

[hetero- tópicas]

Revista del área de estudios
críticos del discurso

20
24

V7 N° 13

ESCRITURAS AL BORDE DEL ABISMO

¿Cómo se construye el presente?



Obra de Roxana Ramos

AUTORIDADES

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA

Mag. Jhon Boretto

DECANA DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

Lic. Flavia Andrea Dezzuto

VICEDECANO DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES

Dr. Andrés Sebastián Muñoz

DIRECTORA DE LA ESCUELA DE LETRAS

Dra. Cecilia Pacella

VICEDIRECTORA DE LA ESCUELA DE LETRAS

Dra. María Guadalupe Erro

COORDINADOR DEL AREA DE ESTUDIOS CRITICOS DEL DISCURSO

Dr. Edgardo Pablo Rozas

CO-COORDINADORA DEL AREA DE ESTUDIOS CRITICOS DEL
DISCURSO

Dra. Susana Gómez

DIRECCIÓN

Dra. Mirta Alejandra Antonelli

COMITÉ EJECUTIVO

Dra. Mirta Alejandra Antonelli

Dra. María Soledad Boero

Dra. Laura Fobbio

Dra. Marcela Marín

Lic. Marcelo Silva Cantoni

Dra. Alicia Vaggione

Dra. María Angélica Vega

COORDINADORAS DEL DOSSIER VOL. 7 NÚM. 13

Dra. Lucía De Leone

Dra. Nora Domínguez

COMITÉ DE APOYO

CORRECTOR LITERARIO

Lic. Sofía Daghero – Universidad Nacional de Córdoba

PRODUCCION ARTISTICA

Roxana Ramos – Universidad Nacional de Tucumán

DISEÑO DE TAPA

Manuel Coll – Universidad Nacional de Córdoba

PRODUCCION TÉCNICA EDITORIAL

Lic. Marcelo Silva Cantoni

Lic. María Paula Del Prato

EDITORES RESPONSABLES

Doc. María Angélica Vega

Lic. Marcelo Silva Cantoni

Lic. María Paula Del Prato

ÍNDICE

NOTA EDITORIAL	6
DOSSIER	20
Escrituras al borde del abismo. ¿Cómo se construye el presente?.....	20
Contra el aturdimiento. Notas de escucha.....	29
Imaginar y documentar: la doble vida del arte.....	46
Los tiempos del presente: una causa contra la inmediatez (el caso de la edición definitiva de <i>Diario de una princesa montonera</i> de Mariana Eva Perez)	64
Trabajadoras mal pagas en el cine global: modos de la precariedad en <i>Roma</i> (2018) y <i>Nomadland</i> (2020)	86
El exotismo y la otredad en el cine argentino: <i>Copacabana</i> (Rejtman, 2006) y <i>Lluvia de jaulas</i> (González, 2019)	105
Una Ley propia: relaciones de género y subversión de lo literario en la poética de Mariela Gouiric	124
Estilos, tonos y afectos: reflexiones sobre la contemporaneidad en Aurora Venturini, Hebe Uhart y Ariana Harwicz	138
Lazos con el pasado desde el presente en <i>Desierto sonoro</i> de Valeria Luiselli y <i>Autobiografía del algodón</i> de Cristina Rivera Garza	161
Seis trágicos retratos para descifrar la enigmática relación entre infancia y producción de estatalidad. Ensayo de diálogos con la obra “Julio Cesar” de William Shakespeare.....	187
Panfleto planetario: los imaginarios para (después d)el final de Michel Nieva.....	204

Impactos.....	228
ARTÍCULOS	247
¿Sueñan los Supersónicos con ovejas silvestres? Una lectura aguafiestas de la singularidad económica propuesta por Javier Milei.....	248
Producción documental y régimen escópico en el dispositivo estatal de exterminio: registros, usos y circulación de fotografías	279
<i>La vida en Córdoba</i> . Notas sobre un archivo exhumado.....	309
“Fuego en el archivo”: prácticas, saberes y repertorios amerindios en la cultura latinoamericana contemporánea	320
De transculturaciones e invenciones: Édouard Glissant y el Caribe en Relación	341
Cuando la memoria conversa un truco. Sobre <i>Confesión</i> de Martín Kohan	358
La imagen de la arquitectura como práctica cultural.....	367
ZONA DE DEBATE	403
GENOCIDIO(S)	404
LECTURAS	418
Pampa Arán: itinerarios de una búsqueda dialogada	419
RESEÑAS	425
De cómo la literatura imagina el neoliberalismo. Sobre <i>Señales de vida. Literatura y neoliberalismo</i> (2022) de Fermín Rodríguez	426
Biosemiótica desde la frontera: la investigación procurante de Ana Camblong	432
Memoria de un cuerpo femenino que fluye	439
¿Quién puede escribir una vida?.....	446

NOTA EDITORIAL



Nota Editorial

“me cuesta ver esto que llaman la vida, líneas círculos fracturas dispersiones cortes mezclas nunca algo que evoluciona o progresa hacia algo sino una o infinitas masas inmóviles pero agujereadas en expansión-contracción de lo mismo que nunca es ni puede ser lo mismo

miles de fugas de saltos en el vacío todo inconsistente derrumbándose en el fondo de un resplandor sin nombre pero al que se quiere nombrar casi desesperadamente...” (Oscar del Barco, 2010)

“Cuáles serán las formas de narrar que se requieren para poder seguir diciendo nosotrxs. Para decir esta es la vida que queremos. Cuáles las maneras para hablar del daño, para intervenir frente al dolor. Cuál es el modo de nombrar el paisaje del que estamos hechxs cuando se ha herido su lengua. Escribir, narrarse, crear mundo, danzar con otrxs lo que está oculto. Descubrir el momento más propicio, que nos lleve a percibir lo que no nos atrevemos a mirar” (Marina Chena, 2022)

In medias res, así, entre medio de napas temporales, en el medio de tiempos heterogéneos y fenómenos heteróclitos, entre síntomas, restos y marcas de la geología vital – singular y social, cultural y artística, política y económica-, la pregunta por la ontología del presente no ha cesado de desestabilizar las respuestas posibles, las miradas que atisban campos y esferas de la lengua, cultura, las artes, la literatura, la política, ensayando otros modos de hacer ver; también postulando otras escuchas – lo audible- en la búsqueda de políticas auráticas para poner a disposición y acoger voces y, en su conjunto, un trazado de errancias como ejercicio de la crítica y de la praxis sociocultural, en medio de las cosas, las disonancias, las virulencias y violencias del tiempo fuera de quicio, desquiciado. La pregunta eje del dossier se dispara como flecha hacia este campo de experiencias en ciernes, que tribula, hesita en sus modos de configuración, donde lo disponible se despuebla de referencias, cuando las formas del tiempo, de dar sentido al tiempo, agujerean narrativas y estallan verosímiles, cuando en la empiria asedia el descarte de formas de vida y la destrucción de lo instituido. La pregunta excava y exhuma, ensaya e imagina. Y su pregnancia, por la potencia de lo que pone en juego, de lo que está en juego, atraviesa las secciones de este número trémulo. Trémulo de indignación. Indignado por la

afrenta y la crueldad. Enunciaciones tonalmente marcadas las de estos ensayos atravesados por afecciones. Nada más lejos de la aforia.

La convocatoria del dossier que, tan cuidada y dedicadamente, han construido y trenzado Lucía de Leone y Nora Domínguez, como *La Nube*, la obra de arte de la portada que generosamente ha cedido para este número la artista plástica Roxana Ramos, con esa potente imagen de un magma, una combustión que se expande sin norte ni señalética, de algún modo cifra también, excediendo el dossier, intervenciones de respuestas a este presente de asedio, acechanza y desmantelamiento; presente también de experiencias de desacato, de militancias y resguardos de lenguas – lenguas públicas, literarias (Simón-Raso), del derecho y de la historia (Crisafuli)-, estéticas y políticas; de archivos y memorias (Garramuño, Magrín, Milone, Aguirre) para seguir auscultando las latencias y los murmullos de la memoria corta y de la memoria larga, más allá de las sordinas y los enceguecimientos de la pretensión hegemónica en plena voluntad de dominio (Zalazar). La escritura como reponedora de la legalidad en el sentido de un tercero ante el que responder, el hacer lazo, rompe la afasia que parece siempre ser el primer efecto de la violencia. Tal vez este sea el *desiderátum* de este número. Conjurar la afasia.

