían aliado de una u otra forma con los caudillos federales y habían sido “progenitores de la anarquía” (1820a, nro.18: 267).

¹² Da. Incógnita informa que en la Asamblea de General de Matronas “los cuatro periodistas y el quinto en discordia”, fueron acusados de traidores por abandonar la causa y se propusieron castigos: “al Gauchi-político se le emplume por cobarde, y que nuestros niños le digan *Abestruz ¿quieres charque?!* Al Supplementista que se le prohíba tratar de *sus cosas* (...); al Paralipónemon que se intimé que para lo poco que ha escrito, mejor era que no hubiese empezado; y últimamente, supuesto que en esta misma asamblea se le ha notado al Teofilantrópico la cualidad de *compasivo*, podemos declararlo por inútil en atención a no haberse enmendado como pudiera, y debiera.” (1820a, nro. 26: 299-300).

proyecta sobre el mundo real y la producción de los editores, escritores independientes del padre, interfiere en la vida de su creador acarreándole consecuencias funestas.

La consolidación del mundo ficcional de Castañeda¹³

...los varones no creen que las matronas estén enojadas hasta un alto punto, y han dado en persuadirse que yo soy el autor de los remitidos, como si yo pudiera preguntarme, y responderme a mí mismo, o como si yo fuese capaz de robar a tantas señoras el sello, y la firma.

Gauchi-político a Da. Ande listo el garrote
31 de julio de 1821.

En febrero de 1821 los enfrentamientos entre los periódicos de Castañeda y Pedro Feliciano Cavia (véanse notas 1 y 2) alcanzaron una violencia impropia para la recién ganada estabilidad luego de los hechos de octubre de 1820. Por ese motivo, el gobernador Martín Rodríguez suspendió las publicaciones de ambos e incluso se sugirió un destierro para el padre. La Junta de Imprenta finalmente revocó la decisión y el 10 de marzo Rodríguez, aunque aceptó el desenlace, advirtió a ambos por última vez (Saldías 1907).

Como consecuencia de esto, Castañeda suspende de forma parcial la mayoría de sus periódicos, excepto el *Despertador Teofilantrópico*. El *Desengañador Gauchi-político* y *La Matrona Comentadora* no tienen salidas entre fines de febrero y principios de mayo (cuando aparecen sus números 23 y 10 respectivamente). En el mundo ficcional de los editores, sin embargo, se explican otros motivos: el Teofilantrópico acusó al Gauchi-político de llevar apellidos impropios para el año 1821 y este, luego de una larga discusión (nro. 23 y 24) los reemplaza y cambia su nombre a *Desengañador Gauchi-político arrepentido*, ganándose el derecho a publicar una vez al mes.¹⁴ La Comentadora, por su parte, no

¹³ Una versión preliminar de las observaciones que siguen fueron presentadas en Forace (2016).

¹⁴ En efecto, la regularidad del *Desengañador Gauchi-político* pasa de semanal a mensual.

puede ser suspendida por autoridad de Teofilantrópico (solo de la Asamblea General de Matronas puede ordenarlo), por lo cual, para mantener la coherencia interna de relato, deja de publicar por un episodio ocurrido dentro de sus números.¹⁵

Como puede verse, la comedia de periodistas, a pesar de los riesgos que conllevaba, no se interrumpe. De hecho, el padre crea dos nuevos miembros para su compañía: el 25 de marzo sale el prospecto de *Doña María Retazos* (dieciséis números, hasta el 1 de agosto de 1823) y el 17 de julio el de *Eu não me meto con ninguém* (seis ediciones, hasta el 15 de setiembre).

En *Doña María Retazos* Castañeda se ocupará de refinar aún más la estructura y la dinámica de su mundo ficcional. En primer lugar, en vista del riesgo que conllevaba que fuera mal entendido,¹⁶ decide darle nombre al mecanismo que sostiene sus periódicos y explicarle al público su funcionamiento y objetivo:

AVISO AL PÚBLICO: Los seis periódicos componen un poema épico, por consiguiente son periódicos de otro orden, porque pertenecen al orden dramático; o más bien diré que *son un poema de nueva invención o una comedia en forma de periódicos*.

El Teofilantrópico es el poeta que coordina la narración, el Gauchi, el Suplementista &c. con los interlocutores, que alternan para que no canse la narración.

El héroe de este poema es el quinto en discordia, el cual poco habla, porque aún no le ha llegado el tiempo del desenlace; la acción principal es fundar y constituir a Sud América después de combatir sus preocupaciones, confitar sus errores, y vencer a los monstruos de las pasiones desatadas y exasperadas con el olor de una libertad, y una independencia que no es para ellas, sino para la virtud.

Las matronas que escriben, y a quienes se dedican los periódicos son las virtudes naturales, morales, y teológicas y estas matronas son las que tarde o temprano se han de apoderar de la administración para que

¹⁵ La comentadora introduce un largo sueño fragmentado entre sus números dos a nueve. Por lo que allí se narra, Teofilantrópico explica: “La Exma. é lima. Comentadora no publica sus números porque desde que Juancho Coria la convidó con el vaso de aguardiente padece la señora muchos vértigos, y los padece hasta que la campaña del Sud haga con los indios lo que Juancho Coria hizo en Buenos Aires con los tinterillos.” (1820a, nro. 68: 993).

¹⁶ Este temor se observa, por ejemplo, en el número 15 del *Paralipónemon*, cuando rompe la ficción con un aviso para advertir al público que “todo este número es irónico” (1820d, nro.15: 175).

reine la justicia, y su reino sea eterno como *oído noso sebor Jesuchristo*, bajo los auspicios del venerable clero, de quien se deriva la bendición, y el espíritu para que en el pueblo reinen, y florezcan las virtudes. (1820d, nro. 14: 160, cursivas nos pertenecen).

Es evidente que Castañeda tuvo una autoconciencia clara de la novedad que significaba para el contexto escrito su proyecto; esta *comedia de periódicos* nunca se había intentado: si bien era usual el juego con corresponsales apócrifos, la creación de múltiples plataformas de publicación con personalidades propias marcaba indudablemente el punto de inicio para una tradición periodística.¹⁷ Por este motivo, las explicaciones metaficcionales se multiplican, confiriendo a la escritura de Castañeda una autorreflexividad inaudita para su contexto de producción. De hecho, en *Doña María Retazos* se permite introducir varias comedias en las cuales sus personajes editores son protagonistas; como un *mise en abyme* dramático, relato especular o, siguiendo la propia teoría de Castañeda, teatro dentro del teatro, Doña María presenta en sus números siete y ocho *Los solteros corregidos por la Exma. e Illma. comentadora, y por su escudera Dona María Retazos*, comedia en la que participan, además de las referidas en el título, Teofilantrópico, Gauchi-político, Suplementista, Paralipónemon, y Eu não me meto con ninguen. Si bien era un recurso habitual en el teatro barroco, no puede decirse lo mismo en cuanto a su utilización en el contexto de la prensa rioplatense de la década del veinte.¹⁸

En segundo lugar, el delineamiento y construcción de personalidades alternativas se refina y adquiere mayor profundidad gracias a la inclusión de rasgos físicos e intelectuales que los diferencian. Esto se observa con claridad con Doña María Retazos: su perfil la aleja de los otros coescritores por su condición femenina y civil, ya que es una joven criolla y soltera que reflexiona acerca del presente intentando mantener al margen la intervención en sus páginas de sus compañeros editores.

De hecho, Doña María es la única que nace *dentro* del mundo imaginado por Castañeda, antes siquiera de convertirse en

¹⁷ Sobre este punto, véase Lucero (2003).

¹⁸ Sobre el uso diferencial del barroco por parte de Castañeda, véase Baltar (2014).

un periódico de salida regular. En el número 47 (16 de marzo de 1821) del *Despertador Teofilantrópico*, su editor narra una sesión de la Asamblea General de Matronas en la cual aparece por primera vez como personaje. En ella, toma la palabra para informar a la audiencia su idea para publicar un periódico de “retazos” de autores “buenos” y denunciar que Teofilantrópico estaba postergando su salida porque quería “robarle” sus fragmentos; por todo esto, rogaba la intervención de las matronas para presionar a Teofilantrópico. Declaraba la ofendida que

...compadeciéndome de que nuestros escritores copistas, en lugar de copiar a los españoles buenos, copiaban más bien a los malos; determiné dar semanalmente un periódico compuesto de retazos de españoles buenos, y esto con total independencia de los cinco periodistas que están alborotando al mundo con sátiras; pero el Teofilantrópico pretextando que él ya estaba arrepentido se me introdujo con mil zalamerías, y me dijo, que mi periódico era satírico, y que solo me permitía dar al público mi número el día de Ceniza; yo por no pleitear con este hombre he consentido en ello; pero no encuentro justicia en que los convertidos obliguen a otros por fuerza a que se conviertan; ni yo cuando él andaba arremetiéndome contra todos le dije jamás una palabra; [...] lo intolerable es que el tal arrepentido se está aprovechando de mis retazos y ha insertado en su número 45 la relación del padre Gumilla sobre los buyos o ampalavas; ítem los consejos del héroe de lo Mancha, sin temor de que yo lo acuse, como lo acuso de plagio; hago pues moción para que se trate muy de propósito de lo que hemos de hacer con este hombre fantasmagórico, que convertido y no convertido siempre es ominoso, siempre es funesto, y no nos deja quietas un momento (1820a, nro. 47: 646).

El debate de las matronas se orienta hacia la causa de Da. María y ordenan: “Cuarto: que Da. María Retazos diese franca y libremente a luz sus periódicos cada y cuando lo tuviese por conveniente./ Quinto decreto; que se intimase al Teofilantrópico que se abstenga de plagios en lo sucesivo, y que restituya a Da. María los Retazos que le hubiere usurpado.” (1820a, nro.45: 648). El juicio inapelable de las quinientas obliga por decreto a Teofilantrópico a dar aval al periódico *Doña María Retazos* y algunos días después aparece su prospecto en las calles de Buenos Aires. Como hemos señalado, en el universo ficcional

del padre, Teofilantrópico tenía preeminencia sobre sus otras creaciones, aunque no, como podría esperarse, por antigüedad, sino por el número de suscriptores: sus ganancias eran las que financiaban las otras empresas periodísticas.

En su número siguiente acata la orden de la Asamblea no sin antes exponer sus aireadas objeciones económicas:

Yo no me opongo a que esos escritores impriman lo que gusten con tal que no sea a mi costa; pero lo sucede es que todas las ganancias de mi periódico se emplean en costear la impresión de los otros y a mí la plata me hace falta para mil cosas; Doña María Retazos dice muy serena que no quiere sujetarse a ninguno de los cinco periodistas, pero al mismo tiempo pretende que yo le costee la impresión, como si yo estuviese sujeto a ella... (1820a, nro.48: 669).

Con la salida del Prospecto de *Doña María Retazos*, la caracterización de la joven editora se completa; allí confiesa que su nombre *real* no es el que declara en el título: “Yo me llamo María, porque ese nombre fue el que me pusieron de pila, y el apellido retazos, no lo derivo de mis antepasados, sino de los retazos que componen mis panfletos, y por este apellido me he encartado en la numerosa familia de todos los que empollan las obras ajenas” (2001: 49). María Retazos prefiere escribir bajo un seudónimo compuesto por lo que le han dado (su nombre de pila) y lo que ha elegido (inscribirse en una “familia” de copistas), gesto que expresa y conjuga los dos polos entre los que se debatía la sociedad porteña posrevolucionaria, lo heredado de la colonia y lo que se estaba intentando fundar, la identidad dada por el linaje y la tradición hispánica, y la introducción de otros modelos culturales (como el inglés o el francés, promovido por el grupo rivadaviano).¹⁹ La transcripción de autores españoles y de la tradición clásica que propone la editora como objetivo para su periódico manifiesta una posición política clara: armonizar la revolución con lo heredado, reivindicar su doble filiación: criolla y revolucionaria, e hispánica y católica.

La elección de su natalicio también apunta a relacionar directamente a Doña María con la revolución: “yo nací el veinticinco de Mayo de mil ochocientos diez al tiempo del primer

¹⁹ Sobre este punto, véase Forace (2018b).

cañonazo [...]; por consiguiente no he llegado aún a los quince” (2001, nro. 10: 201). Esta equiparación explica la ironía en su pedido de saludo:

Mi tratamiento quiero que sea Vmd. llano, y aun si me tratasen de tu por tu no me daría yo por agraviada; la razón es porque mi nación no está constituida, y siendo toda *totum revolutum*, ni tengo rango, ni aunque lo tuviera lo podría sostener, porque el *ir*, y el *venir* se compone mal con la estabilidad... (2001, prospecto: 51-52, cursiva del original).

El juego que se establece con su nombre y nacimiento podría sugerir que el ente de ficción no se trata más que una alegoría política; pero el personaje gana densidad con cada número y lejos de diluirse como representación de una idea, va reforzando sus lazos con otros personajes. Por ejemplo, para completar esta acotada biografía de Doña María, Castañeda utiliza las páginas del *Despertador Teofilantrópico* para dotarla de familia –“El traperero hermano de Doña María” (cfr. cartas aparecidas en el nro. 57 y 61) y una relación sentimental con Eu não me meto con ninguém (cfr. nro.74)– y de un *cuerpo físico*:

Entró Da. María vestida de azul y blanco en traje sud-americano: su prócera estatura a pesar de sus pocos años, su modestia, y el nácar de sus mejillas que resaltaba en el alabastro de su semblante, lo airoso de sus ademanes llenos de una naturalidad inimitable captaron el voto público no solo de las quinientas, sino también de un inmenso gentío compuesto de matronas de todas las naciones que había concurrido a la barra... (1820a, nro. 74: 1084).

Su trato poco cordial con los otros editores colabora con esta diferenciación. En su prospecto afirmaba que su intención era no tener relación con ellos ni por consejos ni por correspondencia porque la experiencia previa había demostrado que solo servían para generar problemas y multiplicar las discusiones vanas.²⁰ Estas discusiones, que remedan las del año 1820, ganan

²⁰ Decía en el Prospecto: “No quiero tener la menor relación con los cinco periodistas, ni admitiré jamás sus comunicados, pues yo no quiero enojarme ni tratar con gente enojada; los guapos duran muy poco, y suelen morir en el aire; yo no tengo vocación para mártir, antes al contrario deseo morir bien en mi camita, y con padres a la cabecera: tampoco admito comunicado de matrona alguna que

virulencia, ya que Doña María no ahorra palabras para expresar su descontento e injuriar a sus compañeros: “Participo pues a V. E. que en Buenos Aires vive un porteño tan baladrón que a todos los mata, y los degüella con la boca, pero con la obra es el mayor abrigador de tunantes; este tal se llama el Teofilantrópico” (2001, nro. 4: 106). y refuerzan de esta forma la idea de que se trata de seres independientes respecto de su creador

En tercer lugar, la compleja articulación entre las publicaciones también se refuerza porque, además de la citación de notas y el intercambio de cartas entre los editores al modo de 1820, Castañeda divide la narración de ciertos episodios ficcionales en números alternativos de diferentes periódicos, lo cual exige que el receptor reconstruya el encadenamiento de los artículos y correlacione la lectura de las publicaciones para completar la trama del relato.²¹ Por ejemplo, el padre aprovecha la aparición en días alternativos de *El Despertador Teofilantrópico* y *Doña María Retazos* para entrelazarlos: en el número 74 (28/09/1822) del primero, un artículo llamado “Debate de las quinientas” presenta una crónica realizada por Teofilantrópico de una sesión de la Asamblea General de Matronas; se reúnen para debatir acerca del problema de la libertad de prensa, porque algunos “tinterillos” han abusado de ella al publicar teorías “peligrosas” para el orden público. La sesión tiene como oradora principal a Doña María Retazos, quien es convocada para dar testimonio sobre su experiencia como editora de un periódico que suele enfrentarse con otros, como *El lobera del año veinte*. La nota, luego de transcribir la larga arenga de Doña María, termina de forma abrupta dejando el episodio inconcluso: “Siguió después una discusión en la sala, y se encargó a una comisión el proyecto de hacer enmudecer a los zoilos, y proporcionar a los sabios toda libertad, y salvo conducto para ilustrar al linaje humano...” (1820a, nro. 74: 1086).

El dictamen de esa sesión aparece algunos días después, pero en el número 13 de *Doña María Retazos* (05/10/1822), en

haya tenido relación, y comercio epistolar con los cinco periodistas, porque esas señoras se han excedido mucho, y están mal vistas en el pueblo.” (2001: 50).

²¹ Una prensa en red la ha llamado Claudia Román, ya que el sistema de periódicos editados por Castañeda, por sus intercambios, citas y alusiones internas, propone una “capacidad de lectura no secuencial (bloque a bloque) sino hipertextual” (2014a: 52).

una nota que lleva casi el mismo título, “Debate en la sala de las quinientas” y mantiene el formato de crónica que tenía el anterior, aunque esta vez narrado por Doña María: “Habiéndose juntado la asamblea general de las matronas a tratar sobre asuntos de imprenta, y leído el parecer de la comisión encargada; acto continuo procedió la asamblea a hacer distinción entre zoilos y autores de primera, segunda y tercera clase.” (2001, nro. 13: 219). Este párrafo es toda la contextualización que se le da al lector para el episodio narrado, sin explicarle qué es la susodicha asamblea ni que la propia Doña María había participado del debate, por lo cual, sin la lectura del número 74 del *Teofilantrópico*, la clasificación de autores que se enumera a continuación y que busca negar a ciertos publicistas perjudiciales la posibilidad de publicar es de difícil comprensión y parece completamente desconectada del resto del contenido del número.

La narración cruzada del episodio agrega un nuevo capítulo porque la tipificación propuesta trae un problema inesperado: ya que la mayoría de los editores apócrifos de Castañeda pertenecerían a los *zoilos*, “a quienes se les prohibió la entrada en las imprentas” (2001, nro. 13: 263),²² Doña María se ve obligada a proponer una enmienda *ad hoc*:

Aquí fue cuando yo llena de compasión pedí la palabra, y dije: “muy poderosa señora: los zoilos muchas veces no encontrarán letrado que les dé su firma, ni tendrán con que pagarla, pues todo su caudal es el del estudiante que nunca suele pasar de real y medio, por eso es que me ánimo a proponer que se franquee la imprenta a los zoilos como a una cuarta clase de escritores que podrán llamarse de *pane lucrando*, o *famélicos*, con tal que al margen pongan *AUTOR TINTERILLO*, o *AUTOR DE PANE*

²² En cuanto a los “autores de primera, segunda y tercera clase.”, la diferencia entre unos y otros es el nivel educativo y los años de experiencia. Los primeros son los prelados de la iglesia, tribunales seculares, y “los que en las cátedras, en los púlpitos, o en los estrados de Astrea se hubiesen aventajado por su ciencia, y por su doctrina” (2001, nro. 13: 263). Los de segunda clase son “los que habiendo cursado las aulas lograron laurearse de doctores, de licenciados, de bachillerés, de maestros, ó lectores tanto en el siglo como en las sagradas órdenes religiosas, con tal de que hubiesen ejercido el magisterio” (263) en un plazo mínimo de tres años. Los de tercera los que hubieran ejercido magisterio por menos de tres años, los que posean título y no lo hayan ejercido, y los que aunque no hubieran conseguido el grado acrediten a lo menos que siguieron las aulas.

LUCRANDO, o AUTOR FAMÉLICO, o alguna otra señal semejante para que el que quiera comer gato por libre lo coma a sabiendas, y no a escondidas con peligro de empacharse (2001, nro. 13: 264).

La moción es aceptada con el apoyo de Teofilantrópico, quien aparece como personaje en la crónica de Doña María, y el artículo termina con el cierre de la sesión de la Asamblea. En una muestra insólita de correlación entre los niveles de ficción, el número siguiente de *Doña María Retazos* del 10/10/1822 trae impreso al margen de sus páginas la leyenda propuesta: “Autora Tinterilla” (265), “Autora de pane lucrando” (267), “Autora famélica” (269) y “Autora zoila” (271). El número 15 (15/10/1822), sin embargo, ya no lleva los rótulos y el motivo debe buscarse de nuevo en *El Despertador Teofilantrópico*: su número 75 (12/10/1822), publicado entre el 14 y 15 de *Doña María Retazos*, reseña una nueva asamblea en la cual las matronas le otorgan a Doña María una patente extraordinaria de “escritora original” que la libera de la obligación de la advertencia en los márgenes.

Esta interrelación entre los escritores y su autonomía respecto de su creador se subraya en 1822: después del destierro de Castañeda a Kaquel Huincul, en los primeros números de cada uno se construyen elaborados relatos sobre el destino de los editores, quienes, al no ser *la misma persona* que el padre, no habían sido castigados: Teofilantrópico y Suplementista se refugiaron en una posada del pueblo de las Conchas (1820a, nro. 73); Gauchi-político fue a Santa Fe con el gobernador López (1820c, nro. 26); Paralipónemon se refugió en Paraguay (1820d, nro. 15); Comentadora visitó la corte portuguesa de Leopoldina Josefa Carolina en Río de Janeiro (1820e, nro. 12); Doña María acompañó al padre a su destierro en Kaquel Huincul (2001, nro. 14). Lo interesante es que en la ficción el padre no regresa a Buenos Aires a fines de agosto (término del destierro real), sino que permanece en ese poblado realizando obras de caridad, mientras que los diferentes editores sí lo hacen.

La reactivación de sus periódicos es muy breve y, aunque suma nuevos integrantes a la “pandilla” –*La Guardia Vendida por el Centinela y la Traición descubierta por el Oficial del Día* (once números del 9 de septiembre al 7 de noviembre) y *La Ver-*

dad Desnuda (cinco números desde el 24 de setiembre hasta el 16 de octubre, y un sexto el 9 de agosto de 1823 desde Montevideo)–, a fines de octubre debe huir para evitar la prisión por una nueva condena de la Junta de Imprenta.

Una de las últimas cosas que hace, sin embargo, es terminar su comedia de periodistas con una escena memorable; el 24 octubre, en el último número de la Comentadora, Castañeda se reúne con sus creaciones y asume nuevas funciones:

Luego que se supo la llegada del reverendo se juntó la logia de los ocho escritores para recibirlo con todo el aparato correspondiente a su dignidad, y a su mérito: la Verdad desnuda estaba con mucha majestad sentada en su trono, y los demás coescritores en pie formábamos dos alas; en la ala derecha estaba el Teofilantrópico místico-político, el Suplementista, el Paralipómenon, y el Inquisidor contra la herética pravedad. En la ala izquierda estaba yo, y después de mí estaba el Gauchi-político [...], y últimamente la señora Dona María Retazos [...]. El reverendo [...] al entrar en la logia dijo [...] “Yo pues confiado en tu mucha misericordia entraré en tu casa para adorarte en tu templo con un temor filial” al decir estas palabras se postró de hinojos [...]; la santa Verdad desde su trono con voz apacible dijo: [...] “Este es el amorador de los frailes que rezan, y oran mucho por este pueblo y por esta santa ciudad.” Inmediatamente se puso el reverendo en pie, y se colocó después de Doña María Retazos formando ala; pero la Verdad desnuda con voz imperativa dijo [...] “Muy reverendo padre dignaos subir más arriba.” El reverendo entonces con paso firme se dirigió hasta la primera grada del trono postrándose hasta imprimir un ósculo con sus labios en el sagrado pavimento, y permaneciendo por gran rato cosido con el polvo; la Verdad desnuda entre muchas cosas le dijo: [...] “iras a donde quiera que yo te enviare, y cuando estuvieres en presencia de los reyes y presidentes no pienses como has de hablar, ni lo que has de hablar, porque en esa hora se os dará lo que has de hablar.” De todo esto somos testigos todos los escritores... (1820e, nro. 13: 510-512)

La elaborada construcción de la escena, con la distribución de los escritores a ambos lados del trono de La Verdad Desnuda, no puede más que semejar el cierre de una obra dramática, una representación que contó con personajes distintivos, complejas interrelaciones entre los episodios y un público atento a su desarrollo; solo le faltó la bajada del telón.

Una comedia en forma de periódicos

Reconstruido el mecanismo ficcional detrás del universo imaginado por Castañeda –los editores, el esfuerzo por entrelazar sus publicaciones, la creación de escenas cómicas que se repiten–, recuperemos las preocupaciones iniciales: ¿podemos llamar a estos entes de ficción “heterónimos”, una categoría fraguada para una experiencia del siglo XX? Creemos que sí porque, a diferencia de las matronas corresponsales, claros apócrifos, los editores fueron contruidos como seres independientes de Castañeda, con personalidades propias y proyectos que, aunque relacionados íntimamente con él, reclamaban su autonomía.

En este sentido, la creación de apócrifos y heterónimos, más que un procedimiento estético o un cuestionamiento acerca de la unidad del sujeto cartesiano (tendencia que será predominante en el siglo XX en el uso de heterónimos), se presenta como un juego retórico sobre la figura autoral y la atribución de los discursos que demuestra una conciencia clara sobre su propio rol.

Ahora bien, la continua presencia del nombre del padre por menciones de sus creaciones o por la publicación de cartas que llevan su rúbrica constituye un desvío respecto de la tendencia predominante en la prensa del momento, la cual no solía declarar la atribución de los discursos. En la primera década del siglo XIX, cuando el privilegio de publicación aún era un requisito indispensable para imprimir, el hecho de que un periódico no estuviera firmado no implicaba la imposibilidad de atribución; por el contrario, un editor con nombre y apellido había recibido la venia para publicar y era el responsable. Luego de la Revolución, en especial con posterioridad al decreto de libertad de imprenta de 1811, parecería que las condiciones se hubieran modificado porque, por ejemplo, varios sujetos publicaban artículos en un mismo periódico sin discriminar autorías bajo el amparo del nombre la publicación –como ocurrió con la *Gazeta de Buenos Ayres* y los redactores Mariano Moreno, Juan José Castelli y Manuel Belgrano– o, posteriormente, con la multiplicación de imprentas, la proliferación de periódicos dificultó el control, practicando muchas de las publicaciones una modalidad en sintonía con el pasquín, más que con la prensa autorizada.

Por lo tanto, en la segunda década del siglo XIX no se modifica en la prensa el papel adjudicado al nombre propio o a su borramiento, ocultamiento o enmascaramiento, acercándolo a nuestro campo de interés específico, sino la forma de circulación en el espacio público de múltiples opiniones que luchan por la definición y el control de la opinión pública.

Hay que considerar que Teofilantrópico, Doña María Retazos y el resto de los heterónimos, aunque se proclamaran autónomos y tienen una densidad extraordinaria (por sus perfiles sociales, singularidades intelectuales, cuerpos diferenciados, filiaciones y simpatías diversas, entre otros), no buscaban *ocultar* el nombre de Castañeda ni, mucho menos, cuestionar su *identidad* o su *unidad*. Si bien el universo ficcional constituye una excepción notable en el contexto escriturario rioplatense (en el cual no había antecedentes de periódicos enunciados por heterónimos), creemos que el trabajo de individualización a partir de la adjudicación de rasgos y personalidades individuales tenía como finalidad última reforzar el “efecto de realidad” para representar los múltiples sujetos que participaban del espacio social. El juego de duplicación de instancias enunciativas, de construcción de entes de ficción complejos, se hace en función de la captación del público y su movilización política, pues, en tanto todos los heterónimos promueven de forma coherente una opinión homogénea (contra los falsos filósofos, tinterillos, anticlericales, etc.), la aparente diversidad de voces, ese ruidoso coro que dialoga en las páginas de Castañeda, queda reducido a un solo tono que estructura todos los discursos y que *guía* a los lectores en una misma dirección. Por lo tanto, más que multiplicar los rostros del padre, lo que está en el fondo de la estrategia es la lucha por el control de la opinión pública.

Bibliografía

Fuentes

Castañeda, Francisco de P. (1820a). *El Despertador Teofilantrópico Místico Político, dedicado a las matronas argentinas y por medio de ellas á todas las personas de su sexo que pueblan hoy la faz de la tierra y la poblarán en la sucesión de los siglos.*

- ___ (1820b). *Suplemento al Despertador Teofilantrópico Místico Político*.
- ___ (1820c). *El Desengañador Gauchi-Político, Federi-Montone-ro, Chacuaco-Oriental, Choti-Protector y Puti-Republicador de todos los hombres de bien que viven y mueren descuidados en el siglo diez y nueve de nuestra era cristiana*.
- ___ (1820d). *Paralipómenon al Suplemento del Teofilantrópico*.
- ___ (1820e). *La Matrona Comentadora de los Cuatro Periodistas*.
- ___ (1821). *Eu não me meto con ninguem*.
- ___ (1822a). *La Guardia Vendida por el Centinela y la Traición descubierta por el Oficial del Día*.
- ___ (1822b). *La Verdad Desnuda*.
- ___ (2001) [1821]. *Doña María Retazos*. Buenos Aires: Nueva Dimensión.

Referencias bibliográficas

- Baltar, Rosalía (2006). “Francisco de Paula Castañeda o breve tratado sobre la irreverencia”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 34, s/p.
- ___ (2007). “Atenuar y enfatizar para exhortar: Estrategias de uso en los sermones patrios (1810-1820)”, *I Congreso Internacional de Sociolingüística*, Bahía Blanca: UNS Universidad de la República del Uruguay.
- ___ (2011). “Autores y auditorios en los sermones patrios, 1810-1824”. En Graciela Batticuore y Sandra Gayol (comps.), *Tres momentos de la cultura argentina: 1810, 1910, 2010*, Buenos Aires: Prometeo Libros-Universidad Nacional de General Sarmiento, 46-69
- ___ (2014). “Francisco de Paula Castañeda, amanuense y autor”. *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII*, 20, 199-224.
- Calvo, Nancy (2008). “Voces en pugna. Prensa política y religión en los orígenes de la república argentina”, *Hispania Sacra*, XL (122), 575-596.
- Capdevila, Arturo (1933). *La santa furia del Padre Castañeda. Cronicón porteño de frailes y come frailes, donde no queda títere con cabeza*, Barcelona: Espasa Calpe.

- Di Stefano, Roberto (2004). *El púlpito y la plaza. Clero, sociedad y política de la monarquía católica a la república rosista*, Buenos Aires: SIGLO XXI.
- Forace, Virginia P. (2016). “Una breve aproximación al proyecto periodístico de Francisco de Paula Castañeda”. En Nicolás Fabiani y Ma. Teresa Brutocao (Eds.), *Actas de las XIX Jornada Nacional de Estética y de Historia del Teatro marplatense. Los ecos de Eco. En memoria de Eduardo Galeano*, Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, 156-164.
- (2018a). “El público diversificado en Doña María Retazos (1821-1823) de Francisco de Paula Castañeda”. *Actas de las VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de Crítica Genética «Las lenguas del archivo»*. Recuperado de <http://jornadasfilologiaylinguistica.fahce.unlp.edu.ar/viii-jornadas-2017/actas/a13.pdf>
- (2018b). “La reelaboración de la tradición clásica en los periódicos de Francisco de Paula Castañeda y *El Argos de Buenos Aires*”. En Marcelo Martino y Ana María Risco (comp.), *La profanación del Olimpo. Articulaciones de la tradición clásica en Latinoamérica y España (siglos XIX-XXI)*, Buenos Aires: Teseo, 75-100.
- (2021). “Las instancias narrativas en *El Lazarillo De Ciegos Caminantes*: Alonso Carrió de la Vandera, alias Concolorcorvo”. *Catedral tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, 9(16), 300-322. <https://doi.org/10.5195/ct/2021.500>
- Furlong, Guillermo (1994). *Fray Francisco de Paula Castañeda. Un testigo de la naciente patria argentina 1810-1830*, Buenos Aires: Castañeda.
- Gallo, Klaus (2005). “Un escenario para la «feliz experiencia». Teatro, política y vida en Buenos Aires. 1820-1827”. En Graciela Batticuore, Klaus Gallo, y Jorge Myers (comps.), *Resonancias románticas: Ensayos sobre historia de la cultura argentina, 1820-1890*, Ciudad de Buenos Aires: Eudeba, 121-133.
- (2008). “«A la altura de las luces del siglo»: El surgimiento de un clima intelectual en la Buenos Aires posrevolucionaria”. En Carlos Altamirano (Dir.) y Jorge Myers (Eds. vol), *Historia de los intelectuales en América Latina*, Buenos Aires: Katz, 184-204.

- Genette, Gerard (1989). *Figuras III*, Madrid: Lumen.
- Guerra, François-Xavier y Lemprière, Annick (1998). *Los espacios públicos en Iberoamérica: Ambigüedades y problemas, siglos XVIII y XIX*, México D.F.: Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-Fondo de Cultura Económica.
- Herrero, Fabián (2002). “Francisco de Paula Castañeda, (1776-1832). Sobre algunas líneas «bárbaras» en su discurso público”. En Nancy Calvo, Roberto Di Stefano, y Klaus Gallo (coords.), *Los curas de la revolución. Vidas de eclesiásticos en los orígenes de la Nación*, Buenos Aires: Emecé, 247-264.
- Iglesia, Cristina (2005). “Entre cuatro palabras: Notas sobre encierros y vacíos”. En Mabel Moraña y María Rosa Olivera-Williams (Eds.), *El salto de Minerva. Intelectuales, género y Estado en América Latina*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 61-72.
- (2012). “Matronas comentadoras y doñas escribinistas: La disputa por la inclusión de las mujeres en la primera década del proceso revolucionario en el Río de la Plata”. En Camila Catarulla e Ilaria Magnani (Eds.), *Escrituras y reescrituras de la independencia*, Buenos Aires: Corregidor, 189-210.
- Lucero, Nicolás (2003). “La guerra gauchipolítica”. En Noe Jitrik (Dir.) y Julio Schwartzman (Dir. vol.), *Historia crítica de la literatura argentina. 2. La lucha de los lenguajes*, Buenos Aires: Emecé Editores, 17-38.
- Myers, Jorge (2004). “Identidades porteñas. El discurso ilustrado en torno a la nación y el rol de la prensa: El Argos de Buenos Aires, 1821-1825”. En Paula Alonso (Ed.), *Construcciones impresas. Panfletos, diarios y revistas en la formación de los estados nacionales en América Latina, 1820- 1920*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica: 39-63.
- Roman, Claudia (2014a). “La prensa en red: Los periódicos de Francisco de Paula Castañeda”. En Verónica Delgado, Alejandra Mailhe, & Geraldine Rogers (Coords.), *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, 47-63.
- (2014b). “Un místico político, panfletista en el año veinte: Francisco de Paula Castañeda”. En Noe Jitrik (Dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. 1. Una patria literaria*, Buenos Aires: Emecé Editores, 321-349.

- Rozas, Juan Manuel (1985). "Burguillos como heterónimo de Lope". *Edad de Oro*, IV, Madrid, 139-163.
- Saldías, Adolfo (1907). *Vida y escritos de Castañeda*, Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano.
- Swiderski, Liliana N. (2006). *Antonio Machado Fernando Pessoa: El gesto ambiguo (Sobre apócrifos y heterónimos)*, Mar del Plata: Editorial Martín-EUDEM.
- Ternavasio, Marcela (2013). *Historia de la Argentina. 1806-1852*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Parte III.
Literaturas de
interferencias

Hombre en ruinas, de Pablo Montoya¹

Mónica Marinone

La noción de tiempo que más me interesa es la que tiene que ver con el pasado. Este, de algún modo, es la ruina, el vestigio, el fragmento. Y creo que no hay una realidad más susceptible a la poesía que aquello que manifiesta, derruidamente, el paso del tiempo por la vida de los hombres.

Pablo Montoya

El elemento en el que el misterio se deshace y se pierde es la historia.

Giorgio Agamben

I

El primer epígrafe proviene de una entrevista realizada, en 2017, al escritor Pablo Montoya, quien, como he señalado en algún ensayo, es un narrador excéntrico y disruptivo en el contexto colombiano actual porque se regodea en lo diferente, absorbe cuestiones e imaginarios distintos y distantes, es un raro en la contemporaneidad.² Me detengo en dicho epígrafe pues cobra peso ante su último volumen de prosa poética, *Hombre en ruinas*, donde quince poemas alternan con trece imágenes a color –considerada también la carátula de tapa– de Fabio Rodríguez Amaya, que reproducen intensas figuras de técnica mixta sobre lienzo, seis de las cuales corresponden a su serie “Mirando a Dante”.³ Se trata, por esto, de una *composición* que apuesta

¹ He adelantado algunas ideas que aquí retomo de modo particular en mi intervención en el Simposio “La distancia como problema”, X Congreso Internacional Orbis Tertius “Espacios y espacialidad” (mayo de 2019), donde vinculé *Tríptico de la infamia* y *Hombre en ruinas*, la cual está próxima a publicarse (Marinone, M. (2021). “La extranjería como desajuste creativo. Sobre las narrativas de Pablo Montoya”. *El taco en la brea*, 13 (diciembre–mayo). Santa Fe, Argentina: UNL).

² Desarrollo esta idea en “Los pintores de Pablo Montoya”.

³ Rodríguez Amaya es colombiano (nació en Bogotá), pero reside en Milán, y es catedrático en la Universidad de Bérgamo. El análisis de las imágenes de Amaya amerita un ensayo *ad hoc*, ejercicio que excede esta propuesta.

a la interferencia, que exacerba nociones densas como confín o cruce, por lo cual el libro resulta un objeto para ser leído e indefectiblemente, mirado. Me apresuro a agregar que Montoya acostumbra a estas interferencias ya en lo visual, lo temático y aun lo retórico, guiado por profundas convicciones sobre el arte, expresadas a veces de modo directo y otras, oblicuo: pienso en su ensayo “Notas sobre John Cage y la literatura”, cuya apertura es una sentencia de Cage al respecto: “Estoy contra toda distinción entre pintura, música, literatura y las otras artes” (Montoya 2018a: 23). Los volúmenes *Trazos* y *Viajeros*,⁴ las novelas *La sed del ojo*, *Tríptico de la infamia* y *La escuela de música* son buenos ejemplos: dibujo, pintura, fotografía, música se le mezclan, tiñen su escritura o se visibilizan al reponerse en su propia materialidad (como sucede en *Hombre en ruinas*) asumiendo similar protagonismo que las palabras, que la literatura. Y vale agregar que la última edición de *La sed del ojo* y el *Tríptico de la infamia* en traducción italiana recurren a imágenes saturando ambos volúmenes de belleza visual (Fabio Rodríguez Amaya, además, lo ha acompañado en la edición italiana que menciono, aunque con un ensayo sobre la novela,⁵ pero antes reseñó el volumen *Trazos*).

Regreso al epígrafe que he destacado para señalar su diálogo con el retiro de tapa de *Hombre en ruinas* en la edición de Sílabas, que incluye un fragmento de Montoya sobre la índole del primer poema (este da título al todo siendo el de mayor envergadura, o como él mismo ha señalado en algunas entrevistas, un texto “logrado”). Se trata de un poema gestado a raíz de un viaje a Roma, en 2009: “El impacto que me produjo el recorrido por las ruinas del Foro y otros parajes del antiguo imperio fue tremendo. Recuerdo que, frente al Coliseo, asediado de voces y de imágenes que me llegaban desde el fondo de la memoria más remota, tuve que aferrarme a la escritura”. Son expresiones que refieren el impulso, el reclamo de producir “Hombre en ruinas”, escritura que parece sostenerse, asimismo, en un an-

⁴ Me refiero a la edición de Tragaluz (2011), un bello tomo de bolsillo con poemas ilustrados, que incluye un cd.