Como lo señalan las coordinadoras del dossier, a quienes especialmente agradecemos haber sostenido esta construcción que ahora *Heterotopías* pone a rodar, la expectativa de no encontrar respuesta a cómo se construye el presente ha abierto a un corpus de fuga, de derroteros no conclusivos y carente de diagnósticos; disímiles y libres. Nos congratula que el dossier ensamble este corpus de heterografías del presente, poniendo en conversación doce artículos en los que Gabriel Giorgi, Graciela Montaldo, Alejandra Laera, Guadalupe Maradei, Paula Bianchi, Carolina Rossini, Mariano Véliz, Lucas Martinelli, Gabriel Atelman, Adriana Rodríguez Pérsico, Mariana Catalín y Cristian Molina han montado un caleidoscopio y un repertorio de intervenciones críticas que no claudican en el momento mismo en que parte de la reversión regresiva del actual escenario nacional desecha las ciencias sociales y las humanidades, desmonta herencias bajo la fuerza de una picota del descarte, e insiste en el negacionismo que desata las relaciones entre las palabras y los hechos (Magrín), mientras arrecaja contra derechos larga y costosamente ganados, avanza en la represión y en la *tabula rasa* para una neoinvención, con la violencia fundadora para un nuevo “orden”, otra narrativa y otros imaginarios (Zalazar), en medio de una pragmática performática morbosa.

Así, *in medias res*. No hay, sin embargo, como en las ficciones que Kermode recorriera en “el sentido de un final”, ni relatos ni narrativas ordenadoras; hay vislumbres de trazos y tramas; hay indicios y huellas de una multiplicidad de aconteceres que no anudan. ¿Y si fuera *in extremis*? Si la técnica narrativa fuera esa y no *in medias res*, este sería el final, este número comenzaría a narrar desde el final. Pero no hay, digamos afortunadamente, ese cierre como punto de inicio para este número. El tiempo fuera de quicio implosiona la forma, o el contenido de la forma, tan caro a la historiografía, como la nube. Este tiempo de desquicio tiene, en cierto modo, una manifestación de régimen histórico entre lo que asedia y lo que emerge, entre lo que inquieta y lo que abre a ensayos de maneras otras de encuerpar el tiempo, mientras los estiletes afilados – filosos- de los golpes fácticos sobre y desde el Estado, sobre y desde la vida social coloniza, cuando no secuestra, futuros otros y arrecia memorias que hemos y (nos han) habitado.

Antes de desplegar la presentación de las colaboraciones que integran este número en las diversas secciones, un espacio/tiempo de pausa nos convoca. Porque, *in medias res*, en el tramo de cierre de este número, entre las palabras y las cosas, entre la violencia y las incertidumbres, Oscar del Barco y Pampa Arán hicieron del mes de junio un tiempo más inclemente, más a la intemperie, con el empecinamiento de la muerte. ¿Qué nos harán hacer estos, nuestros muertos, qué modos encontrarán, con Vinciane Despret, para hacernos seguir, aun a tientas, sin guiones, sin partituras pero con memorias, con latencias y escuchas bajtinianas? Pasado/Presente, la barra que disloca.

A Pampa le escribe Ana B. Flores, a quien agradecemos su palabra. No decimos que escribe Anabela “a la memoria de Pampa”, sino a la vida de Pampa entre generaciones, trenzada a ella nos enlazamos con el privilegio de haber andado preguntándonos sin sosiego en cada presente vivido. El tiempo sin tiempo de su huella en tantos y tantas en quienes reverberará su modo de hacer, de decir, de enseñar, de mirar y hacer ver, de escuchar y pensar con el otro, con generoso amor intelectual y apertura. En la docencia, a la que amó apasionada y vitalmente, y en su escritura, sin pausa y con morosidad de deleite por el pensar, con un humor a veces acre para honrar, siempre, lo indeconstructible. Inmensa Pampa.

Artículos libres

Como un ejercicio de crítica plebeya a la pretensión del libertarismo neofundacional que campea en nuestro país abrimos esta sección con el texto de Belisario Zalazar, sobre el artículo firmado hace diez años por Javier Milei. Una década, una torsión y una flecha que (nos) interroga.

El artículo de Zalazar propone un abordaje crítico de un artículo firmado por el actual presidente, en el año 2014, titulado “De los Picapiedras a los Supersónicos: Maravillas del Progreso Tecnológico con Convergencia” (2014) cuando era Economista Jefe de la Fundación Acordar. Este artículo se publicó en el número 83 de la revista *Actualidad Económica* de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Córdoba.

Una lectura arqueológica de este artículo a 10 años de su publicación permite, de acuerdo con la hipótesis postulada por Zalazar, observar la persistencia y migración (y cambio de estatuto) de ciertos enunciados sostenidos en este texto, convertidos, en la actualidad, en parte del programa político de este nuevo gobierno.

Zalazar remonta la narrativa de futuro entusiasta y optimista que postula este artículo de Milei, sostenida en el desarrollo evolutivo de la humanidad y en la introducción de tecnologías convergentes en una Argentina subdesarrollada. El progreso tecnológico (aceleración y convergencia) como vía de crecimiento económico se sostiene desde la singularidad económica como presupuesto teórico-especulativo; desde el provi(de)ncialismo estadístico como marco epistemológico que establece un régimen de verdad a partir de la conversión de lo existente en dato medible, cuantificable y confiable; y desde el optimismo cruel depositado en el solucionismo tecnológico basado en la sobreexplotación de recursos naturales, la destrucción de ecosistemas complejos y el calentamiento global.

A la afiebrada imaginería futurista de la “euforia encandilada profética” se le incrustan, seguidamente, pero como napas geológicas densas, tres relevantes artículos que ponen en foco crítico el archivo, esa heterotopía indisoluble de la heterocronía y de las prácticas críticas que indagan, en acervos, este presente que somos.

Natalia Magrín, en el marco de una investigación mayor de largo aliento, se pregunta: “Ante el acervo fotográfico producido por la policía de Córdoba sobre personas detenidas-secuestradas por razones políticas durante el terrorismo de Estado en distintas dependencias (entre éstas, el D2 que desde 1974 funcionó como centro clandestino de detención)... ¿por qué el poder represor dejó registrada, ordenada, seriada y archivada su práctica clandestina, aquello que se esforzaba por ocultar, denegar?”. En su artículo “Producción documental y régimen escópico en el dispositivo estatal de exterminio: registros, usos y circulación de fotografías”, con un cuidado trabajo crítico-analítico, Magrín horada las políticas negacionistas que recorren este nodo nacional como nicho de violentamiento gubernamental, con su pretensión de impunidad e indemnidad, en torno al contexto de la ciudad de Córdoba en el período 1974-1983.

El foco que se y nos propone rodear es el “entre”: “Entre la compulsión por el registro y la destrucción de documentos, entre la burocracia del funcionamiento institucional y la clandestinidad de su aparato concentracionario se ha desplegado la producción y los usos documentales de y en la maquinaria represiva. En su artículo, Magrín propone y logra dos abordajes en torno al “entre”: “la inoculación de las dimensiones y la condición intertextual de los documentos”, y en relación con ella, el análisis de “los usos y funciones de la fotografía y el registro fotográfico en el dispositivo de exterminio, indagando sobre su contundencia en tal inoculación y sobre el posible reconocimiento de un “régimen escópico represivo”, tal la hipótesis central de la autora.

Se destaca en el sostenimiento de su hipótesis la particular atención que Magrín presta a “la relación entre los documentos producidos por las Fuerzas en el marco de la burocracia y el funcionamiento institucional y aquellos producidos durante su ejercicio represivo clandestino. Por otra parte, y vinculada a la anterior, los usos de la fotografía en el aparato represivo del terrorismo de Estado”, pues allí finca el interrogante (y la plausibilidad) de reconocer “un dispositivo visual al interior de la maquinaria concentracionaria que, entre lo “legalizado” y los clandestino, formó parte de un “régimen escópico” sobre la otredad enemiga.”

En “*La vida en Córdoba. Notas sobre un archivo exhumado*”, Gabriela Milone recorre materiales que califica de “díscolos” donde, afirma, “los fantasmas saben cómo hacerse

lugar”. Para ello, elige una primera persona testimonial en la que reverberan sus experiencias como estudiante, docente, investigadora y poeta. Se trata de materiales que emergen en el marco del proyecto de digitalización de la revista *Aula Vallejo* iniciado en 2022, una de las acciones llevadas a cabo en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba con motivo del centenario de la publicación del libro *Trilce* de César Vallejo. Materiales vinculados a los años de docencia de Juan Larrea en dicha Facultad, en los que se entran su dirección de la revista *Aula Vallejo* (entre 1961 y 1974), y el hallazgo de un legajo y de un expediente que cifran discusiones ideológico-políticas traducidas en conversaciones epistolares entre el profesor Larrea y el estudiante Héctor Schmucler (quien firmaba con sus iniciales), mediadas por las ediciones del diario *Córdoba* (entre agosto y septiembre de 1962). En esos intercambios que tenían como protagonista la mirada de cada uno sobre Vallejo, se tensionan más que singularidades: las voces y las propuestas de las revistas *Aula Vallejo* y de la primera época de *Pasado y Presente* (entre 1963 y 1965).