⁵ Cfr. “Elogio del silencio” (2017). Montoya, Pablo. *Trittico dell'infamia*, Italia: Fondazione Mudima, 286-297.

helo de interpretación filosófica del tiempo que concilia ruinas, contemplación y poesía. Y si el tiempo se alza como eje o late como problema (“desde el fondo de la memoria más remota” es una frase reveladora que reenvía al epígrafe, al interés de Montoya por el pasado), la elección formal (poema en prosa), en tanto cierta manera de decir (parfraseo a Roa Bastos para subrayar cómo la forma dice *per se*),⁶ propone un pacto de lectura que da por sentado el protagonismo de las palabras y la ambigüedad, el regodeo en una apertura significativa que desde el título asedia: se sabe, los comienzos conllevan lo inquietante al condicionar las perspectivas de escritura y de lectura. Es una ambigüedad ratificada en el devenir, que subraya la imposibilidad de asir una significación, o mejor, lo que se pretende esclarecer desde una escritura impulsada por el deseo, aquello que se desvanece en los resquicios del lenguaje poético.

El tiempo, una aporía, en realidad es lo innombrable que insiste en nombrarse de modo obsesivo aun desde opuestos, eso que requiere de palabras e imágenes que lo cerquen o lo fijen para volverlo una cosa cuando solo y siempre es “una idea”.⁷ Me parece que “Hombre en ruinas” puede fundarse con comodidad en un juicio de Tarkovski (2002: 75) que, en su brevedad, resume argumentos de pensadores desde Kant (aunque la espacialización del tiempo que aquí suele emprenderse remite antes a Aristóteles): “el tiempo es una condición vinculada a la existencia de nuestro yo”. Porque Montoya erige un yo que conecta temporalidad y espacialidad a través de su contemplación vuelta experiencia, la cual se transfiere, por la imaginación, en el acto poético entendido como acto de resistencia. Al respecto, Deleuze ha señalado que “hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia” y que éste “...tiene dos caras: es humano y es también el acto del arte” (1987: *on line*). La lectura de “Hombre en ruinas”, como ocurre con otros textos de Montoya, induce a exploraciones en beneficio de cierto

⁶ La alusión a Roa Bastos es pertinente porque el exilio es un problema muy tratado por Montoya, en especial en *Lejos de Roma*. En *Tríptico de la infamia*, Montoya recurre a una frase Roa como uno de sus epígrafes.

⁷ Tomo la expresión de un diálogo de la novela *Los endemoniados* de Dos-
toievski, que Tarkovski incluye como epígrafe del capítulo “El tiempo sellado” (2002: 75).

ahondamiento en operatorias que, entre mucho, contribuyen a efectos de suspensión de nuestra ajenidad, así como a cierta demora (la poesía la reclama) hacia una concepción diversa de la categoría que nos ocupa, el tiempo, sustrayendo de la convención, de tramas ficcionales inherentes a nuestra época.

II

“Estoy desplegado en el tiempo. *Fluyo* en él como una criatura sin señales” (HR: 11, subrayados míos).⁸ Así comienza el poema en prosa que me interesa examinar (e insisto en el peso de los comienzos); organizado en ocho partes, defino la primera como fundante, no solo por su condición inaugural, sino por parecerme una zona de sustentación que orienta a lo que vendrá o flujo que prolifera un tono, un ritmo, así como cierta tensión promovida por marcas protagónicas descriptivas y reflexivas.

Las citas afirman, en inicios, la disolución de un yo en el pasado (“me hundo en lo transcurrido” (HR: 11), tiempo transformado en espacio, como se ve (de ahí la mención de Aristóteles, y repito la palabra disolución pues es la de mayor pertinencia en este caso); es decir, tiempo trasmutado en aquello capaz de contener y abarcar extensamente (observemos el participio “desplegado” en la oración inicial). Pero cuando se atiende al primer párrafo, el campo semántico irradia a lo sutil, lo inmaterial (vaho, aire, estelas, hálito, viento...) en relativa consonancia con el “fluyo” que encabeza la segunda oración citada. Y si se trata de un tiempo que es lo “transcurrido”, propicia una idea de infinitud actualizada en un presente desde donde siempre se enuncia (los verbos subrayados eximen de mayores comentarios). Es un presente confirmado, propuesto a través de imágenes y comparaciones que reponen el dominio sensorial desde lo lumínico y una suerte de vitalidad contextual comprometedora del cuerpo (“el presente es la luz de algunas mañanas y una agitación de signos que intenta tocarme” (HR: 11). Dicha

⁸ De ahora en más, las citas de *Hombre en ruinas* serán indicadas con las iniciales HR y el número de página correspondiente.

infinitud, intuida, es lo imposible de precisar, lo aprehendido, aunque reacio a la delimitación, entonces, incapaz de medirse o referirse en extensión (“Su inicio apenas lo vislumbro. Y su final es un vaho que percibo en el aire” (11).

Como he señalado en un ensayo sobre *Los derrotados*, tercera novela de Montoya,⁹ aquí, desde una indagación detenida y por configuración hermanada a los episodios de lenguaje o centros de energía que constituyen algunos de sus volúmenes, Montoya insiste en cultivar una sensibilidad temporal acumulativa u operación de montaje por la cual aproxima el pasado y lo incrusta en el presente para proyectar al futuro en beneficio de una concentración que aun cuando presume un transcurrir, lo hace desde las huellas de quienes pasan, “las generaciones” que atiborran a dicho yo, que lo embargan. Podría decirse, establece un tiempo total, abarcador de muchas épocas (de generaciones) unificadas en los párrafos que acontecen tenuemente en ese presente, eterno porque se efectúa –se repite– cada vez, por cada lectura. Este tipo de montaje ofrece entonces y pese a la linealidad (al suceder imparabe) de la escritura, un tiempo espesado y continente que en el penúltimo párrafo de la primera parte se define, aunque de modo ambiguo, donde lo cierto es un *decir* impreciso que envuelve la pura interioridad del yo (el verbo es un uso de Montoya): “Eso es el tiempo, me digo. Anhelo de permanecer. Querer alcanzar un amanecer difuso” (HR: 12).

La palabra “difuso” enlazada al futuro que se ambiciona e ingresa a través de tres infinitivos encadenados que parecen contradecirse en lo semántico aun en su cercanía (permanecer- querer alcanzar), una cadena que además hace tambalear la escritura en su sintaxis pese al punto como corte, concentra la particularidad del gesto-acto poético general (se sabe, el infinitivo es una forma verbal sustantivada que insta al llenado a través de una acción posible, esperada). Pero si la aseveración (“Eso es el tiempo, me digo”) da alguna certeza, esta es aparente, pues la segunda parte del poema se abre con una comparación inesperada que retoma alguna particularidad (la extensión), aunque

⁹ Cfr. M. Marinone 2016: 34. Respecto del montaje y de esta denominación me baso en Tarkovski 2002: 75 y ss.

desmorona otras (la evanescencia, la inmaterialidad): “El tiempo se extiende como un pólipo. Sus tentáculos buscan todas las direcciones” (HR: 13). Resulta una comparación que instala lo aferrado a una materia, lo adherido a un basamento que intenta cubrirse con afán (“buscan” es una palabra precisa al respecto), regresándonos a la incertidumbre, ya que colisiona con lo anterior y desapega el tiempo de la pura abstracción para tornarlo visible.

Según se desprende de las observaciones y citas, el tiempo –y repito lo mencionado antes– *es* (un verbo de aserción que aparece y estalla a cada momento) lo que no puede expresarse, sino desde el balbuceo de un yo cuya experiencia todo lo concentra (y el juicio de Tarkovski resuena) porque percibe en dimensión vasta y dice. Sin embargo, en tensión con esta presencia constante, el peso de la negatividad impregna a ese yo desde el primer párrafo (de nuevo la incertidumbre), cuando la comparación ingresa para denotarlo a partir de la falta (“Fluyo en él *como una criatura sin señales*” (HR: 11, subrayado mío). Si “criatura” remite a lo creado, a un producto (material), la frase “sin señales” ubica de lleno ante la negación de particularidades precisas, de ahí mi uso del término “disolución” hacia un diálogo con el verbo “fluyo”. Entonces, si la primera persona es un anclaje (“desplegado”) a lo largo del poema, en especial a través de verbos que también introducen el presente, según señalé (estoy, fluyo, vislumbro, hundo, ansío, digo, poseo...), la preposición “sin”, repetida en el tercer párrafo o centro condensador de la primera parte, atenúa su carácter porque contribuye a una borradura de ese yo en diálogo con lo etéreo emplazado al principio, una evanescencia que atrae la duda y esa negatividad exacerbada hasta el límite: “*No sé si aún soy de carne y hueso*”. “*Si apenas soy potencia* de lo que tal vez *no sea nunca*” (HR: 13, subrayados míos). No saber, no ser sino potencia de algo... son expresiones contundentes que transfieren el balbuceo (el titubeo) al yo poético, precisamente quien dice.

Leo ese tercer párrafo de la primera parte como centro pues es un lugar de recuperación expansiva. Es el lugar donde se retoma el título del poema que, como anticipé, abre al menos a una doble interpretación, ratificada en una oración

concluyente en lo enunciativo, en especial por el verbo (“Soy un hombre en ruinas”). Puede entenderse como la referencia a un ser devastado, derruido (y en el epígrafe de este trabajo la palabra “derruidamente” se fortalece), lo cual se retoma en oraciones posteriores del mismo párrafo, cuando se menciona el nombre desde una frase que tampoco identifica a nadie (“Mi nombre estallado en pedazos” (HR: 12); pero, asimismo, apela a la apertura significativa, porque es un párrafo donde las oraciones encadenan el yo y lo espacial circundante –las ruinas que se contemplan. El tiempo ingresa de modo oblicuo a través de las palabras “memoria” y “ahora”, un sustantivo y un adverbio que ensamblan pasado y presente, según indiqué. Es un párrafo de pura acumulación, saturado de oraciones unimembres de impronta nominal que imprimen un ritmo diverso, una formulación cortada y cortante que da protagonismo a cada oración en tanto unidad pareciendo no requerir de lo siguiente y aun de lo previo. Así, la descripción del escenario se enaltece en sus componentes: son imágenes que demoran la visión del espacio donde se deambula, una instalación que rescata cada hito cuando, reitero, la visión es el sentido que controla: “Sin memoria y en medio de tantas piedras. Puentes interrumpidos. Arcos descascarados. Pilares huérfanos de la suspensión. Columnas arrojadas sobre los prados como masacrados sin cara” (HR: 12).

Si el yo se despliega y fluye en el tiempo, si se hunde en él, la cualidad de su nombre (estallado) lo emparenta a los restos que contempla: las metáforas “Roca desintegrada” y “Arrojadas arenas ...” (HR: 12) envían a dicha cualidad regresándonos a un portador ahora cercano a la piedra. Tiempo, yo, ruinas que se contemplan son nudos de este poema, conjugados armónicamente en un párrafo que además es el centro en la disposición formal de los cinco (párrafos) de esta parte: dos primeros donde yo-tiempo se entranan (la anáfora “Estoy” los aproxima aún más), y dos finales que extienden lo señalado en el central resultando zonas donde el tiempo y las ruinas cobran protagonismo.

Salvadas las distancias, es difícil no pensar, desde esta primera persona, en T. S. Eliot, en su *Tiresias*. La asociación es fundada: Montoya elige como epígrafe para su “Hombre en ruinas”

uno de los versos de clausura de *La tierra baldía* que, como puede suponerse, es complejo, más aún inserto en este nuevo espacio textual lanzado a potenciar la ambigüedad: “These fragments I have shored against my ruins” (HR: 11). Recordemos que Tiresias es una figura destacada por Eliot quien, como se sabe, la recupera en las Notas a su poema, donde aclara: “Lo que Tiresias “ve”, de hecho, es la sustancia del poema” (Eliot: 19-20); es un juicio que inmediatamente acopla a un pasaje de la *Metamorfosis* de Ovidio (Libro tercero), transcripto en latín. Me interesa la versión grecolatina de Tiresias-mediador, un personaje total que unifica pasado, presente y futuro (simultaneidad temporal, tiempo total), a quien se atribuye el don profético pues interpreta las señales, pero igualmente escucha (porque está dispuesto a escuchar), desde el lenguaje de los pájaros hasta el ruido del silencio.

El poema de Montoya parece replicar esa condición y ese don en el yo o zona de anclaje (notemos, en el verso de Eliot, el uso de la primera persona desde la carga pronominal). Las referencias no son inocentes: la apelación a Eliot, además de la pertinencia respecto de aquello que Montoya dice-describe (la tierra baldía), diría, la catástrofe en que la humanidad persiste en su continuidad histórica (y Benjamin resulta un faro), reenvía, en realidad, a una fuente antes intensamente explorada: me refiero a Ovidio ficcionalizado en su segunda novela, *Lejos de Roma*, un texto notable que recrea el destierro de Ovidio desde su revisión en *Tristia y Epistulae ex Ponto*: “Roma ya no es posible *para mis ojos, ni para mis manos, ni para mi olfato*” (Montoya 2008: 14, subrayado mío). Es una oración en el cierre de la primera parte de la novela que encadena a “Hombre en ruinas”, un poema que parece devolutorio porque amarra una imposibilidad (“ya no es”) a una posibilidad, ver con ojos que absorben muchos otros, experimentar sensorialmente (el olfato destaca en imágenes de la tercera parte del texto que reviso) los restos de una Roma que así *es* de nuevo. Esta posibilidad se produce por la escucha (una aptitud de yo-Tiresias), que primero es de “susurros” del pasado, de otras generaciones, luego se transforma en “voces” y, en la segunda parte, en “una voz (que) se establece” y permite actualizar “resonancias remotas” (HR: 17).

III

En el párrafo de apertura del poema, según anoté, lo etéreo e inmaterial ostentan envergadura, sin embargo, en el de cierre de la primera parte la fijeza se instaure a través de la piedra o pura materialidad, regresándonos al título del volumen y al verso de Eliot: “Piedras como fichas de un juego en el que el polvo triunfa. Piedras como los huesos de una quimera que nadie sueña. Piedras que, en su rumbo hacia la nada, me ofrecen este derruido consuelo” (HR: 12). La repetición anafórica vincula formal y semánticamente esta zona acumulativa y recargada con el párrafo central, y las frases citadas efectúan las ruinas donde la voz en tanto “sabia orientación sin sexo”¹⁰ solicita la “escucha” mencionada –una palabra que en la segunda parte se reitera porque esa voz se impone.¹¹ Ellas surgen como el ámbito donde finalmente “aparecerán las formas” (en la tercera parte son los olores, como anticipé, y la cita de *Lejos de Roma* regresa con fuerza). Es el momento en que el yo está “ubicado en la historia”, cuando Roma surge como Imperio y comienza un transcurrir atiborrado de nacimientos y muertes, dolor y embriaguez, sensaciones, silencios, perplejidades... que se anudan para comprometer las diferentes épocas a que me referí (“A cada paso que doy los siglos van desvaneciéndose” (HR: 16); son épocas cuya presencia asociada a la piedra marcan la octava parte (“la piedra tenía el rostro de mi aliento”, [...]) “...las épocas. Yo había atravesado muchas...” (HR: 27). Tiempo, yo, ruinas, en su condición de nudos significativos según propuse, configuran una sintaxis que sin dudas cohesionan el poema.

Apelar a la contemplación de las ruinas (palabra ponderada en el título del volumen y en el epígrafe de Eliot, aunque también en la cita que tomo de la entrevista a Montoya) refuerza

¹⁰ Notemos la negatividad saturando las comparaciones y los usos que la traccionan: nadie, nada. Además, la carga en lo deshecho: polvo, derruido. La palabra quimera se concatena a piedras abriendo a la deformidad, pero, contextualmente, al sueño y la ilusión, es decir, a las acepciones que la definen, las que, al acoplarse, instauran ambigüedad.

¹¹ Cito *in extenso*: “Entonces una voz se establece. Escucha, dice. Cierra los ojos y escucha. Mi cuerpo es un caudal de resonancias completas” (HR: 13). Es interesante el peso que cobra el cuerpo en la escucha.

el culto de la sensibilidad temporal acumulativa que sugerí: se trata de restos del pasado que perviven en el presente y permanecen. Y en estos sentidos, ciertas reflexiones de María Zambrano iluminan mis argumentos sobre el poema:¹² por ejemplo, su reconocimiento de que en sí son actos de resistencia (exactamente como el acto poético según Deleuze) cuyo “autor es simplemente el tiempo” (2005: 251-252); o “la impresión de una infinitud que se desarrolla en el tiempo” (2005: 252), tal como manifiesta el yo que Montoya recrea, y antes, la fascinación que le produce el acto de contemplar ruinas (2005: 251), una “peculiar fascinación” explica Zambrano (2005: 251), que irradia al reclamo de producir escritura expresado por Montoya; una contemplación fascinada porque “en ella se contiene algún secreto (...) de la tragedia que es vivir humanamente” (Zambrano 2005: 251). Me parece que “Hombre en ruinas” se afana en la pretensión de develar(nos) un “secreto”, y entonces la “visión” –un sentido valorado en el texto que analizo– surge como forma de conocimiento de lo humano “inaccesible”, un “conocimiento poético de raíz” según Zambrano (2005: 246). Y vale recobrar la frase citada de Eliot: “Lo que Tiresias “ve” (...) es la sustancia del poema”.

I. Lotman ha indicado cómo persisten fragmentos de los estados pasados de la cultura refiriéndose a textos, monumentos aislados, restos que arrastran, cada uno, un volumen de memoria.¹³ Interesa retomar aquí parte del epígrafe de mi desarrollo: “La noción de tiempo que más me interesa es la que tiene que ver con el pasado. Este, de algún modo, es la ruina, el vestigio, el *fragmento*” (2017: on line, subrayado mío). Es una palabra que encabeza el verso de Eliot aunque concerniente a la escritura, traslación nada inconveniente en nuestro caso. Montoya rescata, a través de su poema (fragmentario), las ruinas de Roma como fragmentos de una memoria cultural que es de todos y

12 Me refiero a “Las ruinas”. Importa señalar que, ante los ensayos de Zambrano, por la índole de su escritura, prefiero citarla y no comentarla. Las breves, aunque agudas reseñas de *Hombre en ruinas* de Carlos A. Jaramillo y Wilson Pérez Uribe (dos poetas) también recuperan a María Zambrano desde este volumen de Montoya. Me parece que dicha recuperación es pertinente debido a la naturaleza filosófica que reverbera a trasluz del poema que nos ocupa.

13 Me baso en lo planteado, en general, en *La semiosfera I*.

no pertenece a nadie en exclusividad: concebida la escritura latinoamericana en su instauración histórica, es difícil no pensar desde dicho gesto en muchos escritores de este continente y su concepción de la literatura, y antes aún, en los letrados del siglo XIX, quienes sin complejos universalizaron nuestros procesos de formación en sus magistrales escritos. Si en *Lejos de Roma* Montoya asedia el exilio a partir de la figura y los poemas elegíacos de Ovidio, en “Hombre en ruinas” atraviesa de nuevo la latinidad desde cierta periferia, aunque volviéndose parte y vector de ese centro: “Mi obra... ha sido escrita desde hace más de veinte años y desde una cierta periferia. La periferia que representan todas las ciudades colombianas que no son Bogotá. La periferia de mi condición de inmigrante latinoamericano en Europa”. Son declaraciones en el “Discurso” que pronunciara al recibir el Premio Rómulo Gallegos, en 2015. Y desde sus palabras vale recordar a un Eco esforzado en explicar un *modus cogitandi*, el modelo cultural latino: “Roma es un centro que define una periferia sin centro, la periferia (así) se torna incierta” (1987: 19). Regresar poéticamente al Imperio desde los vestigios, desde las “ruinas como lo más viviente de la historia” (Zambrano 2005: 250), o parafraseando a Benjamin (1990), desde unas presencias perceptibles en la escena a que se reduce la historia, sería contarla de otro modo, desactivar el peso del argumento y de una trama lineal y progresiva (“En la contemplación de las ruinas, el argumento se reduce al mínimo...”, dice Zambrano (253) y su frase dialoga con la elección de la forma poética). Sería contar la tragedia de modo intenso y esta palabra –tragedia– se percibe en usos de Montoya comprometiendo planos enunciativos diversos: pensadas las ruinas, reitero que se trata de una tragedia “cuyo autor es simplemente el tiempo” porque “nadie la ha hecho, se ha hecho” (Zambrano 2005: 251), pero en cuanto a quien dice-escibe el poema, no es ocioso repetir lo anticipado sobre la pretensión de develar (nos) un “secreto”, esto es, el poeta como aquel que las ilumina al ponerlas “ante la vista de todos”, definido su producir como “... de protagonista de tragedia, de alguien sacudido de su sueño...” (249).

Desde aquí la frase acto de resistencia interpela de modo renovado y el poema de Montoya se afianza: escritura en tanto

práctica que apuesta a cierta permanencia (de nuevo el verso de Eliot); escritura que de manera insistente se funda en la descripción como posibilidad ligada a los sentidos y a un cuerpo comprometido, en su totalidad, con la escucha (“Mi cuerpo es un caudal de resonancias completas”), hacia una estética reivindicatoria de la intimidad, por eso afanada en desactivar distancias y en transferir el *como si* de una experiencia contemplativa que ahora sería la nuestra. Sin embargo, la manera de decir de Montoya reclama otra contemplación, la de las palabras, un aproximarnos (a) las ruinas a través de la poesía, similar al cine de Tarkovski que, según expresé en el ensayo sobre *Los derrotados*,¹⁴ Montoya ha interpretado y que, como sabemos, se regodea en los vestigios abundando en la cita de los poetas de Arseni T., el padre. Salvadas las distancias, tanto el cine de Tarkovski como la prosa poética de Montoya reclaman una contemplación sosegada, a la manera del volumen en tanto producto interferido. Las demoras y el anhelo de propiciar la contemplación como efecto, frecuentes en sus novelas (*La sed del ojo* y el *Tríptico de la infamia* se destacan en este sentido) presuponen que las cosas duren, y las ruinas son eso, lo que invita a vagabundear, a la experiencia de la duración que Chul Han explora (2017: 57), y esta palabra –experiencia–, frecuente en mi desarrollo, intenta rescatar sus juicios respecto de cierta plenitud frente a la escasa densidad de la vivencia.¹⁵ Me parece que “Hombre en ruinas” cristaliza como escritura que pretende nuestra transformación en peregrinos,¹⁶ capaces de valorar la experiencia de la duración y así de un tiempo diverso, que ya no sería atomizado o apremiante. Y es una pretensión propiciada por la perspectiva de un yo que tiende una línea de compli- cidad pues, como ha sido hartamente estudiado por la lingüística, se identifica de manera estricta en una instancia de discurso, ope-

¹⁴ Véanse, por ejemplo, Montoya 2001 y 2010. Tarkovski recupera los poemas de Arseni en *El espejo* y *Stalker*.

¹⁵ W. Benjamin y G. Agamben son fuentes de Chul Han respecto de este concepto, pero me baso en *El aroma del tiempo* dadas su indagación de una experiencia de la duración y cierta especificidad respecto de la categoría que examino en este caso.

¹⁶ “El peregrinaje no es un mero andar, sino una transición hacia un lugar” (Chul Han 2017: 60).

ración que Montoya solo abandona en la parte sexta del poema, cuando un nosotros ingresa para abreviar cierta ilusión de dicha y algún alejamiento: “Nada, en realidad, nos atormentaba. (...) Parecíamos congelados en el goce...” (HR: 23).

IV

“Escribir significa contemplar la lengua”. Es una afirmación de Agamben (2016: 16) de quien tomo el segundo epígrafe de este ensayo, que enlaza mis reflexiones sobre una manera diversa de contar la historia. En “Hombre en ruinas” Montoya delinea el acto poético como acto de creación en el sentido de producir: es cuando en algunas frases el poema se repliega, cuando “la lengua (...) contempla su potencia de decir” (Agamben 2016: 49); son trazos sutiles que instalan el misterio, aquello que según Agamben (2016: 3) se deshace y se pierde en la historia. Entonces el poema dice, pero a la par parece decirse: “Y es la voz que lee *algún poema donde Roma perdura* como nuestra desvaída hora de la siesta” (HR: 26, subrayado mío). Aunque la autorreferencia se esboza antes como posibilidad que aún no es: “¿Hacia dónde van aguas caras e invisibles? ¿Por qué no esperan a que culmine este descenso que no acaba? ¿Me llevarán con ustedes *apenas construya mi barca de palabras?*” (HR: 17, subrayado mío).

Cuando se lee esta cita, diversas interpretaciones se agolpan más allá del contemplarse en el decir; como sucede con los textos de Montoya, la resonancia compromete desde el enunciado a la enunciación: la evocación del agua, la barca o el descenso (anticipado por una imponente imagen de Rodríguez Amaya titulada *Caída*) permiten imaginar desde los niveles subterráneos y la canalización del Coliseo hasta Dante claro; el agua y el decir también recuerdan versos del “Sermón del fuego”, en *La tierra baldía* (2001: 8) (“Dulce Támesis, fluye suave hasta que termine mi canto/dulce Támesis, fluye suave que no hablaré alto ni abundante”). Pero en este punto me interesan ciertos juicios de Montoya sobre su lengua en tanto morada y patria, provenientes de “Español, lengua mía” (2017: 20);¹⁷ son frases que acercan

¹⁷ Este texto fue el “Discurso de posesión como Miembro Correspondiente de la Academia Colombiana de la Lengua”, en 2016.

a este poema: "... tú eres un río colosal. Imparable y turbulento. Atribulado de rumores y gritos. (...) Tú eres, español mío, mi soporte y mi arma". Desde aquí es posible argumentar que Montoya *no* "camina como ciego y sordo sobre el abismo de su lengua",¹⁸ tal como lamenta Agamben, sino más bien lo contrario: la contempla e intenta reconocerla, celebrándola. Quizás la ambigüedad, el balbuceo en el significar constituyan en su poema, además, modos de asediar el "abismo" de la lengua. Su cierre ("Mi destino era fundirme en el silencio. Y ser un signo propicio al olvido" (HR: 27), si es un nuevo trazo autorreferencial porque explicita el fin del decir y cierta autoconciencia del fracaso de dicho decir, se ensambla al cierre del ensayo en homenaje a su lengua, donde confiesa su deseo de oír y nombrar el silencio (y recordemos el don de Tiresias).¹⁹ G. Steiner (1990: 54) revisa modalidades de la poesía que tienden a un ideal de forma musical. Me parece que la disociación del uso convencional de la sintaxis que Montoya emprende en este texto y aun en su ensayo, así como la voluntad de valorar el silencio en tanto término imprescindible de la tensión decir-no decir, o el trabajo delicado con la sonoridad en ciertos pasajes del poema manifiestan otro deseo: acercarse a la música, ese dominio donde forma y contenido se fusionan como la mayor aspiración del artista (y la aseveración de Cage reaparece de modo innegable).

Ha sido planteado muchas veces y lo repongo en palabras de un ensayo de García Canclini (2015: 56), disparador de algunas de mis reflexiones sobre Montoya como escritor excéntrico y consciente de su extranjería situacional: "el acontecimiento estético irrumpe cuando, en vez de afirmar un sentido, se deja que emerjan la incertidumbre y la extrañeza". Montoya, al cum-

¹⁸ Cito a Agamben (2016: 15-16) en beneficio del contemplar la lengua que Montoya sí valora: "... tragedia y elegía, himno y comedia son solo las formas en que la lengua llora su relación perdida con el fuego. De esas heridas los escritores hoy no parecen darse cuenta. Caminan como ciegos y sordos sobre el abismo de su lengua y no escuchan el lamento que se eleva, creen que usan la lengua como un instrumento neutral y no perciben el balbuceo rencoroso que exige la fórmula y el lugar, que pide cuentas y venganza".

¹⁹ Cito: "Por ahora, que termino este modesto homenaje, quiero confesarte cuál es mi deseo. Acaso también sea el tuyo. Quisiera callar. Para oír y nombrar el silencio" (Montoya 2017: 21).

plir este mandato, despliega una función política (la popularización de lo raro es el objeto de toda educación, sentenciaba Reyes cuando pensaba a Mallarmé y a Darío) y si reenvía a una familia tutelar esmerada en ratificar la traducción cultural y la copresencia de tradiciones, como he manifestado frente a otros textos de Montoya, al despedazar modos mecánicos de leer en aras de transferir una experiencia contemplativa también reenvía a Nietzsche o a Barthes, quienes bregaban por reencontrar el ocio (y subrayo, reencontrarnos con el ocio)²⁰ que las lecturas antiguas propiciaban. Incertidumbre, extrañeza, desamparo... son palabras que los grandes escritores nos han enseñado y que “Hombre en ruinas” permite recuperar en cruce con una lectura de la historia; también de Latinoamérica como espacio cultural en construcción continua, siempre en diálogo y negociación con horizontes más y menos lejanos, quizás el modo de realización que Ángel Rama pretendía. El poema en prosa que he examinado, en compleja y refinada tensión, invita a ingresar en las brechas donde los artistas juegan su libertad más allá de las reglas del mercado, cuando se ubican y desubican ágilmente, no solo como reacción, sino como gesto creativo.²¹

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2016). *El fuego y el relato*, España: Sexto piso.
- Benjamin, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus.
- ____ (2010). *Atlas*, Madrid: Círculo de Bellas Artes.
https://www.circulobellasartes.com/benjamin/index_terminos.php
- Chul Han, Byung (2017). *El aroma del tiempo*, Buenos Aires: Herder.
- Deleuze, Gilles (1987). “¿Qué es el acto de creación?”, *Estafeta*.
<http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2012/03/gilles-deleuze-que-es-el-acto-de.html>

²⁰ Pienso en “Ocio e inactividad” y en *El placer del texto*, respectivamente.

²¹ Me baso en Escobar.

- Eco, Umberto (1987). “La línea y el laberinto: las estructuras del pensamiento latino”, *Revista Vuelta*: 18-27.
- Eliot, Thomas S. (2001). *La tierra baldía - The Waste Land*, Barcelona: Círculo de Lectores.
- Escobar, Ticio (2013). “La identidad en tiempos globales”, <https://sociologiaarranz.files.wordpress.com/2013/11/ticio-escobar-la-identidad-en-los-tiempos-globales.pdf>
- García Canclini, Néstor (2015). *El mundo entero como lugar extraño*, España: Gedisa.
- Jaramillo, Carlos (2018). “*Hombre en ruinas*, un libro de Pablo Montoya”, Blog de C.A. Jaramillo.
- Lotman, Iuri (1996). *La semiosfera I*, Madrid: Cátedra.
- Marinone, Mónica, Enrique Foffani y Carolina Sancholuz (2017). “Pero en el rincón maltrecho, y sin embargo liberador de la escritura, gana el poeta”. Conversación con Pablo Montoya, *Orbis Tertius*, Volumen 22, n.º 25 (versión *on line*).
- Marinone, Mónica (2016). “Pablo Montoya: *Los derrotados*”, *Hispanamérica*, n.º 133: 29-37.
- ____ (2018). “Los pintores de Montoya”, *Latinoamérica entre lenguajes y lenguas*, coord. por M. Marinone y G. Tineo, Mar del Plata: EUDEM, 141-174.
- Montoya, Pablo (2001), “Aproximaciones a Tarkovski”, *Revista de Extensión Cultural*. Universidad Nacional de Colombia.
- ____ (2017). *Español, lengua mía y otros discursos*, Medellín: Sílabla Editores.
- ____ (2018 a.). *Hombre en ruinas*, Medellín: Sílabla Editores.
- ____ (2008). *Lejos de Roma*, Colombia: Alfaguara.
- ____ (2018 b.) “Notas sobre John Cage y la literatura”, en: Mónica Marinone y Gabriela Tineo (coords.). *Latinoamérica entre lenguajes y lenguas*. Mar del Plata: EUDEM, 23-44.
- ____ (2010). “Tarkovski: la nostalgia de la tierra”.
<http://www.pablomontoya.net/tarkovski-la-nostalgia-de-la-tierra/>
- Pérez Uribe, Wilson (2019). “*Hombre en ruinas* y la fragmentación de la memoria de Pablo Montoya”. *Colofón – Revista Literaria*.
http://www.colofonrevistaliteraria.com/pablo_montoya/
- Steiner, George (1990). *Lenguaje y silencio*, México: Gedisa.

Tarkovski, Andrei (2002). *Esculpir en el tiempo*, Madrid: RIALP.
Zambrano, María (2005). "Las ruinas". *El hombre y lo divino*,
España: Fondo de Cultura Económica, 246-255.

Diálogos e interferencias en tramos narrativos y sonoros de Chico Buarque: algunos itinerarios posibles

Hernán J. Morales

Sin lugar a dudas, un acontecimiento que marcó el rumbo de la música popular brasileña, hacia el año 1966, fue la canción *A banda* de Chico Buarque, presentada en el II Festival de Música Popular Brasileña de la TV Record. En el Brasil que dos años antes abría su compás a la dictadura anunciada por la “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”¹, un Chico de 22 años alza su voz ante la elegía de la historia brasileña que iniciaba sus primeros trágicos pasos: “Estava à toa a vida/O meu amor me chamou/Pra ver a banda pasar/ Cantando coisas de amor/ A minha gente sofrida sofrida/Despediu-se da dor/pra ver a banda passar/Cantando coisas de amor...” (Buarque, 1966).

La banda y la vida que pasan, mezcla de marcha con solapada protesta, constituyen el fruto de un encuentro con uno de tantos grandes maestros que Chico supo cultivar. Como él mismo cuenta, años antes de *A banda*, había oído cantar a Gilberto Gil “Ensaio geral” en el bar Sandchurra de la Galería Metrôpole en el centro de la frenética San Pablo, punto de encuentro para jóvenes que, por aquellos años, se reunían entre tragos y acordes para canturrear sincopadas composiciones. El impacto de esa escucha hace que Chico decida crear una canción para lograr el triunfo en el Festival de Música Popular Brasileña (Horem, 2009: 41). Allí nace el puntapié que, un tiempo después, lo impulsa a escribir, mientras trabajaba con la musicalización de *Morte e Vida severina* de João Cabral de Melo Neto, *A banda* (1966), canción con la que finalmente participa en el festival

¹ Serie de marchas que se llevaron a cabo en 1964, organizadas por diversos grupos opositores al gobierno de João Goulart, entre los cuales se destacan Campanha da Mulher pela Democracia (CAMDE), União Cívica Feminina (UCF), Fraterna Amizade Urbana e Rural, Sociedade Rural Brasileira, Federación de Industrias del Estado de São Paulo (FIESP) y el Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES).

alcanzando un gran reconocimiento. Y así, la canción no solo retrata ese gran logro, los primeros encuentros y fuertes lazos musicales, sino también el impulso que crece frente al autoritarismo en aquellos días de escrituras entre líneas, un juego de sentido que muchas de sus canciones y también textos edifican. Un poco de esto comenta el poeta Carlos Drummond de Andrade en el *Correio da Manhã*: “O jeito, no momento, é ver a banda pasar, cantando coisas de amor. Pois de amor andamos todos precisados, em dose tal que nos alegre, nos reumanize, nos corrija, nos dê paciência e esperança, força, capacidade de entender, perdoar, ir para a frente” (Homem, 2009: 44). La banda así se vuelve un canto de esperanza en aquella etapa oscura de la historia político-social brasileña.

Esos diálogos que marcan el itinerario de uno de los más salientes cantautores de Música Popular Brasileña, revelan otros cruces, intereses en su compleja y a veces poco ponderada narrativa, me refiero al enlace literatura/música, privilegiado sobre todo en sus premiadas novelas *Estorvo* (1991), *Budapeste* (2003) y *O irmão alemão* (2014). Son construcciones de lo sonoro en universos narrativos ligados a otros ejercicios de autores latinoamericanos que, de una u otra forma, quizá Chico porta en su archivo lector y autoconfiguran su “identidad móvil” (Escobar, 2004), sus “raíces portátiles” (Ramos, 1996), Carpentier, Arguedas, Roa Bastos, De Andrade, Guimarães Rosa.² Tal vez dichos diálogos no solo devienen de una Generación habituada al estrecho trabajo entre literatura y música, la Bossa Nova por ejemplo, con canciones creadas entre músicos y poetas –Tom Jobim, João Gilberto, Vinícius de Moraes, entre otros–, sino además del interés profundo del propio Chico por explorar los vínculos entre palabra y sonido como proceso de hibridación (García Canclini 1990) dentro de una cultura brasileña que se teje en desplazamientos, entre-lugares (Santiago 1978), entre-lenguajes. Hay así gestos de Buarque que constituyen vaivenes

² Como refiere Homem en *Histórias de canções* (2009), Chico admite “teve uma época que eu só lia Guimarães Rosa. Eu queria ser Guimarães Rosa [...] Quando gravei minha primeira música – hoje eu me envergonho um pouquinho disso, porque é difícil você querer ser Guimarães Rosa-, inventei ese “penseiro”, é claro que para fazer uma rima, uma aliteração [...] mas era aquela coisa de achar que parecería Guimarães Rosa. Parece nada. (25)

como sucede con ciertos pasajes de sus novelas, y otros textos más breves,³ donde la respiración narrativa se vuelve secuencia sonora o musical,⁴ sobre todo al hablar allí de cierta obsesión por las lenguas, de cómo las lenguas suenan, esas lenguas-música en uso que Chico, desde sus diversas trayectorias, domina como hablante o, al menos, intérprete: portugués, francés, español, italiano, inglés, alemán, húngaro, etc.

Así la amplia y variada producción artística buarqueana conforma, en dichos diálogos, un complejo material abierto a múltiples enfoques y perspectivas, entre los cuales podrían destacarse los horizontes comparatistas interesados en las interacciones de diversos lenguajes, entre música y literatura.⁵ La exploración constante de esa conexión, no solo en la obra musical de Buarque, sino también literaria, resulta un insumo considerable para estudiar, trascendiendo marcas contextuales y políticas, los diversos sistemas de enlace que son indagados en la relación sonido/palabra a través de lo interferencial.⁶ Por ejemplo, cómo se produce el trato entre forma y contenido para referir meta-discursivamente lo sonoro y, con ello, lograr que ciertos pasajes

³ *Chapeuzinho amarelo* (1970), cuento infantil en el que Buarque juega con las relaciones especulares entre sonido y palabra, por ejemplo, los términos “lobo, bolo” (lobo y pastel).

⁴ Este concepto remite por un lado a las composiciones medievales “Secuencias”, mencionadas por el monje Notker de San Gall (ca. 840 - 912) de la Abadía de San Galo, en el libro *Liber hymnorum* (IX). Eran composiciones religiosas, derivadas del Tropo, que se encontraban formadas por porciones melódicas repetitivas. Primero aparecieron como melismas desprendidos de los Aleluyas y luego adquirieron mayor complejidad con la añadidura de textos. Por otro, lado Agawu (2012: 42) en *La música como discurso*, destaca la “secuencia de sonidos articulada” para establecer los lazos entre lenguaje verbal y lenguaje musical.

⁵ Hay líneas actuales en los estudios comparatistas que rescatan la perspectiva de Dionýz Durísín, desarrollada en *Theory of Literary Comparatistics* (1984). Allí, Durísín asegura que los modelos comparatistas actuales deben proporcionar una explicación para “el comportamiento de los metatextos dentro de un polisistema literario” (114). De manera tal, que, en nuestro caso, dicho enfoque contribuye a observar los vínculos que unen ambos sistemas en interacción: el verbal y el musical desde el comportamiento de los metatextos.

⁶ Iuri Lotman (1979) define a la Semiosfera como la dimensión donde es posible el sentido, allí circulan textos y discursos en constata interrelación, traducidos por filtros bilingües. En el caso de Buarque, la Semiosfera se configuraría como un espacio donde interactúan lenguajes, registros y aspectos tanto discursivos como musicales en interferencia, de ahí el uso interferencial en este artículo.

de los relatos suspendan el tiempo narrativo y monten efectuaciones sonoras, desplazando el contar hacia un cantar. Con el propósito de asimilar estas múltiples interferencias, resulta significativo definir parámetros y categorías apropiadas para la comprensión de ese sistema interferencial, de ahí la dimensión comparatista que radica en la descripción de dichos elementos de desplazamiento. De qué forma abordar textos que rompen fronteras como la canción *Pedro, pedreiro* (1965), en la que el compuesto sonido/sentido (interferencia sonido/palabra) parece constituir su centro. Vale la pena recordar que, en dicha canción, Pedro, el trabajador que espera, es configurado a través de efectos musicales que interfieren en la línea no como simple acompañamiento, sino como procedimiento de sentido sonoro (Wisnik 1989⁷); se destacan el ritmo, la aceleración, los golpes, saltos, todo un sistema que sostiene las dimensiones puestas en juego: la piedra con el sonido y el picar con el adjetivo “pedreiro”, por ejemplo. “Pedro, pedreiro, penseiro esperando o tren/Manhã, parece de esperar também/ Para o bem de quem tem bem/ de quem não tem vintém” (Buarque 1965) son los primeros versos de la canción donde el sonido apela al ritmo percusivo que se confecciona en los acentos rítmicos de la aliteración. Por un lado, hay una referencia a la espera en el tren y, por otro, una presencia ostensible de dicho sonido como especie de interpretación de lo que se va diciendo, un decir doblemente sonoro. Por consiguiente, en el vínculo de interferencia sonido/palabra la letra parece encajar de modo perfecto en el sonido rítmico, observemos la distribución de las sílabas tónicas y la aceleración en los monosílabos acumulados: “para o bem de quem tem bem/de quem não tem vintém”. Son efectuaciones que recuerdan, si se permite la digresión, ese carácter de la música brasileña ligado al cuerpo como efecto del movimiento convulsivo de la danza y que Gilberto Freyre en su

⁷ En *O som e o sentido: Uma outra história das músicas* (1989), el musicólogo brasileño José Miguel Wisnik analiza las relaciones y procedimientos que dentro de la canción popular brasileña complejizan la producción de sentido. Asimismo, dentro de una dimensión semiótica que acusa la misma línea que Wisnik, en el volumen *Musicando a semiótica* (1997), Luiz Tatit estudia los elementos de aceleración, desaceleración, tensión, entre otros, que afectan el sentido de una canción y la convierten en un compuesto verbal-musical complejo.

libro *Casa grande e senzala* (1933) define como *malemolência* (golpes ofensivos y defensivos de la capoeira) refiriéndose a los movimientos de danza en los esclavos que innegablemente constituyen el ritmo genético de la música popular brasileña y que afectan otras gestualidades. Es la herencia africana que, por ejemplo, Waldenyr Caldas observa en la figura futbolística de Mané Garrincha, el gran jugador de las Copas de 1958 y 1962, al describir sus movimientos como “a técnica e a velocidade com que o fazia tornavam-no parecido com uma borboleta voando em um campo de futebol. Garrincha e toda sua astúcia corporal representavam verdadeiramente a brasilidade e a plasticidade de um povo que aprendeu a usar o corpo como instrumento de comunicação” (2010:10). Con lo cual, es factible asociar el sonido producido por el trabajo de *Pedro pedreiro penseiro* con el eco sonoro de la danza esclava en el campo azucarero al compás del canto rítmico, la *malemolência* presente en los brasileños de la que Buarque, entre líneas y a través del sonido/palabra, entreteje en sus textos.

Desde su amplio gesto artístico, este escritor-músico entra dominios y registros diversos: música, prosa, teatro, canción, poesía, ensayo, etc. y rompe con las formas en una *malemolência* que contamina lenguajes, construye textualidades interferidas. Sus relatos parecen un autocuestionamiento (Jitrik 1972) que se actualiza como búsqueda de una expresión desconcertada y exótica en el contar y que en dicho extrañamiento, a veces, los sujetos son conducidos hacia horizontes existencialistas, tal como ha sido leída la novela *Estorvo* (1991) por gran parte de la crítica, en su voz narrativa como un sujeto fuera de sí. Incluso en el comienzo de esta novela, observamos un procedimiento muy peculiar que anticipa, desde nuestra visión, el uso del nivel prosódico como sostén de la interferencia. En la primera página se inserta una secuencia sonora construida como epígrafe, acumulación de términos, abierta y cerrada por la palabra “estorvo”, como si de un eco o movimiento circular anticipo de la respiración narrativa se tratara: “Estorvo, estorvar, exturbare, disturbio, perturbação, torvação, turva, torvelinho, turbulencia, turbilhão, trovão, trouble, trápola, atropelo, tropel, torpor, estupor, estropiar, estrupício, estrovenga, estorvo” (Buarque 1991: 5). A simple vista, parece una búsqueda de un signi-

ficado en un recorrido asociativo de términos; sin embargo, las acentuaciones y transformaciones fonológicas y morfológicas permiten el ingreso de sonoridades que desplazan la simple secuencia enumerativa hacia lo sonoro, interfiriendo el sonido en las palabras y provocando ritmo. Por un lado, se suceden derivados y acepciones del título, en un orden circular – porque se inicia y cierra con la misma palabra, “estorvo”- y, por otro, se interpretan sonoridades a partir de sílabas y fonemas iniciales, alternados a veces con diversos sonidos como interferencias en una línea melódica, como variados tonos. La sucesión de sílabas contenidas sería “ESTORVO – es – es – (EX, DIS, PER) – tor – tur – tor – tur – tro – tro – tra – (A, TRO, TOR) es – es – es – es – ESTORVO”. Se destacan con mayúscula los momentos donde la transformación del sonido rompe la regularidad para establecer cambios tonales, donde se desarrolla el aspecto prosódico de la secuencia por las operaciones de sentido que provocan las distintas alturas como un eco perturbador, percibido esto sobre todo si el pasaje es leído en voz alta (Morales, 2020). Entonces, en su conjunto se remarca una sonorización de la palabra escrita (secuencia sonora) por presencia de lo prosódico hacia efectos sonoros, como si la sucesión de sentidos fuera acompañada por una melodía que enfatiza, en segundo plano (en segundo grado), la sensación de disturbio, de ahí la relación sonido/palabra. Como se ve, la materialidad del texto contribuye en su formato a la figuración musical no como referencia, sino como efecto por el uso de términos, frases y oraciones, el manejo particular del nivel prosódico y la disposición de ciertos fragmentos.

Y más aún decíamos que ese gesto iniciático afecta la respiración narrativa, un cierto ritmo pendular, cuando la voz narradora se detiene a describir el sonido y lo interpreta, de ahí el vaivén entre un contar/cantar. Por ejemplo, el personaje principal de la novela *Budapest* (2003), José Costa, se obsesiona con el sonido de la lengua húngara cuando por azar su vuelo queda anclado en la ciudad de Budapest.

...e agora meus ombros se retesavam não pelo que eu via, mas no afã de captar ao menos uma palavra. Palavra? Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra começava ao até onde ia. Era impossível

destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca. Aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituída de palavras, mas que se desse a conhecer só por inteiro (2003: 8).

La tensión sonido/sentido es generada cuando la voz alude a la producción sonora que invita a leer en voz alta y, así, la “língua sem emendas” se vuelve ritmo narrativo entre un sonido/palabra que resulta igual que la música. Si la melodía es esa línea continua encadenada a través de notas, la lengua escrita también puede provocar ese efecto como sucede con los sonidos del portugués al representar la fonética del húngaro⁸ en los acentos que son destacados: kê, ré, pá, como se observa en el siguiente pasaje.

Divertia-se, Pisti, ao ver um homem grande olhando figuras em álbuns coloridos, um homem gago aprendendo a falar guarda-chuva, gaiola, orelha, bicicleta. Kêrekport, kêrekpart, kerékpár, mil veces Kriska me fazia repetir cada palavra, sílaba a sílaba, porém meu empenho em imitá-la resultava quando muito num linguajar feminino, não húngaro (63).

Veamos otro caso donde se refuerza esta presencia del nivel prosódico. Otra vez en cierto fragmento de la novela *Estorvo* (1991), la voz narradora se detiene para describir la voz de su ex esposa y simular con ello el ritmo cadencial de la frase, como si estuviera interpretando, procedimiento similar a los antes descriptos. Dice: “estala a língua e diz que sente muito, mas não vê por onde me ajudar” (Buarque 1991: 38 [El subrayado es mío]). Hay en la frase una curva de tensión de forma paralela en las dos primeras cláusulas, marcadas por el ritmo de las palabras paroxítonas (estala, língua/sente, muito), y en las últimas con una tonalidad descendente, la presencia de monosílabos hacia la última palabra aguda (não, vê, ajudar), de modo tal que la lengua estalla en su forma material tal como lo hace en la línea argumental. Aunque parezca azaroso, el ritmo prosódico

⁸ Véase el juego espejado de tapa y contratapa que se efectúa en la edición 2003 de Companhia das letras de la novela referida. Allí, en la contratapa, se invierte un fragmento del relato para simular con ello la grafía húngara, no solo por la inversión de las palabras, sino también por la tipografía que se emplea.

de la frase efectúa interferencia sonora y convierte la secuencia verbal en verbal-musical por la referencia al color del timbre (cualidad sonora) que la mujer produce, suspendiendo el ritmo narrativo para ejecutar música. El fragmento completo es:

Finalmente minha ex – mulher estala a língua e diz que sente muito, mas não vê por onde me ajudar. O “sinto muito” vem com pronuncia do coração, e é um coração instável, o dela. Agora está quase pedindo para me ajudar. O que eu lhe dissesse, amarraría a cara mas faria. Pedisse dinheiro, demoraría um pouco mas daría. Seria capaz de me acolher de volta em casa até o perigo pasar. E não duvido que logo estivesse me falando como antigamente, com o mesmo timbre que usava sempre para dizer “te amo mais que tudo” quando nos conhecemos, cinco anos atrás. Dizia “te amo mais que tudo” no meio do almoço, dizia no cinema, no supermercado, na frente dos outros; eu achava estranho ela dizer isso a toda hora, mas acabei por me acostumar. (Buarque 1991: 38)

Precisamente por apelar a una tensión (literatura y música) estos relatos revisten acentos de complejidad no solo por la índole de los dominios en juego, sino también – volvemos a insistir– por la dificultad que implica la elección de dispositivos de análisis convenientes para trazar la relación sonido/palabra. Cabe decir que son múltiples los casos donde se enfoca la relación entre distintos lenguajes (por ejemplo, partir del discurso verbal para pensar lo musical) a través de forzosas metáforas⁹ o cayendo en una traducción confusa y a veces carente de sen-

⁹ Isabelle Piétté problematiza tres ejes que han sido de uso recurrente y complejo en los estudios de literatura y música comparadas: el empleo abusivo de la metáfora, la imprecisión terminológica y la urgencia por adoptar una verdadera actitud iconoclasta. Recuperando las observaciones de E. Souriau y Brown realizadas 1947 y en 1970 respectivamente, señala que resulta en extremo peligrosa la utilización de analogías confusas y las transposiciones arbitrarias cuando se circula entre artes. La tendencia recurrente es proponer estudios sobre empleos metafóricos de términos como “leitmotiv” o “contrapunto” para referirse tanto a fenómenos literarios como musicales. Si, por ejemplo, no se percibe que es una metáfora el uso de la noción de “contrapunto”, se corre el riesgo de otorgarle un grado de afirmación y transformarla en un juego de palabras que gradualmente va perdiendo significado y utilidad para el análisis, asegura la musicóloga. Sostener que el contrapunto es un procedimiento común a las dos artes es excesivo y maltrata los matices que lleva el término; por lo tanto, entre “una composición contrapuntística del poema” y el “contrapunto musical” no hay propiamente identidad, dado que sus estructuras se fundan en elementos disímiles.

tido, es decir, desde una metaforización musical del discurso verbal (Pietté 1987: 36-37). Por ejemplo, el empleo reiterado y abusivo de conceptos como: lo contrapuntístico en la novela, el bajo armónico que acompaña al personaje, la orquestación de los hechos, etc. Ello, parece, aporta negativamente en esos casos pues enmascara la relación fundamental, interesante y poco mencionada en los análisis literario-musicales. Me refiero a la observación del engarce sonido/palabra desde codificaciones en juego, plasmadas siempre en el registro que aquí se aborda, la narrativa. Esta perspectiva llevaría a interpretaciones de modos de figuración, modos de organización¹⁰ (Jitrik 1972) en textos de Chico Buarque, atendiendo a la índole y singularidad de los materiales que logran construir un compuesto literatura/música en cierto equilibrio, más y menos estable. Por esa razón, parece sumamente operativo afianzar la noción de lo interferencial (dos esferas en contacto: la música y la literatura) como ejercicio latente en su poética narrativa donde se mutan géneros “convencionales”, llevando más allá de los límites las categorías y proponiendo ritmos, modulaciones propias de una obra artística multiforme que a la par reenvía, en una genealogía posible, a la herencia del Romanticismo (Montoya Campuzano 2013: 18-19) en resonancia con el Modernismo latinoamericano y el Modernismo brasileño, legado del que innegablemente los músicos-escritores “hijos de la MPB” se hacen cargo.¹¹

En este sentido, resulta interesante subrayar dentro del dominio comparatista los instrumentos mencionados, la interferencialidad sonido/palabra desde el análisis prosódico, para comprender las interferencias musicales con el propósito de describir de manera más acabada el sistema de lo literario/mu-

¹⁰ “Toda novela debe su forma peculiar, su identidad, a cierta disposición de elementos que puede analizarse y describirse. Pero también hay que decir que la combinación se lleva a cabo gracias a cierta energía organizativa que proviene sin duda del lenguaje, del que la novela es una manifestación o resultado” (227).

¹¹ Wagner propone un drama integral en el que todas las artes se encuentran fusionadas. Se propone equilibrar música y poesía en un siglo donde esas expresiones habían cobrado una gran distancia entre sí. Por otra parte, el gesto artístico de Rubén Darío en su “Sinfonía en gris mayor” coloca la concepción de obra artística en lo trascendental al borrar los límites entre los lenguajes. El gesto wagneriano se potencia en los escritores de la torre de marfil como síntoma de la hipnosis artística.

sical que parece instituirse dentro de esta compleja poética, tal como vislumbran los fragmentos citados. Y así delinear zonas de contacto y particularidades de la relación literatura/música en el género novela entendiendo que nos enfrentamos a un sistema de relaciones inusuales del cual poco los estudios hacen referencia, lo que lleva a indagar más dentro de abordajes semióticos, de ahí la interferencia en el dominio de la Semiosfera. Cómo operan esas relaciones, de qué modo los análisis han planteado estos cuestionamientos que, por ejemplo, el escritor colombiano Pablo Montoya Campuzano indaga en la obra carpentereana (2005), para referir uno de los que más se destaca en relación con el enfoque que planteamos en este artículo.

Las investigaciones que encauzan los cruces entre lenguajes (literatura/música) atendidos a lo referencial y temático: imágenes y referencias a autores, composiciones musicales, términos abstractos de la teoría musical, etc. priorizan solo planteos temáticos, omitiendo la riqueza de lo interferencial como modo particular de construcción de los relatos. Por ello, creemos que, en el caso de Buarque, al tratarse de la escritura de un artista que circula entre saberes y dominios de modo efectivo (literatura y música son prácticas por las que ha obtenido reconocimiento), se requiere una profundización en los procesos de interferencia que los rasgos musicales del portugués brasileño parecen brindar a sus textos, recurso muy consciente en este escritor-músico. Si tenemos en cuenta que, sobre todo en *Estorvo* (1991) y *Budapeste* (2003), en la primera a través de la interpretación y, en la segunda, de la obsesión por el sonido de la lengua exótica, enfoca la relación entre lenguajes desde las formas, podemos asegurar que el portugués es la lengua que le permite producir el vaivén entre dos codificaciones como la música y la literatura porque el propio autor concibe su lengua como una lengua musical, por eso la narrativa también es un contar/cantar.

Es un modo de pensar el relato cercano – retomando líneas iniciales- a otras narrativas de autores latinoamericanos donde también existe un entramado y hay sonoridad, por ejemplo, José María Arguedas (Quechua/Castellano) y Augusto Roa Bastos (Guaraní/Castellano). En esas tensiones se generan lenguajes literarios que refractan la interferencia de gramáticas o cos-

movisiones, por ejemplo, cuyo sostén es una palabra escrita que se oraliza, se escribe para decirse. Recordemos que Arguedas, en el Prólogo de *Yawar Fiesta* (1941), recupera este problema en aras de reflexionar sobre su “lengua literaria”. Allí afirma la necesidad de recrear la complejidad del mundo andino de la cual el indio es solo uno de sus elementos, sin dudas su modo de trascender el indigenismo y el regionalismo.¹² Bajo esa intención, el lenguaje literario se presenta como un compuesto en el que las codificaciones del castellano y el quechua buscan constantemente un equilibrio: resultaba complejo para Arguedas describir el universo andino en un castellano tradicional o convencional, de ahí su intento de inventar un “castellano especial” como forma conveniente y eficaz, como un instrumento propio.

¡No, no eran así, ni el hombre, ni el pueblo, ni el paisaje que yo quería describir, casi podía decir, denunciar! Bajo un falso lenguaje se mostraba un mundo como inventado, sin médula y sin sangre; un típico mundo «literario», en que la palabra ha consumido a la obra. Mientras en la memoria, en mi interior, el verdadero tema seguía ardiendo, intocado. Volví a escribir el relato, y comprendí definitivamente que el castellano que sabía no me serviría si seguía empleándolo en la forma tradicionalmente literaria.

[...]

Se ve en la necesidad de tomarlo como un elemento primario al que debe modificar, quitar y poner, hasta convertirlo en un instrumento propio. (Arguedas, 2006: 28-29).

En Roa Bastos ocurre algo similar, manifiesto en la tensión entre una lengua oral y una lengua escrita¹³. Para este novelista escribir el Paraguay implica poner en palabras el sonido de la memoria construida sobre la base de la oralidad, “oír un texto no escrito; escuchar y oír antes de escribir los sonidos del discurso oral, informulado pero presente siempre en los

¹² “Se trata de novelas en las cuales el Perú andino aparece con todos sus elementos, en su inquietante y confusa realidad humana, de la cual el indio es tan sólo uno de los muchos y distintos personajes”. (Arguedas 2006: 13)

¹³ Carlos Pacheco analiza en *La comarca oral* (1992), entre otros aspectos, las tensiones entre lengua oral y escrita que signaron las narrativas de Juan Rulfo, João Guimarães Rosa y Augusto Roa Bastos.

armónicos de la memoria” (Roa Bastos, 1989). De modo que la interferencia también se da en una “lengua literaria” que entrama codificaciones en virtud de diseñar una cosmovisión, de reponer una tradición oral.

En consecuencia, resaltar planos que privilegian el cruce de las lenguas o lenguajes, el predominio de las formas sobre el contenido, por momentos diluye la anécdota para destacar otras cuestiones que interesan a los sujetos ficcionales y antes, a los escritores. Tal como en Arguedas y Roa Bastos prevalece la preocupación por la búsqueda de una “lengua literaria” que enlace cosmovisiones, en relación con los intereses de Buarque artista parece visible la puesta en crisis de fracturas irreductibles entre dominios, configurando cruces de distinto calibre. Son vínculos que permiten la apelación a planteos de la Semiótica de la Cultura, si tomamos en cuenta la circulación de discursos y textos en las esferas y las relaciones de sentido que se generan en esas interacciones. Evidentemente, las dos dimensiones música y literatura en diálogo lo convierten en un escritor que construye una narrativa musical en un sentido posible que no “cuenta la música”, sino que más bien la interpreta sonoramente cuando la lengua subraya sus marcas sonoras y prosódicas. Así las voces narradoras se vuelven canto, insertan el sonido en la palabra para configurar una literatura sonora como signo de una cultura brasileña también atravesada por lenguajes, discursos y textualidades diversas.

Bibliografía

- Arguedas, José María (2006). *Yawar festa*. La Coruña: Ediciones del Viento.
- Buarque, Chico (1991). *Estorvo*, São Paulo: Companhia das letras.
- ___ (2003). *Budapest*, São Paulo: Companhia das letras.
- ___ (2014). *O irmão alemão*, São Paulo: Companhia das letras.
- ___ (2019). *Chapeuzinho amarelo*, 4ta. Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Caldas, Waldenyr. (2010). *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Manole.

- Coutinho, Eduardo (2004). “La literatura comparada en América Latina: Sentido y función”. *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, 14.
- Croce, Marcela (2015). “1 Utopía intelectual”. *La seducción de lo diverso. Literatura latinoamericana comparada*. Buenos Aires: interzona.
- Durísín, Dionýz (1984). *Theory of Literary Comparatistics*. Bratislava: Slovak Academy of Sciences.
- Escobar, Ticio (2004). “La identidad en los tiempos globales”. *El arte fuera de sí*, Asunción: Fondec-CAV/Museo del Barro.
- Freyre, Gilberto (1977). *Casa-grande y senzala: formación de la familia brasileña bajo el régimen de la economía patriarcal: introducción a la historia de la sociedad patriarcal en el Brasil*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- García Canclini, Néstor (2001). “Las culturas híbridas en tiempos globalizados”. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Bs. As.: Paidós: 13-33.
- Homem, Wanger (2009). *Histórias de canções: Chico Buarque*. São Paulo: Leya.
- Jitrik, Noé (1972). “Destrucción y formas en las narraciones”. César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México: Siglo XXI, 219-242.
- Lotman, Iuri (1996) *La semiosfera I*. Trad. Navarro, D, Madrid: cátedra.
- Montoya Campuzano, Pablo (2005). “Los Pasos Perdidos y las teorías sobre el origen de la música”. *Revista Universidad EAFIT*, 41, 139: 57-66.
- (2013) *La música en la obra de Alejo Carpentier*, Medellín: La Carreta Editores.
- Morales, Hernán (2020). “Prosodia musical en fragmentos narrativos de Chico Buarque”, *Revista Argos*, Universidad de Guadalajara, 7, 20.
- Pacheco, Carlos (1992). *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello.
- Piette, Isabelle (1987) *Littérature et Musique. Contribution á une orientation théorique (1970-1985)*, Namur: Presses Universitaires de Namur.

- Ramos, Julio (1996). "Migratorias", *Paradojas de la Letra*, Caracas: eXcultura.
- Roa Bastos, Augusto (1989). "Cultura oral y literatura ausente". *Página 12*, 25/01, Argentina.
- Santiago, Silviano (1978). "O entre-lugar do discurso latino-americano", *Uma literatura nos trópicos*, São Paulo: Perspectiva, 11-28.
- Tatit, Luiz (1997). *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume.

El tiempo derramado. Una lectura de la película *Familia sumergida* (2018) de María Alché

María Soledad Boero

Los muertos rodean a los vivos. Los vivos son el centro de los muertos. En ese centro están las dimensiones del tiempo y el espacio. Lo que rodea al centro es atemporal (...) Los muertos habitan un momento sin tiempo, de construcción continuamente recomenzada.

(...) La memoria de los muertos que existen en la atemporalidad puede pensarse como una forma de imaginación relacionada con lo posible.

John Berger

Un comienzo

El fragmento de Berger (extraído de sus *Doce tesis sobre la economía de los muertos*) que abre este trabajo nos coloca –tal vez de un modo abrupto, casi de golpe– en una zona o mundo que nos excede, una región que no es la de “los vivos” pero que va orbitando en torno a ellos en otros espacios/tiempos. El mundo de los muertos rodea al de los vivos –dice– y en ese rodeo se abre un hiato, un agujero ciego en el que se teje un abismo histórico de sentidos y sinsentidos, sensaciones, creencias, interpretaciones y, sobre todo, incertidumbres.

El duelo (el trabajo de duelo, individual y colectivo) forma parte de esa trama espesa entre los vivos y los muertos, acompañada desde largo tiempo a la historia de la humanidad y se va diseminando de modos diversos en cada circunstancia, territorio, geografía. Cada cultura y comunidad le imprime sus marcas, rituales y costumbres. También es esa misma comunidad la encargada de reclamar y exigir que se cumplan, por ejemplo, los rituales de la muerte cuando han sido ultrajados o cercenados ante la experiencia traumática de las violencias políticas y sus regímenes de exterminio.¹

¹ Ante la desaparición forzada de personas en regímenes dictatoriales como los que hemos padecido en nuestro país, la lucha de los organismos de derechos humanos y de toda la comunidad funda uno de sus pilares en la búsqueda y ha-

La experiencia del duelo –como decíamos, en su condición individual o colectiva– es un ejercicio único e irreplicable, por un lado, y por el otro comparte –la mayoría de las veces– ciertos rituales que forman parte de una comunidad, donde se comienza a transitar el paso del mundo de los vivos al enigmático mundo de los muertos. Los rituales se tornan entonces herramientas de gran carga simbólica que muestran los diferentes grados de aceptación o negación de la muerte que se da para sí cada cultura.

Más allá de las etapas y pautas que describen las bibliotecas antropológicas y analíticas, lo cierto es que hay un punto en el que la experiencia de la pérdida es absolutamente singular y condiciona a cada sujeto de un modo diferente.

El duelo es un trabajo, un proceso que consta de una serie de momentos en los que el sujeto va experimentando y asumiendo –en el caso de un proceso relativamente convencional– la pérdida, en tiempos subjetivos que fluctúan en función de cierta situación en particular, dirá Freud en su clásico ensayo *Duelo y melancolía*.² Y ese trabajo adquiere diferentes formas de composición y expresión a lo largo de los trayectos efectuados por el sujeto.

Familia sumergida

Como sabemos, los terrenos de la literatura y el arte son medios de expresión privilegiados para dar cuenta de este tipo de acontecimientos en su variedad de inflexiones y matices. El lenguaje del cine, por ejemplo, ha dado sobradas muestras en los últimos años de sus incursiones en este tipo de temáticas. Nos interesa, en particular, hacer una lectura de *Familia sumergida* (2018), película argentina dirigida por María Alché que retoma el tema de la muerte de un ser querido en el marco de una fami-

llazgo de los restos de sus familiares para poder, en parte, tramitar el dolor de la pérdida a través de los rituales colectivos y comunitarios de entierro y sepultura.

² El duelo es la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente, inhibe el interés por el mundo exterior del sujeto que lo padece, absorbiendo su yo por un tiempo determinado. No se lo considera patológico, salvo en determinadas circunstancias y es necesario que se lleve a cabo y que no se lo perturbe (Freud 1917: 2 y ss.).

lia, y las transformaciones por las que transita la protagonista.³ La película intenta narrar el estado de conmoción que atraviesa Marcela (Mercedes Morán) tras la muerte de su hermana Rina, y cómo ese estado va trastocando el vínculo con el resto de sus lazos familiares (esposo y tres hijos).

Situamos nuestra lectura en el marco de una serie de búsquedas en torno a los modos en que los lenguajes estéticos contemporáneos registran formas no convencionales de narrar experiencias vitales, sobre todo aquellas donde asistimos a ciertas experimentaciones en los vínculos entre tiempos, materias y afectos. Nos interesa explorar la dimensión de las temporalidades en su articulación con ciertos elementos que tensionan y dislocan las estrategias de la memoria representativa o los modos del recuerdo personal.⁴

¿Qué transformaciones padece un yo cuando se ve atravesado por la experiencia de la pérdida? La muerte de un ser querido provoca una interrupción en el tiempo cotidiano del que queda y abre a otro tiempo no pautado, produciendo quiebres afectivos y dislocamientos en el seno de la subjetividad.

En este material en particular, el interrogante que surge tiene que ver con explorar cómo acontece la experimentación con el tiempo, cuando se ubica en un espacio íntimo, familiar, doméstico, qué otras temporalidades se activan allí. Un lugar que se pregunta por los modos de presencia de un estado de duelo en un sujeto femenino en el marco de una familia determinada.

³ La película de Alché se puede ubicar en medio de otras producciones audiovisuales de directores argentinos de los últimos años donde se le da tratamiento al tema del duelo en algunas de sus múltiples aristas, por ejemplo *Karakol* (2019) dirigida por Saula Benavente –en la que se narra el recorrido de una hija tras la muerte de su padre, a través de un viaje a paisajes recónditos– o *La muerte no existe y el amor tampoco* (2019) de Fernando Salem –en la que se trabaja el duelo de la muerte de una amiga de la protagonista, y la negación a partir de una muerte traumática.

⁴ Si bien algunas de las series de materiales estéticos que he investigado focalizaban su atención en las memorias heterogéneas y singulares que emergen en relación con procesos de violencia política y pasados traumáticos de nuestra historia reciente (Marta Dillon, Albertina Carri, Natalia Bruchstein, entre otros) en esta ocasión me propuse interrogar un material en el que la experimentación con el tiempo está emplazada en el micro universo ficcional de una mujer urbana, de clase media, con una familia heteronormativa.

Una mujer que pierde a su hermana y que es la encargada de desarmar su casa, en medio de una conmoción que no termina de transmitir al resto de su familia. La vida de Marcela ingresa en una zona de enrarecimiento donde todos sus vínculos se ven trastocados tanto como su yo, provocando un estado de conciencia particular que la lleva hacia lugares existenciales no habituales en su discurrir cotidiano.

La pregunta que me impulsa, entonces, tiene que ver con investigar –en esta ópera prima de la directora– cómo convive la protagonista con esa memoria familiar, esos pasados afectivos que se imponen al momento de llevar adelante el duelo por su hermana muerta. En otras palabras, y atendiendo además a la composición de ciertas imágenes, me interesa indagar en ese tiempo de la emoción profunda –en el seno mismo de la subjetividad yoica– que rompe con la ilusión y el imaginario de una temporalidad subjetiva sin fisuras y activa la creación de otros matices de lo real para mostrar “cómo se cuenta una vida” cuando es atravesada por una pérdida afectiva.

A través de qué matices o figuras se puede entrever una microfísica de ciertos afectos que, en su devenir, van mostrando los movimientos de un cuerpo atravesado por el dolor.

Cortinas y plantas

La primera escena de *Familia sumergida* muestra a la protagonista (Marcela) enredada en las cortinas de la casa de Rina, su hermana, quien ha fallecido hace una semana después de una sorpresiva enfermedad. La imagen de esas telas pesadas, en tonos de ocre que dibujan el contorno de unas flores donde penetra una luminosidad tenue nos recuerda a esa luz enrarecida y ensoñada de la proyección de diapositivas (minuto 00.55). Esa luz enrarecida que cae sobre la sombra del rostro de Marcela será una marca visual que seguirá, de un modo u otro, durante toda la película y que le otorgará un componente espectral necesario para dar cuenta de los devenires de la percepción.⁵

⁵ En palabras de María Alché, fue una apuesta arriesgada pero muy sugerente la de su directora de arte Héléne Louvart, de filmar anteponiendo una media

Los objetos también cobrarán relevancia en torno a los temblores de la percepción puesto que serán medios precisos para visualizar esos trayectos psíquicos por donde transita la protagonista. Las cortinas, las plantas, incluso el espacio de la casa –no solo la propia sino la de su hermana fallecida– serán materias cargadas que, desde su aparente quietud, emitirán ciertas vibraciones.

La anécdota es breve: Marcela (protagonizada por la actriz Mercedes Morán) es una mujer de más de cuarenta años, casada, con tres hijos adolescentes, que acaba de perder a su hermana y es la encargada, a su vez, de revisar y acomodar sus cosas para vaciar el departamento donde vivía. La noticia, además de causarle tristeza, la pone en un estado extraño, la desorienta y suspende de su vida doméstica, “sumergiéndola” (algo de esa inmersión se anticipa en el título) en una serie de movimientos subjetivos y físicos que van hilando otra percepción de las cosas y de los sujetos que la rodean.⁶

En ese sentido, la suspensión de la vida doméstica se desenvuelve en los mismos espacios de la casa que comparte con su familia y de la casa de su hermana, lo que le otorga a ese *domus* otros alcances. Esa vida doméstica, con sus reglas y normas vinculadas especialmente al mundo de la mujer, queda suspendido aun dentro de sus límites, lo que habilitará a la distorsión visual y a la emergencia de los fantasmas familiares.⁷

La casa/departamento de Marcela y su familia también parece introducirla en cierto caos que la agobia: vicisitudes y problemas de sus hijos y sus vidas adolescentes, las obligaciones escolares, el lavarropas que dejó de funcionar, el plomero que no viene; y un marido que debe viajar varios días por trabajo y cuya ausencia se hace notar.⁸

de seda semi transparente como filtro a la cámara, para lograr determinadas atmósferas, tonalidades y efectos visuales cercanos a la ensoñación.

⁶ También deberá lidiar con un medio hermano por parte de padre con el que no posee buen trato y tiene diferencias, además, en torno a su memoria.

⁷ Hay en el filme un momento donde pareciera que la vida doméstica encuentra una línea de fuga, y es cuando la protagonista viaja junto a su nuevo amigo al interior de la provincia de Buenos Aires, buscando un terreno heredado por sus padres. Esa pequeña *road movie* moviliza a Marcela a la vez que también se vuelve una geografía confusa y que produce desorientación.

⁸ Otra de las líneas que se abren para analizar tiene que ver con los roles fijos y estancos de la familia heteronormativa, donde por diversos motivos, el hombre

Antes de salir de viaje, Marcela le pregunta: “¿cuento con vos en la vida?”, interrogante que anticipa un desgarró, una distancia entre el estado de duelo o *aflicción* (Barthes 2009: 10) incipiente y el modo en que lo asume el resto de su entorno más cercano. Distancia que no es física sino existencial; de estar sin estar; de presencia ahuecada o con la atención en otro lugar.

Una tensión que afecta el sentido de la temporalidad cronológica en primer lugar que oscilará entre una dimensión social y convencional del tiempo, que espera del sujeto una serie de acciones preestablecidas (expectativas familiares, conyugales, laborales, etc.) y que marca un ritmo poblado de demandas a cumplir; y una dimensión virtual/existencial –y no por eso menos real– que se sobreimprime a la percepción habitual y le otorga otra profundidad, otro matiz a la experiencia del tiempo, generando un vínculo singular entre el tiempo y la emoción, o mejor, entre esa afección de dolor que atraviesa al sujeto y lo coloca en otro lugar, inaugurando un ritmo diferente, ralentizado, que escapa de los límites de la conciencia y genera, entre otras cosas, una serie de imágenes alucinadas.⁹

Y en esta instancia es donde retornan las cortinas como ese elemento de trance y conexión con otra dimensión de lo real, en los que la película –de modo paulatino– irá componiendo esas escenas de un realismo alucinado, donde aparecen algunos miembros ya muertos del pasado familiar, ancestros de aquella *familia sumergida* de la protagonista.

De las cortinas blancas de lino de su casa familiar, enrolladas como capullos irán apareciendo las tías abuelas Blanca y Cecilia –muertas hace tiempo ya– que le hablan a Marcela, ante su mirada expectante.¹⁰

es el que sale y la mujer es la que se queda en la casa, a cargo de los hijos y de las tareas domésticas y de cuidado.

⁹ Desde esta perspectiva, y siguiendo en parte la lectura que hace David Lapoujade con Bergson (2011) podemos considerar que las emociones profundas tienen la capacidad de generar su propio objeto, es decir, a través de ellas, podemos percibir una faceta radicalmente nueva del objeto (esto es en el nivel de las intensidades y las vibraciones). En ese sentido, una emoción profunda se conecta con la posibilidad de vislumbrar algo diferente o con otro matiz de la percepción ordinaria.

¹⁰ Le cuentan, entre otras cosas, de la vida de su abuela, de que tenía amantes, que no era feliz con el abuelo.

Esas presencias espectrales se repetirán y sumarán a otras presencias varias veces a lo largo de la película, en la casa de su hermana y en la suya, en los rincones de los espacios más domésticos y ritualizados como la cocina o el *living*. Una genealogía de muertos y muertas que conviven en alguna dimensión temporal con el presente agujereado de Marcela. Ecos de voces, palabras que resuenan de conversaciones entre cortadas, murmullos... No hay cortes abruptos en esas apariciones, las cortinas marcan esa zona de pasaje insinuando quizá –como velos en movimiento– la persistencia de esas presencias, en un largo proceso de acumulación, recién vueltas visibles para Marcela por ese estado de fragilidad subjetiva en la que el duelo la sitúa.

El transcurrir del duelo, decíamos, se da en el marco de dos espacios muy marcados como lo son las dos casas por las que transita la protagonista. Es una temporalidad interceptada por la espacialidad (Arfuch 2005: 248) ya que se dibuja toda una geografía de los espacios de la casa donde las evocaciones fantasmales tienen lugar. Un espacio-temporalidad que no se separa de esa experiencia y que le otorga otra textura a las mutaciones de la protagonista.

La película juega con la composición de una poética de los espacios de la casa –con sus recuerdos y memorias acumuladas– que propicia las condiciones para ese *aparecer* ensoñado de los muertos familiares.

Siguiendo esta línea de análisis, el estado de ensoñación se emparenta con las vicisitudes del espacio onírico. El territorio de los sueños se sitúa, por momentos, en esa indistinción entre lo imaginario y lo real, donde los contornos se enrarecen y confunden.

El carácter ensoñado de esas apariciones podría articularse con ciertos vínculos entre fantasma y sueño, al relacionar ambas dimensiones y provocar, en función de determinadas vivencias, una desdiferenciación e indistinción en sus efectos y alcances.

Según su etimología griega, fantasma refiere a una aparición, “una imagen ofrecida al espíritu” (Dufourmantelle 2020: 59). Entre sus múltiples variantes y matices los fantasmas no son solamente ensueños, sino que son organizaciones preparadas de las pulsiones de acuerdo con determinados trayectos imaginarios del sujeto (61).

En esa indeterminación entre lo fantasmático y lo ensoñado, esas presencias espectrales que asedian a la protagonista son transmutadas con la vibración de ciertos objetos afectivos como las fotografías, los tejidos, una colección de botones, algunos libros, ciertos muebles.

En general, Marcela orbita entre su casa (pequeño caos vital, medio ajustado, incómodo, tumultuoso, en la que convive con hijos y su marido) y la casa de su hermana: solitaria, plagada de objetos inmóviles, ropas, libros y en especial, las prendas tejidas a mano –todas envueltas en pañuelos de seda de colores vibrantes– por la hermana fallecida: un espacio estático, que denota la desconexión con un ritmo de vida.

La película insiste en esos pequeños enmarques o cuadros que les otorgan a determinados objetos una condición casi sagrada o espiritual como si en ellos se condensara todo el tiempo vivido de aquellos que ya no están.

Pero las cortinas también cumplen otro papel que conecta a la protagonista con algo más de este mundo. En un momento determinado, detrás de las cortinas de su casa que dan al balcón, aparece por primera vez Nacho, amigo de su hija mayor (que comparte en algún sentido una sensación de pérdida –de otro orden– como la de Marcela) y con el que mantendrá un vínculo diferente –es el que le arregla el lavarropas, le ayuda a embalar los libros y objetos de la casa de su hermana, la acompaña en un viaje extraviado por la provincia a buscar un supuesto terreno heredado–, personaje con el que sentirá una desconocida intimidación y con el que transitará por una zona de los afectos puramente sensible. Funcionará, además, como una especie de línea de fuga con la que experimentará otras formas de transitar parte de ese proceso de la pérdida.