En este recorrido que la autora denomina “notas”, “propuesta”, “primer acercamiento” a los materiales, “intento de escucha” de las “voces exhumadas”, se ponen en abismo: la lectura de Larrea sobre Vallejo, la lectura de los estudiantes sobre Vallejo, la lectura de los estudiantes sobre la lectura de Larrea sobre Vallejo, la lectura de Milone sobre esas y otras lecturas... La autora, con un decir crítico, polifónico y poético convoca, además, a Bajtín, Didi-Huberman, Warburg, entre otros y, desde allí, arriesga definiciones *otras* del archivo, sus huecos y resonancias.

Florencia Garramuño en «"Fuego en el archivo": prácticas, saberes y repertorios amerindios en la cultura latinoamericana contemporánea» analiza obras performáticas, visuales y literarias de los últimos años, que recupera de la 34ª Bienal de São Paulo, la producción de Seba Calfuqueo y de Galo Ghigliotto. Se trata de acciones que se producen en espacios discursivos y de intervención (galerías, bienales, etcétera) generados a partir de la disputa llevada a cabo, en palabras de la investigadora, por artistas amerindios contemporáneos, prácticas de arte comunitario y la creación de otros circuitos amerindios de arte contemporáneo.

La investigadora considera que es “urgente desenclaustrar las prácticas amerindias de la mirada exclusivamente etnológica y pensarlas además en continuidad con el modo de dar significado a nuestra experiencia estética presente”. La propuesta interroga sobre la relación entre saberes y poéticas ancestrales en las actuales prácticas amerindias en América latina, su inscripción en este, nuestro presente de fronteras artísticas expandidas, y la interpelación a imaginar nuevos futuros. En dichas prácticas, Garramuño advierte redefiniciones de archivo y de performance, y algo que, afirma, no había ocurrido antes en las historias del arte y las literaturas de América latina: que los repertorios amerindios figuren “en continuidad y en tanto iguales a repertorios contemporáneos” siendo, “ellos mismos, ancestrales y contemporáneos”.

Entre los resultados de su indagación, destaca que las producciones artísticas amerindias contemporáneas, en tanto reponen otras genealogías —al convocar sus saberes y prácticas ancestrales—, “pluralizan los pasados de la cultura latinoamericana, sus legados, pero también, quisiera sugerir, las formas, los materiales, y los repertorios de lo que entendemos hoy como arte y escritura contemporáneas en América latina”.

En genealogías cruzadas con el texto de Garramuño, en su artículo “De transculturaciones e invenciones: Édouard Glissant y el Caribe en Relación”, Carlos Aguirre Aguirre indaga en el concepto de Relación, del escritor y pensador Édouard Glissant a partir de la problematización de tres pliegues filosófico-críticos. En primer lugar, hace ingresar en los debates sobre la transculturación en Latinoamérica y el Caribe la teorización sobre el espacio-tiempo caribeño desplegada por el poeta de la Martinica. En segundo lugar, analiza cómo dialoga la presencia (y ausencia) de Glissant y su formulación de la Relación con la llamada crítica poscolonial. Y, por último, describe de qué modo impacta el concepto de identidad-rizoma del filósofo antillano en los debates de la crítica cultural caribeña. El itinerario que propone pone énfasis en el gesto poético y filosófico de Glissant como forma de interrupción de las jerarquías instituidas por los discursos civilizatorios. Según el autor, lejos de incurrir en una romantización del sujeto latinoamericano o de proponer una identidad fija, el imaginario de Glissant, pleno de metáforas, memorias y símbolos del paisaje antillano, reformula el concepto de transculturación. Demuestra, así, que la escritura glissantiana y su formulación de una “poética de la Relación” no sólo “teoriza la curvatura caótica del espacio-tiempo caribeño”, sino que en ese gesto “poético” (cargado de

invención) desplaza las “viejas arquitecturas de la identidad”. Como argumenta el autor, en esa trama la noción de rizoma, que Glissant recupera de Deleuze y Guattari, pero que reformula poniendo especial énfasis en su dimensión dinámica y en el paisaje caribeño, va a devenir crucial en la densidad de su “pensamiento archipielar”. Según la lectura que nos propone Carlos Aguirre Aguirre, es en la identidad-rizoma y a partir del concepto de Relación que Glissant define estrategias que resquebrajan los marcos moderno/coloniales instituidos.

En el artículo “Cuando la memoria conversa un truco. Sobre *Confesión* de Martín Kohan” Gabriela Simon y Laura Raso se ocupan de indagar una nueva ficción del escritor que aborda la compleja trama de los efectos de la dictadura cívico militar eclesiástica argentina, poniendo especial énfasis en los modos en los que la confesión como dispositivo va desplegando diferentes matices. En la escritura, sostienen las autoras, Kohan va delineando, a través del procedimiento de la confesión, “la urgencia de una verdad que repare, al menos en el texto, (o por qué no, por el texto) y en el protagonista, la pérdida, la orfandad, la desaparición del padre”. Alejándose de los tópicos convencionales de este tipo de narrativas, la novela de Kohan apunta a desentrañar la búsqueda de la verdad como síntoma que emerge allí donde el sujeto ya no puede callar, como es el caso de una conversación que deviene inesperadamente, confesión.

En “La imagen de la arquitectura como práctica cultural”, Guerra Martínez, desde el pensamiento benjaminiano y tomando en cuenta la producción de ciertos artistas y arquitectos que incursionan en e interrogan la relación proyecto-imagen, se pregunta “sobre la posibilidad de viabilizar la crítica arquitectónica mediada por la imagen con el fin de generar cuestionamientos y/o nuevos conocimientos en el plano de lo social, entre otros. En este caso, ¿podemos afirmar que la imagen como categoría provee al proyecto de herramientas que posibilitan una mirada crítica posicionada en la dimensión social de la arquitectura?”.

Finalmente, Gabriela Teresa Ortega en “Del latín a los memes: Apuntes sobre evolución, economía y contexto en la comunicación” aborda “los intentos de estandarización, normativización y perfeccionamiento”, especialmente en entornos formativos o cultos -un “dialecto superior” o de unos usos más “correctos”-. Dichos procesos han provocado desde

siempre un creciente apego hacia ciertas formas tradicionales y una suerte de prejuicio hacia los cambios no solo lingüísticos en particular, sino también comunicativos en general. En su ensayo Ortega identifica dichos prejuicios y se enfoca en analizar la circulación de los memes en las redes sociales. La línea argumentativa busca celebrar la potencia y la economía comunicativa de los memes. La autora se centra fundamentalmente en tres variables relevantes a lo largo del artículo: la evolución, la economía lingüística y el contexto. Desde ese punto de partida compara distintos casos que van del latín, pasando por el español americano, hasta llegar al inglés para identificar cómo evolucionan ciertas lenguas hacia una economía lingüística en donde cobra cada vez más relevancia el contexto. Para la autora, el contexto es el sustrato donde surge todo acto comunicativo: cuando las formas se reducen, el contexto gana importancia. En consecuencia argumenta que en la economía lingüística se cifra una de las bases de la evolución y la metamorfosis de una lengua. En esa trama destaca y reivindica el potencial semiótico de los memes.

Zona de debates

Celebramos el artículo “Genocidio(s)” para la sección “Zona de debates” de Lucas Crisafulli quien, en consistente diálogo con el ruso Raphael Lemkin abocado a definir los crímenes internacionales, aborda un tema controversial: ¿cómo nombrar los aniquilamientos masivos? Tema de vigorosa vigencia, mas no nuevo: Churchill, al comentar las acciones de Hitler en Alemania en el año 1941, se refirió a “un crimen sin nombre”.

Crisafulli procede precisando sentidos, despejando el concepto “genocidio” de otros del mismo campo semántico, como el de “homicidio”. Nos dice que el primero es “mucho más que multiplicar un homicidio por cien, por mil, incluso por millones” y que este “es un medio para la consecución de otros fines”. Pero Crisafulli hace algo más interesante: mira los términos en sus condiciones de producción, en sus debates y combates viscerales, los piensa desde esas arenas de luchas históricas.