Las plantas son otro elemento clave y forman parte de ese mundo que va mutando a su alrededor. En muchas de las escenas de la película se ve a Marcela levantando macetas con pequeñas palmeras, algunos helechos que estaban en la casa de la hermana y que luego trata de encontrarles un lugar en algunos de los rincones de su casa.

Hay una insistencia visual en esa especie de movimiento casi en cámara lenta de Marcela caminando con las plantas, tratando de ubicarlas: ¿qué hacer con aquello que todavía sigue vivo?,

¿qué otro modo de existencia darle? Como si algo de la vida de su hermana se jugara en la supervivencia de esas plantas. Esos movimientos físicos y concretos de la protagonista (embalar, mover, trasladar plantas, sacar al sol los tapados de piel, desarmar y armar cajas) implican, sin dudas, movimientos subjetivos, preguntas, temblores en el yo.

Rincones, plantas, cortinas, tejidos, pequeños objetos distribuidos en el espacio de una casa donde se cifró un *habitar*, poblado de imágenes que cifran una intimidad (Bachelard 2012: 33) un modo de estar en el mundo y en consecuencia también se figura un modo de dejarlo. Es a partir del tratamiento de las imágenes que se imponen y van impregnando los diálogos, las palabras, que asistimos a ese tiempo no humano y espectral, desde una mirada que se abre a ese pasado familiar atemporal, plagado de voces y ecos.

En *Familia sumergida* observamos la elaboración de imágenes no como reflejo de un sentimiento o un punto de vista autoral, sino como una relación singular que interviene *entre* las cosas, para que ocurra una nueva configuración, nuevas relaciones, una nueva sensibilidad (Vauday 2008: 59).

Esa nueva configuración sensible, esa rasgadura de la percepción ordinaria es la que acompaña cierta composición de las imágenes donde siempre pareciera que algo permanece oculto, como al acecho, en la sombra, esperando el momento para volverse, de algún modo, visible.

Gestos

Como decíamos, hay un movimiento pendular en la subjetividad de Marcela que la ubica, por momentos, en una cuerda floja. El tiempo del duelo la lleva a oscilar entre las demandas de sus hijos y sus propias búsquedas, entre un modo de acción en la realidad y los efectos enrarecidos y espectrales de lo real, entre un apego a la superficie de lo cotidiano y una *emoción profunda* que activa otros modos de percibir y de estar. Entre un tiempo pulsado que cuenta el hábito de las horas y los días y un “trastorno” temporal que se abre a una temporalidad múltiple de los espectros, a sus infinitos modos de presencia.

Para decirlo con otras palabras, hay cierta línea de composición y en algunas imágenes que refuerzan la presencia de cierta dimensión “espiritual”, en el sentido que le otorga Giorgio Agamben en *Profanaciones*:¹¹ como una toma de conciencia de que el sujeto yoico no está completamente individualizado, sino que contiene aún cierta carga de realidad no formada, no individualada, impersonal, no yoica. Aquello zona de la vida que rodea al sujeto pero que no le pertenece y al mismo tiempo lo introduce en una zona de no-conocimiento.

Desde ese no saber que se experimenta ante la muerte de un ser querido, la protagonista transita de un estado a otro, en una variación que fluye y va permeando ambos espacios, lo que le permite –de alguna manera– hacerse cargo de vaciar la casa de la hermana y a la vez dejarse atravesar por afecciones profundas de conmoción y desasosiego.

Y esa ambivalencia contenida atraviesa varios momentos de la película a partir de una microfísica visual enfocada en ciertos gestos que toman como superficie de registro el rostro y el cuerpo de Marcela.

Si pensamos los gestos como “modos de relación” más que una forma corporal específica, y que enlazan diferentes cuerpos, objetos, fuerzas, contextos –dimensiones concretas o espirituales– (Deleuze en Bardet 2019: 90) el tratamiento de ciertas imágenes del filme nos permite suponer que esa ambivalencia entre lo superficial y lo profundo se muestra en algunos primeros planos del rostro de Marcela.

Rescato dos escenas: la primera, en el departamento de su hermana, cuando se encuentra con la vecina que viene a devolverle las llaves y le comienza a hablar de Rina, de cómo era su hermana, del afecto que le tenía. La segunda, cuando en su casa, y en medio de un repaso para la prueba de historia de su hijo quinceañero, el rostro de la protagonista se abisma sobre un fondo de oscuridad y deja lugar a las lágrimas y el llanto mientras repite los datos de los apuntes, ante la mirada ingenua del hijo.

¹¹ Y agrega que es necesario no sólo conservar esta carga sino además respetarla y, de algún modo, honrarla, como se honran las propias obligaciones. Ver *Profanaciones* (10).

La cámara se detiene, permanece por varios segundos enfocada en esa transmutación microscópica del rostro, esos rictus de la cara donde se imprime la aficción y la angustia. Una visión sin mirada es lo que emerge de ese rostro cargado de una intensidad que por un momento se desmarca del tiempo y el espacio de ese presente vivido (minuto 20.00).

El uso del sonido también colabora en fortalecer la dislocación en la percepción que se produce. Como señalan algunos críticos sobre la película, el elemento de la dislocación es “una forma de desnaturalizar la conciencia ordinaria y automática con la que se experimenta el orden doméstico” (Roger Koza 2018: 2). El sonido acompaña esta disrupción, esas “fallas”¹² que hacen que la realidad deje de ser una fina capa sobre lo que vemos y se abra a otras dimensiones de lo real.

Esa rarefacción de lo real se va efectuando paulatinamente a lo largo del filme, con esas escenas familiares que dislocan el tiempo y el espacio y en las que se muestra –de un modo alucinado– lo sumergido, lo latente de ese orden familiar.

Tiempo derramado

Hay una escena –que refuerza la operación de lectura que venimos sosteniendo– en la que Marcela está con Nacho, mirando fotos familiares del pasado en la casa de su hermana Rina y le va comentando quién es quién en cada una de las fotos en blanco y negro que se van sucediendo, relatando alguna historia que la fotografía suscita. Ante la duda sobre una de las fotos, dice: “Esta no sé quién es. Igual ahora no hay a quién preguntarle. Están todos muertos...” (minuto 33.55).

Creo que uno de los motivos que persisten en *Familia sumergida* tiene que ver con mostrar algo de la complejidad de

¹² Un antecedente estético visual de esta película lo encontramos en la muestra *Fallas. Diapositivas familiares 1960-1986. Fui a estar allí (éramos esperados entonces sobre la tierra)* (2012) de la misma artista, consistente en la observación e intervención de una serie de diapositivas familiares de los 60 y 70, en la que también aparece un juego de temporalidades yuxtapuestas entre el mundo de sus padres que ilustran las fotos y el mundo del presente de la artista. Dos de sus cortos, *Noelia* (2012) y *Gulliver* (2015), dejan entrever un trabajo sobre la dislocación o la falla que pone en tensión lo que consideramos “realidad”.

nuestra cultura para vincularse con aquella dimensión que aloja a los muertos. Es a partir de esta irrupción de la muerte de su hermana, que la protagonista –una mujer común dentro de un universo familiar y doméstico cualquiera– ingresa en una suerte de “locura” de duelo –en tanto proceso de dislocación y desquicio temporal– para intentar “subjeterar esa pérdida” (Allouch 2008: 23). Porque también hay un trozo de ese *sí mismo* que se pierde en el proceso.

¿Cómo abrir la imaginación para indagar en otros lazos con los afectos del pasado que ya no están, en el marco de una cultura que –a diferencia de otras– es reacia a los rituales y ritos para ese pasaje? ¿Cómo transitar la singular temporalidad de un estado de duelo en medio de un sistema social que acelera los tiempos y casi no deja resquicios para otras fluctuaciones temporales y afectivas?

Es una de las preguntas que la película activa y la proyecta en el micro universo de una mujer y sus devenires ante un estado de pérdida.

El tiempo derramado –aquel que se sale de sus cauces, en una suerte de coexistencia superpuesta entre pasados y el presente– es también la apuesta por indagar en esa memoria impersonal que es la de los muertos. Una memoria colectiva –nos dice Berger– “que existe en la atemporalidad y que puede pensarse como una forma de imaginación relacionada con lo posible” (5).

Desde la particularidad que muestra la película quedan abiertas algunas líneas en torno a las dimensiones que afectan la subjetividad cuando es intervenida por una pérdida. El duelo entonces, ejercicio singularísimo, se despliega y va desajustando, a su paso, diferentes niveles de la percepción, el tiempo y el afecto.

Familia sumergida –en su presentación– vino acompañada de una frase que podría entenderse casi como una clave de lectura: “Somos lo que ocultamos...”.

Quizá podamos sugerir que una de las etapas del duelo sea mantener cierta conversación con los espectros –diseminados a través de los espacios más cercados y ritualizados, como los ambientes de una casa y la energía cifrada en determinados objetos– una forma de contacto con aquellas apariciones intempestivas y persistentes, agazapadas en ese refugio íntimo, abismal e insondable que llamamos familia.

El tiempo derramado. Una lectura de la película *Familia sumergida* (2018)
de María Alché

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005). *Profanaciones*, Bs. As.: Adriana Hidalgo.
- Alché, María (2018). *Familia sumergida*, Bs. As.: Incaa.
- Allouch, Jean (2008). *Erótica del duelo en los tiempos de la muerte seca*, Bs. As.: Edelp.
- Arfuch, Leonor (2005). (comp.) “Cronotopías de la intimidad” en *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*, Bs. As.: Paidós.
- Bachelard, Gastón (2012). *La poética del espacio*, México: F.C.E.
- Bardet, Marie (2019). “Hacer mundos con gestos” en Haudricourt, A. *El cultivo de los gestos*, Bs. As.: Cactus.
- Barthes, Roland (2009). *Diario de duelo*, México: Siglo XXI editores.
- Berger, John. (1994). “Doce tesis sobre la economía de los muertos” en *Página de la herida*, Madrid: Ediciones Visor.
- Dufourmantelle, Anne (2020). *La inteligencia del sueño. Fantasmas, apariciones, inspiración*, Bs. As.: Nocturna editora.
- Freud, Sigmund. [1917]. “Duelo y melancolía”. Edición electrónica www.philosophia.cl. Escuela de Filosofía. Universidad ARCIS. s/d
- Koza, Roger (2018). *Familia sumergida*, <http://www.conlosojosabiertos.com/familia-sumergida/>.
- Lapoujade, David (2011). *Potencias del tiempo. Versiones de Bergson*, Bs. As.: Cactus.
- Vaunday, Patrick (2008). *La invención de lo visible*, Bs. As.: Letra nómada.

Escenas con Luis Felipe Noé o ¿cómo la obra se hace texto?

Lis Arougueti

El Texto, por su parte,
es un campo metodológico
Barthes (1971).

“(…) ‘artista pintor’ (término que utilizo cada vez que las burocracias me preguntan sobre mi profesión.”
Noé (2009: 9).

Tres escenas de apertura

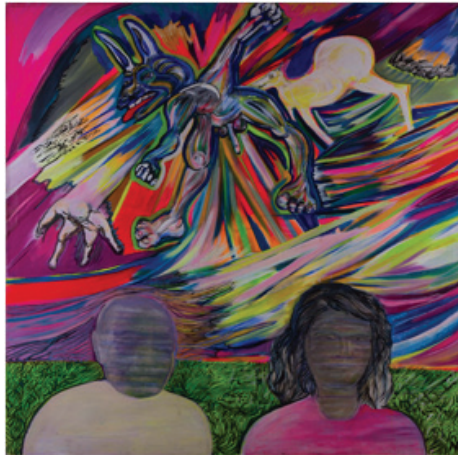
I Escrituras de lo indecible. Una referencia a la representación de lo ominoso en el arte contemporáneo

En julio de 2017, el artista plástico argentino Luis Felipe Noé (Buenos Aires, 26 de mayo de 1933) expuso en el Museo Nacional de Bellas Artes una muestra que se tituló *Mirada Prospectiva* bajo la curaduría de Cecilia Ivancevich. Encontré en un breve volumen, *Mapa de las Artes #57 Argentina*, una entrevista que le hiciera Johanna Santalucía, con fotos de Guillermo Gallisshaw. Una de las imágenes muestra una biblioteca con libros en francés y en castellano, a decir verdad, más de los primeros. También se ve una inscripción que dice: “Yuyo ¡qué alegría es tenerte en París otra vez más!”. Como tantos otros que tuvieron que irse de nuestro país, Noé vivió en París entre los años 1976 y 1987. En su texto *Noescritos* (2009) nos dice “El sentido de mi texto¹ fue aclarar un problema de conciencia con respecto al hecho de residir entonces en el exterior. Lo hacía más allá de mi esfera personal, como problemática de muchos artistas de América Latina” (Noé 2009: 15).

Desde la indagación psicoanalítica, Freud reflexiona sobre ciertos temas propios de la estética en su texto *Lo ominoso*

¹ Noe, L. (2009) *Seccion III Arte, poder y América Latina (1966–2000)*. En *Noescritos, sobre eso que se llama arte*. Editorial Adriana Hidalgo

(1919). Por otra parte, Noé busca como decir, por ejemplo, del horror de los vuelos de la muerte. La primera obra a la que nos vamos a referir corresponde al período mencionado, aquel que va desde 1976 a 1987, se titula: *Esto no tiene nombre I, II, y III*.² La número II fue exhibida en 1977 en la Galería Carmen Waugh, en Chile, un espacio creado para “artistas chilenos y latinoamericanos alrededor del mundo con un ímpetu especial en valorar las libertades, democracia y respeto por las personas.”³



Esto no tiene nombre II, Luis Felipe Noé

En ese momento, Luis Felipe Noé pinta en París, y encuentra en Chile donde exhibir su obra. No cualquier obra, esa obra, en ese momento, en el momento sincrónico del horror.

Leyendo el texto *¿Por qué la guerra?*, una breve comunicación epistolar entre Einstein y Freud, acontecida en 1933, encuentro algunas reflexiones que entiendo, hacen a lo que podemos llamar la trama de los procesos represivos, el odio y la segregación. Un conjunto de términos interdependientes que se relacionan entre sí de un modo singular.

² <https://www.mssa.cl/obras/esto-no-tiene-nombre-ii-serie-america-latina>

³ <https://patrimonio.cl/archivo/carmen-waugh-la-primera-galerista-de-chile>

Extraemos de la carta de Einstein algunos de los interrogantes que le formula a Freud: “¿Hay algún camino para evitar a la humanidad los estragos de la guerra?” (2008: 183), “¿Cómo es posible que esta pequeña camarilla someta al servicio de sus ambiciones la voluntad de la mayoría, para la cual el estado de guerra representa pérdidas y sufrimientos?” (2008: 185). Freud le responde:

los conflictos entre los hombres se zanján en principio mediante la violencia [...] –y más adelante agrega– [...] si la clase dominante no está dispuesta a dar razón de ese cambio, se llega a la sublevación, la guerra civil, esto es, a una cancelación temporaria del derecho y a nuevas confrontaciones de violencia tras cuyo desenlace se instituye un nuevo orden de derecho. Además, hay otra fuente de cambio del derecho que sólo se exterioriza de manera pacífica: es la modificación cultural de los miembros de la comunidad; pero pertenece a un contexto que sólo más tarde podrá tomarse en cuenta (2008: 188).

Podemos pensar *Esto no tiene nombre II* como condensación del testimonio de una situación donde predomina lo ominoso. Ficcionalización que al decir de Hodge (1993) desborda el ámbito de lo literario y posibilita desde su carácter polimórfico la construcción de un borde, una imagen que nombra y representa aquello que podemos nombrar como lo ominoso. “Lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo. ¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico y en qué condiciones ocurre?” (Freud 1994: 220).

II Escrituras de lo indecible. La obra de arte como texto

Hablar de una muestra planteada en *clave prospectiva* nos lleva a poner en tensión una cronología singular, un sentido del tiempo que al decir de Eco transforma una vida cerrada a la *opera aperta*, obra cuyo sentido inacabado, se completa con la multiplicidad de significaciones que le puedan otorgar quienes la contemplan. De hecho, como el mismo Noé testimonia no se trata de un título pensado por él:

Es un concepto que charlamos mucho con Cecilia, una propuesta de ella de no hacer una retrospectiva, sino hacer un acento sobre el hoy,

sobre lo que hago hoy relacionado a mi experiencia de vida, hacer un panorama de distintas experiencias mías, relacionando cuadros de distintas épocas [...] Prospectiva es una ironía en cierto modo, prospectiva en un hombre de 84 años quiere decir que no todo es para mirar el pasado, sino como para mirar hacia el futuro.

Una obra perteneciente a las artes visuales puede ser considerada un objeto semiótico (Lozano 1993:4). En ella convergen ciertas reglas de construcción narrativa, tipos de significados y relaciones intra e intertextuales. Es decir, puede ser considerada como lenguaje y como texto. En relación al primero son elementos del código pictórico el color, el espacio y la línea (Noé 2009: 65).

Así, poder pensar la obra artística como una formación semiótica unitaria nos lleva a inferir en ella:

- a. La intención comunicante a partir de un sistema sígnico transfrástico. A diferencia de la lingüística, en donde se toma como unidad de análisis la frase. En esta perspectiva se consideran como punto de partida las relaciones que se establecen por encima del nivel de la frase orientándose hacia el texto en cuanto objeto (Lozano 1993);
- b. Las diferentes relaciones intratextuales;
- c. El funcionamiento social de la obra, esto es, en sus relaciones intertextuales.

Con respecto a la definición de texto, teóricos de la semiótica soviética la Escuela de Tartu –herederos de Bajtin–, Lotman, entre otros, afirman que se trata de cualquier comunicación registrada en un determinado sistema sígnico. Esta definición laxa les permite pensar en términos semióticos un universo de objetos culturales, un ballet, un espectáculo teatral, un desfile militar y cualquier sistema sígnico de comportamiento y leerlos como *textos*; en la misma medida, es semiótico un texto escrito en una lengua natural, un poema y un cuadro (Lozano 1993:18). Además, la semiótica de la cultura incluye bajo el concepto de texto y su sistema de modelización secundario no sólo a los mensajes en lengua natural sino a “cualquier fenómeno portador de significado integral (textual): a una ceremonia, a una obra figurativa a una conversación o a una pieza musical” (Lozano 1993: 18).

La obra artística de Noé podrá ser considerada entonces, como lenguaje y como texto. Un modo de escritura del horror, donde la pintura es considerada como un modo de pensar particular (Noé 2009: 65).

En el apartado I del texto *Lo ominoso*, Freud aclara:

El psicoanalista trabaja en otros estratos de la vida anímica y tiene poco que ver con esas mociones de sentimiento amortiguadas, de meta inhibida, tributarias de muchísimas constelaciones concomitantes, que constituyen casi siempre el material de la estética, en tanto doctrina de las cualidades de nuestro sentir. Sin embargo, aquí y allí sucede que deba interesarse por un ámbito determinado de la estética, pero en tal caso suele tratarse de uno marginal [...] Uno de ellos es el de lo “ominoso”. No hay duda de que pertenece al orden de lo terrorífico, de lo que excita angustia y horror (Freud 1994: 219).

¿Cómo diferenciar algo “ominoso” dentro de lo angustioso? Podríamos decir que se trata de aquello que destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz (Freud 1994: 241). En algunas obras de Noé lo ominoso está demasiado contaminado –en palabras de Freud– con lo espeluznante (Freud 1994: 241). Noé trabaja con lo ominoso–terrorífico en un territorio discursivo con elementos propios del código pictórico.

Sobre el efecto ominoso podemos decir siguiendo a Freud (1994: 244) que éste surge cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico, cuando un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado. Tal sería el caso de *Los vuelos de la muerte*⁴ y la obra artística de Noé titulada *Esto no tiene nombre II*. Donde también podemos ver cómo desde la creación artística es posible una otra posición al momento de provocar o inhibir el sentimiento de lo ominoso (Freud 1994).

¿Qué tipos de enunciados lingüísticos utiliza el maestro?
¿Existe un código que podemos llamar código Noé?

Dentro de la exposición “Mirada prospectiva” me detengo en la instalación *Entreveros*, elaborada para esta exhibición y de la cual Luis Felipe Noé afirmó “Es una de las obras más im-

⁴ [https://es.wikipedia.org/wiki/Vuelos_de_la_muerte_\(Argentina\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Vuelos_de_la_muerte_(Argentina))



portantes que he hecho en mi vida”.⁵ Es una obra en la que “Yuyo” condensa planteos estéticos de sus distintas épocas y utiliza, entre otros materiales, fragmentos de espejos para incluir el reflejo del espectador en la complejidad del caos, tema central de la muestra. Podríamos decir que la obra *Entreveros*, se presenta como una for-

mación semiótica singular, cerrada en sí misma, dotada de un significado y de una función íntegra y no descomponible. Delimitarla como objeto–texto habilita la lectura de su coherencia textual, de su microestructura en función de las relaciones interfrásticas y de su macroestructura a partir de la representación semántica global.

En *Entreveros* se observa una relación entre elementos compositivos. Se trata de una forma compleja, de borde irregular, cuyas operaciones semióticas incluyen, al decir de Jitrik (1993) el camino de la repetición de formas geométricas dando por resultado un objeto semiótico en tanto unidad conformada por una multiplicidad de planos–espacios yuxtapuestos cuya línea argumentativa se sirve de la sumatoria de planos concretos y virtuales. Campo de acción donde se alterna en la tridimensión, el color, el vacío y la multiplicidad de la imagen. En este sentido, el planteo creativo del caos también se dirime en la coherencia que entraña elementos de conexión, de tramas entre unas zonas y otras de la expresión visual.

En la obra de arte vemos, entonces, el uso de códigos de entendimiento no prefijados, aunque desde la perspectiva del artista sería apenas una primera instancia. Dice Noé: “Varias veces, me han observado que la pintura no cumple con la con-

⁵https://bienalsur.org/es/single_agenda/376#:~:text=La%20Fundaci%C3%B3n%20Luis,de%20la%20mism

dición esencial del lenguaje: un código predeterminado común entre el emisor y el receptor” (2009: 81). No obstante, la pintura tiene la posibilidad de nombrar las cosas, de representarlas; aspecto que comparte, respetando la singularidad de cada disciplina, con la literatura y otras artes como la música.

Es Lacan, reformulando el signo saussureano, quien postula, en la llamada etapa estructuralista de su enseñanza, que no existe una correspondencia biunívoca entre significante y significado. Por lo tanto, tampoco en el lenguaje verbal o escrito, emisor y receptor comparten de una manera absoluta el mismo código. El entendimiento siempre es aproximado, aunque se trate de un intercambio comunicacional en la misma lengua, en el mismo idioma. Por ello, precisamente, el sentido de una palabra, una frase o un párrafo, se termina de constituir en aquel que lee, o escucha (Lacan 1988).

Siendo la representación, tanto de lo ominoso como del caos, una representación intrínsecamente parcial.

Sea con los materiales de la obra de arte o con aquellos propios de la escritura narrativa, la potencia de la creación estética está dada por su posibilidad de convertirse en textualidad, por dar lugar a un decir, muchas veces imperceptible y sutil, que repone la oscuridad de lo no dicho. Volviendo a Noé, el maestro afirma:

nunca como hoy la pintura en tanto creación –o sea de acuerdo con la conciencia de los que la hacen– se asume como un lenguaje; o sea, simplemente como una proposición a través de líneas, espacios y colores sin establecer previamente cómo y para que se relacionan estos elementos entre ellos. Justamente la marcha del discurso plástico tiene tantas posibilidades como personas lo practiquen. Lo que también es una forma de admitir la democratización de la pintura, ya que deja de tener sentido la existencia de una élite poseedora de sus secretos (Noé 2009: 82–83).

III Escrituras de lo indecible. Conciencia lingüística y logicidad de la obra de arte

Tanto en las obras que componen la muestra *Mirada prospectiva*, como en *Entreveros*, podemos observar cómo se inserta

la textualidad de Noé en la reflexión más amplia del arte contemporáneo, teniendo en cuenta el largo rechazo del artista por las etiquetas, a las que pone bajo sospecha:

Yo creo que es una etiqueta que de por sí define que no sabe definir nada. Porque el arte contemporáneo, ¿cómo se va a llamar cuando deje de ser contemporáneo? Hay un gran desconcierto, pero al mismo tiempo empieza a haber conciencia de que las vanguardias han sido gratas experiencias y que el campo no solamente se cierra al campo mismo de un lenguaje artístico, sino que se intercala con los otros lenguajes artísticos. Entonces comienza el período de la experiencia de manejarse en la libertad. La libertad de posibilidades. Y eso es magnífico. [...] Cuando hablo de arte contemporáneo no hablo sólo de arte joven, yo me incluyo en el arte contemporáneo, y hay jóvenes que nos los pondría en el arte contemporáneo porque repiten fórmulas anteriores (Santalucía 2017: 22).

El tiempo es una variable ineludible en el pensamiento del maestro:

Creo que el caos no tiene contrario, como tampoco lo tiene el tiempo, porque la eternidad está fuera del tiempo. Y el tiempo es el gran escenario del caos. En el caos acontecen momentos de orden y de desorden, pero todo va cambiando permanente en un fluir de cosas que se intercalan (Santalucía 2017: 18).

La obra de arte, en tanto escritura del horror como en *Esto no tiene nombre II*, producción sincrónica a la que aludía al comienzo. En la cual el artista nos orienta de una manera particular frente a aquello perteneciente al orden del desborde, de lo irrepresentable de la desaparición, la tortura y la muerte, Siguiendo a Freud la ficción dispone de ciertos privilegios en cuanto a provocar o inhibir el sentimiento de lo ominoso (Freud 1994: 250).

Anticipación de la realidad fragmentaria de la pantalla y la ubicuidad del sujeto, propios de los tiempos de pandemia en *Entreveros*. Se trata de un lenguaje hecho texto, cuya temporalidad como la del inconsciente, no se rige por la cronología sino por la lógica de la anticipación o el pliegue de las representaciones en las cuales queda escrito, de alguna manera, lo indecible. Donde el maestro se sirve de la repetición, ya sea como camino semiótico y como estética (Jitrik 1993).

Bibliografía

- Arougueti, Elisabet et al. (1991). “Entrevista a Noé Jitrik”, *Revista del Celebis*, N° 1.
- Barthes, Roland (1987) [1984]. *De la obra al texto*. En *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- Freud, Sigmund (2008) [1932–1933]. *¿Por qué la guerra? (Einstein y Freud)* En OC. Tomo XXII *Nuevas Conferencias de introducción al psicoanálisis y otras obras (1932–1936)*, Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- (1994) [1919]. *Lo ominoso* En OC. Tomo XVII *De la historia de una neurosis infantil (el “Hombre de los Lobos”) y otras obras (1917–1919)*, Buenos Aires: Editorial Amorrortu.
- Hodge, R. (1993). *Ficcionalidad, Ficción y Texto*, en SyC N° 3, Buenos Aires.
- Jitrik, Noé (1993). *La palabra que no cesa*, en SyC N° 3, Buenos Aires.
- Lacan, Jacques (1988). “Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis”, *Escritos 1*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Lozano, Jorge, Cistina Peña Marín y Abril Gonzalo (1993). *Análisis del discurso*, Madrid: Editorial Cátedra.
- Noé, Luis Felipe (2009). *Noescritos: sobre eso que se llama arte*, Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo.
- Santalucía, Johanna (2017). “Luis Felipe Noé, Entrevista”, *Mapa de las Artes* N°57.

Índice de Obras

- Noé, Luis Felipe (1976). *Esto no tiene nombre II*, Museo Salvador Allende (Chile) Serie América Latina No Tiene Nombre. Pintura. Acrílico sobre tela. 199,3 x 199,2 cm. Periodo de donación: Resistencia. País de procedencia: Francia
- (2017). *Entreveros* Instalación. Fue destinada para la exposición “Mirada prospectiva” en el Museo Nacional de Bellas Artes. Posteriormente, el artista donó su obra a la fundación que lleva su nombre.

Parte IV.
**Polémicas en torno
a la representación**

Configuraciones de la patria en narrativas de exilio y retorno. *Apuntes de un proscrito* de Pedro Echagüe y *La tierra natal* de Juana Manuela Gorriti

Natalia Soledad López

Et c'est là qu'est mon cœur!
Ce sont là les séjours, les sites, les rivages
Dont mon âme attendrie évoque les images¹
Alphonse de Lamartine, *Milly ou la Terre natale*.

La *patria* se consolida como un tópico de la literatura del siglo XIX. Esta recurrencia temática se enmarca dentro de un contexto que se define por un período de luchas por la independencia y las subsecuentes guerras civiles. Sin duda, la imperiosa necesidad de consolidar una nación y de organizar el territorio argentino es una de las cuestiones que atraviesan la reinterpretación constante del concepto de *patria*. Algunas configuraciones en torno a esta noción están presentes en la producción literaria de Juana Manuela Gorriti y Pedro Echagüe. Desde diferentes perspectivas, ambos escritores crean sus relatos desde su lugar de proscritos, a raíz de las circunstancias políticas de la época. En estas narrativas de exilio y retorno se establecen una serie de cuestiones vinculadas a las ideas sobre la *patria*. De esta manera, es posible reconstruir el imaginario político-literario que se erige en torno a este concepto en la literatura del siglo XIX. A partir del análisis de *La tierra natal* de Juana Manuela Gorriti y de *Apuntes de un proscrito* de Pedro Echagüe, textos con un fuerte carácter autobiográfico, es posible acercarnos a los rasgos que adquiere esa *patria*, en consonancia con las agitaciones de ese período histórico y las demandas de una nación en formación.

¹ “¡Y allí es donde está el corazón!/ Éstas son las estancias, los sitios, las costas /en las cuales mi tierna alma evoca las imágenes”.

Reflexiones en torno a los conceptos de exilio y retorno

El exilio se presenta como una categoría compleja, ya que sus variantes implican diversos aspectos provenientes del trasfondo particular del cual emergen. Múltiples factores –históricos, culturales, políticos y sociales– influyen en la elección y en el uso de estos conceptos. En este sentido, la palabra *proscripción* es la opción que adquiere mayor relevancia en la generación del '37. Si bien en el siglo XIX no se hablaba de exilio, se proponen otras variantes como destierro, emigración o expatriación (Mizraje 2011: 159). No es aleatorio que Ricardo Rojas elija esta denominación para describir la producción intelectual de este período en su *Historia de la Literatura Argentina*. De hecho, hay una idea de exilio colectivo en esta generación. Como explica Silvina Jensen, la palabra “destierro” no tiene en cuenta todas las situaciones a las que remiten los exilios, ya que su definición encierra la idea de pena o castigo para aquella persona que es expulsada y que, presuntamente, ha cometido un delito. Si bien hay un extrañamiento por parte de quien deja su patria, el proscripto toma una distancia concreta del desterrado: no hay un castigo impuesto directamente ni hay un delito. En este caso, el alejamiento del territorio natal es forzado y se produce a partir de una situación política determinada (Jensen 2009: 4). Los intelectuales anti-rosistas deben dejar su tierra para eludir las persecuciones del régimen. Por lo tanto, la salida del país les permitirá no sólo sobrevivir a la tiranía, sino también defender a su amada patria a través de sus producciones y, en algunos casos, prepararse para la lucha: “La escritura opera como un imperativo. La patria reclama aclaraciones y demandas y la escritura parece un elemento justiciero por autonomasía: es el arma más eficaz desde el destierro, el recurso más valioso al que puede apelar el exiliado [...]” (149).

En *La tierra natal* y en *Apuntes de un proscripto* es posible pensar y analizar cómo aparece representada la cuestión del exilio. En principio, los títulos de ambas obras apelan a cuestiones que describen el perfil del exiliado: la pérdida no deseada y su condición de peregrino. De esta manera, estas reflexiones en torno a las formas particulares del exilio en este contexto específico es un camino necesario para comprender la configuración

de la sensibilidad romántica. En los textos de Gorriti y Echagüe, es posible reconocer ese desarraigo que se produce a partir de la pérdida de contacto con la tierra natal. Sin embargo, esto no les impide pensar y sentir la patria, ya que el retorno se convierte en el final esperado y deseado. Por estas cuestiones, es viable hablar de narrativas de exilio y retorno; en estas producciones, entra en juego un doble movimiento de distancia y cercanía. El exilio marca el ritmo de la escritura de los proscriptos, marcada por su inclusión en un proyecto nacional, por la recurrente referencia a la patria y por la experiencia de quien se ve forzado a dejar su país y convertirse en un viajero incansable. No obstante, en este caso, el exilio es la espera, es la antesala al retorno a la patria, y el regreso es la posibilidad de concretar el proyecto de nación de toda una generación.

Por último, cabe destacar que ambos textos proponen una idea de retorno diferente, ya que el tiempo transcurrido entre la salida del país y el regreso es distinto en cada caso, al igual que las estrategias narrativas implementadas. Es así como en este juego de distancia y cercanía no sólo influye el marco temporal dentro del plano de la historia, sino también las características discursivas de cada obra y la posición de cada autor dentro de la sociedad y, específicamente, dentro del campo intelectual. También, a partir de este doble movimiento de proximidad y lejanía, se construyen diferentes miradas en torno al concepto de patria.

Apuntes de un proscripto: proyectar el retorno

Pedro Echagüe redactó los tres breves volúmenes que conforman sus *Apuntes* en 1878, 1880 y 1881. Su hijo, Juan Pablo Echagüe, se encargó de la reimpresión de parte de su producción, publicada en Buenos Aires en 1922 por “La Cultura Argentina”. La obra de este escritor fue organizada en dos tomos: *Teatro y Memorias y Tradiciones* (Varas 2012). En *Apuntes de un proscripto*, que forma parte del segundo tomo, narra los acontecimientos que tuvieron lugar durante su exilio en Chile, Bolivia, Perú y Ecuador, y durante el retorno tan esperado a Argentina. De acuerdo con lo que se afirma al final del último

volumen, los planes para sus *Apuntes* se proyectaban en más de tres partes, ya que hace alusión a un “próximo libro” en el cual podrá escribir una relación de su viaje hacia La Paz, sin las interrupciones que se generaron por las contrariedades de esta aventura. Finalmente, explica: “Trataré de hacerla en el libro IV, pues mis recuerdos me darán todavía material para escribir tres libros más” (1922: 91). Sin embargo, como se deja entrever en la introducción a su novela *Cuatro noches en el mar* (1886), diferentes dificultades “insuperables” le impidieron continuar estos *Apuntes*.

El primer libro [1878] comienza de la siguiente manera: “Aun cuando la distancia que me separaba de la patria era a tal punto respetable [...], aquel fascinante sol, tan ardiente en la juventud, ¡la esperanza! avivaba mi deseo y fortalecía mi espíritu” (1922: 19). Con el exilio, quienes se oponían al régimen rosista fueron despojados de sus bienes y se vieron en la necesidad de encontrar nuevos medios de subsistencia en una tierra ajena. La distancia se convierte en uno de los obstáculos para regresar a la patria, no sólo por el cansancio y los peligros que suponían el viaje sino también por la escasez de los medios con los que contaban. En este libro, el narrador cuenta las peripecias que hicieron posible pensar en el tan ansiado retorno a su país. La esperanza es lo que impulsa en los proscritos el deseo de regresar a su patria, es “ese sol que aviva su espíritu”. A continuación, en los siguientes párrafos, manifiesta que:

[...] si las exigencias del estómago habían sofocado alguna vez nuestra voluntad [...], por ahora aquella consideración perdía su carácter grave, amortiguada por la dulce idea de que la suerte había de permitirnos llegar todavía a tiempo para poder formar en las filas de la nueva cruzada que se preparaba contra Rosas (1922: 19).

De esta manera, el retorno a la patria no sólo es un regreso a la tierra amada sino también la posibilidad de luchar por ella y de defenderla de las fuerzas del tirano que la oprimen. He aquí cómo se define la figura de Echagüe como la del escritor-soldado, que vela por la patria con la pluma y con la espada.

La imposibilidad de regresar a su país es el sello que marca la vida de los proscritos. En la búsqueda de ese deseo se

puede reconocer la sensibilidad romántica de los exiliados del período rosista: el desencanto y la lucha por la patria como un ideal que, por momentos, parece inalcanzable. El hallazgo del brillante de Smith² es lo que le permite al narrador y a su compañero de proscripción, Carlos Figueroa, pensar en el retorno. En este punto, cabe destacar que la posesión de la joya nunca se celebra como la posibilidad de obtener un beneficio personal sino como un bien que se pone al servicio de la patria; se trata de la llave que les permitirá unirse a la lucha contra Rosas.

Otro retorno: la vuelta al pasado

No obstante, la patria no se construye solamente como un espacio de enfrentamiento de fuerzas políticas disidentes sino como aquel lugar que se vincula con la infancia y con el recuerdo de un pasado feliz (muy diferente al presente del exilio):

¡Cuántas y cuántas ideas, cuántos arrebatadores pensamientos bullen en la mente de un joven de viva imaginación y temperamento fogoso! ¡Cómo se combinan, cómo se apiñan, cómo se hermanan con las emociones del corazón, a esa edad más predispuesto que nunca a la divagación y al ensueño! Para mí no era nuevo entregar la vida al azar de un viaje por el Océano [...] pero fué aquella la vez de que conservo más hondos rastros en mi memoria... ¡Ya se ve! Regresábamos a la patria en buen estado de salud, con un rico caudal de aventuras, con algunas lecciones del mundo y con el alma a tiempo mismo ansiosa y satisfecha ante la perspectiva de ver nuevamente los lugares y seres que nos rodearon en la infancia (26).

El retorno a la patria es, a su vez, volver a la infancia. La memoria es lo que le permite reconstruir ese pasado anhelado a partir del encuentro con los lugares que forman parte de esos recuerdos. Por otro lado, por momentos, el narrador en primera persona se distancia del personaje joven de su relato; hay un

² En este libro, se narran los sucesos vividos en Perú. En Arequipa, Echagüe se instala en la misma pensión que un doctor. En la noche que debe huir, a causa de un asesinato que comete, el Dr. Smith pierde un brillante. Días después, Echagüe encuentra la joya, la cual no puede ser devuelta a su dueño ya que ha regresado a Norteamérica.

desdoblamiento que le permite al yo adulto observar y narrar los acontecimientos de su juventud. La configuración romántica que adquiere el joven proscrito es la barrera que parece separarlo del narrador adulto: los arrebatadores pensamientos, la viva imaginación, el temperamento fogoso y el ensueño subrayan la diferencia. En los diálogos, las marcas autobiográficas, que se rastrean a lo largo del texto y que proponen esos puntos de encuentro autor-narrador-protagonista, se cristalizan en la aparición del nombre propio: Echagüe.

La muerte y el olvido después de la lucha

Hacia el final de este libro, Echagüe y Figueroa logran alcanzar el “suspirado suelo de la patria”. En el último párrafo, el narrador exalta la figura de su compañero de viaje:

Fué mi amigo una de aquellas generosas criaturas que con santo ardor se lanzaron a luchar hasta el martirio contra el tirano salvaje del pueblo argentino. El, y todos los suyos, yacen ahora en la tumba, sin que los que disfrutaron de la libertad triunfante los recuerden. Y por ese camino vamos adelantando los pocos que aun sobrevivimos a esos tiempos agobiados por la edad, la ingratitud y la pobreza... (37)

En el presente del narrador, Figueroa y sus compañeros de lucha “yacen en la tumba”. En este caso, la muerte no es sólo física, también implica el olvido de aquellos que disfrutaron del triunfo y de la libertad ganada. Esta situación no es distinta para quienes, como el propio Echagüe, aún están vivos. La ingratitud parece prevalecer para los héroes que pelearon por la patria en busca del bien común. El patriotismo aparece aquí nuevamente ligado a la lucha contra el “tirano salvaje” y, si bien no se olvida el acto heroico, los nombres y las acciones individuales son relegadas y excluidas de la memoria del pueblo. El tópico del olvido también es mencionado en el segundo libro a partir de la figura del Coronel Torres; en esta parte de sus *Apuntes* se narra el viaje de Chile a Arequipa. En dicho volumen, luego de la descripción de tono épico sobre el accionar de Torres en la defensa de Montevideo, Echagüe afirma: “Para el Coronel Torres no ha

habido todavía ni un recuerdo ni una tumba” (52). Tal vez, podemos pensar que el acto de escribir, que se une a la batalla contra el tirano, se convierte al mismo tiempo en una forma de recuperar a esos héroes y mártires de las sombras del olvido.