¿Cómo lee dichas luchas? Crisafulli, con fina ironía, lo hace descentrando el *locus* de enunciación eurocéntrico. Mira, estudia y escribe desde Córdoba, Argentina, y desde esta sede, lee lo que el alemán Hitler no leyó, no pudo o no quiso leer: “Argentina (fue) precursora”. Antes que Alemania, el crimen “sin nombre” lo llevó a cabo el país desde el cual habla, escribe, produce. En el siglo XIX, el Congreso de la Nación argentina sancionó

la ley 947 que confirió al poder ejecutivo la facultad para desalojar a los indios bárbaros de La Pampa, matanza conocida como la Campaña del Desierto. Así, Crisafulli mira decolonialmente cómo se construyó un “ser nacional” con el borramiento genocida de los y las indígenas del territorio.

Finalmente, deslinda los términos “genocidio” y “crímenes de lesa humanidad”, discernimiento caro al ámbito de la memoria en la Argentina. ¿Por qué se detiene en estos términos jurídicos? Crisafulli, abogado, sabe que las formas jurídicas tienen una dimensión retórica insoslayable: trabajan con palabras, conceptos, lenguajes. Y, seducido por los textos, cita fragmentos de diversas procedencias: conversaciones, registros privados, un poema, dichos de los militares en la última dictadura pero también del actual presidente Javier Milei. El eje entre tales discursos es el término y la argumentación: el autor argumenta que es correcto nombrar como genocidio a los crímenes perpetrados por los militares de la última dictadura y, cual escena judicial, coloca a sus lectores en posición de decidir, tomar partido, juzgar sobre los términos.

Reseñas

En la sección Reseñas se reúnen una serie de colaboraciones valiosas que componen una última entrada a esta edición.

Francisco Marguch considera *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*, el último libro del profesor e investigador Fermín Rodríguez, publicado por la editorial Universitaria de Villa María (Eduvim) en 2022, donde se pregunta, siguiendo al hilo la lectura del ensayo cómo hacer un mapa de los afectos del neoliberalismo y los modos en que son imaginados por la literatura. La literatura como ese saber que tiene la posibilidad de captar y registrar, antes que otros discursos, ciertas señales de resistencia ante el desmoronamiento social. Marguch sigue los recorridos propuestos por la investigación deteniéndose en las operaciones desplegadas en cada uno de los materiales elegidos a lo largo de los cinco capítulos del libro.

Por su parte Antonella Dujmovic presenta *Aguante templado. Ensayos procurantes*, el último libro de Ana Camblong, directora del Laboratorio de Semiótica de la Universidad

Nacional de Misiones y Profesora Emérita de esa Universidad, publicado por editorial Alción en 2023. Dujmovic destaca cómo cada ensayo parte de una palabra del acervo popular que actúa como desencadenante de una serie de discusiones activando un entramado que combina saberes críticos, filósofos y semióticos. También subraya y enfatiza un modo de considerar el trabajo de investigación que, cifrado en torno a los sentidos que se desprenden del verbo procurar presente en el título, se define en torno a un carácter persistente y continuo. Un modo de investigar que asume las coordenadas de un emplazamiento singular -ese enclave transfronterizo misionero- aparece como un rasgo compartible con otras provincias del país. La apuesta de Camblong por construir un carácter federal en la producción del conocimiento, principalmente su trabajo en el campo de la semiótica, asume nuevamente una instancia central en esta investigación.

Candelaria de Olmos en “Memoria acerca de un cuerpo femenino que fluye” nos acerca a *La fórmula de la mariposa (o ensayo frustrado sobre la menstruación)* de Natalia Monasterolo publicado por la editorial Borde Perdido en 2023. En su lectura, de Olmos presta atención no solo a los recorridos de una escritura sino a los tránsitos de un cuerpo femenino que no deja de transformarse e indaga puntualmente los momentos de pasaje o atravesamiento de un umbral; sino también a una serie de micro violencias o violencias singulares que siguen impactando sobre el cuerpo de las mujeres. Bajo la mirada de la crítica este registro de una experiencia narrada en primera persona y atenta a las mutaciones del cuerpo adquiere una dimensión colectiva.

Federico Alcalá Riff, en “¿Quién puede escribir una vida?”, recorre *Deshacer la vida. Dimensión y experiencia en la escritura biográfica*, textos compilados por Julia Musitano y Carlos Surghi, publicado por la editorial Universitaria de Villa María (Eduvim) en 2023. Alcalá Riff destaca cómo esta publicación está atravesada por una serie de interrogantes centrales: ¿cómo se escribe una biografía?, ¿qué configuraciones del orden de lo sensible entran en juego?, ¿cómo se experimenta la aventura de tramar una forma para ese objeto que, en la dimensión biográfica, es la vida? La lectura presenta y sigue atentamente las diferentes intervenciones reunidas, producidas por un grupo de críticos provenientes de la Universidad Nacional de Rosario, la Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad de Buenos Aires. Cada intervención, muchas de ellas recortadas en torno a un escritor o

escritora singular, expande los interrogantes para iluminar ese nexo que se actualiza entre literatura y vida.

Finalmente, Guadalupe Garione escribe sobre *Olvidarse del paisaje* del artista visual Guillermo Mena, el precioso libro editado por Bosquemadura, E-Ditorial de Arte en 2023. Atenta a la descripción del trazo, Garione -tal como lo apunta el título de su colaboración "Regreso al carbón por madera": la posible captura de lo efímero en la creación con lo natural (...)"- presta atención al material con el que se compone la obra y capta la serie de pasajes que, a través de sus mutaciones temporales y materiales, van deviniendo en obra. Su colaboración nos pone en contacto con una publicación que alterna un conjunto de imágenes y una serie de poemas destacando el potencial de la obra para hacer ver de otro modo la naturaleza.

A Adriana Musitano, su directora, agradecemos especialmente su generosa mediación para con-tactar-nos, ponernos en con-tacto con la artista plástica Roxana Ramos, por compartirnos y poner a disposición su obra, cuya maravillosa y potente nube signa/visibiliza la fuerza de la pregunta de este número de *Heterotopías*. A Roxana Ramos, gracias por confiar en este espacio como puente escópico para otras miradas.

A todo el equipo de la revista, afectado por los embates de las políticas contra la universidad pública nacional y el sistema científico y tecnológico, en tiempos de maltratos, desacreditación y descalificación del conocimiento, cuando en concomitancia cunde el plagio y la desimplicación de la palabra pública de la esfera política y el aniquilamiento de la palabra como responsabilidad, gracias, sinceras gracias por no abandonar las convicciones que construyen el presente.



Licencia Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



DOSSIER

Escrituras al borde del abismo. ¿Cómo se construye el presente?



Escrituras al borde del abismo. ¿Cómo se construye el presente?

Writings on the edge of the abyss: How is the present constructed?

Lucía De Leone

Universidad Nacional de Buenos Aires

lalulionline@yahoo.com.ar

<https://orcid.org/0000-0003-2700-9067>

Nora Domínguez

Universidad Nacional de Buenos Aires

noradominguezr@gmail.com

Este Dossier se planteó como una pregunta sobre el presente, sobre las distintas capas de su construcción. Se trata de este tiempo convulsionado que habitamos en el mismo momento en que acontece y sobre el que depositamos una serie de intuiciones e incertezas. Pensar el presente mientras ocurre el presente nos coloca frente a una encrucijada: por un lado, correr los riesgos de la convivencia (entre hechos y expresiones artísticas e iniciativas críticas), y por otro, sellar un punto de inflexión o un comienzo arbitrario donde ubicarse para reflexionar sin el aval de un capital simbólico acumulado.

En el proceso de armado de este Dossier, sabíamos de antemano que en los trabajos seleccionados no habría una respuesta acabada para este interrogante general que constituye el presente, sino, más bien, una condensación de acercamientos, intentos, ecos, direcciones posibles, siempre provisionarias y primerizas. Del mismo modo, pensamos los bordes del abismo como ese blanco de atracción que alude tanto a los riesgos, peligros y vértigos, las honduras, desorientaciones y situaciones de intemperie como a las posibilidades de revuelta y sublevación con los que nos enfrenta día a día nuestra época.