La patria, entre la barbarie y la civilización.

En el tercer libro [1881] un epígrafe antecede al relato, el único en todo el texto: “En la patria sí que agradan plantas, montes, aves, ríos; todo es allí más hermoso, todo es allí más querido (De *Galatea*)” (1922: 69). En este fragmento se hace alusión al afecto por el suelo patrio, en el que se destaca la fascinación y el encanto del “sol de la patria”:

Nada ejerce sobre el espíritu humano una fascinación tan grande como ella. Ella es en definitiva la única deidad de una religión universal. Puede el hombre en las evoluciones de su ser moral, no amar hoy lo que ayer idolatraba; puede preferir hoy lo que aborreció ayer; pero el cariño por la patria es invariable y eterno [...] sus hijos todos, cultos o salvajes, quieren conservarla [...] la patria es para el hombre el más caro de los ideales, y desde la proscripción se la vé como la luz de una estrella serena y luminosa (69).

En este caso, hay algunas configuraciones en torno a la patria que se reiteran en la literatura de la época: la patria como una divinidad que los hombres idolatran y como la luz que ilumina a los proscriptos. En primer lugar, el carácter sagrado que adquiere este concepto en la primera “acepción” potencia el amor que despierta en sus “hijos”: será invariable y eterno. En segundo lugar, la patria se convierte en ese faro que alimenta la esperanza del exiliado. Es aquí donde la luz se vincula con el “sol de la patria” e impulsa a sus héroes a ponerse a su servicio. Finalmente, es interesante pensar cómo hay una resonancia constante con el binomio sarmientino civilización-barbarie; los hijos de la patria son salvajes y cultos, y esa misma patria se convierte en un bien que es necesario conservar, ante las amenazas y el acecho del otro (en el exterior o en el interior del país). Cabe señalar que, en este texto, la barbarie no sólo estará

representada por el tirano y sus seguidores. Hacia el final del último de sus *Apuntes*, una violenta escena deja en evidencia los instintos salvajes del indio. A lo largo del texto, la presencia de este personaje es observada desde el interés casi antropológico del narrador y se configura a partir de la etiqueta del “buen salvaje”. En su mirada hacia ese Otro, el sujeto de la enunciación adquiere una posición superior ante una “raza mansa y humilde”, ubicándose del lado de la civilización. Sin embargo, la escena del Matadero que cierra esta obra inconclusa deja en evidencia el salvajismo y los instintos animales de los indios que despedazan el cuerpo de los animales. En las imágenes de las indias, peleando por los restos del ganado, resuena el texto de Esteban Echeverría. Esta escena final guarda una notable semejanza con el relato de la matanza de novillos en “el matadero de la Convalecencia o del Alto”.

La patria como principio y fin

A todas estas connotaciones que se construyen en torno a esta noción, es importante agregar otras dos ideas: la patria como “la tierra natal” y, al mismo tiempo, como el sepulcro deseado y deseante. En este sentido, en el tercer libro, el encuentro con la tierra amada implica pisar “el suelo en que se meciera nuestra cuna”. Es decir, el afecto por la patria responde al encuentro con el origen de la vida, con la propia historia y con la historia de nuestros antepasados. No hay que olvidar que es el linaje y el pasado familiar lo que le abre puertas a Echagüe en el exterior. Al mismo tiempo, como explicamos anteriormente, la idea del sepulcro final está estrechamente ligada a la noción de patria. De esta manera, esa “tierra natal” es también el suelo donde descansarán los restos de los héroes argentinos. En este sentido, en el segundo libro, Echagüe explica la necesidad de la repatriación de los restos de Lavalle, que se encuentran esperando en suelo extranjero. El opresor de la patria no sólo expulsa a sus hijos de su suelo sino también prohíbe su retorno, antes y después de su muerte.

Por último, cabe destacar que es posible recuperar la producción poética de Pedro Echagüe a partir de estos *Apuntes*.

A lo largo de estos tres libros, el autor intercala aquellos textos poéticos que han sido producto de estos viajes de exilio y retorno. En estas circunstancias, la peregrinación forzada es vista cobra otro sentido: “cuando el exilio es valorizado positivamente, esa valoración suele tener que ver con su carácter de “experiencia” para el sujeto que debe autoconocerse” (28). En el tercer libro, introduce los versos de “Proscripto”, resultado de su estadía en Orán. Allí, el escritor se encuentra solo y apartado del ritmo de las grandes urbes, dispuesto a la reflexión y al encuentro consigo mismo. El exilio deviene en experiencia y esa experiencia encuentra su espacio en la obra literaria, tanto en el poema incluido como en los *Apuntes*. En el “Proscripto”, es interesante cómo se ubica la patria en relación con un pasado dichoso e iluminado, y con un presente sombrío y oscuro. El proscripto es aquel que ha perdido su patria y, junto a ella, a sus seres queridos. En sintonía con esta pérdida, se destaca la ausencia de una figura femenina: Zelmira. El yo poético se construye aquí como un “sencillo poeta del pueblo querido”, como un sujeto que peregrina por distintos lugares en busca de la patria que no puede habitar.

La tierra natal: la experiencia de exilio y retorno desde la perspectiva de una nueva subjetividad femenina

Esa subjetividad romántica, con la que Pedro Echagüe delinea el concepto de patria, se observa en *La tierra natal* (1889) de Juana Manuela Gorriti. Si bien la escritora viaja a la Argentina en 1875, recién en 1886 logra volver a Salta, su ciudad. Este libro es la crónica de ese viaje de retorno al suelo patrio. Al igual que Echagüe, el exilio convierte a esta escritora en una peregrina incansable³; ambos relatan las penurias de esos viajes

³ En la Introducción a *La tierra natal*, “La novela de una vida”, Leonor Fleming explica que la palabra peregrinación, utilizada por Juana Manuela Gorriti (y también, como vimos, por Pedro Echagüe), es un “palabra de moda entre los románticos, de la que se abusa en sus páginas, pero que le cuadra cabalmente”. De la misma manera, le cuadraría a nuestra escritora peregrina “la pertenencia al grupo argentino de los proscriptos o generación del ’37 (junto a Echeverría, Mármol, Sarmiento, Alberdi, etc), en el que nunca se la incluye por haber vivi-

lejos de su país. En el caso de Juana Manuela Gorriti, la travesía por tierras desconocidas está relatada a partir de la experiencia femenina de una escritora en el siglo XIX. La pluma es lo que le permite tomar parte en la lucha interna del país y ponerse al servicio de la patria. Desde una posición marginal, logra estratégicamente ganar un lugar en el campo literario de la época y dar voz a esa experiencia femenina relegada como discurso de la historia.

El paso del tiempo y las imágenes de una nueva Salta

La memoria es la clave para la reconstrucción de los acontecimientos que forman parte de un pasado añorado, tanto en *La tierra natal* como en *Apuntes de un proscrito*. El reencuentro con los paisajes salteños es el interruptor para activar los recuerdos de la infancia. Al llegar a la ciudad amada, Gorriti describe ese regreso de la siguiente manera: “Amaneció, y ya en marcha, vi nacer el sol que había de acompañarme hasta Salta [...] Sueño de la mente me parecía la cercana realidad de esta dicha [...] Desde allí, el paisaje aparecióme poblado con las imágenes del pasado” (2013: 135). Como en las “memorias” de Pedro Echagüe, el sol parece vincularse estrechamente con el retorno a la patria. Muchas veces le pareció a Gorriti imposible el regreso pero, una vez alcanzado ese deseo, duda acerca de la veracidad de ese acontecimiento, ubicándolo en la frontera del sueño y la realidad: “¿No sueño? ¿No deliro?” se preguntará ante su llegada a Salta, “¡la heroica, la hermosa, la amada!” (136).

En este libro, el viaje descripto por Gorriti no sólo se produce a través de los espacios físicos de su tierra natal, sino también a través de los recuerdos: “yo, silenciosa, la mente en las lejanías del pasado, volví a ver ese campo que medio siglo antes crucé [...]” (188). El estado de ensoñación y de ensimismamiento se producen en el encuentro con esos lugares de su infancia:

do y actuado descentrada del Río de la Plata, aunque muy centrada en el propio teatro de las acciones bélicas y, víctima como aquellos de la violencia política”. Finalmente, afirma que también “su escritura, por temática y estilo, forma parte del romanticismo, aunque la publicación de sus libros fuera con retraso respecto del grupo rioplatense” (33).

se trata de un viaje interior a partir del viaje exterior. Entonces, las imágenes del presente le brindan acceso a esos recuerdos latentes en su memoria y, al mismo tiempo, hacen posible la comparación con el pasado. Esa nueva ciudad que aparece ante los ojos de la viajera ha sufrido modificaciones a causa del progreso de la modernidad. El paso del tiempo y el avance de la civilización son observados con un optimismo notable.

No obstante, en otras oportunidades, abandona esta mirada positiva que se observa en sus descripciones. Por un lado, el deterioro, la pérdida y la vejez de sus seres queridos se tornan dolorosos para quien observa ese panorama desde la nostalgia de los recuerdos: “¡Ah! Yo también lloraba viendo, pobre y relegada a un desierto, aquella que fue rica y feliz en otro tiempo” (131). Como es evidente, aquí la narradora coincide con la protagonista de este viaje, pero no se construye a partir de una distancia temporal notable con esa viajera (como sí sucede con el texto de Echagüe, donde el sujeto de la enunciación relata en sus *Apuntes* sus travesías de juventud). A raíz del matiz autobiográfico del texto, podemos reconocer las coincidencias con la vida de Gorriti, quien llega a Salta a los 70 años. Desde la perspectiva de Juana Manuela, el paso del tiempo es registrado en los lugares que recorre, en sus afectos y en sí misma. Nora Domínguez (1994) sostiene que se trata de una narración que pone al yo como centro de la representación y la interrogación, característica que responde particularmente a esta adhesión a la corriente romántica. De esta manera, la intimidad se vuelve una intimidad “productora de relatos”, motor generador de la narración. Por otro lado, el avance de la civilización también adquiere rasgos negativos, que se manifiestan en la “pérdida de bondad” y en el “nivel moral inferior” que la narradora se atribuye a causa de su permanencia en “grandes centros de civilización, de descreimiento y de egoísmo”. Entonces, por un lado, la patria requerirá de los progresos de la modernidad siempre y cuando no afecten la esencia misma de su pueblo, sus costumbres y tradiciones; lo autóctono no se debe reemplazar por lo importado. Y, por otro lado, nos encontramos con otro aspecto en relación al juego de distancia y cercanía que se establece a partir de la noción de exilio. El retorno supone un acercamiento, un reencuentro con lo propio; sin embargo, en este

movimiento se produce, al mismo tiempo, un extrañamiento-un distanciamiento respecto a la imagen de la tierra natal: el sujeto y el lugar han cambiado.

Entre leyendas y tradiciones: la influencia de la memoria popular

A lo largo de su relato, Gorriti expone ciertas configuraciones de la patria que guardan algunas coincidencias con la red de ideas que Echagüe elabora en torno a este concepto. La patria es el escenario en el cual se enfrentan dos fuerzas opuestas: unitarios y federales, y el retorno a ese lugar es la esperanza que guía a los proscriptos en su exilio. En esta obra, Gorriti introduce historias secundarias y cede la voz a otros sujetos de enunciación, que suelen ser relegados en la reconstrucción de los hechos históricos. De acuerdo con las palabras del gauchipolítico, con quien comparte el viaje a Salta, el olvido de aquellos mártires y héroes se instala en la historia de nuestro país: “¡Patria!, exclamó, ¿así dejas acabar al que empleó su vida en servirte, y que por ti perdió en una hora cuanto hace dulce a la vida: belleza, juventud y amor?” (2013: 123). Aquel que se pone en servicio de la patria, en pos de su defensa contra el tirano, se enfrenta a dos peligros, la muerte o el exilio: “De toda esa multitud proscripta, yo sólo, en la cabeza y en el corazón la nieve de los años, volvía al punto de partida. Los otros, esparcidos como hojas que arranca el viento, cayeron, y duermen bajo la tierra extranjera” (188). El retorno es una posibilidad que no todos los proscriptos tuvieron; como en *Apuntes*, el descanso eterno en un país ajeno no es uno de los destinos esperados por aquellos que deben volver a la tierra donde nacieron.

Al mismo tiempo que la tierra natal se caracteriza como el espacio donde se producen las violentas disputas entre facciones, también es el lugar donde resurgen tradiciones y leyendas. Como precursora del género fantástico, los textos de Juana Manuela Gorriti abren el paso a lo sobrenatural: las historias fantásticas que forman parte del imaginario popular de la zona se introducen en esos acontecimientos que responden al relato histórico (las leyendas de “El farol”, “Blancaflor”, “la sirena del

Bermejo” y “la subterránea Salamanca” son mencionadas en *La tierra natal*). En este cruce de lo fantástico y lo real, el relato oral es fundamental porque la memoria popular se nutre de estas narraciones. María Saenz Roby, en *El irreverente discurso fundacional de Juana Manuela Gorriti*, señala que, para la escritora salteña, “la memoria también hace a la Patria y por lo tanto, hay que incluir a todos y a las tradiciones que forman parte de sus respectivas culturas” (2014: 55). En ese “todos” incorpora a los indios, a los negros y a las mujeres, aquellos que han quedado relegados del discurso oficial de la historia. Es así como lo sobrenatural de las leyendas forman parte de la cultura de su tierra natal.

En la reconstrucción de esa “memoria que también hace a la patria”, Gorriti tiene un rol fundamental: recuperar en gran parte de sus obras esas historias del pasado. La memoria no sólo incluye estas leyendas de la cultura popular sino también las victorias de los héroes de la Patria vieja, que lucharon por la emancipación de nuestro país. En este sentido, la patria es el ideal que impulsa el accionar de héroes como Güemes o como su propio padre. En este relato autobiográfico, se destaca la imagen heroica de José Ignacio Gorriti, su padre, quien no duda en disponer de sus bienes para servir a su país. Durante la lucha por la independencia, la fortuna de la familia disminuyó considerablemente, ya que fue destinada a prodigar “auxilios continuos, en dinero y hacienda, a los ejércitos de la Patria” (2013: 170). En el apartado XXXII, se relatan los hechos que le permitieron a su padre traer la paz a la ciudad y se reconstruye el diálogo que mantuvo José Ignacio Gorriti con quienes se oponían al orden:

Ni un sólo enemigo nos queda ya que combatir en toda la extensión americana. Por tanto, nuestras armas sonnos ya inútiles. Nosotros las hemos arrojado para empuñar el arado y sembrar nuestros hermosos campos, que nos dan opimas cosechas, y nos devuelven las riquezas que devoró la guerra. Héos ahí, con el inútil fusil al brazo; pero solos, sin familia ni hogar (171).

La defensa de la patria implica la necesidad de recurrir a las armas ante la amenaza de fuerzas externas o internas que

intentan oprimirla. Sin embargo, después de esas luchas, llega el momento de restaurar y reorganizar la nación. El trabajo y los recursos que provee la tierra son suficientes para recuperar lo perdido. En la selección de esos acontecimientos, se resalta la imagen de José Ignacio Gorriti y sus atributos como servidor de la patria. Con moderación y grandeza, su padre defiende con inteligencia las instituciones, la libertad y la igualdad. De esta manera, el retorno es también la oportunidad de relatar la historia familiar y rescatar su pasado glorioso.

Rupturas y deconstrucciones de la experiencia femenina

Es evidente que la imagen de Juana Manuela Gorriti y su producción literaria proponen una ruptura de la experiencia femenina del siglo XIX. A lo largo de sus obras, se destaca la configuración de un modelo de mujer diferente a aquellas versiones hegemónicas que predominan en la literatura argentina de la época. *La Tierra Natal* deja entrever esta tendencia, frecuente en la producción de Gorriti. En el diálogo entre Martita y la Señora Velazco, reconstruido a partir de la memoria de quien narra, surge una noción de patria que se enfrenta considerablemente al ideal que la escritora construye en las páginas de su libro. Martita, hija de Manuela Castellanos (hermana del bisabuelo de la autora), intercambia con la Sra. Velazco las siguientes palabras: “-Si estás lejos de tu país, te hallas al lado de tu esposo- oí que le dijo un día- ¿qué importa la patria natal, si se une en esa patria del alma: un corazón que nos ama?” (155). A partir de este diálogo, se reconoce el carácter espiritual que adquiere el concepto de patria; ese sentimiento, que va más allá de lo geográfico, explica el apego que sienten quienes luchan por ella y la fascinación que produce en los viajeros el reencontro con el suelo natal.

Por otro lado, como afirma Leonor Fleming en su introducción a esta obra, la mirada de Gorriti acerca del matrimonio no responde al deber ser de la época y, para argumentar esta idea, apela a un fragmento de *Lo Intimo* [1898]: “Y aquel matrimonio vivió feliz, con esa felicidad relativa que derrama en un consorcio la superioridad de uno y la debilidad de otro (LI pág.141)”.

En estas palabras, que refieren a la vida de su hermana Mariana, se puede observar un abismo entre las prioridades de Martita y las de Juana Manuela. Mientras que la hija de Castellanos prioriza el amor de un esposo ante el amor al propio país, es decir, a la patria natal; Gorriti no puede dejar atrás su pasado y el deseo de retornar a su tierra. De hecho, su matrimonio con Manuel Isidoro Belzú fracasa, tal vez, porque la escritora argentina no está dispuesta a aceptar ese “consorcio” en el que, en palabras concretas, se derrama la superioridad del hombre y la debilidad de la mujer. En ese sentido, la patria será la prioridad de Juana Manuela Gorriti; para defenderla y conservarla, toma su pluma, y se construye a sí misma y a sus personajes como mujeres anti-modélicas. Nora Domínguez (1994) describe la construcción de esa identidad como resultado de un proceso de distancia de lo familiar a partir de la separación y de la diferencia; identidad que es el molde de una nueva figura de mujer; mujer anti-modélica, “bárbara” y salvaje. La consolidación de esta imagen plantea una ruptura de la experiencia femenina en cuanto se manifiesta como una ruptura de los parámetros sociales de la época. Los mecanismos de construcción de esta nueva subjetividad son producto de los procesos de cambio social y de la influencia romántica en la que se inscribe la escritora.

Estas subjetividades femeninas subvierten el *statu quo* y se rebelan ante la representación hegemónica de la mujer como “ángel del hogar” o “educadora de futuros ciudadanos”, que ayuda al porvenir de la nación combatiendo la barbarie desde el espacio privado (Saenz Roby 2014: 39-43). En el prólogo de *Ficciones Patrias*, Graciela Batticuore señala acertadamente el recorrido personal y literario de Gorriti “a contramano de las tradiciones que a lo largo del siglo [...] proyectan el hogar y la domesticidad como reducto de las prácticas y los deseos femeninos” (Gorriti 2001: 8). El personaje de Jacinta Soldorado, casada con el Coronel Santalla del ejército realista, es un ejemplo de una mujer bárbara que se rebela a la esperada debilidad de su sexo: asesina en su defensa a un oficial y amigo de su esposo, ganando así el respeto (o temor) de Santalla y un monumento que conmemora su valentía. Al igual que Juana Manuela Gorriti, Jacinta Soldorado rompe con los límites del ámbito privado e ingresa el espacio público, reservado para los hombres.

En consonancia con esta ruptura de la experiencia femenina en la producción de Gorriti, cabe mencionar la relación que guarda *La tierra natal* con “Una ojeada a la patria”. En esta primera parte de *Gubi Amaya* [1850], la narradora cuenta cómo viajó a Salta y visitó el hogar paterno, vestida de hombre. Allí, en estas acciones, residen algunas de las estrategias narrativas que dejan entrever la postura rebelde de la escritora y de sus personajes, en relación con la posición de la mujer del siglo XIX: “sintiendo palpar mi corazón de mujer bajo las pistolas con que heroicamente había adornado mi cinto” (35). En esas palabras, el acto heroico se ve potenciado al tratarse de un personaje femenino que ha decidido ir en contra de todo precepto social y enmascarar su condición de mujer bajo la vestimenta masculina. Este disfraz representa la única posibilidad para emprender un viaje solitario y volver a ver su tierra natal, su casa; al mismo tiempo, es lo que le permite entrar y moverse en espacios reservados para el hombre. Así toma distancia de las convenciones aceptadas para su propio sexo y rompe con estos obstáculos, consolidando una nueva figura de mujer antimodélica. De esta manera, logra acercarse a su patria, alejándose de los límites impuestos. En este sentido, Gorriti afirma que “No hay más despiadado para una mujer que su sexo” (*Lo íntimo*). Sin embargo, esas barreras no se interpondrán en su camino: en su vida y en sus producciones lleva adelante múltiples acciones para escapar de los impedimentos de su sexo.

Es interesante también cómo el personaje de Gubi Amaya reaparece en *La tierra natal* como parte de la infancia de Gorriti. En la primera parte del texto de 1850, “Una ojeada a la patria”, se relata el encuentro de la joven narradora con el famoso forajido Gubi Amaya. Leonor Fleming señala que este personaje no es otro que Miguel, el antiguo potrerizo de la finca de la familia Gorriti. También, explica que, siendo real o ficticio el suceso y el diálogo, la frase “hacía tanto tiempo que no tenía casa” implica “una añoranza cierta de la escritora, que por otra parte desarrolla uno de los tópicos del romanticismo, llevado a grado superlativo por Alphonse de Lamartin en su conocido poema *Milly ou la terre natale*” (37). De esta manera, la escritora recupera no sólo el tema sino también el título casi medio siglo después en *La tierra natal*. A pesar de todas las

tierras recorridas, el proscripto tiene el corazón, su alma, en la patria; allí donde puede evocar las imágenes de su infancia y de un pasado glorioso. En sus peregrinaciones y permanencias lejos de su país, Gorriti piensa en Latinoamérica como su Patria grande y en Argentina como su Patria chica; pero también hay una patria más íntima, más privada e interior, construida en su tierra natal, en Salta y en su hogar de la infancia. Esta cuestión tiene que ver con el hecho de que “muchos individuos encuentran en el exilio viejas y nuevas formas de identificación con lo latinoamericano, [...] al mismo tiempo que recuperan la posibilidad de manifestar públicamente una lucha por un proyecto nacional” (2011: 200).

Conclusiones finales

En ambos textos, *Apuntes de un proscripto* y *La tierra natal*, se ponen en funcionamiento determinadas configuraciones del concepto de patria, que responden a las circunstancias particulares de la época y al imaginario socio-cultural que se instala en ese contexto. Si bien hay encuentros y coincidencias en las imágenes que resurgen a partir de esta noción, se reconocen ciertas diferencias que se relacionan estrechamente con su posicionamiento social y su lugar en el campo literario del siglo XIX. Sin dudas, el exilio y el retorno son las líneas vertebrales de esta red de connotaciones que se consolidan en torno a la patria natal, a partir de un doble movimiento de distancia y cercanía.

Bibliografía

- Echagüe, Pedro (1922). *Memorias y tradiciones*, Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- Fletcher, Lea (1994). *Mujeres y cultura en la Argentina del siglo XIX*, Buenos Aires: Feminaria Editora.
- Gorriti, Juana Manuela (2013). *La tierra natal*, Leonor Fleming (ed.), Buenos Aires: La Crujía.
- (2001). *Ficciones patrias*, Barcelona: Sol 90.

- Jensen, Silvina (2009). "Representaciones del exilio y los exiliados en la historia argentina". *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 20 (1).
- Mizraje, María Gabriela (2011). "Argentina, siglo XIX y exilios: la dislocación de los lenguajes" en Marcelo Burello, Fabián Ludueña Romandini y Emmanuel Taub (eds.), *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Roniger, Luis (2011). "Exilio, ciudadanía y teoría sociopolítica" en Marcelo Burello, Fabián Ludueña Romandini y Emmanuel Taub (eds.), *Políticas del exilio: orígenes y vigencia de un concepto*. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Saenz Roby, María Cecilia (2014). *El irreverente discurso fundacional de Juana Manuel Gorriti*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Corregidor.
- Varas, Adela Alejandra (2011). *Pedro Echagüe: su testimonio en torno a la época de Rosas*, San Juan: Effha.

Falsificaciones y juegos de máscaras en la novela arltiana

Juan Martín Salandro

Si la locura fuera, en un sentido simple y absoluto, una pérdida de la posibilidad de razonar, como generalmente suele creerse, parecería absurdo suponer en el alienado la capacidad de apelar a la simulación para obtener ventajas, de cualquier índole, en la lucha por la vida.
José Ingenieros. *Simulación de la locura*.

Crear la mentira, creer la verdad. Afirmación aparentemente gratuita; pero como toda acción teatral en el texto de Roberto Arlt, implica la gratificación.
La teatralidad es el costo para que el relato siga.
Enrique Pezzoni. *El Texto y sus Voces*.

Introducción

En el siguiente trabajo nos proponemos a analizar el modo en que, dentro de las novelas del escritor argentino Roberto Arlt, funciona, entre los personajes, una suerte de puesta en escena teatralizada. Tomamos como corpus de trabajo a *El juguete rabioso* (1924), *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) porque nuclean la producción en prosa del autor en un momento previo a su inserción plena dentro de la dramaturgia.¹ Indagaremos, además, en la relación que presenta este elemento con el tema de la fuga a la fantasía, muy presente en la obra de este autor. Asimismo, sobre el diálogo con el género dramático, plantearemos una serie de posibles vinculaciones con las tipificaciones del teatro áurico español y la farsa menipea.

¹ Se puede tomar a modo de punto fundante de la etapa teatral en el autor al estreno de *300 millones*, en 1932. Viñas remarca el hecho de que este año implica una ampliación del espectro profesional de Arlt: se inaugura como crítico literario al prologar los *Poemas* de Alfonso Ferrari Amores, estrena su primera obra de teatro y publica su última novela, *El amor brujo* (2011: 9).

Juego de máscaras

Se pregunta David Viñas: “¿Se advierte en *El juguete rabioso* o en *Los lanzallamas* indicadores teatrales que ‘lo fueron llegando’ [a Arlt] estructuralmente desde una franja hacia otra?” (2011: 7); es decir, si se percibe en la narrativa arltiana una suerte de marca que anuncie el movimiento de su producción ficcional desde la narrativa hacia la dramaturgia. Comenzamos suponiendo que sí, ya que, en *Los siete locos*, y por extensión en *Los lanzallamas*, opera dentro del relato una gran puesta en escena. Para Oscar Masotta, Arlt construía personajes absolutos, como arquetipos, portadores de máscaras teatrales. Dice:

Los capítulos de *Los siete locos* no hacen más que enseñar sobre Erdo-sain lo que el lector ya sabe desde el comienzo del libro. Las situaciones no son momentos del tiempo atravesados por la vida del personaje en los cuales el personaje se transforma y cambia su vida, sino *escenas*, situaciones bloqueadas donde el personaje permanece idéntico a sí mismo y donde sólo cambia el *decorado* y el ‘coro’ que lo rodea. (1982: 18-19)²

En esta línea, cabe recuperar a André Villiers, en *Psicoanálisis del arte dramático* (1955):

Cuando los tipos son presentados bajo una apariencia invariable [evidente], el público entra inmediatamente en el juego. No se necesita preparación, mejor dicho, esta está hecha por adelantado; el espectador está mejor dispuesto a apreciar la representación por la representación. (1955: 126)

Es por esto que Masotta señala la correlación [dialéctica] de evolución entre las novelas y dramas arltianos en función de “la relación con el lector”, ante “la necesidad imperiosa de transformar [lo en] espectador” (1982: 18).

Por otro lado, podemos notar el carácter material que adquiere la literatura en el contexto de la obra de Arlt: es un medio para un fin; declara: “escribo cuentos para girárselos a usted”

² Todos los cambios tipográficos, a menos que se indique lo contrario, corresponden a los originales.

(Borré 1996: 156). El “régimen particular de su ficción”, como lo denomina Sebastián Gallo (2018: 12), es un constante proceso de refundiciones entre cuentos, dramas, novelas, e incluso aguafuertes. Fragmentos completos de sus novelas pueden verse publicados en forma de cuentos, integrados en el argumento del escenario, y viceversa, entre otros desplazamientos.

A modo de ejemplo, encontramos el movimiento que se da entre el proyecto fallido de *El bandido en el bosque de ladrillos* con el régimen editorial periodístico y la novela; en este libro, explica Gallo que Arlt programaba plasmar el ciclo vital del ladrón en tanto “tipo”: el ladrón en el café, el ladrón en el hospital y el ladrón en la agonía (13). Este último, en el cuento “Beso de muerte”, que fue publicado finalmente en el diario *Crítica*³ y reproducido en el capítulo “La muerte del Rufián Melancólico” de *Los lanzallamas*. Nótese, por las fechas, que Arlt ya se encontraba trabajando en la novela al publicar el cuento; en suma, el anuncio del libro truncado se realizó en una entrevista al diario *La Razón*,⁴ un año antes de la publicación de la novela. Esto lleva a que se produzca un encadenamiento entre el plano ficcional y el editorial. Dice Gallo:

[en *Los siete locos*] El autor, doblemente embozado en narrador y cronista, depositaría en clave metaficcional las huellas de su ansiedad por cumplir con los urgentes plazos de imprenta, para los cuales debe reciclar un cuento previo y adaptarlo al nuevo pulso narrativo. (2018: 16)

En esta línea, observamos el modo en que se establece esa relación dialéctica que señalaba Masotta entre narrativa y dramaturgia, a nivel material y a nivel simbólico/literario. Pero, para el crítico, este tipo de relaciones se fundan de forma continua en el seno de la obra arltiana: lo serio y lo burlesco; el silencio y la humillación; la profundidad y el mundo; lo interior y lo exterior. Sin embargo, estas tensiones parecen nunca resolverse, y la angustia, como fenómeno, es la síntesis, “el puente que une la vida interior con la realidad exterior” (Masotta, 1982: 20). Y, en Arlt, la angustia es síntoma de máquina/ciudad en

³ Año XVII, N°5842, 19 de octubre de 1929.

⁴ Año XXVI, N°7762, 28 de junio de 1930.

tanto aparato alienador. En respuesta a este elemento es que se funda el gesto constante de la fuga a la fantasía en concordancia con la *praxis* teatral.

Notamos el carácter instrumental de la literatura arltiana: el autor escribe ‘para comer’. Incluso resalta el carácter violento de su poética: más allá del campo semántico del boxeo,⁵ intenta ‘hacerse un lugar’ en el campo intelectual a fuerza y “prepotencia de trabajo”. Pero la literatura y, más aun, la fantasía, adquieren otro valor de manera argumental en la narrativa de Arlt. Sí, los personajes, en respuesta a todas sus frustraciones, realizan un ataque explícito a la fantasía. Observemos el ciclo de Silvio Astier, de lector a ladrón de libros; luego, de destructor (potencial) de los mismos a vendedor de papel no escrito; un desmontaje simbólico de la literatura, desde su aparato simbólico a su sustento material. También Erdosain, en gran medida, sabotea la Sociedad⁶ del Astrólogo, de carácter plenamente ficcional. Pero, estos entes son seres de pura fantasía, y el ataque hacia esta se constituye como un ejercicio sádico, un atentado a su propia integridad. En *El juguete rabioso* no hay destrucción del yo: el intento de suicidio se trunca porque Silvio pervive en la instancia de enunciación en primera persona del relato, entre testimonio y estilización picaresca; vive porque todavía hay historia para contar. En *Los siete locos*, por otro lado, la naturaleza enunciativa del texto es completamente diferente: toda la novela se encuadra en la reconstrucción periodística de El Comentador,⁷ por eso Erdosain puede morir (suicidarse, una muerte en sus propios términos, en tanto autor de su propia

⁵ Si quisiéramos definir la poética arltiana, ésta operaría entorno a la violencia del lenguaje. Ya desde la aguafuerte “Yo no tengo la culpa” entiende su apellido como un “eso”, una cosa desagradable. La pesadilla significativa que implica la pronunciación del nombre del autor se traslada a su obra, al tópico del “escribir mal” y al “cross” a la mandíbula (Arlt 2010b: 4).

⁶ En el trabajo, utilizaremos la palabra con mayúscula para referirnos a la organización que proyecta El Astrólogo, a fin de diferenciarla de la sociedad/estado.

⁷ Personaje de naturaleza paratextual. Su voz puede reconocerse como una singularidad con respecto del narrador omnisciente sólo en dos instancias: en las notas al pie de la novela y en el “Epílogo” a *Los Lanzallamas*, donde, brevemente, la voz narradora modula hacia la primera persona (“he podido” y algunos dativos; 2010: 225).

historia),⁸ porque delega su función locutiva; él narra, sí, pero el cronista que lo pervive puede seguir narrando por él. En esta línea, podemos recuperar el análisis que Jaime Rest (1978) realiza sobre *Hamlet* (1609). El príncipe shakespeariano se concibe como un “hombre de teatro” (29). Pero esto no implica sólo que su conocimiento y cultivo del género, en plena epítome de su locura, le hayan producido un quiebre psíquico esquizofrénico. Su condición no es un síntoma clínico, sino la expresión de su ser. De manera similar operan los personajes arltianos. En la obra del autor argentino, se pone en tensión el estatuto de ‘lo literario’, porque hay una constante construcción y puesta en escena en términos de la fantasía. Siguiendo a Rest, operan en forma de “una representación de la representación”, una “ficción en la ficción”; una imagen de segundo [o más bien ‘tercer’] grado (28). “En su locura hay método” (*Hamlet*: acto II, escena II, verso 211); al igual que el príncipe, Erdosain (y todos ‘los locos’) “debe[n] recordar en todo momento que su misión escénica es desempeñar en el tablado el papel de actor” (1978: 29). Erdosain es un doble de sí mismo, es una “imagen de segundo grado”, en los términos de Jaime Rest.

En este punto, puede plantearse una aproximación especulativa, que merecería un trabajo más detenido: una influencia, o continuidad, de los temas del Siglo de Oro español que permita pensar la manera en que los tópicos típicos de aquel periodo inciden en la narrativa de Arlt. En la “Autobiografía” publicada en diario *Crítica*,⁹ registra una serie de autores que son sus lecturas principales: “Quevedo, Flaubert, Dostoievski...”. Más allá de la filiación a través del tono irónico burlesco quevediano, se puede pensar la forma en que le puede haber servido su obra a modo de puerta de entrada a los tópicos de este movimiento en que, cabe resaltar, primaba el teatro como forma literaria. Resalta que el personaje de Silvio Astier, al igual que la Emma de *Madame Bovary* (1856), se construye siguiendo en gran me-

⁸ Señala Pezzoni que los personajes arltianos narran en el gesto de hacerse su mundo (1998: 173), en la misma línea que, podríamos agregar, Arlt intenta hacerse un lugar en el campo literario argentino.

⁹ El 28/12/1926; puede encontrarse, también, consignada en: Klix, M., Álvaro, G., comp. (1929) *Cuentistas argentinos de hoy*. Buenos Aires: Claridad, pp. 7. La referencia la extraemos de Saïtta (2013).

dida al modelo quijotesco: la influencia de la lectura en la conformación de los caracteres; y, además, el texto se construye sobre el molde picaresco, otro género de la tradición áurica española.¹⁰ En esta línea, aparece también el tratamiento del tiempo de manera mítica. Masotta observa el contexto alienante que representa la obra en su interior, y en él una abolición de la historia. El tiempo en la novela, percibido por los personajes, es equivalente al del mito, un “tiempo estático” (1982: 22) en tanto que niega la historia sumergiéndose en un ritmo frenético que la lanza a la búsqueda permanente del presente, que puede pensarse en relación con el uso de este recurso en la égloga;¹¹

¹⁰ Resalta, además, el hecho de que en *El juguete rabioso*, en la escena del robo a la biblioteca, se reproduzca el juicio sobre el valor de lo literario que se encuentra en el capítulo sexto de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la mancha*.

¹¹ A esto último, puede agregársele el tratamiento del espacio en la obra, en especial con el hincapié que se hace en la descripción de la naturaleza en el contexto de la quinta del Astrólogo; este espacio se encuentra tratado a modo de *locus amoenus*. La primera entrada a la quinta se da del siguiente modo: “Chupando una flor de madreSelva, Erdosain cruzó la quinta hacia la casa. Le parecía estar en el campo, muy lejos de la ciudad, y la vista del edificio lo alegró” (Arlt 2010a: 25). La imagen de Erdosain saboreando una flor en el primer término del enunciado -en tanto construcción adverbial enmarca todo el evento-, el verbo “alegró” -pretérito perfecto, puntual-, incluso el movimiento decidido hacia un punto fijo, se presenta como imagen opuesta a la del mismo personaje, por ejemplo, en el capítulo “En la caverna”. Encontramos a Erdosain en un café de un barrio bajo en la ciudad, recapitulando (y reflexionando sobre) lo que sucedió hasta el momento en la novela. Lo que resalta es que, a lo largo del monólogo interior, el personaje se va sumergiendo cada vez más en un estado anímico angustiante, y que este autodiálogo no se ve sólo enmarcado por la descripción del espacio en la que abundan los verbos en pretérito imperfecto -lo que da la noción de eventos durativos e incluso constantes, sin límites temporales precisos-, sino que también es intercalado tres veces por la misma frase, apenas reformulada: “negros de ojos de porcelana y brillantes dentaduras entre la almorrana de sus belfos, que le tocan el trasero a los menores haciendo rechinar sus dientes” (149). En esta frase se condensa el espacio, y su reiteración produce que a lo largo de la lectura nunca se automatice el marco de la enunciación. Éste está siempre presente, actualizándose y atravesando los discursos en la obra. El espacio es protagonista en la novela, y los personajes se construyen a partir de la relación que establecen con él. Tanto en la ciudad como en Temperley, el tiempo se concibe de manera cíclica; tiene carácter mítico. Ahora bien, el modo en que notamos la inscripción de Erdosain en el espacio quinta nos permite analogarlo a la dinámica del *locus amoenus* típico de la égloga; la ciudad, por otro lado, se concibe a manera de un *locus horrendus*. Ahora bien, este último no es ajeno a las tipificaciones barrocas del Siglo de Oro Español. En

etc. Esto, creemos, habilita pensar el funcionamiento del tópicos del “teatro del mundo”. Señala Antonio Regalado (1999) que esto implica la acción en el texto concibiéndose a modo de una representación frente a un espectador;¹² demiúrgica tanto de Don Quijote como de Erdosain, la vida entendida en tanto puesta en escena.

Así, entra en acción la construcción del relato atendiendo a una semiótica teatral. Ahora bien, “podría definirse al teatro como un género literario cuyo fin es su representación ante unos espectadores en un escenario, durante un tiempo y espacio concretos.” (Gutiérrez Flórez, 1989: 78). La dimensión discursiva del teatro supone que el intercambio entre personajes se da frente a un espectador: A habla y B responde, pero ellos no son los receptores últimos del mensaje, sino el espectador. La esfera completa de su diálogo se concibe a modo de mensaje en el intercambio autor/espectador; los personajes no son autónomos, como en la novela en tanto “texto polifónico” (Bajtín, *Problemas de la poética en Dostoievski*, 1929). El teatro, recordemos, es un signo de naturaleza doble: texto por un lado y hecho/representación por el otro, y ambas dimensiones se realizan intratextualmente en la novela que nos compete.¹³

En este punto resulta pertinente recordar que, para Bajtín, “el héroe [polifónico] posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística [del autor]”. Él no es objeto del discurso del autor, sino “portador autónomo de su propia palabra” (2003: 13). Los personajes arltianos se debaten

este periodo se comienza a perfilar la transposición de un *locus* a otro, que se verá completada en la estética romántica. Ejemplo de esto es la *Égloga 1* (1520, aprox.), de Garcilaso de la Vega, donde el discurso de Nemoroso nos permite observar el modo en que el tópicos del *beatus ille* deja de estar directamente asociado al género.

¹² Esto es lo que le permitió a Calderón tomar tantos argumentos teatrales de la gran obra cervantina.

¹³ Esta afirmación sobre el carácter no polifónico del teatro merecería ser tratada en mayor profundidad, ya que por simplista peca de imprecisa; obsérvese, sino, las exploraciones sobre la autonomía de los personajes en obras del tipo de *Seis personajes en busca de un autor* (1921), de Luigi Pirandello. Sin embargo, la dinámica teatral de las obras que nos encontramos analizando opera de una manera más tradicional, lejos de las exploraciones genéricas del autor italiano.

entre su aparente libertad de acción y su sometimiento a los designios de un ente superior. El espacio es concebido a modo de escenario y ellos actúan continuamente en función de un rol preasignado. De acá radica la mutación de sus nombres en el seno de la Sociedad del astrólogo. Algunos –por ejemplo, El Buscador de Oro– dan cuenta de su función desde la nominalización; El Comentarista, en esta línea, opera a la manera de las didascalias. Otros –El rufián melancólico, El Hombre que vio a la partera, etc.– son tipificados, definidos, según marcaba Masotta, a modo de caracteres absolutos. Villiers señala que, en el contexto de los sistemas teatrales convencionales, “tan pronto entra en escena un personaje es indispensable que se sepa que tiene tal carácter, que pertenece a tal categoría social o a tal tipo de humanidad [...] si no existieran signos de reconocimiento, el diálogo entre actor y espectador sería imposible” (1955: 122). En este punto entra en cuestión el juego de máscaras dentro de la novela. Pero, “la máscara, en lugar de ser un instrumento para un reconocimiento preciso, obra entonces en sentido inverso del caso precedente; se transforma en un aparato de metamorfosis” (127), y esa transmutación es en la que se disuelven las singularidades. De ahí que los personajes secundarios se describan a través de rasgos animalizados, en forma de máscaras carnavalescas, porque conforman el coro de la [meta]obra. Por eso el Astrólogo, en tanto autor, le asigna a ‘los locos’ roles específicos dentro de la Sociedad; considerando que Foucault define esta función como un “principio de agrupación del discurso” (1970: 16), no resulta inapropiado pensarla asignada a él. En esta conjunción de elementos heteróclitos de los que echa mano el personaje para conformar su discurso vemos un principio de resemantización y agrupación con el que construye una realidad alternativa de la que los personajes se valen para fugarse de la alienación producida por el contexto sociohistórico circundante.

De esta manera, notamos la relación que se establece entre El Astrólogo y Arlt, en tanto figura de autor.¹⁴ Si volvemos sobre

¹⁴ Como señala Maingueneau (2015: 17), el autor no es sólo un “fenómeno contingente, exterior a la actividad propiamente literaria”, sino que su figura se encuentra imbricada en la dimensión textual. Autor y obra se definen mutuamente. En esta línea parece expresarse también Foucault, en “¿Qué es un autor?” (1969): “De hecho, si se habla tan fácilmente y sin preguntarse más de la ‘obra’

el planteo en grados de Rest, podemos considerar el modo en que ambos actúan de manera análoga en los diferentes niveles narrativos que presenta la obra. Es decir que Arlt es a los protagonistas de *Los siete locos* lo que El Astrólogo a los miembros de la Sociedad. Así, observamos la forma en que el personaje opera a manera de máscara para el autor, lo que le permite actuar dentro del discurso mismo, compenetrarse en todos los grados (Rest) en que se desenvuelve el relato: tanto en *Los siete locos* como en la puesta en escena dentro de la novela.

En este punto, resulta importante recuperar la escena de los títeres en el capítulo “Sensación de lo subconsciente” (*Los siete locos*). El personaje del Astrólogo construye una suerte de escenario con muñecos atados a una soga: “Cogió un trozo de cuerda, y dirigiéndose al rincón, ató ésta a dos clavos [...] Hecho esto, tomó del cajón, varios fantoches [...] Con trozos de piola amarró la garganta de cada pelele.” (2010.a: 183). Luego, los ata a la soga en la pared, y les asigna un rol: “Vos, *pierrrot*, sos el Erdosain; vos, gordo, sos el Buscador de Oro; *clown*, sos el Rufián, y vos, negro, sos Alfón. Estamos de acuerdo” (184). Frente a ellos, continúa con sus maquinaciones. Ahora bien, de esta última cita nos interesa resaltar dos aspectos. Uno, la ausencia de Barsut entre las figuras: esto sucede porque él ya se concibe plenamente como un títere, sin necesidad del desplazamiento hacia los muñecos;¹⁵ su carácter de actor lo dota de esta característica no autónoma.

El acto de atar a los personajes por la garganta cobra particular importancia. En la relación director-autor/personaje-actor, esto adquiere el carácter casi teológico del control sobre el *logos* del otro subalterno. Recordamos el gesto genésico cristiano del soplo de vida: El Astrólogo es un dios, anima los “cuerpos

de un autor es porque se la supone definida por cierta función de expresión. Se admite que debe haber en ello un nivel (tan profundo que es necesario imaginarlo) en el que la obra se revela, en todos sus fragmentos, incluso los más minúsculos y los más inesenciales, como la expresión del pensamiento, o de la experiencia, o de la imaginación, o del inconsciente del autor, o aún de las determinaciones históricas en que estaba inmerso” (2015: 19).

¹⁵ La escena de los muñecos, junto con el diálogo que establece la obra del autor con el discurso del ocultismo y el carácter místico del personaje, sugiere la práctica del muñeco *voodoo*, del controlar el destino y las decisiones de las personas a través de la representación de ellos en avatares mágicos.

inertes” (Arlt 2010a: 107) de los locos. Pero, sobre el mismo gesto, les imprime el mandato su voluntad. Deleuze y Guattari plantean la disyunción entre comer y hablar. La *glota* –lengua, dientes, garganta, labios–, como entrada del sistema digestivo, se desterritorializa, deviniendo aparato fonador (1990: 33). En la obra de Arlt, la lengua deviene arma –la pesadilla significativa del nombre y el *cross* a la mandíbula– y, del mismo modo, la garganta de los locos se convierte en su motor anímico, porque se entronca sobre la palabra/promesa del Astrólogo, y, al mismo tiempo, se convierte en el medio a través del que caen es su poder: la lengua como cadena [significante] y grillete. En este sentido, la estilización¹⁶ del discurso del “Director”, la sumisión al “guión”, por apelar a la metáfora teatral, actúa en dos direcciones: se convierte en la razón de vivir de los personajes y, al mismo tiempo, la supresión de su autonomía; una cárcel de lenguaje. El otro aspecto es el tono asertivo del enunciado: “Estamos de acuerdo” es una afirmación plena, no hay lugar de mediación. El Astrólogo concibe en su accionar un “poner en movimiento un mundo de títeres” (2010.a: 118), por eso el verbo copulativo en la escena de los títeres actúa plenamente como una asignación.

En esta línea podemos observar el proyecto del Astrólogo, que le expone a Barsut en “El discurso del Astrólogo” (*Los siete locos*). Él dice querer destruir la sociedad para reconstruirla en torno a un nuevo sistema teológico. Es decir, producir un encantamiento de la realidad para darle a los hombres algo por qué vivir.¹⁷ Ahora bien, esta “mentira metafísica” (205) se sustenta sobre la *praxis* teatral. Dice que “Para la comedia del Dios elegiremos un adolescente” (115). “Comedia”, término áurico sinónimo de obra teatral, no es la única vez que se utiliza en este sentido en la obra.

Ignacio Arellano (2004) la define como la etiqueta aplicada a todo el corpus teatral del Siglo de Oro. Esta tipificación guarda

¹⁶ Para Bajtín en la estilización se quiere parecer como propia la palabra ajena, o hacer propia a la palabra ajena (2003: 285).

¹⁷ “El mal del siglo, la irreligión nos ha destrozado el entendimiento y entonces buscamos fuera de nosotros lo que está en el misterio de nuestra subconsciencia. Necesitamos de una religión para salvarnos de esa catástrofe que ha caído sobre nuestras cabezas.” (Arlt 2010a: 67).

relación con la hibridez genérica que señalaba Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*.¹⁸ La comedia implica la mezcla de lo trágico y lo cómico, el cruce de lo alto y lo bajo. La desarticulación del esquema trágico aristotélico, es decir, la imitación de las acciones -la caída- de un personaje elevado en un lenguaje alto (Aristóteles, 2016: 402-403), se observa desde la lectura dantesca del término.¹⁹ En esta línea, la novela arltiana, al igual que el teatro áurico, funciona por fuera de los esquemas marcados por el filósofo griego. El lenguaje está compuesto de “voces peregrinas” -el lunfardo, la agramaticalidad- que operan en contra de “la excelencia de la elocución” (430). La construcción de los personajes está lejos de presentarlos de forma elevada: Astier se realiza a través de la traición; Erdosain es un asesino pervertidor de menores; etc. Es por esto que no se puede considerar las obras como la representación de la caída de un héroe de tipo trágico. Más aún, en *El juguete rabioso* podemos observar la reivindicación de un personaje bajo a través de acciones innobles; la novela es una apología a Judas.

Ahora bien, hacia el final del capítulo “Arriba del árbol”, Erdosain rompe la cuarta pared. Exclama al aire, cual soliloquio teatral: “¡Eh!, bestias dormidas: ¡eh!, juro que... pero no... yo quiero violar la ley del sentido común, tranquilos animalitos... No.” (76). Luego, baja del árbol “avergonzado de la comedia”. En este punto aparece una nota al pie del Comentador:

Dos explicaciones me dio Erdosain respecto a esta comedia. La primera es que sentía un inmenso placer en simular un estado de locura [...] Sonríe tristemente al dar estas explicaciones, y me manifestó que al descender de la acacia estaba avergonzado con la misma vergüenza que el desdichado que en Carnaval se disfraza, preséntase ante un grupo de gente y sus gracias, en vez de hacer sonreír a los desconocidos, les arranca una frase despectiva. “Sentí tal asco de mí mismo, que hasta se me ocurrió matarme” (2010.a: 76).

¹⁸ El carácter híbrido de la temática arltiana puede observarse a través del planteo dialéctico que recuperamos de Masotta; es decir, el constante diálogo entre dos, o más, instancias.

¹⁹ La *Divina Comedia* se titula así porque implica la redención del personaje que, aunque elevado, transita un recorrido ascendente. Del mismo modo, el registro lingüístico de la obra opera en un término medio entre “alto” y “bajo”.

La simulación y el destronamiento funcionan sobre la construcción de la historia en términos teatralizados. Sobre el evento, señala Pezzoni que no se construye como un acto gratuito, sino que emula al actor exigiendo la gratificación del espectador: el lector, El Comentador en tanto cronista e interlocutor; por eso, este último responde al enunciado a través de la nota al pie, se da por aludido y actúa en su espacio textual habilitado: el supuesto paratexto (1998: 180).

Ahora bien, qué implica este destronamiento. Para Mijaíl Bajtín, el realismo grotesco, que podemos observar en la obra arltiana y a su vez tiene un rol central en la carnavalización literaria, tiene una fuerte vinculación con el ciclo cosmogónico medieval, muy presente en la farsa menipea –género teatral–; un constante ciclo de muerte y resurrección, entronamiento y destronamiento, reconocible en los ciclos de la naturaleza primavera/invierno. Para el ruso, el grotesco da cuenta de la verdadera expresión de plenitud contradictoria y dual de la vida, que contiene su propia negación y destrucción (1990: 62). La risa, es decir, los componentes burlescos de las obras, no son sólo una “simple y pura ridiculización” (63), sino que en ella misma se encarna el ciclo de renovación de la naturaleza, a través de su potencial poder destructivo. El bufón, rey del carnaval en tanto contexto en que se invierten todas las jerarquías –su figura central–, se ve destronado violentamente a través de la violencia física y la risa que hiere. Del mismo modo, la risa está plenamente imbricada con la jerarquía de los géneros, pero puede operar contra ella. De este modo puede pensarse la hibridación genérica en *Los siete locos*, texto que transita de la forma novelesca a la teatral y, posterior al destronamiento de los personajes²⁰ –“Epilogo” de *Los lanzallamas*–, muta a la forma folletinesca, a caballo de los mecanismos de la crónica periodística/policial. Es decir, se encuentra en el centro de una inversión de las jerarquías.²¹ De

²⁰ La Sociedad coloca a los locos en el centro de la escena. Estas figuras, tradicionalmente relegadas cuyo discurso no se encuentra habilitado a circular en la esfera pública de la palabra, se ven entronizadas a través de la organización Astrólogo, pero, inevitablemente, caen, como las máscaras, de forma violenta.

²¹ Podría pensarse el modo en que la inclusión del discurso periodístico como ruptura con el canon novelístico.

esta manera, lo escatológico adquiere un rol central, hay una primacía del cuerpo sobre el espíritu (73).²² En la novela, este carácter puede observarse continuamente. Si hay un paisaje, es sensorial, y, aunque prime el ruido ensordecedor de la máquina, el autor no deja de azotar al lector con una multitud de imágenes olfativas y gustativas groseras. Pero, un ejemplo de la comunión entre lo alto y lo bajo se encuentra en el siguiente diálogo entre El Astrólogo y El Hombre que vio a la Partera:

–que te has olvidado de los tiempos en que realizaste una existencia angélica y que te pasas todo el día en un rincón ventoseando como un mulo–

Gravemente enfurruñado, objetó Bromberg: –yo no ventoseo–

–y bien ruidosamente ventoseas... pero no importa... el Ángel de las Iglesias sabe que tu espíritu arde en la devoción sincera (Arlt 2010a: 186)

Lo escatológico entra en comunión con lo santo, en el discurso del Astrólogo se igualan todos los términos. Señala Zuvie- ta que la voz de este personaje implica una “fabulosa hazaña de hablar” (2013: 128), porque en su discurso se yuxtaponen una pluralidad de puntos de vista contradictorios que, conjugados, adquieren un nuevo sentido y pretenden construir una realidad alterna para que los personajes la habiten y encuentren un sentido; el límite discursivo se abole para polemizar contra la jerarquía genérica del capitalismo alienante que impera en el contexto de ‘Los Locos’. Sin embargo, el personaje, el castrado, se construye también como un bufón. En pleno diálogo con los muñecos se reconoce a sí mismo: “Y sin embargo soy feo. Mi enorme cara ancha es fea. Y sin embargo debería ser lindo,

²² En este punto cobra particular importancia la figura del “umbral”, en tanto punto de “la crisis y la ruptura vital” (1989: 399). La mucosa es la parte del cuerpo que mejor representa al grotesco. Es un adentro/afuera ambivalente, y, en suma, un punto directamente asociado a las excreciones, la actividad sexual y la alimentación, todos factores que se exultan en el carnaval medieval. En este punto es que se percibe el modo en que el carácter carnavalesco del realismo grotesco pone en tensión los límites impuestos por la jerarquía de los géneros discursivos, favoreciendo la hibridación genérica. En la novela, los personajes transitan la periferia, el borde semiótico de la ciudad que se debate en una tensión constante entre inclusión/exclusión. Del mismo modo, los elementos escatológicos se presentan de manera constante.

como un dios. Pero mi oreja es como un repollo y mi nariz como un tremendo hueso fracturado de un puñetazo” (2010.a: 189). El cuerpo se describe a través de la deformidad, esto es, la ruptura con el canon estético; apela a metáforas con comida (repollo) y violencia (el golpe) para entender su propia anatomía de forma casi premonitoria: al destronado sólo le quedan las marcas de los golpes y, siguiendo el ideario medieval, las verduras podridas arrojadas en señal de rechazo.

Así, el elemento central del carnaval es el disfraz, ya que en él se da la dinámica de la renovación y la permutación de jerarquías (1990: 78). Y en este punto aparece nuevamente el juego de máscaras en la obra. Astier se disfraza de militar antes de su intento de suicidio, Erdosain de esposo -primero ante Elsa y luego con la Bizca-, El Astrólogo de líder espiritual y, además, funciona como la máscara autoral. Sobre esta línea operan también todos los apodos de los locos. Pero el elemento más llamativo es quizás la fuerte presencia que hace lo animal en la obra. Arlt apela al discurso lombrosiano para la construcción de los cuerpos, pero esto lo lleva a la animalización de los personajes que forman el coro de la obra: el dueño de la azucarera tiene cabeza de jabalí, El Buscador de Oro tiene cara de pez, etc. El carácter bacanal del grotesco unifica a los personajes en torno a sus pulsiones naturales más básicas, privándolos incluso de su humanidad. Observamos entonces el modo en que la obra de Arlt establece un diálogo con las tipificaciones de la farsa, tanto argumental como genéricamente, incorporando gran parte de los elementos de su manifestación popular/medieval: el grotesco, la carnavalización, el disfraz.²³

Entonces, el espacio se concibe a manera de un escenario, y esto se proyecta en el plan del Astrólogo. Su “templo de cartón” es un elemento del atrezo. De la misma forma, el verbo “elegir [al adolescente]” en este contexto adquiere el carácter de un *casting*, que junto con la aspiración del personaje de ser un “*manager* de locos” (2010.a: 117) termina de redondear el cam-

²³No es menor considerar que la farsa tiene una profunda tradición en la ficción argentina. Desde *El gigante de amapolas* (Alberdi, 1887), hasta *Los simuladores* (Szifron, 2002). Podríamos aventurar incluso que este procedimiento narrativo se encuentra fuertemente imbricado con el *ethos* de ‘lo argentino’ bajo la figura de ‘la viveza criolla’.

po semántico del teatro en su discurso. Notamos también que *Los lanzallamas* se encuentra dividido no en capítulos, sino en jornadas: “Tarde y noche del viernes”, “Tarde y noche del sábado”, “Domingo”, “Viernes”; esto coloca a la obra en el límite entre la reconstrucción periodística de la crónica y la construcción episódica del teatro áurico.

Observemos qué implica la ‘función Astrólogo’. Su nombre se inserta en el campo semántico de las predicciones. Incluso esta labor aparece representada en la obra: “El astrólogo había estado trabajando en un horóscopo porque sobre la mesa estaba la caja de compases abierta [...] -Precisamente yo me iba a acostar. Estuve trabajando en el horóscopo de un imbécil-” (2010.a: 65-66). Astrología, estrellas, cartas astrales, destino, trascendencia, muñecos *voodoo*, todo inserto en el contexto cabalístico que alcanza hasta el título de la novela.²⁴ El personaje orquesta, cual autor, los destinos y movimientos de los personajes, se coloca en el centro de la Sociedad. Pero él no puede operar en esta dimensión sobre sí mismo. A que Erdosain señala que él le recuerda a Lenin (2010.a: 212), este responde “Pero Lenin sabía a dónde iba” (2010: 7). Dos comentarios sobre esta pausa. El primero: señala Spyridion (2006) que representa un típico rasgo teatral, el mutis. El segundo: en esta ausencia de certeza él, como director, se posiciona por fuera de la ‘obra’ que se desarrolla dentro de la novela (en un primer grado diría Rest); no puede estar seguro del éxito de su orquestación al momento del estreno.

Ahora bien, en *Los lanzallamas* hay dos capítulos importantes para observar la construcción del personaje, que no inocentemente fueron colocados de manera consecutiva. El primero, “Barsut y el Astrólogo” (2010: 51). La relación entre estos dos personajes es, inevitablemente, cercana; es la relación director/actor. Barsut, ya señalamos, es el personaje actor. Observemos el fragmento del “Epílogo” dedicado a él:

²⁴ La obra arltiana establece un constante diálogo con las ‘ciencias ocultas’. Por eso el “siete”, en tanto número cabalístico, en el título de la novela. De la misma manera, el autor, en la instancia editorial, se construye sobre este discurso. Véase la autobiografía publicada en *Don Goyo*, n.º 63 (14/12/1926), donde dice “Me llamo Roberto Christophersen Arlt, y nací en una noche del año 1900, bajo la conjunción de los planetas Saturno y Mercurio.” (La fuente es de Saítta: 2013).

Barsut, cuyo nombre en pocos días había alcanzado el máximo de popularidad, fue contratado por una empresa cinematográfica que iba a filmar el drama de Temperley. La última vez que lo vi me habló maravillado y sumamente contento de su suerte: -Ahora sí verán mi nombre en todas las esquinas. Hollywood. Hollywood. Con esta película me consagraré. El camino está abierto. (2010: 276)

Puesta en escena de la puesta en escena, representación de los sucesos en la acción, Barsut es protagonista y actor del suceso que se reitera, y su destino se concreta coherentemente con su carácter absoluto: el triunfo actoral.²⁵ En la relación que se establece entre estos personajes, la entrega del actor es completa; Barsut le dice al Astrólogo: “Le voy a obedecer... quiero decir, trataré de ayudarlo lealmente. Y si se me ocurre hacerle alguna canallada o traicionarlo, le diré: he pensado esto” (2010: 57). Así, el director orquesta el ‘asesinato’ del actor a modo de una puesta en escena.²⁶ Luego de su aparente muerte, Erdosain y El Astrólogo se retiran, pero, este último se vuelve hacia el occiso, entonces “Barsut, levantando los hombros hasta las orejas, estiró el cuello y mirándolo al Astrólogo guiñó un párpado” (2010.a: 209). El ‘director’, responde con un gesto del sombrero y se reúne con Erdosain, quien, cumpliendo en este momento el rol de espectador pregunta “¿Y esto es todo?”. “El astrólogo levantó hacia él una mirada burlona. -¿pero se creía usted que ‘eso’ es como el teatro?” (210). El uso de la ironía es evidente, la muerte de Barsut es una puesta en escena teatralizada, como el resto de la obra, que opera en la misma dimensión que todos los otros elementos ‘de la fantasía’ dentro de la novela: darles a los personajes una razón para vivir; recordemos que para Erdosain “Matar a Barsut era una condición necesaria para existir” (89)

Ahora bien, la toma de distancia del Astrólogo sobre la acción es una constante; por ejemplo, es El Hombre que vio a la

²⁵ Resulta curioso el modo en que Barsut completa el ciclo arliano que, Viñas (2011) y Kohan (2017) señalan, llevaría de la novela al cine; ciclo truncado por la muerte temprana del autor.

²⁶ Nota al pie del Comentador al último capítulo de *Los siete locos*: “La simulación del asesinato de Barsut fue resuelta por el Astrólogo, a última hora” (2010a: 209).

partera quien estrangula a Barsut. Cabe resaltar que la escena del asesinato se construye de manera altamente grotesca. En primer punto, se rompe con la norma del decoro escénico al presentar el acto, en vez de realizar una referencia. En segundo, observemos el modo en que, en el contexto de la muerte, hace presencia el elemento escatológico:

Bromberg, que estaba abultado sobre Barsut con los dos enormes brazos tensos en la sujeción de un pescuezo contra el suelo, se desprendió el pantalón, quedando con las nalgas blancas en descubierto y la camisa sobre los riñones. [...] Torpe, con el pelo pegado a la frente, volvióse Bromberg, y sin fijar en nadie su mirada incoherente, cogió ruborizado las puntas de su pantalón, abrochándose apresuradamente (Arlt 2010a: 208)

La visión de las nalgas del personaje en pleno asesinato da cuenta del carácter carnavalesco de la escena, que se construye sobre las tipificaciones de la farsa y los ciclos carnavalescos. Bromberg, torpe, desproporcionado, se construye, además, al modo típico de los personajes de comedia, y que sea el actor de un asesinato -elemento trágico- da cuenta del cruce genérico que se produce en la obra.

Volviendo a la figura del Astrólogo, observamos en el capítulo siguiente, “El Abogado y el Astrólogo”:

El Abogado descargó en su cara [del Astrólogo] una tremenda bofetada. La boca del castrado se abrió en absorción de aire. Tras este golpe, el visitante descargó un *cross* de izquierda a la mandíbula del endemoniado [...] Los ojos del Astrólogo se dilataban progresivamente. Sus hombros estaban encogidos como los de una fiera dispuesta a dar el salto mortal. Luego su cuerpo potente se enderezó, y tomando el sombrero del Abogado, le dijo: —Váyase. (2010: 72)

No hay respuesta física efectiva, El Astrólogo es pura retórica. Como señala Pezzoni, “la novela de Arlt está saturada de actuar imaginario” (1998: 176), hay una marcada incapacidad de actuar más allá de la realidad creada por el discurso. Así, la Sociedad como extensión del personaje, opera en una dimensión ilocutiva, por tomar el término de Austin (en *Cómo hacer*

cosas con palabras; 1962), es una organización de naturaleza plenamente discursiva; señala Ana María Zubieta, en línea con el pensamiento de Austin, que “El astrólogo ES su discurso, su discurso es su ACCIÓN” (2013: 127). Por eso es que la culminación de los planos de Erdosain para la fábrica de gases de guerra opera como preámbulo para su debacle; al borde de la capacidad de acción la sociedad se disuelve, El Astrólogo se desvanece en el aire y Erdosain, ya sin una motivación por qué vivir -el relato llega a su fin- se suicida.

En este punto, toma particular importancia la forma en que los personajes de la obra actúan desde su naturaleza discursiva. Pezzoni lo define en tanto un “hablar entrecruzado”; es decir:

Cada uno habla de sí frente a otro, quiere informarse sobre sí mismo mientras presume informar a otro. La fuerza de ese hablar es de una vehemencia solitaria. Delirio narcisista y angustia de la impotencia que procura rescatarse una y otra vez por la vía de la singularidad: *si no se puede proyectarse fuera de sí, penetrar en el otro, queda la arrogancia de afirmarse como uno, único.* (1998: 179. La cursiva es nuestra).

Este proceso de singularización es central en el mecanismo metateatral de la novela. Implica la caída de las máscaras de los personajes principales. Villiers señala que cada vez que la individualidad del héroe nos atrae por los matices de sus emociones íntimas y los intereses ligados a su persona, la riqueza expresiva de la cara triunfa sobre la esquematización de la máscara (1955: 129). De igual manera que Erdosain con su caída carnavalesca en la escena del árbol, los personajes desnudan su interioridad, pasan del coro al centro de la escena; las máscaras caen y aparece plenamente su ser, de naturaleza monstruosa.

Falsificaciones: función fantasía

Los personajes de Arlt se encuentran fugando de manera constante a un plano de fantasía/fantaseo. Erdosain no cesa de imaginar sucesos y realidades alternas: aparece incluso la figura de la masturbación para negar su inmersión en un matrimonio

asexuado. La fuga al imaginario funciona del mismo modo que el desplazamiento hacia la quinta del astrólogo, que toma un carácter bucólico e incluso idílico, o la fabricación de la rosa de cobre: un escape de la realidad alienadora. Erdosain, en tanto productor de capital, se debate entre dos instancias. Dentro de la sociedad civil quiere ser un inventor, aquel que por su genialidad e intelecto accede a las clases altas que detentan el poder y lo ejercen de manera legitimada por el capital acumulado.²⁷ No sería distinto a un mago al servicio de la corte. Por otro lado, enmarcado en la Sociedad del Astrólogo, él toma el carácter del alquimista, del brujo,²⁸ de la magia no institucionalizada. Detrás de la idea de recubrir la rosa con cobre está la búsqueda de transmutar la realidad. Así como la alquimia buscaba convertir el plomo en oro, la rosa, más que preservarse, se carga de simbolismo místico; adquiere el mismo carácter que el zapato de la Cenicienta en el cuento clásico. A través de ella se accede a un plano de mágica opulencia, y se encanta la realidad. La rosa se opone a la vida rutinaria, la abole a través de la fantasía. Los gases de guerra funcionan de igual manera contra la ciudad.

No podemos evitar explicitar una relación de oposición entre dos términos que se relacionan con estos elementos: a la ciudad se la define en la obra como “una cúpula de cemento” (Arlt 2010b: 123), el portland sería ese manto que ampara y protege todos los movimientos productivos dentro de ella. Contrariamente, en los planos que entrega Erdosain al Astrólogo para la construcción de la usina, la torre de condensación -etapa donde el gas mortífero adquiere su identidad- está compuesta por una torre de hormigón armado -paralela en su construcción a un rascacielos-, se consolida en tanto un signo de carácter inverso que pretende anular a la ciudad.

²⁷ Es interesante observar que finalmente él accede a esta condición cuando vive en la pensión de Doña Ignacia. Dice a todos sus vecinos que es un gran inventor y que el dinero lo obtuvo vendiendo una patente a “La Electric Company” (1931: 26); pero en verdad el dinero (y junto con él esa posición privilegiada) lo obtiene a través de las farsas del Astrólogo.

²⁸ Deleuze y Guattari escriben: “Veremos a los brujos servir a los jefes, ponerse al servicio del despotismo, hacer una contra brujería de exorcismo, ponerse de parte de la familia y de la descendencia. Eso supondría la muerte del brujo, pero también del devenir” (1980: 253). La institucionalización, el someterse a la lógica jerarquizada y rígida del sistema implica la “muerte” del sujeto.

Entonces, la relación Espila/ErDOSain es paralela a la de ErDOSain/Astrólogo. Él les entrega el taller de galvanoplastia, y en torno al fundamento teórico/químico de su funcionamiento, construye un relato que los arrancaría a todos de la miseria. Pero, la posibilidad objetiva que podría alcanzar el proyecto es un *plus*, su centro es la rosa, un *bibelot* de ininidad práctica, un objeto plenamente etéreo, de naturaleza discursiva. Dice Umberto Eco que “la rosa es una figura simbólica tan densa que, por tener tantos significados, ya casi los ha perdido todos” (1985: 12). Como signo, su connotación es esquiva. En *Los siete locos* no implica siquiera un futuro mejor; recordemos que en Arlt el tiempo es mítico. La rosa sería, en última instancia, un no-presente, un no-ahí, una realidad alterna innominalizable.

En la línea de las fugas, notamos el desplazamiento hacia la quinta de Temperley: el tono bucólico, el estado anímico, ella como centro del que emana la fantasía, ella como escenario.... El movimiento hacia este lugar, por otro lado, se da siempre sobre el tren: signo de la ciudad.²⁹ Acá entra en cuestión el término “billete”: billete en tanto papel moneda y/o boleto de tren; ambos papeles impresos. La problemática se extiende en el siguiente fragmento:

Así, hubo días que llevó de cuatro a cinco mil pesos, mientras él, mal alimentado, tenía que soportar la hediondez de una cartera de cuero falso en cuyo interior se amontonaba la felicidad bajo la forma de billetes (Arlt 2010a: 9)

Felicidad y rechazo se condensan en este fragmento. El dinero es redentor o alienador, dependiendo en qué canal circule.³⁰

²⁹ Señala Ezequiel Martínez Estrada: “Por esas líneas ferroviarias la ciudad prosigue más allá de los límites de su catastro la función compleja de dormir y se unifica con el territorio y con el mundo. Sus ocho estaciones se dirían los tentáculos de un pulpo, con doble fila de bocas de absorción por las que ingiere sus alimentos. Buenos Aires también ingiere por las patas, que son las vías férreas que arrancan de su abdomen de cefalópodo” (2003: 8).

³⁰ En la primera escena de *Los siete locos*, luego de la acusación, el director de la azucarera interroga a ErDOSain sobre su vestimenta, los botines rotos y el traje gastado. Más tarde dice “nunca se me ocurrió comprarme botines con esa plata [la robada]” (2010.a: 28). El dinero legítimo circula por canales legítimos; el ilegítimo, por los bordes: es asocial. Pero siempre es el mismo signo que rige las

Y aparece otro elemento: la falsificación, el “cuero falso” en el contexto del dinero. Pero la reproducción ilegítima entra a servicio de la fantasía y la puesta en escena, y se entronca en la figura de la imprenta. Veamos por ejemplo que para engañar a Barsut y secuestrarlo se valen de una circular del Ministerio de Guerra adulterada (2010.a: 89); del mismo modo, el dinero falsificado en la imprenta de los anarquistas es el que sustenta el proyecto del Astrólogo: el dinero que le dan a Barsut al liberarlo, a Erdosain para que se instale en la pensión de Doña Ignacia. La “plata alegre [fácil]”, como dice Viñas, “alude al sueño del viaje que conjura las rutinas opacas y pegajosas definidas por lo repetitivo y la denegación de la novedad y de la aventura” (2011: 9); es un anhelo de la evasión.

Conclusión

Así, vimos el modo en que falsificaciones, en todos los aspectos semánticos del término, pueblan el núcleo narrativo arltiano: puestas en escena, estafas, fugas fantasiosas, trabajos de imprenta. De la misma manera, observamos los alcances que adquiere la dinámica teatral en la novela de Roberto Arlt a modo de preámbulo de su futura carrera dramaturgica. Notamos también sus posibles vinculaciones con la tradición áurica y la conexión con los regímenes de sentido propios del teatro popular, con la figura de la farsa y el carnaval medieval; ambos elementos de los que podría suponerse una influencia en la obra del autor rioplatense a través de las lecturas que él mismo declara.

Por otro lado, lo aquí desarrollado sienta las bases para futuros trabajos. Proyectamos problematizar el carácter de la máquina/ciudad, en el contexto fordista de producción, y la dialéctica que se establece con el elemento “fantasía” dentro de la poética de Arlt bajo las figuras del tren y la imprenta.

acciones, como principio de marginación, de exclusión y de reintegración. Todo se rige por las lógicas de recirculación de capital en la ciudad: tanto los cuerpos de los obreros como los de las prostitutas adquieren el carácter de moneda de curso corriente, sólo que circulan en dos espacios diferenciados (que, aun así, se conectan a través del mismo icono/billete).

Bibliografía

- Arellano, Ignacio (2004). "Comedia". En: *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. Barcelona: Castalia. (48-51)
- Arlt, Roberto (2008 [1926]). *El juguete rabioso*. Entre Ríos: Tolemia.
- ___ (2010b [1931]). *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Vinci.
- ___ (2010a [1929]). *Los siete locos*. Buenos Aires: Vinci.
- Bajtín, Mijaíl (1994 [1965]). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza.
- ___ (2003 [1929]). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Siglo XXI
- ___ (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus
- Borré, Omar (1996). *Arlt y la crítica (1926-1990). Estudio, cronología y bibliografía*. Buenos Aires: Ediciones América Libre.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2000 [1980]). *Mil mesetas*. Barcelona: PreTextos.
- ___ (1990 [1975]). *Kafka. Por una literatura menor*. México D.F.: Era.
- Eco, Umberto (1985 [1983]). *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- Foucault, Michel (1992 [1970]). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Gutiérrez Flórez, Fabián (1989). "Aspectos del análisis semiótico teatral". En: *Estudios de literatura, N°14*, ISSN: 1133-3820. Castilla: Estudios de Literatura. (75-92)
- Kohan, Martín (2016). "Los mundos de Arlt". En Arlt, Roberto. *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Seix Barral (7-10)
- Liendivit, Zenda (2010.c). *Vida de monstruos. Espacio, violencia y ficción en la obra de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Contra tiempo
- M. Gallo, Gastón Sebastián (2018). "Prólogo". En: Arlt, Roberto, *El Bandido en el bosque de ladrillos* (comp: M. Gallo, Gastón Sebastián). Buenos Aires: Simurg. (7-30)
- Martínez Estrada, Ezequiel (2003 [1940]). *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*. Biblioteca virtual universal.

- Disponible online: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/656459.pdf>
- Maingueneau, Dominique (2015 [2013]). “Escritor e imagen de autor”. En: *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, N°24. ISSN-e 2255-5463. Universidad de Zaragoza. (17-30)
- Masotta, Oscar (1982 [1965]). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Pezzoni, Enrique (1998 [1986]). “Memoria, actuación y habla en un texto de Roberto Arlt”. En: *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana (165-186)
- Piglia, Ricardo (1974). *Arlt: la ficción del dinero*. En: *Hispanérica. Año 3, N° 7*. Archivo Online.
- Regalado, Antonio (1999). “Cervantes y Calderón: el gran teatro del mundo”. En: *Anales Cervantinos, vol. 35*. (407-417). Disponible online: <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1999.031>
- Rest, Jaime (1978 [1975]). “El príncipe que decidió ser histrión”. En: *Los mundos de la imaginación*. Caracas: Monte Ávila Editores
- Saítta, Sylvia (2013). “Roberto Arlt en sus biografías”. *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*. Año XIII n°52, diciembre de 2013. ISSN: 1577-3388. (129-137).
- Shakespeare, William (2016 [1609]). *Hamlet*. En: *Tragedias*. Barcelona: Gredos. (240-352)
- Spyridion, Mavridis (2006). “Roberto Arlt: fundador del teatro independiente”. En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Online: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/teatarlt.html>
- Villiers, André (1955). *Psicología del Arte dramático*. Buenos Aires: Hachette
- Víñas, David (2011). “Arlt: dramaturgia y escena”. En Arlt, Roberto. *Teatro completo*. Buenos Aires: Losada (7-25).
- Zuvieta, Ana María (2013). *El discurso narrativo arltiano*. Buenos Aires: Corregidor.

El diálogo del discurso literario y el discurso histórico desde la perspectiva de Vicente Fidel López: revisión de *La novia del hereje* y *La loca de la guardia*

Stephanie Mailén Bustamante Salvatierra

Las relaciones entre la literatura y la historia han sido objeto de debate por parte de la crítica. En ese marco, el concepto de novela histórica también se presenta rodeado de problematizaciones. En lo que sigue se exhibirán algunas posturas en torno a dichas relaciones, a los fines de tener estos lineamientos en cuenta para reflexionar acerca del posicionamiento de la figura de Vicente Fidel López como historiador y escritor. Para ello se revisarán las novelas *La novia del hereje* y *La loca de la guardia* en diálogo con *Historia de la República Argentina*, textos de su autoría.

Algunas posturas acerca de la compleja relación entre literatura e historia

Ya desde el siglo IV a.C. Aristóteles, en el apartado noveno de *Poética*, señalaba la diferencia entre la historia y la poesía. El criterio que emplea el filósofo gira en torno a lo acontecido y a lo que podría ocurrir:

No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...]; la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular (2011: 407-408).

Aunque también advierte la relación entre ambas al tener en cuenta la posibilidad del poeta de abordar la historia: “Y si en algún caso trata cosas sucedidas, no es menos poeta; pues nada impide que algunos sucesos sean tales que se ajusten a lo verosímil y a lo posible, que es el sentido en que los trata el poeta”

(408). Entiende que el poeta puede trabajar con el discurso histórico en tanto sea verosímil. Este sería un primer contacto entre la literatura y la historia que nos abre el camino para pensar acerca de lo que luego llegará con la novela histórica.