Como críticas posicionadas en estos tiempos desquiciados, entendíamos que la invitación a escribir sobre este tema consistía en un despliegue de preguntas que deseaban ellas mismas persistir en estado de latencia. Las propuestas recibidas no tomaron a su cargo explícitamente el acto de dar cuenta del presente y sus abismos, sino que cada una

se lanzó a una indagación particular sobre problemas y núcleos que atraviesan los tiempos que corren, situados en una variedad significativa de objetos culturales: la posibilidad de pensar el presente como escucha; los usos del documento, el archivo, la memoria política y cultural; el cambio de estado de lo propiamente literario y artístico (e incluso el cuestionamiento sobre el fin de las Humanidades) en pos de una expansión intermedial, de escrituras del desborde e inespecíficas; la gestación del exotismo y la figura de la otredad mediante dispositivos afectivos en un presente atravesado por las migraciones y el cuestionamiento de los binarismos global/local o nacional/extranjero. También se indaga la condición de precariedad en ciudadanías dañadas, relegadas al borde del abismo en contextos político económicos neoliberales y de consolidación de las nuevas derechas; el problema de las temporalidades que no siguen órdenes nacionales ni productivistas sino que acogen el instante propio del poema, que se enhebran quebrando cronologías e isotopías tradicionales, que se datan en función de órdenes geológicos, planetarios y siguen el curso de las urgencias socioambientales o que imaginan nuevas regulaciones y administraciones más allá de los Estados, en estadios apocalípticos, de porvenir incierto o del después del final.

De alguna manera, diríamos, es lo que buscábamos, una acechanza sobre inercias en las que a veces puede caer la crítica literaria y cultural, un efecto desacomodante a nuestra curiosidad de lectores.

Las escrituras de las que este Dossier se ocupa -ficcional, testimoniales, poéticas, políticas, de pensamiento teórico y crítico- se forjan en general en zonas fronterizas para el ejercicio y la toma de la palabra, inciertas para la ocupación de los cuerpos, abiertas a la experimentación del contacto entre sonoridades difusas, proclives a desafiar los estatutos de los géneros discursivos y a ensayar los pasos del quehacer teórico en textos literarios, fílmicos, poéticos, performances de la memoria y acciones colectivas y expresiones del activismo contra el ataque socioambiental.

Gabriel Giorgi, en el primero de los ensayos, señala que la teoría debe producir un trabajo sensible, que implica seguir “el rastro de señales capaces de guiar al cuerpo en el medio de una mutación ambiental”. Percibe una crisis de hegemonía y es contundente al afirmar que se trata de “una crisis de escucha”. Por eso no es cuestión de continuar nuestra problematización de los paradigmas discursivos o ideológicos, sino además de reconfigurar los mundos sensibles, las formas de habitar y relacionarnos con los otros. Giorgi está

convencido de la necesidad de reentrenar la escucha para evitar el aturdimiento de cuerpos y mentes a los que conduce el gobierno actual.

Por su parte, el artículo de Graciela Montaldo, “Imaginar y documentar: la doble vida del arte”, pone en funcionamiento un aparato teórico a partir de una sólida definición que ya aparece en el título y que opera como entrada ineludible. Pues ambas prácticas (imaginar y documentar) no tienen límites precisos y constituyen eso: “una doble vida”. Luego queda asistir a la habilidad de la crítica para aprovechar al máximo los objetos que estudia, en los que estética, cultura y activismo dialogan de manera novedosa. La idea de documentación y la propia noción de archivo sucumben frente a la de obra y a cualquier lectura que la detenga en una concepción liviana. Por el contrario es preciso activar una crítica que se abra a un tipo de imaginación que proyecte otros futuros posibles “desde nuevos lugares de enunciación, que abandonen las ideas de obras y autor para colocarse en el espacio de lo común”. En ese gesto se advierte cómo Montaldo se interesa por explorar si la literatura y el arte no ensayarían actualmente interlocuciones de tono menor, que no obedecerían ya a cuestiones políticas o derivadas de la dimensión social, sino que se asentarían en otros lugares, de atributos marginales, desde donde sea posible un abordaje de lo real que habilite la formulación de opciones perceptivas. Para ello se ocupa de ver cómo funcionan imaginación y documentación en “la experiencia colectiva del artista-escritor Dani Zelko; el trabajo sobre el documento en un libro de la escritora/artista Mariana López y una novela de Galo Ghigliotto; las experiencias individuales en los bio-dramas de la directora de teatro Vivi Tellas y la exploración documental del pasado en videos de la directora Paz Encina”. Las operaciones que destina Montaldo son múltiples, como esas formas de desmuseificación de la historia en común que al mismo tiempo que tergiversan la evidencia subrayan la institución y encapsulan su experiencia. Los análisis son sutiles y agudos sobre un corpus de objetos que han desatado una indagación crítica que se transmite con firmeza y que Montaldo sostiene en el transcurrir de un pensamiento riguroso y original.

El ensamblaje crítico de estas páginas hace uso de estas prácticas abriendo un abanico diverso de apuestas metodológicas, de puestas al día de conceptos teóricos, y despliega sus interrogaciones sobre objetos literarios y culturales que se presentan expandidos. Al mismo tiempo, no elude la problematización que puede ir detrás de un cuestionamiento a procedimientos acendrados en el análisis literario como los de mediación, distancia o representación que desarrolla Alejandra Laera en su artículo “Los tiempos del presente: una causa contra la inmediatez (el caso de la edición definitiva de

Diario de una princesa montonera de Mariana Eva Perez)” que lleva como subtítulo *110% verdad*. Lo que Laera se propone demostrar es que “el yo que enuncia no aplana el presente con su inmediatez, sino que lo construye transtemporalmente con capas y secuencias de pasado, fracciones e iluminaciones de futuro, con simultaneidades y desvíos.” El análisis meticuloso de un texto que tuvo varias versiones con las que desafía inquisitivamente las narrativas de la memoria del colectivo HIJOS, conjunto al que el texto pertenece y con las que dialoga y se distancia, se vuelve excusa para una serie de reflexiones cruciales para pensar el presente artístico: de qué modos la enunciación del yo se construye como “obra de arte”; cómo es que la obra de arte entra en litigio con la idea de procedimiento literario que Laera defiende frente a las ocupaciones de la inmediatez como recurso sostenido; y cómo se coloca el objeto artístico frente a formas transtemporales, un término que la misma crítica acuñó en trabajos anteriores. Si las múltiples capas temporales le dan un espesor singular al presente, a la autobiografía, a las ficciones del yo, a las éticas del yo y al mismo carácter literario de una obra es porque se ponen a prueba, en un texto paradigmático para las narrativas de la memoria, sus registros e impulsos imaginarios.

Si volvemos a las ideas iniciales donde las preguntas se acomodaban en ese estado de latencia, vemos cómo en los artículos ya mencionados se direccionan hacia cuestiones que involucran políticas de la crítica: qué pensamos, dónde situamos un pensamiento, cómo ataviarlo u ordenarlo. Es decir, cómo posicionarse desde la crítica cultural frente a un presente acelerado, diverso, plural, escandaloso, multiplicado. Laera y Montaldo se aventuran y encaran una serie de pruebas, sugerencias, imaginaciones críticas, revisiones teóricas y flexiones en los modos de leer. No hay ningún relativismo posible en sus respuestas sino la convicción de que este tiempo nos exige estar alertas y con cuidado frente a la enorme dispersión a la que lleva este sinfín de preguntas.

Otro grupo de artículos centra la atención en aquellas zonas de marginación y precariedad que producen los sistemas neoliberales, descartando vidas y protegiendo otras en una serie de películas contemporáneas. Pobreza, violencias, políticas de la destrucción y de la muerte sobre subjetividades vulnerables y vulneradas se entroncan en formatos visuales para programar sentidos en los trabajos de Lucas Martinelli y Mariano Véliz. Por su parte, Martinelli se centra en películas de los últimos años –*Roma* (2018) y *Nomadland* (2020)- para analizar cómo aparecen desde perspectivas singulares cuestiones como la violencia, la miseria, la marginación en distintos grupos desclasados, expuestos a la

precariedad en un reparto desigual entre sujetos. El autor afirma que las formas de la imaginación cultural en torno a estos problemas constituyen dispositivos de interpelación afectiva y política. A su vez, la contribución de Véliz se ocupa de estudiar la construcción de ideas de otredad a partir de la apelación a dispositivos perceptuales que practican el distanciamiento o recurren a la figura de la errancia para evidenciar exotismos modulados por universos extraños a sus realizadores como la inmigración boliviana en *Copacabana* de Martín Rejtman o la ciudad burguesa en *Lluvia de jaulas* de César González.