Sin embargo, tal como señala Jorge Lozano (1987), los historiadores se han esforzado por mantener la distancia entre el discurso histórico, asociado con lo real, y el discurso literario, vinculado con la ficción. Para esto han recurrido a estrategias discursivas con las cuales insisten en demostrar que sus textos no se basan en la imaginación. Es decir, lo que luego serían las referencias a las fuentes consultadas. De algún modo intenta posicionarse “objetivamente”. Sin perjuicio de ello, Carlos Manuel Rama (1982) manifiesta que los esfuerzos de los historiadores no han sido suficientes puesto que, como consecuencia de no haber claros límites entre ambos discursos, se ha considerado a la historia como un género literario. Tal como refiere Hebe Molina, en el siglo XIX, época en la que la historia fue considerada una disciplina académica, “se acentúa el debate por la “verdad” histórica entre distintas escuelas historiográficas” (2017: 11).

Por su parte, en el siglo XX, Hayden White destaca el matiz de ficción del discurso histórico en tanto sostiene que “la historia no es más que una forma de ficción; todos vemos la historia pero la contamos de manera diferente” (2003: 45). En este sentido, el autor tiene en cuenta el hecho de que se involucra necesariamente la subjetividad, puesto que los acontecimientos son vistos e interpretados por un sujeto. Son constantemente reconstruidos. Con respecto al discurso literario, White entiende que el discurso literario en cierto modo depende de la historia, porque para él la literatura valora algún momento histórico. Relación que se hace más evidente en la novela histórica, donde se pone en consideración el pasado.

En cuanto a la novela histórica, surge durante el Romanticismo en el siglo XIX de la mano de Walter Scott. Precisamente, esta estética tiene un interés por mirar hacia el pasado como una forma de evasión del “incómodo” presente. Por ejemplo, en el caso de *El anticuario*, *Ivanhoe*, *Lucía de Lammermoor*, *Waverly*, *Quintín Durward*, *La dama del lago*, *Rob Roy* y *El conde Roberto*, todos textos de Scott que recuperan sucesos desde la época medieval hasta el siglo XVIII. Según, Noé Jitrik (1995),

el surgimiento de la novela histórica se asocia a dos pilares que funcionan como base del Romanticismo: el deseo de reconocerse en una sociedad y la búsqueda de una identidad. Para Georg Lukács, la novela histórica tiene en cuenta las particularidades históricas del pasado, pero este último es revitalizado con la labor del escritor: “el lector vive la génesis histórica de las figuras señeras, y la tarea del escritor consiste en hacerlas actuar en tal forma que aparezcan como verdaderos representantes de esas crisis históricas” (1966: 40). Entonces, en cierta manera, el interés de abordar algún momento histórico determinado entra en diálogo con el contexto de producción de dichas novelas; y posiblemente habilita una forma de acercamiento que permite realzar una valoración de ambos tiempos que entran en contacto.

La figura de Vicente Fidel López

Consideramos pertinente detenernos en algunas cuestiones acerca de la biografía de López para luego reflexionar acerca de sus producciones y su posicionamiento respecto de la historia y la literatura. Principalmente nos interesa destacar su formación académica y algunas de sus publicaciones.

Nace en 1815, hijo de Lucía Petrona Riera Merlo y Vicente López y Planes. En 1837 participa del Salón Literario de Marco Sastre. En 1839 se gradúa como abogado en la Universidad de Buenos Aires. Ante su oposición al gobierno de Juan Manuel de Rosas debe exiliarse en Chile (1840-1845). Durante su paso por este país, realiza publicaciones en distintos periódicos y en un liceo para varones enseña las siguientes asignaturas: Legislación, Derecho Natural, Literatura, Francés, e Historia. En 1845 se recibe como Licenciado en Letras y Humanidades, título expedido por la Universidad de Chile. El mismo año publica *Manual de la historia de Chile dedicado a las escuelas* y el *Curso de Bellas Letras*¹. En este último define a la historia como

¹ El texto de López, publicado en Chile, articula los géneros con prácticas sociales e instituciones. En este sentido, al autor le interesa señalar “el peso de lo social en las producciones literarias y el carácter dinámico y transformador de estas” (Narvaja de Arnoux 2005: s/p). Es decir, que también le importa la relación entre lo social y lo literario.

“la representación científica y literaria de todos los hechos que cambian el modo de ser de las naciones; y que por esto se llaman HECHOS SOCIALES”² (López 1845: 213). Allí, López considera que es científica en tanto respeta la lógica del orden de la progresión; y literaria dado que el historiador está habilitado a abordar los acontecimientos históricos a partir de la retórica discursiva, es decir, mediante su propia interpretación. También en este texto, indica que la cara del objeto representado es en lo que radica la diferencia entre historiografía y novela. Mientras la primera se ocupa de la vida pública; la segunda se encarga de la vida privada. Es por ello que para el autor ambas se complementan. Luego se traslada hacia Montevideo (1846-1852), lugar donde retoma su labor en novela histórica. Hebe Molina sostiene que:

Lo impulsa un fin didáctico y patriótico: enseñar a sus conciudadanos una lección de historia, para que, a través de ella, entiendan el pasado, aprecien la identidad nacional y se expliquen la situación de inacabable lucha intestina de su presente. Así, durante el largo exilio y a medida que madura sus ideas, va gestando una serie de novelas históricas para analizar la evolución de la sociedad argentina (2015: 13).

Si bien es propio de la Argentina del siglo XIX en la que la política, la historia y la literatura se entrelazan, la formación de López, en cierto modo integral, le permite tomar herramientas de la literatura y la historia para llevar adelante con sus ideales la educación de los ciudadanos. En esta línea, se observa uno de los pilares del romanticismo que señala Jitrik, la búsqueda de identidad nacional.

Con la caída de Rosas regresa a Buenos Aires y asume la función de ministro de Instrucción Pública. Ante sus diferencias con los sectores que apoyan a Justo José de Urquiza, en 1854 elige retornar a Montevideo, donde continúa su tarea educativa. En 1868 regresa a Buenos Aires y se desempeña como abogado, sin descuidar sus labores políticas, educacionales e historiográficas. Es así que en 1872 es elegido senador provincial; y posteriormente tiene otros cargos como miembro del directorio

² Se ha modernizado la grafía de la cita.

El diálogo del discurso literario y el discurso histórico desde la perspectiva
de Vicente Fidel López: revisión de *La novia del bereje y
La loca de la guardia*

del Banco de la Provincia de Buenos Aires y ministro de Hacienda. En cuanto a lo educacional, entre 1871 y 1874 enseña en la materia Economía Política en la Universidad de Buenos Aires. Incluso llega al cargo de rector de dicha universidad en los años 1874 a 1877. Además, en 1876 se lo designa miembro correspondiente de la Real Academia Española. Con respecto a su labor historiográfica, en 1881 se publica *Historia de la Revolución Argentina desde sus precedentes coloniales hasta el derrocamiento de la tiranía en 1852*. La introducción de esta publicación daría pie para que se produzca el debate histórico entre López y Mitre (1881-1882) acerca de algunas cuestiones sobre historiografía argentina. Recordamos que es en el siglo XIX cuando se acentúa la búsqueda de “verdad” de la historia, en relación con la corriente positivista de dicha época. Es por ello que en cierto modo se lo ha considerado a Vicente López como “perdedor” de tal polémica. Sin embargo, algunos exponentes posteriores como Tulio Halperín Donghi, Raúl Orgaz, Natalio Botana, Ricardo Piccirilli, Diego Pró y Roberto Madero destacan sus aportes historiográficos. En suma, Hebe Molina señala que:

López escribe siguiendo sus conocimientos en Retórica y Bellas Letras: le importan las estructuras discursivas, la adecuación de las formas a los contenidos, la fuerza expresiva que puede alcanzar una frase. En el *cómo decir* apoya tanto la lógica de su argumentación, como el decir mismo hecho acción (2017: 18).

En este sentido, se advierte la relación que entabla Vicente Fidel López del discurso histórico y del discurso literario, principalmente, por su formación en ambas áreas: “López no observa ninguna contradicción porque, desde la perspectiva de su marco teórico, historia y literatura son dos formas de conocimiento igualmente válidas y seguras” (13). Resulta interesante agregar que el propio López define el concepto de discurso en su *Curso de Bellas Letras*:

El discurso es el tejido general que resulta de la combinación de los períodos; es, por consiguiente, un compuesto de palabras, frases y período, organizado de modo que exprese un todo homogéneo y armo-

nioso. La unidad del discurso nace del fin que el autor se propone en él³ (1845: 49).

Además, no podemos dejar de considerar la puerta que abren autores como White en el siglo XX al entender el necesario diálogo de ambos discursos. Probablemente por este nuevo enfoque, diferente al del siglo XIX, es que los exponentes mencionados anteriormente destacan las contribuciones de López.

Durante los años 1883 y 1893 lleva a cabo *Historia de la República Argentina: Su origen, su revolución, su desarrollo político hasta 1852*, texto en el que nos detendremos para ponerlo en diálogo con *La novia del Hereje* y *La Loca de la Guardia*. También en 1896 aparece *Manual de historia argentina* en el cual López define a la historia como: “la visón de los sucesos pasados que quedan a la espalda del tiempo presente” (s/p). Este cambio de definición, con respecto a la aportada en el *Curso de Bellas Letras*, nos abre el interrogante si esto se debe a una transposición didáctica o si se trata de una consecuencia del debate con Mitre. Cabe señalar, que simultáneamente retoma su trabajo con la novela histórica. Muere en 1903.

Remontar hacia el siglo XVI: el caso de *La novia del hereje*

Esta novela histórica comienza a escribirse en 1843, año en que se publican los primeros cuatro capítulos como folletines en el periódico chileno *El Observador Político*. Este texto se culmina, tal como lo conocemos hoy, en 1854. El núcleo histórico que aborda es el momento de la Colonia situado en Lima, concretamente en 1578, porque era “el centro de vida que el gobierno español había dado a todos los vastos territorios” (2001: 22). También aparecen acontecimientos que se desarrollan en Londres. En la “Carta-Prólogo” López indica específicamente cuál es el foco de la acción:

La lucha que la raza española sostenía en el tiempo de la conquista, contra las novedades que agitaban al mundo cristiano y preparaban los

³ Se ha modernizado la grafía de la cita.

El diálogo del discurso literario y el discurso histórico desde la perspectiva
de Vicente Fidel López: revisión de *La novia del bereje* y
La loca de la guardia

nuevos rasgos de la civilización actual: quería localizar esa lucha en el centro de la vida americana para despertar el sentido y el colorido de las primeras tradiciones nacionales, y con esa mira tomé por basa histórica de mi cuento las hazañas y las exploraciones del famoso pirata inglés Francisco Drake, tan célebre bajo el reinado de Isabel (25).

En esta línea, además deja asentada su intención didáctica de educar a los ciudadanos a través de la novela histórica con el propósito de recordar los viejos tiempos para que la sociedad tenga “el conocimiento claro y la conciencia de sus tradiciones nacionales” (21). Nuevamente aparece la cuestión de la búsqueda de identidad nacional. Asimismo, es en esta sección que Vicente López insiste en que la historia y la literatura se complementan:

A mi modo de ver, una novela puede ser estrictamente histórica sin tener que cercenar o modificar en un ápice la verdad de los hechos conocidos. Así como de la vida de los hombres no queda más recuerdo que el de los hechos capitales con que se distinguieron, de la vida de los pueblos no queda otros tampoco que los que dejan las grandes peripecias de su historia. Su vida ordinaria, y por decirlo así *familiar*, desaparece, porque ella es como el rostro humano que se destruye con la muerte. Pero como la verdad es que al lado de la vida *histórica* ha existido la vida *familiar*, así como todo hombre que ha dejado recuerdos ha tenido un rostro, el novelista hábil puede reproducir con su imaginación la parte perdida creando libremente la *vida familiar* y sujetándose estrictamente a la vida histórica en las combinaciones que haga de una y otra para reproducir la verdad completa (27).

Es decir, retoma la idea trabajada en el *Curso de Bellas Letras* acerca de que la historia se dedica a la vida pública y la literatura, a la privada. Al conocer ambos tipos de vida se complementa el conocimiento de la “verdad”. Como ya se ha mencionado, para López ambos tipos de discursos son legítimos y permiten “conocimiento verdadero y seguro”.

Cabe señalar que durante el desarrollo de la novela encontramos algunas estrategias discursivas, del estilo que ha destacado Lozano, que tienden a acentuar rasgos historiográficos. En este sentido, López se encarga de incorporar numerosas notas al pie en las cuales cita sus fuentes. Entre ellas encontramos:

La Argentina: poema histórico de Martín del Barco Centenera; *Drake's Circumnavigation; Narración del piloto da Silva; Antonio Pérez y Felipe Segundo* por Mignet; *Memoirs of the Reign of Queen Elizabeth*, entre otras.

Además de este ejercicio de enunciar las fuentes que emplea como marco para sostener el relato de los acontecimientos, el narrador de la novela en varias oportunidades insiste con que no menciona hechos ficticios o no verídicos. En la nota al pie del capítulo III indica:

Para que no se me tenga por exagerado en esta verídica descripción que he hecho del espanto que causó en las costas del Perú y en Lima, la expedición de Drake, copiaré lo que el buen Arcediano Centenera escribía pocos años después, y como quien dice a la vista de los sucesos. Lo tomo del canto XXII (57).

Algo similar ocurre en el capítulo VI:

Por lo que a mí hace puedo jurar a mis lectores que he seguido paso a paso la historia de los acontecimientos que forma el fondo de mi trabajo. No es una invención mía, no, el orden de los sucesos que se ha leído: y ese mismo Henderson cuya gentil figura está destinada a concentrar todo el interés novelesco de este escrito, se halla muy lejos de ser una mera ficción de mi fantasía (83).

Así, consideramos que, a pesar de que López entiende que necesariamente hay contactos entre el discurso literario e histórico, al autor le preocupa que los lectores no crean el relato. Dado su interés didáctico en la historia no puede “arriesgarse” a perderlos. Es por ello que constantemente los interpela, se refiere a ellos como “nuestros lectores”. Y también señala lo que entiende que ya forma parte de su conocimiento: “que ya conocen nuestros lectores” (179). Otra de las estrategias empleadas es la transcripción de citas en el cuerpo del texto, como en el capítulo XXVII:

Tan ruidoso fue este escándalo a las puertas del templo y en medio de aquella grande y escogida concurrencia, que no lo olvidó por cierto, al escribir la crónica de aquellos tiempos, el buen arcadiano de Centenera: y habló de ello con un tono que reprobamos nosotros, no obstante que debemos transcribirlo para probar que no inventamos ni denigramos (293).

En el siguiente capítulo, también repite esta operatoria: “La narración histórica de este incidente es tan interesante, que debemos transcribirla por entero” (308). Incluso ya anteriormente en el capítulo III incorpora una cita que podría considerarse como testimonial: “El teólogo le contestó que “con toda seguridad de conciencia podía hacerlo, atacando y saqueando los buques y las costas, cuantas veces pudiese y lo quisiere” (60). Recordamos que *La historiografía* se ha apoyado de fuentes testimoniales; tal es así que en *El capitán Vargas*, principalmente, se recurre a la fuente testimonial.

Ahora bien, en *Historia de la República Argentina*, López dedica algunos fragmentos de los primeros capítulos a la cuestión del Virreinato del Perú, donde se ubica Lima. Asimismo, se hace una breve mención de Drake sin mayor desarrollo: “debemos suponer que Fontano vino halagado por las audaces y felices piraterías de Francisco Drake” (1970: 161). En cierto modo, es entendible que esto se aborde en menor medida para enfatizar en otros hechos que atañen a la historia argentina. Sin embargo, no debemos dejar de advertir que resulta interesante la retórica empleada con el uso de la adjetivación: “audaces y felices”. Entendemos que esto no era esperado en el siglo XIX, momento del positivismo, en el que la historia se reconoce como disciplina académica por su búsqueda de “verdad”. A su vez, esto nos habilita a problematizarlo y tensionarlo con las operaciones desplegadas en *La novia del hereje*, que constantemente buscan asegurar la veracidad.

Una historia más cercana: el caso de *La loca de la guardia*

Su núcleo histórico se vincula con el cruce de los Andes y de la campaña libertadora de Chile, en medio de las batallas de Chacabuco y Maipú (1817-1818). Se publica en los folletines de *El nacional* entre el 19 de junio y el 8 de agosto del 1882 bajo el subtítulo de “Leyenda”. Luego es reeditado en el año 1896 con algunas modificaciones. Una de las más importantes es que cambia el subtítulo por “Cuento histórico”. Al respecto comenta Hebe Molina:

Si la primera edición estaba subtitulada *Leyenda*, en alusión al carácter excepcional de los hechos narrados, ahora lleva el subtítulo *Cuento histórico*, en referencia a que las fuentes son testimonios orales –por eso, “cuento”– de protagonistas de los hechos trascendentes –o sea, históricos–. Después de haber incluido algunos pasajes de la “Leyenda” en la *Historia de la República Argentina*, el autor es consciente de que no puede volver a generar alguna duda acerca de la fiabilidad de lo que narra (2017: 35-36).

Esto nos lleva a destacar este gesto interesante de tomar fragmentos del texto literario para usarlos en el libro de historia. Aquí reaparece la relación dialógica que sostiene Vicente López, ya desde su manual del *Curso de Bellas Letras*, con respecto de ambos discursos. Del cotejo entre *La loca de la guardia* y el capítulo “Los argentinos pasan los Andes y libertan a Chile” de *Historia de la República Argentina* se advierte que segmentos de distintos capítulos, principalmente en el XXIII, XXIV y XXVIII, del “Cuento histórico” aparecen de manera textual. Tal es el caso de: “O’Higgins lo notó también y tomó un aire arrogante, produciéndose con esto un incidente que aunque mudo y contenido, perturbó visiblemente la cordialidad de la reunión” (López 2017: 186). En la página 630 de *Historia...* encontramos el mismo fragmento. Lo llamativo es cómo se deja entrever ciertas apreciaciones que realiza López a partir del uso del adjetivo “arrogante”. Este término se reitera en otra parte del texto literario, y se vuelve a repetir textualmente en el libro de historia:

Soler era entonces un hombre de treinta años a lo más. Era el oficial más alto y más arrogante del ejército argentino. Derecho y esbelto como un álamo. Militar consumado en su andar, en la severidad de su gesto, y en la cortesía reservada de sus modales. Pasaba por el más entendido de los jefes de división que tenía entonces nuestro ejército, y en la reciente campaña había desempeñado la importante parte que le había encargado el general en jefe con una habilidad notoria y con una competencia de primera clase (López 2017: 188-189).

En *Historia...* se encuentra este fragmento en la página 631. Aquí otro adjetivo que llama la atención es “esbelto”. Se trata de una calificación que podría no esperarse de un texto histórico.

Otro recurso retórico que aparece es la comparación “cómo un álamo”. También, cabe mencionar que hay otros fragmentos del “Cuento histórico” que aparecen en la colección de historia con ligeras modificaciones:

Una sola ojeada le bastó al general Soler para hacerse cargo de lo crítico del momento, e indignado de que el general O'Higgins hubiese procedido sin tenerlo en consideración trató de reparar la falta cometida. Llevaba la cabeza de la columna el batallón de cazadores de las órdenes de Alvarado, y en el momento el capitán de la primera compañía don Lucio Salvadores recibió orden de descolgarse sobre el flanco de los realistas, siguiéndolo por allí las demás fuerzas de infantería al mismo tiempo que por debajo de la pendiente, entraba en acción, sobre el mismo flanco, el coronel don Mariano N... -el Murat argentino- a la cabeza de sus granaderos a caballo (López 2017: 183).

En este caso, se puede comparar con la página 629 de *Historia de la República Argentina*. La principal modificación radica en el cambio temporal. En *La loca de la guardia* se emplea el pretérito perfecto: “bastó”, “trató” y “recibió”. En cambio, en el otro texto utiliza el presente histórico: “basta”, “trata” y “recibe”. Además, se advierte que en el “Cuento histórico” se menciona “el coronel don Mariano N...”, pero en *Historia...* aparece explícitamente el apellido “Necochea”. Asimismo, también se encuentran algunos fragmentos similares en ambos textos que difieren en cuestiones semánticas: “Andaban revueltos con los unos y con las otras familias enteras, mujeres y niños, que trataban de seguir a sus deudos; y mujeres y pilluelos de la clase baja que robaban y mataban sin piedad” (López 2017: 202). En *Historia...* encontramos un parafraseo de este segmento en la página 636. Lo llamativo es que en el texto literario se utiliza el verbo “mataban”, mientras que en el histórico, “agredían”. Es posible pensar que el discurso literario habilite a acentuar el brutal accionar. Otro caso es lo que sucede en el siguiente fragmento:

Al recibirlos con la jovialidad que le era habitual en estos casos, para celebrar la felicidad del día con una buena copa del rico vino cuyo barril tenía por delante, notó con sumo disgusto que algo muy grave pasaba entre los generales Soler y O'Higgins. El primero traía el rostro

visiblemente enfadado y siniestro. Dio la mano a todos los compañeros que se apresuraron a felicitarlo por su oportuna aparición en el campo de batalla, menos a O'Higgins, marcando bien la voluntad que tenía de ofenderlo con este desaire (López 2001: 186).

Aquí se recurre nuevamente al procedimiento de la adjetivación “enfadado y siniestro”. En suma, en este párrafo aparece casi de manera textual en el *Historia de la República Argentina* (López 1970: 630). La diferencia radica en el inciso que incorpora en *La loca de la guardia*: “para celebrar la felicidad del día con una buena copa del rico vino cuyo barril tenía por delante”. Cabe la posibilidad de considerar que esto se encuentra en el discurso literario, y no en el histórico, porque se trata de un aspecto de la vida privada, íntima, como indica en el *Curso de Bellas Letras*. Por el contrario, en el discurso histórico lo esperable es la vida pública, por eso no estaría en *Historia de la República Argentina*. A lo largo de ambos textos encontramos segmentos similares, pero no nos detendremos en ellos para no extendernos.

Reflexiones finales

El discurso literario e histórico presenta relaciones complejas y problemáticas que constantemente se tensionan. Desde algunos sectores se los ha intentado delimitar, pero otros exponentes han reconocido la dificultad que esto plantea. Por su parte, Vicente Fidel López en su marco teórico del *Curso de Bellas Letras* de 1845 señala el diálogo necesario de ambos, pues entiende que se complementan. Este posicionamiento trajo como consecuencia su “derrota” ante el debate histórico entablado con Mitre, allá por 1881-1882. Posiblemente se deba a que en el siglo XIX fue el momento de apogeo del positivismo. En dicha época la historia se considera una disciplina académica en la que se enfatiza la búsqueda de “verdad”. Sin embargo, autores posteriores han sabido rescatar los aportes de López, en tanto reconocen que la subjetividad del historiador aparece en los relatos. Es decir, se alejan de la postura radical de perseguir cierta “objetivación”.

En cuanto a los textos literarios, advertimos que en la novela histórica *La novia del bereje* predomina el empleo de estrategias recursivas para generar un efecto de veracidad. Esto se relaciona con el propósito didáctico de López quien va tras la búsqueda de la identidad nacional, rasgo propio del Romanticismo. Es decir, a partir de la literatura y la historia intenta educar a los conciudadanos. En el caso de *La Loca de la guardia* resulta especialmente interesante su diálogo con *Historia de la República Argentina*. Particularmente entre los capítulos XXIII, XXIV y XXVIII de la primera, y el capítulo “Los argentinos pasan los Andes y libertan a Chile”. Algunos fragmentos aparecen en ambos textos de manera textual, otros con ligeras modificaciones que implican: cambios temporales y semánticos, omisiones y agregados, que difieren según se trate de la vida privada (asociada a la literatura) o a la vida pública (vinculada con la historia).

Bibliografía

- Aristóteles (2011). *Física. Acerca del alma. Poética*, Barcelona: Gredos.
- Jitrik, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Biblos.
- López, Vicente Fidel (2017). *La loca de la guardia*. En Molina, Hebe Beatriz. *Versiones para el debate: La loca de la Guardia (1882-1896)*, de Vicente Fidel López, Buenos Aires: Teseo.
- ____ (2001). *La novia del bereje o la Inquisición de Lima*, Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1970). *Historia de la República Argentina*, Buenos Aires: Sopena.
- ____ (1896). *Manual de historia Argentina*. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libros/67314.htm>
- ____ (1845). *Curso de Bellas Letras*, Santiago de Chile: Imprenta del Siglo.
- Lozano, Jorge (1987). *El discurso histórico*, Madrid: Alianza.
- Lukács, Georg (1966). *La novela histórica*, México: Era.
- Molina, Hebe Beatriz (2017). *Versiones para el debate: La loca de la Guardia (1882-1896)*, de Vicente Fidel López, Buenos Aires: Teseo.

- ___ (2015). “Importancia y originalidad de *El capitán Vargas*”, *El capitán Vargas (1846-1848), novela inédita de Vicente Fidel López*, Buenos Aires, Teseo, 13-20.
- Narvaja de Arnoux, Elvira (2005). “La normatividad genérica en la construcción del Estado chileno: el Curso de Bellas Letras de Vicente Fidel López (1845)”, *Cuadernos del Sur. Letras*, 35-36: s/p. Disponible en:
http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_artext&pid=S1668-74262005001100002
- Rama, Carlos Manuel (1982). *La historiografía como ciencia histórica*, Barcelona: Montesinos.
- White, Hayden (2003). *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona: Paidós Ibérica.

Escritura y trauma: Félix Bruzzone

María Coira

En nuestros últimos trabajos, nos hemos centrado en problemáticas propias de la narración de hechos postraumáticos, tales como las que hacen a la representación, los modos de la narración, la memoria (por nombrar las más relevantes) y para ello hemos cruzado dos caminos: el propio de la teoría y el de los textos seleccionados, que en todos los casos son literarios (hasta ahora, específicamente novelas publicadas en Argentina, en los últimos veinte años).

El campo teórico se presenta, desde ya, como inabarcable. Sin embargo, corroborando el viejo dicho de que todos los caminos conducen a Roma, vuelvo a encontrarme con cuestiones con las que algún trato tuve en investigaciones anteriores, cuando trabajé sobre aspectos de la llamada “nueva novela histórica”, como, por ejemplo, la interacción entre historia y ficción, la noción de acaecer (para la que lo narrado no es pasado en un sentido de algo acabado sino lo que aún está sucediendo), la búsqueda de lenguajes y modos del narrar, el juego entre las aventuras contadas y la aventura misma de escribir, etcétera. Entonces como ahora, los aportes provenientes del psicoanálisis se nos hacen insoslayables.¹ Respecto de una cierta especificidad en cuanto a los desafíos que conlleva el trabajo con relatos de hechos traumáticos, reponemos aportes realizados por Dominick LaCapra. A continuación, intentaremos destacar algunas de sus contribuciones.

LaCapra trabaja sobre la base de los siguientes supuestos:

¹ En *Los trabajos de la memoria*, Elizabeth Jelin explica que la noción de “trabajo de [la] memoria” remite a los conceptos freudianos de “trabajo de duelo” y “trabajo de elaboración”, pero extendidos al plano social. Interesa que Jelin coloque el concepto de “trabajo” en el centro de su planteo, dado que con esto –y tal como ella misma se encarga de explicar– la capacidad de agencia del colectivo social es puesta en primer plano. En palabras de Jelin: “El trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo. La actividad agrega valor. Referirse entonces a que la memoria implica ‘trabajo’ es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social” (2002: 14).

*Escenas interrumpidas III. Cuerpos, artes, memorias y artificios
en la literatura argentina y latinoamericana*

la importancia de la empatía (no identificación ni condescendiente simpatía), la importancia de reconocer y evitar las oposiciones binarias, la apropiación de algunos de los conceptos del psicoanálisis y el recorte de los hechos históricos traumáticos (como es el caso del Holocausto o del post *apartheid* sudafricano) como objeto privilegiado de estudio en el que se ponen en juego tales presupuestos teóricos. Este investigador observa que cierta tendencia a considerar la literatura como el terreno de lo inefable y del exceso puede cruzarse en un punto de fuga con la noción del trauma como del orden de lo sublime. Todo ello conlleva una sacralización que, a su vez, es del terreno de lo irrepresentable. Según LaCapra, los debates modernos sobre la irrepresentabilidad de lo sublime son paralelos a los debates de la primera modernidad sobre la Eucaristía, cuando no un desplazamiento de ellos. La propuesta de este autor parte de la diferenciación entre el hecho de escribir acerca del trauma y el de escribir el trauma. La escritura del trauma es la del testimonio, la del sobreviviente. El hecho de poder narrar los hechos, las sensaciones, etcétera, supone ya una instancia del proceso del duelo. En efecto, muchas víctimas no pueden hablar ni escribir sobre lo vivido. A su vez, independientemente de que la escritura o puesta en lenguaje presupone de suyo un grado de distanciamiento y, por ende, escapar de la trampa de la repetición sin salida, el menor o mayor desarrollo del proceso del duelo tendrá como correlato el tono del relato y la fuerza de sus efectos en la recepción. En cuanto a los autores y lectores posteriores a los hechos y/o ajenos a ellos, LaCapra propone trabajar desde una noción de empatía que no se confunda con la identificación, es decir, la producción de una respuesta empática hacia el otro en cuanto otro y no una fusión con él. En el difícil proceso de eludir la victimización vicaria y el anhelo de alcanzar una objetividad que, en realidad, cosifique y mate la experiencia, LaCapra postula la importancia histórica de poder escribir acerca del trauma, desde una concepción de la historia que contemple la caída de taxonomías duras entre los géneros discursivos y los modos de narrar.

¿Cómo entendemos el trauma? Apenas focalizamos nuestra atención en él, deviene en omnipresente. Tenemos el trauma según Freud: en cuanto experiencia, el trauma es la repetición de

un suceso anterior en uno posterior. El suceso anterior habría ocurrido cuando uno no estaba preparado para sentir angustia; el posterior, de algún modo convoca el previo y dispara así la respuesta traumática. Tal experiencia es propia de la constitución de los hombres, lo que le brinda (en tanto constante) un sesgo transhistórico, más allá de que cada hombre concreto nazca, viva y muera en un contexto específico. En cuanto a los pueblos, abundan las narraciones que otorgan a un acontecimiento traumático un valor fundacional. Tal acontecimiento, narrado como mito, genera identidad y da sentido a su historia. Por otra parte, nos encontramos con determinados hechos y procesos históricos, claramente nominados y ubicados en tiempo, actores y espacio, tales como el Holocausto, la Dictadura argentina del 76 o el post *apartheid* sudafricano. Ante este espectro, algunos autores tienden (o lo hacen sin apelación alguna) a reducir todo trauma a una condición constitutiva de la vida del hombre misma, mientras que otros, en especial sociólogos y ciertos historiadores, proponen explicar toda respuesta postraumática por medio de contextos o sucesos específicos, atribuyendo, pongamos por caso, la angustia del pensamiento de Heidegger al clima de la Alemania de entreguerras, de manera excluyente. Al respecto, LaCapra nos propone un desafío intelectual: el intento de diferenciar trauma estructural de trauma histórico concreto, así como evitar la confusión entre los conceptos de ausencia (existencial, cósmica, constitutiva) y pérdida (siempre producto de hechos históricos concretos). Consideramos tal propuesta como desafío, habida cuenta del peso que el binarismo tiene en el pensamiento occidental: en última instancia (cuando no en primera) se tiende a considerar las cosas en términos de blanco o negro. Así y todo, estimamos insoslayable el esfuerzo propuesto, más allá de las posibilidades concretas de su puesta en práctica.

Una cuestión insoslayable es la de la transmisión del trauma a través de las generaciones (especialmente en el caso de los hijos de sobrevivientes), fenómeno que posibilita dar cuenta de las diversas y problemáticas funciones del trauma en la cultura y dilucidar el papel de la empatía en la comprensión histórica. En el caso particular del Holocausto, hemos observado su devenir en icono productor de identidades y núcleo de una religión

*Escenas interrumpidas III. Cuerpos, artes, memorias y artificios
en la literatura argentina y latinoamericana*

secular. En relación con la comprensión histórica, la vivencia no debería contemplarse de una manera estrechamente cognitiva que sólo implica el procesamiento de información sino que, sin restarle importancia a la investigación (contextualización y reconstrucción objetiva del pasado), la vivencia implica afectos, tanto en lo observado como en el observador. El trauma es una experiencia que trastorna, desarticula el yo y genera huecos en la existencia; tiene efectos tardíos imposibles de controlar sino con dificultad y, tal vez, imposibles de dominar plenamente.

El estudio de acontecimientos traumáticos plantea problemas particularmente espinosos de representación y escritura, para la investigación y para cualquier intercambio dialógico con el pasado que reconozca las demandas que éste impone a los individuos y lo vincule con el presente y el futuro. Acoger las experiencias traumáticas de otros (especialmente de las víctimas) no significa apropiarse de ellas sino lo que LaCapra llamaría un desasosiego empático, que debería tener efectos sobre la escritura no reducibles a fórmulas o recetas. Como mínimo, el desasosiego empático opone una barrera a la clausura del discurso.

Un primer acercamiento a los textos de Bruzzone

Como dijimos antes, el corpus abordado es novelístico. En tal sentido, se toman novelas de escritores que no han sido protagonistas ni testigos adultos de los hechos, es decir, de los años de violencia en la historia argentina reciente, en especial a partir del golpe de estado de 1976. Así, en una primera etapa nos dedicamos a tres novelas de Martín Kohan (*Dos veces junio*, 2002; *El Museo de la Revolución*, 2006 y *Ciencias Morales*, 2007).² Ahora nos asomamos a la obra de un escritor que pertenece a la generación de los hijos de desaparecidos (y que él mismo lo es). Hablamos de Félix Bruzzone y sus publicaciones 76 (cuentos), *Los topos*, *Barrefondo*, *Las chanchas*, *Campo de*

² Remitimos, al respecto, al trabajo de mi autoría “Escenas postraumáticas en la novelística argentina reciente” que integra la antología *Literatura y política* compilada por Aymará de Llano (Mar del Plata: EUDEM, 2016, 189-198).

Mayo (todas ellas, novelas) y *Piletas* (diario sobre sus días de piletero).³

Un modo de abordar la escritura de Bruzzone que surge con facilidad es la del sesgo autobiográfico que la constituye. Por más que distingamos escritor de narrador/personaje/función-autor; por más que nunca se nos ocurra que detrás de tal escritor de policiales se esconda un detective profesional o un asesino serial, el *caso Bruzzone* nos hace difícil la versión dogmática de la disociación. En parte, por las distintas huellas a lo Hansel y Gretel que atraviesan sus textos, algunas de modo insistente: el hecho de que muchos de sus personajes tengan a sus padres desaparecidos, víctimas de la dictadura argentina instaurada en 1976, y que estos hayan sido militantes del ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo): chico criado, entonces, por sus abuelos, en especial la abuela; el oficio de piletero en *Barrefondo*; ser maestro de la primaria (en *Los topos*, por ejemplo); el haberse casado con una prima (en *Campo de Mayo*) y suponemos muchos casos más que no registramos habida cuenta de que no nos hemos detenido en investigar esta línea, solamente damos cuenta de algunos datos evidentes por ser abiertamente conocidos. Otro aspecto que refuerza el artificio es el uso casi excluyente de la primera persona.

Los personajes protagónicos de estos textos suelen desconocer casi todo de sus padres, especialmente si se trata de desaparecidos. Veamos algunos ejemplos: “Podría decir que Ramiro no tiene mamá y que yo tampoco tengo mamá y que Nahuel sí pero que ella está en Buenos Aires [...], siempre es difícil contarle a un desconocido que uno no tiene mamá. (76, “En una casa en la playa”, 14); “Ella sabía que mis padres habían desaparecido en la dictadura –decir eso suele ser mi carta de presentación” (76, “Lo que cabe en un vaso de papel”, 50); “muchas de las cosas que yo hacía, la mayoría de las veces sin darme cuenta, tenían que ver con averiguar algo sobre la desaparición de mis padres” (76, “Lo que cabe en un vaso de papel”, 51); “Durante el tiempo en que averiguaba cosas sobre la desaparición de mis padres [...] los que estaban en el ERP fueron muy exterminados” (76, “El orden de todas las cosas”, 83-84); “En marzo de

³ Para este trabajo, seguimos las ediciones que figuran en la bibliografía.

*Escenas interrumpidas III. Cuerpos, artes, memorias y artificios
en la literatura argentina y latinoamericana*

76 desapareció papá. En agosto nació yo, el 23. Y en noviembre [...] desapareció mamá” (76, “Fumar abajo del agua”, 127); “Se entera, casi por casualidad, que su madre, secuestrada en la vía pública el 23 de noviembre de 1976, y desaparecida desde entonces, estuvo detenida por el Ejército Argentino, precisamente, en Campo de Mayo” (*Campo de Mayo*, 13-14).

Estos personajes se caracterizan por ir un tanto a la deriva y padecer de cierta ausencia de razones o de constancia en cuanto a estudios o trabajos se refiere. En contrapartida, pueden seguir sus obsesiones con cierta tenacidad: “Pensaba: la casa no está en venta, pero sí vacía. La idea de arreglarla parecía una locura, pero los deseos de hacer eso y los planes que empecé a hacer para mudarme se mezclaron como en un impulso sagrado” (*Los topos*: 39).

La prosa es ágil y coloquial; atravesada por un verosímil de oralidad, podríamos decir.⁴ En cuanto a lo narrado, se oscila entre un cierto realismo y lo fantasioso, rayando en lo absurdo. Esta última afirmación merece algún tipo de desarrollo: hay una suerte de base realista que se observa en especial en los relatos de 76, en la novela *Barrefondo* y en las entradas de *Piletas* (un libro estructurado a modo de diario que registra a lo largo de

⁴ Mención especial, en cuanto al léxico, merece la prosa de *Barrefondo*: “como veinte cuadras a pura piletapapota, dan ganas de meterse en todas” (13); “hizo un poco de escándalo, pero como nadie le dio maní se aburrió y se quedó dormida ahí” (14); “El pibe sabía, y el Rey de Reyes nos organizaba; puré-puré; el bofetada debo ser yo” (20); “Entro al chalecito y... aro-aro-aro, está todo decantado y las mil radichetas que te voy a tirar, patroncito-no-vengas-más” (44); “La primera, naranjú. La segunda no” (45); “que limpiando piletas voy a llegar lejos, que... Y me ofrece buen lagarto, y encima al poco tiempo me pone un ayudante” (53); “y señala para donde el pasillo pega la vuelta; tuerce la muñeca para decir eso, que el pasillo pega la vuelta, tuerce bien la muñeca, este debe ser medio guri-guri [...] y yo me siento un tijera, filo y filo” (53-54); “él te cuenta que no, que el que se bajó con el barral y se lo partió en la cabeza a un perro fui yo. Todo sandalia ¿Qué me voy a poner mal por esa rubia volquetera?” (58); “Pero sí, está mandioca” (60); “Dice que gracias a ellos, si los ayudo, voy a poder cuidar bien a Joan, a Gaby, que no voy a ser más el remolacha de ella, que la voy a pasar titán” (72); “Papá y mamá eran patineta, y ya no se hablaban” (93); “y esa división de pamelos inflados que si los apretás se te mean hasta el tobillo [...] Lo de los pamelos inflados es bien de acá, mi abuelo lo decía siempre” (103); “Es fácil, es pasar una o dos veces, esperar que el garita se vaya con el carrito de golf, que tarda mil años en hacer diez metros, saltar el paredón y firulai” (201), por brindar varios ejemplos en una muestra no exhaustiva.

casi tres años una gran variedad de anécdotas, impresiones y reflexiones de un piletero llamado como el autor), mientras que en otros textos, como veremos más adelante, se produce un deslizamiento hacia lo fantástico pero sin que nunca se desvanezca ese aire de realismo, anidado en los detalles descriptivos, ya se trate de costumbres, cosas que hacen los personajes, las relaciones entre ellos, los paisajes (urbanos, barriales, rurales, etcétera, de los cuales sobresale el llamado conurbano bonaerense), el despliegue de subjetividades y, repetimos, las características coloquiales de su escritura. Eso no obsta, como dijimos, la presencia de todo un universo onírico, de sueños propiamente dichos o de fantasías diurnas y, en particular, el deslizamiento hacia lo delirante y/o absurdo.⁵

Los protagonistas fantasean, tienen pesadillas persecutorias y, en algunos casos, sueños compensatorios respecto de una realidad anodina o hasta hostil. Por detenernos en esta instancia en solo uno de los múltiples ejemplos, el cuento “Sueño con medusas”, que integra el volumen 76 y es una suerte de anticipo de lo que, en un desarrollo mayor, será la novela *Los topos*, cierra con el siguiente párrafo que citamos largamente:

Después sueño con cosas que todavía no pasaron pero que van a pasar, seguro. Romina es mesera en un restorán que da al mar y cuando llego en mi barco todos los comensales se asoman a ver. Me siento un héroe. Soy un héroe. Ella me tiende una mesa y me sirve algo fresco: debés estar cansado, mi navegante. Sí, fue un largo viaje. Después cenamos juntos y ella me cuenta todo lo que pasó como si fuera una gran aventura, habla de la suerte que tuvimos de volver a encontrarnos y de muchas otras cosas que como las dice en otros idiomas –ella en el sueño tiene don de lenguas, yo no– no entiendo pero que por cómo las dice son cosas buenas, seguro. Y mi hijo no está pero en alguna parte tiene que estar, claro, de un momento a otro se va a oír su llanto, sus primeras palabras, ta, ta, ta, ta. Y como el restorán está en venta pienso rápido y le vendo el submarino a la parejita de la mesa de al lado –nos vamos de luna de miel, dicen al unísono antes de hacerse a la mar–, compro el restorán, y nos quedamos a vivir ahí, una familia de tres, de cuatro, de cinco, de seis, todo siempre crece, todo siempre puede crecer (80).