¿Qué repertorio lexical hay para narrar la violencia? ¿Cómo entra la ley en un poema? ¿Cuáles son sus tiempos propios? Guadalupe Maradei analiza un poema de la escritora Marie Gouric que lleva por título el nombre de una ley: “Ley 26485”. Pero el recurso que elige es evadir el lenguaje y la letra de la ley para desplegar las formas de un lenguaje abierto, denso, tan complejo que se construye en el ritmo, al pie del verso. Se detiene en el uso de una segunda persona que mientras interpela resulta interpelante y habilita un registro que invoca performativamente a su destinataria, no a una autoridad, a través de “una multiplicidad de situaciones de microviolencias del ámbito cotidiano”. Mediante un análisis minucioso que evita las generalizaciones ociosas, Maradei identifica en una cantidad de procedimientos específicos una política de escritura feminista que pide ser refrendada y cuestionada en cada poema, en cada relato, en cada expresión. Lejos de agotarse en sentidos o asentarse en seguridades, la escritura feminista derrocha preguntas y alienta una y otra vez a probar ubicaciones y aperturas inesperadas.

En una orientación cercana, el artículo de Carolina Rossini aborda la narrativa de Aurora Venturini, Hebe Uhart y Ariana Harwicz tomando como eje de reflexión las configuraciones afectivas que marcan particularidades de la literatura escrita por mujeres en el siglo XXI, como la creación de marcos de audibilidad que propician ciertos tonos afectivos y garantizan modos nuevos de visibilidad que no sólo confrontan estructuras narrativas tradicionales y mandatos de género sino que obran como textos de intervención política en el tejido socio cultural. Por su parte, en el artículo de Paula Bianchi se parte del concepto de “escrituras geológicas” que acuña en 2022 la escritora mexicana Cristina Rivera Garza (1964), en un texto crítico homónimo, para hacerlo dialogar con las nociones de la tierra, la territorialidad, los desplazamientos, la afectividad y las relecturas del pasado (discursos oficiales, historias personales y colectivas) y sus incidencias en el presente. Bianchi pone en el centro de debate este concepto para trabajarlo en las novelas mexicanas *Desierto sonoro* (2019), de Valeria Luiselli (1983) y *Autobiografía del algodón* (2020), de la

misma Cristina Rivera Garza. En estas escrituras geológicas Bianchi observa un impulso por reeditar experiencias en ficciones creativas del presente que horadan los sentidos tradicionales.

La infancia es uno de los tópicos invadido por preguntas de las ciencias sociales y capturado también en las lógicas de las ficciones literarias o visuales. Ya sea dentro de la dimensión social y familiar, como centro privilegiado de la normalización del Estado, objeto de intervenciones médicas, letra de leyes y enmiendas renovables o núcleo productivo de la imaginación. En el artículo de Gabriel Atelman, el tema está atravesado por reflexiones teórico-conceptuales acerca de la relación Infancia-Estado-Sociedad en la contemporaneidad latinoamericana. El autor utiliza la tragedia “Julio Cesar” de William Shakespeare para construir seis retratos a partir de diálogos entre esta obra teatral y aportes del campo de estudios de los feminismos con el objetivo de dismantelar nudos problemáticos en torno a la producción de la niñez.

La infancia del mundo (2023) es el título de la última novela de Michel Nieva, un texto de ciencia ficción que abre y problematiza universos de significados heterogéneos y concitó el interés de la crítica literaria en el país. El título, haciéndose eco de orígenes y comienzos, captó la atención de dos ensayos en este Dossier. Adriana Rodríguez Pérsico parte del concepto de “infocracia” de Byung Chul Han, entendida como la tecnología de la información digital que hace de la comunicación un medio de vigilancia, aunque las personas se sientan libres. La novela de Nieva, cultiva la ciencia ficción con un carácter marcadamente político que cruza este género con la tradición literaria argentina y ciertos personajes históricos. El desenfreno imaginario de mundos acude a un niño dengue, producto aberrante de uno de esos experimentos realizados por empresas poderosas que usan mujeres pobres como ratones de laboratorio.

Por su parte, Mariana Catalin continúa con sus hipótesis acerca de la narrativa argentina que traza imaginarios que ella denomina “para (después d)el final” y se centra esta vez en la novela de Michel Nieva para pensar la relación entre crisis climática y expansión pandémica de enfermedades, a través de un ritmo que pone en jaque la linealidad implicada en la lógica del final (tan acelerada y veloz como ralentada y cifrada en la división del tiempo en eones geológicos) y que pone de relieve procesos de homogeneización/singularización en torno a la imaginación del final del capitalismo y el final de la novela.

Por último, Cristian Molina, propone una metodología transdisciplinaria que convoca objetos de estatus diferentes (películas, discursos científicos, informes, testimonios) para analizar prácticas artísticas y comunitarias en el entramado de los pueblos fumigados de Argentina. Un tema de interés desde hace muchos años para el autor de este artículo que ha escrito poemarios (*Un pequeño mundo enfermo*) y narrativas asentadas en zonas rurales sojizadas e invadidas por agrotóxicos (*Machos de campo, Luciana...*) y ha militado activamente en su pueblo natal Leones contra la contaminación medioambiental, producto de economías extractivistas. De esta forma, el análisis de Molina contribuye a visibilizar un modo del arte del presente al mismo tiempo que lo construye, diferenciado de parámetros artísticos modernos y de valoración meramente esteticista.

Como cierre, enfatizamos que en este Dossier el presente resulta una insistencia que trasciende la calidad de objeto de reflexión, que no se queda en un espacio a habitar, que no pretende situar un tiempo a transitar. El presente es un prisma desde donde mirar en perspectivas multidireccionadas un conjunto de universos que requieren cotejarse en sus líneas más oscuras, más aceleradas, más marcadas por impulsos emancipatorios (antipatriarcales, anticoloniales, antiespecistas, antiderechas) y pasiones que reaccionan ante las acechanzas político, sociales, judiciales, territoriales, ambientales con desfiguraciones, dislocaciones, algunas formas de la fiesta y épicas de insurrecciones.

El presente que esgrimimos en este Dossier es un presente leído en todo ese gesto de abismo, es decir, no como un receptáculo dado de antemano que se debe completar con argumentos, rellenar de certezas o incluso de desavenencias. Antes bien, el presente como condición crítica que reclama la urgencia ética y política de horadar los sistemas perceptuales para darles la capacidad de enfrentar los ribetes de un nuevo *sensorium* social: agudizando la escucha para no aturdirnos, mirando desde otros ángulos los archivos y museos, sintiendo los retumbos de esa rueda de imaginaciones de otros universos, ganando en agencia para la redistribuciones de roles y voces y siempre pero siempre escribiendo, escribiendo.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



Contra el aturdimiento. Notas de escucha

Against Bafflement. Notes on Listening

Gabriel Giorgi

CONICET

gag206@nyu.edu

ORCID 0000-0001-8048-5543

Resumen

El presente ensayo es una exploración sensible sobre los anudamientos entre escucha y crisis de hegemonía. Parte de la premisa de que toda crisis de hegemonía es una crisis de escucha. Dicha crisis es una dislocación temporal radical: el presente de la escucha esta siempre dividido y desmultiplicado (Nancy.) Está hecho de tiempos astillados, de huellas de que vienen de algún pasado. Esa proliferación temporal es importante: habla de formas de memoria que no encajan nunca del todo en ninguna política de la memoria. Explorar la escucha nos puede ayudar, entonces, a trabajar esas memorias precisamente en un momento de guerra activa contra toda forma de memoria colectiva. Me propuse situarme ahí, en la escucha. No como testimonio personal sino como *trabajo* crítico, es decir: como trabajo de reorientación (LaBelle) en medio de la mutación en curso.

Palabras clave: escucha; crisis de hegemonía; temporalidades; memoria

Abstract

This essay seeks to perform an aesthetic exploration on the relations between listening and crisis of hegemony. It is based on the premise that every crisis of hegemony is a crisis of listening. This inflection is a radical temporal dislocation: the present of listening is always divided and multiplied (Nancy.) It is made of splintered times, of traces that come from different pasts. This temporal proliferation is important: it speaks of forms of memory that

never quite fit into any politics of memory. To interrogate the very practice of listening can help us, then, to work on these memories precisely at a time of active war against all forms of collective memory. The essay situates the practice of listening not as personal testimony but as critical work--that is: as a work of reorientation (LaBelle) in the midst of the ongoing cultural and political mutation.

Keywords: listening; crisis of hegemony; temporalities; memory

El trabajo de reorientación

Toda crisis de hegemonía es una crisis de escucha. De las formas de interlocución, de interpelación, de las demandas y de los reconocimientos, los silencios y las sorderas: una hegemonía es una distribución de lo audible y de lo inaudible. La escucha valida o desconoce: dice qué es palabra y qué es ruido. Reclama ese poder. Pero cuando esa distribución dominante de lo audible entra en crisis la propia escucha se moviliza al máximo como sentido político y también como canal de afecto y de relación. Se enfrenta también a sus límites y busca reinventarse. Se vuelve, en cualquier caso, herramienta clave para la tarea de reorientación que nos toca emprender.

Quizá el gran acierto de Sara Ahmed haya sido, justamente, el de poner énfasis en la “orientación” —esa fenomenología, ese radar sensorial-- en contrapunto a, por caso, los “mapas cognitivos” de los que se hablaba en otra era de los saberes, de las tecnologías y de la política. Un cuerpo que se mueve a tientas, sin mapa: la *pregunta por la orientación* ante un paisaje social transformado arranca en el cuerpo, en sus territorios sensibles y en sus movimientos.

Me interesa situar ese trabajo sensible: creo que ésa es la tarea de la crítica en este momento. Menos develar o interpretar que seguir el rastro de señales capaces de guiar al cuerpo en el medio de una mutación ambiental. Dado que la crisis de una hegemonía nunca es solamente una crisis de paradigmas discursivos o ideológicos. Es una crisis y una reconfiguración de mundos sensibles, de las formas de habitar y de relacionarnos. Ahí la cuestión de la orientación se vuelve eje del trabajo crítico.

Brandon LaBelle habla de la escucha como un “trabajo de reorientación”: dice que la escucha siempre tiene lugar en el umbral (más que “límite”) entre lo audible y lo inaudible,

y que ese umbral es siempre zona de disputa, es decir, que siempre se juega sobre formas y estructuras de dominación que distribuyen lo que una sociedad puede escuchar y lo que se descarta hacia lo inaudible. Por eso las demandas, las guerras y las derrotas y las victorias se juegan tan frecuentemente en torno a la demanda de escucha. Las formas de reconocimiento social y político son también formas de escucha: la disputa sobre esas formas va al corazón de nuestras luchas.

A la vez, lo interesante de la escucha es que se mueve entre la desorientación y la reorientación: las fuentes de sonido son siempre inciertas, su tiempo nunca es “presente” —eco, resonancia, transmisión: lo que entra por el oído no tiene nunca un origen definido—, y su campo de vibración tampoco tiene contornos estables. Esa indeterminación que es propia de la vida de los sonidos entrena a la escucha para estar siempre en “estado de reorientación”: está a la pesca de, o atravesada por, trayectorias sensibles —que son también del sentido— que eluden las formas de lo evidente, de lo visible y de lo dado.

Por eso la escucha es una herramienta propicia para el trabajo de reorientación que nos toca en el presente: este es el argumento de estas notas. *Poner el oído* en la lengua, en los ambientes y los entornos, en las señales que vienen de los cuerpos, en los sueños, ahí donde lo no-dicho y lo inarticulado encuentra sus líneas de emergencia. Reaprender a, como dice María Moreno, “leer con los oídos”: un *arte de la atención*. Entrenar la escucha y la atención precisamente donde la estrategia del gobierno actual (como todos los gobiernos de ultraderecha del presente) es, de modos inequívocos y explícitos, *el aturdimiento de los cuerpos y de las mentes*: una estrategia cotidiana y sistemática de irritación y agotamiento como modo de la comunicación política.

Contra ese aturdimiento, en los últimos meses me propuse escribir unas *notas de escucha*. Retomo en este ejercicio algo que comenzó tiempo atrás, cuando me pregunté por el tipo de oralidad que venía junto a las escrituras del odio en territorios electrónicos. Algo que pasaba por esas escrituras que paraban la oreja y que pescaban un afecto político que mutaba de naturaleza y escala: las señales del presente ya aparecían ahí, y venían de la mano de la escucha.

Quiero seguir ese ejercicio, ahora por otros medios. No se trata de un diario, tampoco una investigación: más bien un registro arbitrario de lo que llega por los oídos. Y de *producir escenas de escucha* como estrategia para eludir y contrapesar la captura de la atención bajo el signo del aturdimiento.

Steven Connor dice que el sujeto de la escucha, a diferencia del sujeto de enunciación

(que tiene foco, unidad, concentración en su enunciado y en lo que se anuda en su voz), se dispersa, de desarma en una multiplicidad de estímulos sensibles. Escuchamos a la vez una conversación, el ruido de la calle, la cuchara que se cae y la música del fondo: todo eso. Lo compaginamos, nos distrae, nos fijamos momentáneamente a algunos de esos registros y luego volvemos a otro: el sujeto de la escucha es un sujeto en dispersión permanente, el sujeto que sin cesar debe pelear por mantener la atención para navegar los mundos aurales que lo atraviesan. Me gusta esa posición: *el que pelea por su capacidad de atención*. Creo que es donde nos situamos en este momento de la tecnología y de la sensibilidad.

Los mundos aurales están hechos de ecos, resonancias, vibraciones: el presente de la escucha esta siempre dividido y desmultiplicado. Está hecho de tiempos astillados, de huellas de que vienen de algún pasado. Esa proliferación temporal es importante: habla de formas de memoria que no encajan nunca del todo en ninguna política de la memoria. Entrenar la escucha nos puede ayudar, creo, a trabajar esas memorias precisamente en un momento de guerra activa contra toda forma de memoria colectiva.

Me propuse situarme ahí, en la escucha. No –insisto-- como testimonio personal ni como catarsis sino como *trabajo crítico*. Es decir: como trabajo de reorientación en medio de la mutación en curso. Me ubico en la escucha desconfiando de ella: tal es, creo, el primer paso cuando testeamos una herramienta crítica.

Acá van algunas de esas notas.

Nota 1

“Ladrão”

“Ao menos, ele é daqui”

“Ele” es Bolsonaro. “Daqui” quiere decir, supongo, de Brasil.

“E Lula não é daqui?”, pregunto.

“Lula é um ladrão”

La figura del conductor (“socio”) de Uber se me volvió un personaje insistente: todos parecen repetir lo mismo. Es el tercero que salta de alegría cuando se entera de que soy argentino: que si estoy contento con el nuevo presidente. Es el 10 de diciembre, estoy en São Paulo. Este conductor insiste mucho en la esperanza y en la libertad (“viva la libertad, caralho”, dice, entre lenguas, con risa muy genuina.) Le resulta absolutamente

incomprensible mi desasosiego. Le explico los motivos, aún sabiendo que es en vano. Pero le cuento igual, en primer lugar porque él me pregunta. Creo que se asusta un poco con mi intensidad.

La conversación en ningún momento se detuvo: hacíamos la cartografía de la distancia entre nosotros. El Uber se fue volviendo una burbuja de no-escucha en la escucha misma. Me interesa eso. Todo amable: incluimos chistes, chicanas, alguna risa. Obvio: él quiere su viaje, yo quiero llegar a destino. Soy, además, extranjero: gran filtro. Pero pienso igual que debo aprender a convivir con esto: con la no-escucha como textura de la vida cotidiana. Están muy bien las promesas cívicas que vienen con la escucha, su hospitalidad, su capacidad para trabajar con las diferencias. Pero no siempre funciona. Hay que vivir con eso también. Y eso inescuchable o inaudible es, pienso, parte esencial de la escucha. Primer paso: saber reconocer la frontera entre lo audible y lo inaudible. Segundo paso: entender que esa frontera está hecha de tiempo, que es cuestión de tiempo. Llego hasta ahí.

Un *protocolo de distancia aural*, digamos. Escucho las señales atmosféricas. Guardo las distancias.

Brasil siempre se pensó como el país del futuro; bueno, lo es. El futuro que empezó hoy en Argentina es un futuro *viejo*. En una revista de aquí juegan en estas semanas con el nombre “Javier Delay”: esto ya lo vimos, dicen los brasileños. Ahora gobierna Lula, con indicadores económicos y políticos con los que no podríamos ni soñar en Argentina, pero el “socio” de Uber no deja de repetir “ladrão.” Postal de escucha, diciembre 2023. En la escucha está el futuro.