⁵ Incluso la incorporación de una suerte de ciencia ficción compensatoria que se brinda en el cuento “2073”, al cierre del libro 76, en la edición trabajada.

*Escenas interrumpidas III. Cuerpos, artes, memorias y artificios
en la literatura argentina y latinoamericana*

Pero el protagonista no sabe si Romina abortó o no, ni siquiera que sea seguro que ella haya quedado embarazada de él. Tal vez no haya estado esperando un niño nunca y todo haya sido para sacarle la plata para comprar un pasaje e irse a España.

Los sueños nocturnos y las fantasías diurnas, en ocasiones, se deslizan hacia lo fantástico. La novela *Las chanchas*, pongamos por caso, empieza así:

Es una tarde cualquiera en el Planeta Marte. Saco la basura. Dos bolsas grandes que pienso dejar en el tacho de hierro y alambre que tiene el vecino en su vereda. El que teníamos lo rompieron los marcianos, o los perros. Era de madera, hecho con unos tirantes que sobraron de la obra y unas tablas que los albañiles estaban a punto de tirar pero les pedí que las dejaran, para algo iban a servir, y las usé para el tacho. No duró mucho tiempo. Un par de años. La madera blanda, afuera, aguanta poco. / Estoy tranquilo. Las cotorras gritan desde los árboles de la plaza, donde también hay algunos marcianos trepados. Ellos se hacen los dormidos y cada tanto dan un manotazo veloz, atrapan una cotorra y se la comen. Ellas no escapan. Siguen ahí, gritando. Debe gustarles que se las coman. O estar quietas a la espera de ser comidas. Un juego macabro. (9)

Así, de entrada, en la primera oración, estamos en Marte. Un Marte que desde el principio pero en especial en la medida en que avanza la narración es, a su vez, muy similar a cualquier población del gran Buenos Aires. Recordamos el comienzo de *La metamorfosis*, el célebre texto de Kafka: “Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo, encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto” (1970: 15). Decididamente, no es el Marte de la ciencia ficción: es, de algún modo, como el escarabajo en el que se transforma Samsa, una experimentación cuyo propósito es el de subrayar el sinsentido, la tragedia, lo absurdo de la vida, al menos de ciertas vidas, en determinados lugares, en algunos períodos históricos, al introducir en la realidad cotidiana una distorsión mediante tales situaciones fantásticas y generar, así, cierto distanciamiento.

A su vez, aun los textos más “realistas” pueden virar hacia zonas cuasi mágicas como las charlas que el piletero mantiene con el agua, los animales y hasta con algunos objetos, en *Pi-*

letas. Esto se explica por el insistente desplazamiento hacia el fantaseo y, en ocasiones, lo delirante señalado arriba.

Ahora bien: ¿qué nos cuenta *Las chanchas* luego de tal comienzo? En esta novela nos encontramos con tres narradores: Andy, Mara y Romina, así, en ese orden. El relato de Andy es algo así como la columna vertebral de la narración, mientras que la entrada de Mara ofrece su propio punto de vista sobre la base de, en lo esencial, esos mismos hechos. A la vuelta de su práctica de hockey, Mara y Lara se sienten amenazadas; creen que corren peligro de ser secuestradas y se refugian en la casa de Andy quien se ofrece a ayudarlas. Los titubeos e indecisiones de Andy llevan las cosas a que las chicas terminen encerradas en un cuarto, acompañadas por el dudoso personaje que es Gordini y ocultas de la mirada de Romina. En el pueblo se organizarán marchas por la desaparición de las chicas con Romina, paradójicamente, a la cabeza como una de sus más fervientes organizadoras. Gordini, Andy y las chicas terminarán ofreciendo espectáculos de magia, baile y karaoke y realizando una gira por la zona balnearia. Es decir que estamos en Marte pero pasan cosas, como las marchas de protesta y la conciencia respecto de los derechos humanos, que podrían situarse sin matices en la Argentina posdictatorial.

Esa verosimilitud (en los cuentos y algunas novelas abundan las menciones a los organismos de derechos humanos, el pago de indemnizaciones por desaparición, el desempeño de abogados y hasta antropólogos forenses, etcétera) está atravesada por otra de las características de la escritura de Bruzzone: la ironía. En “Sueño con medusas” y (con ligeras variantes, en *Los topos*) el narrador, hijo de desaparecidos, comienza a ir a las reuniones de HIJOS⁶, un poco a desganadas, instado por su novia Romina:

Pero también las cosas fueron cambiando. Por ejemplo mi relación con Ludo, que al igual que Romina tampoco tenía padres desaparecidos pero sí una tía segunda con cuya cara había mandado a estampar una remera. Las primeras veces que la vi, siempre llena de fe revolucionaria.

⁶ La agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia Contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S) fue creada con alcance nacional en octubre de 1995 y desde sus primeros tiempos se propuso intervenir activamente en el llamado trabajo de memoria.

*Escenas interrumpidas III. Cuerpos, artes, memorias y artificios
en la literatura argentina y latinoamericana*

ria, me causaba gracia imaginarlas, a ella y a Romina, como líderes de nuevas organizaciones –SOBRINOS, NUERAS, no sé– en las que todos usaban esas remeras estampadas con desaparecidos que de tan lejanos parecían estrellas de rock. (73)

Otro ejemplo, tomado esta vez de *Las chanchas*:

A Romina la idea de los palos de hockey le fascina. Piensa que los carteles que vamos a hacer podrían estar sostenidos por palos de hockey. Habla con entusiasmo poco común y es como si de golpe se hubiese vuelto a enamorar de mí. Y también es como si fuera una promotora de hockey, porque se pone a pensar en voz alta cómo la prensa intentaría profundizar la relación de ese deporte con los sectores de riesgo de secuestro, puesto que el hockey femenino es un deporte tan popular entre chicas como las afectadas, y hasta piensa en una organización testimonial: “Madres de los palos”. (46)

Brindamos un último ejemplo, de *Campo de Mayo*:

Porque la idea de vender pedacitos de la ESMA (acá podría pensar Tierra, si lo supiera, en cómo se venden los pedazos del Muro de Berlín, en la explotación que se hace de Auschwitz y de otros famosos campos de concentración) no sabe si podría llevarse a la práctica. ¿Cómo conseguir un permiso para picar las paredes de la ESMA? (97).

La deriva de los personajes provoca asociaciones en la mayoría de los casos, con los procesos de empeoramiento de los que hablaba Claude Bremond (1970), al menos desde el punto de vista de lo material y la practicidad en general: malgastan la plata de las indemnizaciones, pierden su trabajo, a veces sus viviendas y así siguiendo (en *Barrefondo*, el piletero es llevado a una historia de delitos al entregar las casas de sus clientes a una banda de ladrones). Lejos estamos de narraciones teñidas de cierta épica o heroicidad.

La degradación social sufrida principalmente por los crímenes de la Dictadura va acompañada por la degradación del medio ambiente, del paisaje: “El agua en ese tiempo era cristalina, y unos kilómetros río arriba estaba el club Regatas que ahora es de rugby y de hockey, pero antes era de remo, porque en el río se podía remar” (*Barrefondo*: 83), recuerda Tavito. En *Campo*

de Mayo se nos describe cómo el “río Reconquista [que] supo ser lugar de esparcimiento” (22) es ahora un río “negro y manso [cuyo] color se debe a la contaminación” (21); se menciona varias veces las tierras cedidas a la CEAMSE “para que allí se lleve adelante el relleno sanitario más grande de todo el país, al que van a parar diariamente 700 toneladas de basura de la ciudad de Buenos Aires y buena parte del conurbano bonaerense (colinas, montañas)” (41) y la planta de tratamiento de efluentes:

En esa planta, además de desagotarse la cloaca de Campo de Mayo, desagotan su carga todos los camiones atmosféricos de la zona, que llegan cada día hasta ahí para deshacerse de los pozos ciegos que recolectan por todo el vasto territorio que rodea a Campo de Mayo. / Fleje conoce el tema de los atmosféricos [...] El chofer del camión [...] le dijo cuántos camiones desagotan por día en Campo de Mayo. Fleje sacó algunas cuentas. Con todos los pozos ciegos que llevan hasta ahí los camiones atmosféricos se podría llenar, en un año, un canal de cinco metros de ancho por dos metros de profundidad por 400 kilómetros de ancho. / –Un viaje a Mar del Plata por año– bromeó Fleje. / Hasta la mierda se va de vacaciones una vez al año– bromeó el chofer (56-57).

Zonas de insistente poética del deterioro (social, de las relaciones afectivas, de los recuerdos, del paisaje, etcétera) atraviesan e impregnan estos textos.

Tras esta presentación, nos detendremos brevemente en dos de sus novelas en particular.

Los topos: primera novela

Esta novela nos muestra un mundo abandonado de lógicas y certezas. Hay, sí, una cronología, es decir, una sucesión de los hechos, sostenida por lo aleatorio, sin causas ni sentido. El protagonista, un hijo de desaparecidos, pasará de tener una casa a perderla, de ser pastelero a desempleado o albañil, de vivir en la ciudad de Buenos Aires a hacerlo en Bariloche, de ser el novio de Romina a ser el amante del alemán que le paga sus prótesis mamarias y todo ello como natural, es decir, sin idea de destino ni demasiadas sorpresas, por más sorprendente que nos parezca la sucesión de tales hechos. De este modo, la novela,

*Escenas interrumpidas III. Cuerpos, artes, memorias y artificios
en la literatura argentina y latinoamericana*

a su vez, resulta difícil de encasillar en un clima genérico: hay sentimientos, crímenes (estatales y corrientes), misterios y viajes, pero no podríamos decir en ningún caso que estamos frente a una novela policial, ni de denuncia social o exclusivamente de amor. En este universo, las cosas no sólo no son lo que parecen sino que, en más de un caso, no sabremos qué son en absoluto. Tomemos el caso de Mayra, el travesti: ¿es un informante de la policía como parte de una red que persigue homosexuales?, ¿forma parte de un grupo comando que identifica represores de la época de la última dictadura argentina para ajusticiarlos?, ¿es el medio hermano del protagonista, nacido en cautiverio? Cada uno de estos caminos se nos presenta como probable. Nuevamente, no hay certezas ni destinos ciertos. Sí hay afectos, sentimientos, que devienen en el único refugio de lo real, independientemente de cuán efímeros o confusos sean.

Los topos representa, sin dudas, un nuevo giro respecto de las novelas que nos ponen en contacto con el trauma de la Dictadura; esta vez desde las vivencias de un hijo de desaparecidos y escrita por uno de ellos (hecho que no desdeñamos por más que Bruzzone no quiera ser identificado como tal y defienda la autonomía de su arte). Si las novelas de Martín Kohan nos alejaban de la catarsis y el rápido alivio con sus distanciamientos, *Los topos* abandona toda huella iluminista, toda explicación, para sumergirnos en un mundo en el que no hay garantías respecto de los buenos ni de los malos (recordemos, por ejemplo, que son los albañiles los que lo despojan de su última vivienda), un mundo en el que toda la paranoia posible nunca es suficiente y, al mismo tiempo, a veces equivocada, en el que, reiteramos, los afectos (aun los que fracasan) son la única tabla de la que asirnos en este mar antrópico.⁷

⁷ Como explica Arfuch, a propósito del giro afectivo, se observa “la primacía de afectos y emociones en hábitos y comportamientos, en desmedro de lo discursivo, lo cognitivo y lo argumental” (Arfuch 2018: 9). Se privilegia lo afectivo por encima de causas y sentidos: “el afecto aparece como previo a intenciones, razones, significados y creencias. [...] Fuerzas e intensidades que influyen en nuestros pensamientos y juicios pero separados de ellos. Afecto como diferente de la cognición –que sólo sobrevendría *después*, en un escaso margen temporal” (Arfuch, 2018: 22). (Cursiva en el original).

Campo de Mayo

Un mundo desencantado nos ofrece *Campo de Mayo*. Incentivado por la lectura de un *bestseller* que sostiene la hipótesis de que la especie humana ha venido a este mundo con la capacidad de correr, Fleje comienza a entrenar como maratonista, primero cerca de su casa y con zapatillas deportivas hasta hacerlo descalzo alrededor de Campo de Mayo y adentrándose en él después.⁸ Sucede que poco tiempo después de haberse ido a vivir cerca de Campo de Mayo, Fleje supo que su madre, desaparecida, habría estado secuestrada allí. Las hipótesis se van sucediendo y hasta alternando en la mente de Fleje: su mamá está enterrada en esos terrenos, ha sido arrojada a las aguas en alguno de los conocidos vuelos de la muerte y, finalmente, se instala en él la idea de que está viva todavía, encerrada en alguno de los prostíbulos de la zona. Fleje deja de correr y empieza a frecuentar esos prostíbulos. En uno de ellos, encuentra a su madre (¿o cree hacerlo?). Para llegar a ella debe ganarle una partida de billar. Lo hace y se acuesta con ella. En rigor, ya en *Los topos* se hacía presente el incesto en el personaje de Maira, posible hermano (nacido en cautiverio) del narrador, travesti mata policías del cual se enamora nuestro protagonista.⁹ Tam-

⁸ Cuando empieza a correr prácticamente sin parar, Fleje deja atrás a su mujer y a su pequeño hijo. Sin detenernos en ello en este trabajo, el tratamiento de la familia como institución, como lazos de sangre y como vínculos afectivos merece especial tratamiento en los textos de Bruzzone. En especial, por el rol que ha jugado el vínculo biológico y los lazos familiares en la narración de la memoria postdictatorial; en tal sentido, Elizabeth Jelin (2010) ha expresado que tal importancia ha creado una jerarquía respecto de las voces del trauma, al dar a las víctimas directas de la represión mayor legitimidad, cuestión que esta autora estima problemática por el desmedro de quienes no han sufrido los hechos en carne propia y de la categoría de ciudadano, por ejemplo.

⁹ Citamos largamente el análisis de Rike Bolta; “La figura del desaparecido singular se genera en la madre del protagonista y en su doble Maira, con quien el protagonista entablará una relación íntima, dando muestras de una actitud de apropiación y elaboración postraumática que devendrá a su vez retraumatizante, porque el nuevo objeto de deseo también desaparecerá. Esta trayectoria sacará a la luz los vestigios de la historia, pero terminará en un múltiple incesto de alcance alegórico, dado que: 1. Maira no solamente reemplaza a la madre perdida, sino: 2. probablemente también sea el hermano del narrador, nacido en la ESMA, y 3. El Alemán, con quien el narrador realizará su consiguiente

*Escenas interrumpidas III. Cuerpos, artes, memorias y artificios
en la literatura argentina y latinoamericana*

bién en *Las chanchas*, en la fantasía de relación entre Mara y Lara (ora hermanas mellizas, ora amantes), la figura ambigua de un Gordini “padre” de ambas o Andy como el tío bueno. Hacia el final de esta novela, en la narración a cargo de Romina, leemos:

El chico no tiene padres. Ellos un día se fueron a hacer sus cosas y el río se los llevó y él está varado en esta casa en medio del agua. Vive de lo que tiene y cambia algunas cosas con gente que le trae lo que le falta. Cuando aparezco yo lastimada, todo cambia. Él me cura, me deja descansar y reflexiona. Ahora vuelve a tener madre, piensa. Y con el tiempo vamos a ser novios, y a casarnos. Madre primero, esposa después. (208-209)

La relación sexual de Fleje con su madre nos presenta la mayor infracción al tabú del incesto. Sin embargo, la asociación que hacemos en este trabajo no es con la tragedia de Edipo de Sófocles sino con el *Hamlet* de Shakespeare, siguiendo el análisis que de esa tragedia realiza Jacques Derrida en *Espectros de Marx*.¹⁰ En primer lugar, por el hecho del trato con el espectro. La figura del espectro, más precisa que la del fantasma, es expuesta por Derrida como aquella que se diferencia tanto de la de los vivos como de la de los muertos. A su vez, marca la diferencia entre espectro y espíritu: “Lo que sobrepasa a los sentidos pasa de nuevo ante nosotros en la silueta de un cuerpo sensible del que, sin embargo, carece, o que permanece inaccesible para nosotros” (170), en la increíble conjunción de lo sensible y lo suprasensible. Proponemos, entonces, asociar la ausencia-presencia de esos padres, en especial esas madres, tempranamente desaparecidas, de las que no quedan recuerdos propios, solamente algunas fotos, algún relato de sus abuelos

unión, no solamente es un neortorturador sino quizá además sea el padre de este (y el posible delator de la madre en el pasado). Tales constelaciones, que rompen con varios tabúes, son fieles a la lógica del doble agente, en cuyo marco la categoría de la identidad se vuelve sinónimo de la fuga y de la ambigüedad. La figura incestual finalmente encarna el reemplazo de los objetos del deseo (madre por Maira; padre por el Alemán), como si el pasado mantuviera una relación consanguínea con el presente.” (2018: 170).

¹⁰ Acerca de esta mirada, recomendamos, asimismo, el trabajo de Silvana Mandolesi citado en la bibliografía.

o de algún viejo amigo o compañero de militancia, de las que poco o nada se puede averiguar por el exterminio de los de su grupo, con esta noción de espectro. Esta asociación se sostiene, además, por la concepción del tiempo que despliega al respecto Derrida en la obra ya citada: se trata de un tiempo que no es lineal, que no avanza rectilíneo, vacío y homogéneo, sino que es un tiempo dislocado, un ahora desquiciado, desajustado, en el cual el pasado no es algo terminado sino que se constituye en algo por venir:

Dado que un (re)aparecido siempre está abocado a venir y volver a venir, el pensamiento del espectro, contrariamente a lo que con buen sentido se cree, hace señas hacia el porvenir. Es un pensamiento del pasado, una herencia que no puede venir más de lo que todavía no ha ocurrido ni llegado –de lo arribante mismo (Derrida 1995: 194)

Vinculamos tal caracterización del tiempo con la noción del “acaecer”, tomada de las reflexiones de Giorgio Agamben, en su libro *Historia e infancia*: el acaecer implica una concepción del tiempo que busca escapar de la segmentación lineal, ya se trate ésta de una herencia del tiempo circular griego cuanto de la de una cronología implacable. Lo que acaece lo está haciendo todavía, y, precisamente, en cuanto “no terminado” ni “superado” puede aspirar a una inagotable inteligibilidad de la historia, así como a percibir su coherencia sincrónica. Agamben otorga tal posibilidad, en el mundo actual, a la poesía (a la cual entendemos en un sentido que traspasa la diferenciación básica entre poesía y prosa).

En este duelo en el que se intenta identificar los despojos y hacer presentes los restos, tal infracción al tabú del incesto nos permite seguir las huellas de lo oblicuo y lo torcido más que las de lo recto y lo derecho.¹¹ El trabajo de escritura de Bruzzone, en tal sentido, puede ser entendido como el campo de experimentación en el que se crea el espacio necesario para la interacción de la presencia y la ausencia.

¹¹ Derrida asocia “lo por venir” del espectro con una idea de justicia alejada de normas jurídicas o aun morales, en suma, fuera del riesgo de caer en una mera burocratización.

Bibliografía

Corpus textual

- Bruzzone, Félix (2015 [2008]). 76. *Un clásico + dos nuevos cuentos*, Buenos Aires: momofukulibros.
- ___ (2008). *Los topos*, Buenos Aires: Mondadori.
- ___ (2010). *Barrefondo*, Buenos Aires: Mondadori.
- ___ (2014). *Las chanchas*, Buenos Aires: Random House.
- ___ (2017). *Piletas*, Buenos Aires: Excursiones.
- ___ (2019). *Campo de Mayo*, Buenos Aires: Random House.

Bibliografía general

- Agamben, Giorgio (2001). *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ___ (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ___ (2018). *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*, Villa María: Eduvim.
- Assmann, Jan (2007). “¿Qué es la memoria cultural?”, *Confinés*, 21: 197-216.
- Benjamin, Walter (1982). “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- Bolte, Rike (2018). “Glifos y superficies para una escritura de la ausencia”, Jordana Blejmar, Silvana Mandolessi, Mariana Eva Pérez (compiladoras) *El pasado inasequible*, Buenos Aires, Eudeba, 163-183.
- Blejmar, Jordana (2018). “El pasado extrañado en *Las chanchas* de Félix Bruzzone”, Jordana Blejmar, Silvana Mandolessi, Mariana Eva Pérez (compiladoras) *El pasado inasequible*, Buenos Aires, Eudeba, 203-220.
- Bremond, Claude (1970). “La lógica de los posibles narrativos”, en VVAA *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 87-109.
- Certeau, Michel de (1995). *Historia y psicoanálisis*, Álvaro Obregón, D. F.: Universidad Iberoamericana.

- Derrida, Jacques (1995). *Espectros de Marx*, Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, Georges (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- Freud, Sigmund (1978). “Estudios sobre la histeria”, en *Obras completas*, volumen II, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- (1979). “El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen”, en *Obras completas*, volumen IX, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- (1980). “Totem y tabú”, en *Obras completas*, volumen XIII, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- (1979). “Trabajos sobre metapsicología y otras obras”, en *Obras completas*, volumen XIV, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- (1979). “Más allá del principio del placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras”, en *Obras completas*, volumen XVIII, Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- Gramuglio, María Teresa (2002). “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”, *Punto de Vista*, 74: 9-14.
- Jelin, Elizabeth (2000). “Memorias en conflicto”, *Puentes*, 1: 6-13.
- (2002). *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- (2010). *Pan y afectos. La transformación de las familias*, Buenos Aires: FCE.
- Kafka, Franz (1970). *La metamorfosis*, Losada: Buenos Aires.
- LaCapra, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Le Goff, Jacques (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona: Paidós.
- Mandolessi, Silvana (2018). “El tiempo de los espectros”, Jordana Blejmar, Silvana Mandolessi, Mariana Eva Pérez (compiladoras) *El pasado inasequible*, Buenos Aires, Eudeba, 49-69.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*, Buenos Aires: Paidós.
- Vezzetti, Hugo (1994). “La memoria y los muertos”, *Punto de Vista*, 49: 1-4.

*Escenas interrumpidas III. Cuerpos, artes, memorias y artificios
en la literatura argentina y latinoamericana*

- ___ (2000). "Representaciones de los campos de concentración en la Argentina", *Punto de Vista*, 68: 13-17.
- ___ (2002). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- ___ (2009). *Sobre la violencia revolucionaria*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- White, Hayden (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona: Paidós.
- Yerushalmi, Yosef, Nicole Loraux, y otros (1998). *Usos del olvido*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Quiénes escriben

Elisabet V. Aurogueti. Licenciada en Psicología por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Actualmente se encuentra finalizando la redacción de su tesis de Maestría en Psicoanálisis. Es profesora de Artes Visuales, graduada de la Escuela Superior de Artes Visuales Martín A. Malharro. Es docente en la Facultad de Psicología en la que dicta asignaturas relacionadas con su especialidad. Integra el grupo *Estudios de Teoría literaria* de la Facultad de Humanidades. Ha publicado diversos artículos en revistas de Psicología, de Estudios Literarios y participado de distintos volúmenes colectivos.

Contacto: lisarougueti@gmail.com

Rosalía Baltar. Universidad Nacional de Mar del Plata – INHUS – CELEHIS). Es profesora, licenciada, magister y doctora en Letras (UNMDP). Ha realizado una estancia posdoctoral en el Centro de Estudios Avanzados de la UNC. Fue becaria de la UNMDP, de la Universidad de Oviedo y de la Complutense de Madrid, donde obtuvo una especialización en docencia en Lengua y Literatura españolas. Profesora adjunta regular en Teoría y crítica literarias II y Semiótica, departamento de Letras de la UNMDP. Publicó *O no leer el Zonda o comprarlo* (2001), *Letrados en tiempos de Rosas* (2012) y *Las primeras biografías de Juan Manuel de Rosas en 1830: Pedro de Angelis y Luis Pérez* (2022, Eudem, en prensa); compiló con María Coira los volúmenes *Escenas interrumpidas de la literatura argentina I* (2006), *II* (2011), *Autobiografía y teoría* (2017), con Carlos Hudson *Figuraciones del siglo XIX. Libros, escenarios y miradas* (2007), con Virginia Forace *Letrados, hombres de letras, intelectuales: reflexiones en torno a la figura de autor Siglos XIX y XX* (2016). Es directora de la revista *Estudios de teoría literaria. Artes, Letras, Humanidades*. Ha dictado seminarios de grado y de doctorado en el ámbito nacional e internacional. En 2019 fue profesora visitante en la Universidad de Macerata, Italia. Actualmente estudia las relaciones entre la cultura visual y musical en el espacio literario y la prensa en análisis de casos de los siglos XIX a XXI en Latinoamérica.

Contacto: rosalia.baltar.letras@gmail.com

María Soledad Boero (Córdoba, 1973). Licenciada en Letras Modernas y Dra. en Semiótica por la Universidad Nacional de Córdoba. Fue becaria posdoctoral con un proyecto titulado “Memorias latentes. Un acercamiento a los vínculos entre cultura, experiencia y temporalidades” en un corpus de materiales estéticos contemporáneos de la cultura argentina (2017 – 2018 - Secyt – UNC). Miembro fundador de la revista *Tramas, para leer la literatura argentina* (1994 -2000). Participa del comité editorial de la revista *Heterotopías* (FFyH, UNC). Formó parte del área Pedagogía de la Memoria, del Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba (2012 -2018). Actualmente se desempeña como docente de Teorías de los Discursos Sociales II e investigadora en la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC), y es Secretaria Académica del Centro de Investigaciones de la FFyH. Codirige el Proyecto “Desplazamientos y dislocaciones en los vínculos entre literatura, arte y vida. Escrituras contemporáneas en América Latina” (Secyt –UNC). En 2017 publicó *Trazos impersonales. Jorge Baron Biza y Carlos Correas. Una mirada heterobiográfica* (Eduvim). Co autora y compiladora (junto a Alicia Vaggione) de *Gestos vitales. Recorridos críticos sobre escrituras del presente* (Ferreyra editor, 2018).

Contacto: mariaoledadboero@gmail.com

Stephanie Mailén Bustamante Salvatierra. Estudiante avanzada del profesorado y la licenciatura en Letras en la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Adscripta en las asignaturas Teoría y Crítica Literarias II y Semiótica en la Facultad de Humanidades de la UNMDP. Integrante del grupo de investigación Estudios de Teoría Literaria. Becaria CIN. Colaboradora en *Estudios de Teoría Literaria - Revista digital: artes, letras y humanidades* y en la publicación multimedial *Trama educativa*. Ha publicado reseñas literarias. Actualmente estudia las novelas históricas de Vicente Fidel López.

Contacto: stephaniembustamantes@gmail.com

María Coira. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora en el Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) y en el INHUS. Profesora Titular por concurso de “Teoría y crítica literarias II” en la carrera de Letras,

actualmente es Profesora Emérita de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Entre sus trabajos académicos, se destaca la línea de investigación que indaga las interacciones entre historia y ficción, sus préstamos mutuos y estatutos discursivos. En tal sentido, ha publicado numerosos artículos y capítulos de libros sobre problemáticas propias de la llamada nueva novela histórica, los relatos no ficcionales y, en los últimos años, la narrativa de la posdictadura argentina. Asimismo, ha profundizado en aspectos específicos de índole teórica en el campo de zonas transdisciplinarias entre literatura y psicoanálisis.

Contacto: macoira@gmail.com

Estefanía Luján Di Meglio es Licenciada y Profesora en Letras, Magister en Letras Hispánicas y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Es docente auxiliar en la materia Teoría y Crítica Literarias II de la carrera de Letras de la misma universidad. Forma parte de los grupos de investigación *Estudios de Teoría Literaria y Violencia*, *Justicia y Derechos Humanos*, radicados ambos en la UNMDP. Su línea de investigación recorre literatura testimonial sobre la última dictadura en Argentina.

Contacto: estefaniadimeglio@gmail.com

Mariano Di Pasquale es docteur en Histoire et Civilisations (Université Paris Diderot, Paris 7) y doctor en Historia por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Es Investigador Adjunto en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con lugar de trabajo en el Instituto de Estudios Históricos (IEH) de la UNTREF. Es Profesor adjunto de Problemas de Historia Argentina en la Carrera de Historia y, desde 2015, Director del Programa de Historia Cultural. Ha publicado diversos artículos en revistas especializadas del país y del extranjero. Ha editado y coordinado distintos libros. Se especializa en historia de la filosofía y de la medicina en el Río de la Plata durante el siglo XIX desde un enfoque cultural e intelectual.

Contacto: mariano.dipasquale@gmail.com

Virginia Paola Forace. Doctora en Letras, Magister en Letras Hispánicas, Licenciada y Profesora en Letras por la Universi-

dad Nacional de Mar del Plata (UNMDP); Posdoctora en Ciencias Sociales, Humanidades y Artes por el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba. Docente en las cátedras de Taller de Otras Textualidades, Teoría y Crítica Literaria II y Metodología de la Investigación Científica de la UNMDP. Miembro del grupo de investigación Estudios de Teoría Literaria, del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) y del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (INHUS). Codirectora de la revista *Estudios de Teoría Literaria*. Además de sus publicaciones en revistas especializadas y capítulos en libros, ha coordinado (junto a Rosalía Baltar) el número monográfico “De letrados, hombres de letras e intelectuales en los siglos XVIII Y XIX” (revista *Estudios de Teoría Literaria*, 2014), y compilado (junto a Baltar) *Letrados, hombres de letras, intelectuales. Reflexiones en torno a la figura de autor. Siglos XIX y XX* (2016), y (junto a Facundo Giménez) *Discursos del entretenimiento I: letras menores del siglo XX-XXI* (2018).

Contacto: virginiaforace@gmail.com

María Lourdes Gasillón (Mar del Plata, 24 de febrero de 1981). Profesora en Letras, Magíster en Letras Hispánicas y Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Sus títulos de posgrado han sido financiados con la beca doctoral CONICET y las becas de la Universidad Nacional de Mar del Plata (estudiante avanzado, beca de iniciación). Se desempeña como docente en las cátedras de Introducción a la literatura y Semiótica en la carrera del Profesorado y la Licenciatura en Letras y en la carrera Tecnicatura Universitaria en Periodismo digital (UNMDP). Miembro del grupo de investigación Estudios de Teoría Literaria, del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) y del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (INHUS). Ha publicado capítulos de libros y artículos en revistas académicas referidos a las áreas de teoría literaria y semiótica, y ha participado de congresos nacionales e internacionales.

Contacto: lourdesgasillon@gmail.com

Natalia Soledad López. Profesora en Letras, graduada de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Integrante del grupo

de investigación Estudios de Teoría Literaria, Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS), Facultad de Humanidades (UNMDP). Obtuvo la beca CIN en dos ocasiones y ha sido ayudante estudiante en la asignatura Teoría y Crítica Literarias II, en la que actualmente se desempeña como adscripta graduada con la redacción de su tesis de Licenciatura.

Contacto: nataliaslopez@yahoo.com.ar

Ailín María Mangas. Profesora en Letras y Bibliotecaria documentalista, Universidad Nacional de Mar del Plata. Ha sido becaria CIN y adscripta como estudiante en Semiótica y Teoría literaria en dicha universidad. Ya como graduada y becaria graduada de la universidad (período 2017-2020) se desempeñó como ayudante graduada en ambas asignaturas proveyendo materiales y fichas de cátedras, insumos fundamentales para los estudiantes. Integra el grupo de investigación Estudios de Teoría Literaria, del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) y del Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (INHUS). Ha publicado artículos, capítulos de libros y reseñas académicas en distintas publicaciones. Se desempeña como Asistente de redacción de la revista *Estudios de Teoría Literaria*.

Contacto: ailinmangas@gmail.com

Mónica Emilce Marinone (Mar del Plata). Dra. en Letras y *Magister Artis* en Letras Hispánicas. Profesora e investigadora del CELEHIS-UNMdP; experta en el área latinoamericana para grado y posgrado, dirige a tesis y becarios. Es Directora del Doctorado en Letras y representa a la UNMdP en la red Katatay así como en un ND -AUGM-Montevideo. Dicta seminarios en Argentina y el exterior, participando de tribunales de tesis y de evaluaciones de Carreras y Proyectos. Es miembro de Consejos Editoriales de *Revistas* nacionales y extranjeras. Sus investigaciones sobre literatura venezolana derivaron en *Escribir novelas. Fundar naciones y Rómulo Gallegos. Imaginario de Nación*, siendo convocada para actualizar el *Diccionario General de Literatura Venezolana*. Ha publicado artículos y coordinado antologías para editoriales argentinas y del exterior. Es co-autora de *La reinención de la memoria, Senderos en el bosque de palabras, Escrituras y exilios en América Latina*, y ha

publicado, en colaboración, cuatro volúmenes internacionales destinados a Latinoamérica: *Grabar lo que se desvanece. Narrativas de la memoria en América Latina*, *Viaje y relato en Latinoamérica*, *Noticias de diluvio. Textos latinoamericanos de las últimas décadas* y *Latinoamérica entre lenguajes y lenguas*.

Contacto: mmarinone@gmail.com

Hernán José Morales. Profesor en Letras y Magíster en Letras Hispánicas por la Universidad Nacional de Mar del Plata, donde desarrolla sus actividades docentes y de investigación. Ha realizado estudios musicales en el Conservatorio Provincial de Música “Luis Gianneo” y actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Letras de la Facultad de Humanidades. En el año 2016 obtuvo la beca del Programa Escala Docente para realizar una estancia académica en la UFSM de Santa María, Rio Grande do Sul, Brasil, y en el año 2017, la beca Becar Cultura, otorgada por el Ministerio de Cultura de la Nación Argentina y la Secretaría de Cultura de México, para realizar tareas de docencia e investigación en la Universidad Veracruzana, la Universidad de Querétaro y la UNAM. Es miembro del grupo *Literatura y Cultura Latinoamericanas* dirigido por la Dra. Mónica Marinone y co-dirigido por la Dra. Gabriela Tineo. Desde 2007 participa en congresos nacionales e internacionales y publica artículos en revistas y volúmenes colectivos. Sus últimas investigaciones se ocupan del escritor y músico brasileño Chico Buarque.

Contacto: hhjmorales@gmail.com

Isabel Alicia Quintana obtuvo su Licenciatura en Letras en la Universidad de Buenos Aires. Realizó su doctorado en la Universidad de California en Berkeley y desarrolló estudios posdoctorales en la Universidad Autónoma de México. En la actualidad se desempeña como Profesora Adjunta regular a cargo de la Cátedra de Teoría Literaria de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y es Investigadora Independiente del CONICET. Es autora del libro *Figuras de la experiencia en el fin de siglo: Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer y Silviano Santiago*. Es autora de numerosos artículos y participó en varios libros colectivos tales como: *Más allá de la naturaleza. Prácticas y configuraciones espaciales*

en la cultura latinoamericana contemporánea (2019), (comp. y ed.) *Dossier: Cartografías de la violencia en discursividades heterogéneas* (2020), *La intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta. Historia feminista de la literatura Argentina* (2020). En la actualidad dirige el proyecto UBACyT. “Prácticas artísticas de la ruina y el anacronismo más allá del presentismo”.

Contacto: isaaquintana@gmail.com

Juan Martín Salandro. Estudiante avanzado de la carrera del Profesorado y la Licenciatura en Letras (UNMdP). Actualmente posee una beca CIN y ha obtenido una ayudantía estudiantil en Teoría y Crítica Literarias II. Participa del grupo de investigación Estudios de Teoría Literaria (UNMdP) y realiza tareas de revisión de textos en la revista *Estudios de Teoría Literaria*, nucleada en dicho grupo de investigación. Es colaborador permanente de la publicación multimedial *Trama educativa*. Ha publicado reseñas de cine, artículos académicos sobre literatura argentina y teoría literaria, así como también ficciones en antologías y en un volumen de cuentos. Actualmente estudia la relación entre las producciones estéticas heavy-punk y el menemismo y está preparando un volumen de cuentos ilustrados junto al escritor zarateño Santiago Repetto y el artista plástico marplatense Renzo Messina.

Contacto: salandrojuanmartin@gmail.com

Julieta Vorano. Estudiante avanzada de la carrera de Licenciatura en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Ha sido becaria como estudiante avanzada de la Universidad y ha obtenido una segunda beca para el período 2022-2023 en la misma categoría. Es colaboradora permanente de la publicación multimedial *Trama educativa* y forma parte del staff de *Estudios de Teoría Literaria*. Ha escrito varios artículos y reseñas académicas en distintas publicaciones de la especialidad en la que se está formando: la literatura de entresiglos (XIX-XX) con perspectiva de género.

Contacto: juvorano@gmail.com

Estas *Escenas interrumpidas* componen el tercer volumen de una serie pensada y trabajada a partir de las iniciativas teóricas que se propician en el grupo de investigación *Estudios de teoría literaria* de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. En esta ocasión, las problemáticas abordadas se centran en la relación entre el cuerpo y las reformulaciones de los regímenes escópicos, emocionales y políticos de los que el hecho literario se agencia y es agente tanto en los albores del siglo XIX como en los siglos XX y XXI. Así, el *corpus* del volumen piensa las corporalidades poshumanas, las de las mujeres —en sus testimonios, representaciones novelescas, máscaras y voces—, el cuerpo interdicto de las estéticas de escritura y de otros lenguajes —el cine, la música, la plástica—, el espesor de las miradas en la configuración de la historia, el olvido, la memoria y la ficción. En definitiva, *Escenas interrumpidas III* traza un recorrido en colaboración para discernir, siempre que fuera posible, los rasgos que caracterizan nuestras literaturas, sus reflexiones críticas y sus modos de leer.



• KATAY •
EDICIONES
DIGITALES