Nota 2: Lo inarticulado

Los gobiernos de ultraderecha parecen jugarse en torno a dos escenas de escucha. Por un lado, el *ruido*. Son gobiernos deliberadamente ruidosos no sólo por el tipo de semiótica aural que cultivan (el grito, el “rugido”, la masculinidad caricaturesca de la Voz) sino fundamentalmente porque buscan desorientar, saturar de señales contradictorias el espacio público, confundir y agotar las mentes y los cuerpos. Meter ruido para desorientar todo el tiempo: eso como método de gobierno. Se mueve entre la tele y las plataformas digitales, con las variaciones, reinterpretaciones, la cacofonía del ruido gubernamental. El gobierno de los cuerpos agotados por la vía del ruido, de la captura incesante de la atención. Si en otro momento la tarea crítica era develar las trampas de la ideología, creo que en

nuestra época el trabajo crítico es intentar desmalezar el ruido que el gobierno inyecta en la vida cotidiana. Un arte de la atención y una política de los decibeles en contexto de aturdimiento deliberado de lo social: *estrategias críticas en la sociedad aturdida*.

Por otro lado, la otra escena de escucha pasa por lo inarticulado. Se supone que los gobiernos de ultraderecha emergen allí donde hubo una enorme falla en la escucha política: sectores que quedaron no solamente abandonados sino obturados en su expresión en campos discursivos en los que los progresismos y las derechas neoliberales habían demarcado el campo de enunciaciones. Eso no escuchado, esa falla, encontraría en la ultraderecha su vía de expresión y de articulación.

De expresión, vaya y pase. La bronca, la ansiedad, la experiencia de la pandemia, la reacción antifeminista, etc etc: suponemos que las ultraderechas abren caminos expresivos para esa heterogeneidad de afectos y de reacciones. *Articulación* es más complejo. Desde Trump a Milei pasando por Bolsonaro se trata de figuras que triturar los lenguajes, que se quedan sin palabras (recordemos el debate presidencial en Argentina antes del balotaje), bufonean y afectivizan —circulando los afectos más diversos, desde la crueldad hasta la fragilidad— pero que se encargan de que sus discursos sean contradictorios, incoherentes, quebrados. Que no haya línea discursiva clara. Esto es, creo, diferente de la amalgama propia del discurso populista analizada por Laclau, que reclama una cierta orfebrería de sentido, que puede resultar más o menos eficaz, más o menos sólida (“proyecto nacional y popular”, por caso) pero que apunta a enmarcar dentro de cierta coherencia la heterogeneidad de las demandas. En las ultraderechas ese esfuerzo no se hace, o se hace con los tiempos y los formatos de las plataformas digitales, con lo cual toda amalgama se licúa y el enunciado político se astilla en mil fragmentos contradictorios que sólo se engarza en la persona afectiva del líder.

Y entonces, lo que queda es *lo inarticulado*. No sólo en el discurso político oficial sino en los lenguajes cotidianos, diarios, íntimos y público de lo político. La falta de palabra como lugar de enunciación política. Pibes (más que pibas) que salen a la cancha de lo colectivo en la triple encrucijada de la pandemia, el feminismo y TikTok: “libertad” buscó, y en cierto sentido logró, amalgamar eso, y sin embargo, cuando hay que ponerle sentidos a esa libertad, el lenguaje se desfonda.

Lo que se supone que las ultraderechas vienen a articular pero que permanece inarticulado. Creo que esta es una de las preguntas más difíciles de nuestra época: ¿cómo

escuchar lo inarticulado? ¿Qué tipo de escucha reclama eso? Y a la vez, toda escucha, la escucha concebida como ejercicio (y no como confirmación de lo que ya sabemos, de lo que esperábamos, de lo que imaginábamos) ¿no es siempre la escucha de lo inarticulado? Del rumor, del murmullo, de la media voz, de lo que se dice a medias? Y ¿no es ése el trabajo de la literatura? Una infancia de la escucha: *infans* es, sabemos, lo que no sabe, todavía, hablar.)

Nota 3. Herramienta incierta

La escucha me sitúa, inevitablemente. El oído ancla el cuerpo en un anudamiento de coordenadas sensibles: atmósferas, fuerzas, vibraciones. Jamás hay pura abstracción allí. No hay mirada aérea, campo estadístico, “mapa” de lo social. Hay receptividad vibratoria de un cuerpo ante líneas expansivas y escalas multiplicadas. Lo colectivo es multiplicidad de mundos aurales.

La escucha, entonces, me sitúa. Pero no sé nunca *exactamente ante qué*. La escucha desfonda (y un poco ridiculiza) las certidumbres de la visión, su teatro de la verdad, sus modos de la *evidencia*. Por eso es, creo, la vía de conocimiento para este momento histórico. Estamos situados, a tientas, ante no sabemos bien qué. Seguimos el rastro de la escucha menos como un llamado que como una herramienta precaria, sospechosa.

Nota 4. Estar en escucha

Estar en escucha significa, antes que nada, estar del otro lado de la voz, de la enunciación y de la expresión. “Del otro lado del lenguaje”, dice Gemma Fiumara. Es una cierta renuncia, voluntaria o forzosa, a la enunciación, al mandato de la expresión y a la centralidad de anunciar el “yo” todo el tiempo, que es la demanda incesante que nos hace la sociedad de las plataformas digitales. La escucha que me interesa *no* es la contraparte de la palabra del otro en el marco de la conversación: no es esperar el turno para decir lo propio. *Es entrar en otro tiempo* diferente al del diálogo comunicativo. Me interesa mucho esto no porque crea que “estar en escucha” nos proporcione una perspectiva privilegiada sobre las “mayorías silenciosas” —ese sueño sociológico— o sobre los “excluidos.” Al contrario: creo que la escucha nos puede ayudar a quebrar ese espejo de la mayoría silenciosa justamente porque la abre al tiempo: estar en escucha no devuelve un “estado” de lo social sino la heterogénea, múltiple, incesante trama de tiempos y memorias que es el trabajo fundamental de la escucha. La escucha es tiempo: el “ataque de tiempo”, decía

Nancy. Es la vía para entrar en los tiempos, las memorias, los sueños, los tiempos insondables de quienes quedan del lado del silencio. Y es recordar que el silencio es también parte de la escucha.

Nota 5. Cuerpo muteados

Dos escenas me resultan paradigmáticas de un aspecto que me parece central en la emergencia de las ultraderechas: la falta de palabra como respuesta pública. Días antes del balotaje, un joven libertario de 18 años se levantó de un programa radial porque le dio ansiedad. La pregunta era simple: por qué no votaba a Massa. Otra invitada, también de 18 años, respondió a la pregunta inversa, por qué no votaba al actual presidente. La chica respondió con argumentos articulados, con su versión de la memoria histórica, y desprovista de agresiones hacia su compañero de entrevista. Ella fue, podemos pensar, una encarnación de la palabra pública sobre la que se entreteje lo democrático tal y como lo concebimos en las últimas décadas. Ante eso, el chico (cuyo prestigio derivaba de haber apostado y ganado a moneda digital durante la pandemia) apenas balbucea unas palabras, se levanta y dice tener un ataque de ansiedad. Fin de la palabra, entra (saliendo, claro: dejando el hueco en el tejido compartido) el cuerpo muteado del hijo de la pandemia: el que habita en pantalla, el que vibra junto al capital digital, el que hace de la falta de cuerpo su intervención, incluso involuntaria.

Fast forward: dos semanas después de la asunción presidencial, uno de sus cuadros políticos (uno de los candidatos a presidir la cámara de diputados!), en una entrevista radial, ante la re-pregunta sobre principios constitucionales básicos, interrumpe la entrevista argumentando que “en esos términos” él no puede seguir la conversación. En esos términos: en los términos de la constitución.

Esta falta de palabra, estos cuerpos muteados, hacen sintonía con la palabra presidencial: palabra en falla, que significa y no significa, que hace del falseamiento que la política vino haciendo del lenguaje una especie de estandarte reconocible: no importa lo que diga, se puede contradecir rápidamente porque su credibilidad, su aprobación, su legitimidad, al menos por el momento, se juega en otro lado: el de un cuerpo que no puede articular los sentidos de la acción política, y que en esa incapacidad encuentra su punto de apoyo.

Falla estructurante entre cuerpo y lenguaje: espectacularizar eso y volverlo capital político. Los cuerpos muteados del mundo libertario operan en ese régimen. Su correlato, por

supuesto, es la violencia: la falta de palabra se compensa con el protocolo anti-huelga de la ministra de seguridad, otra *fallida* de la palabra pública.

Nota 6. His master's voice



His master's voice, Francis Barraud, 1899.

El mesianismo es frecuentemente una posición de escucha: es el que oye la voz divina, el comando. O que a través de un llamado reconoce su lugar como encarnación del poder divino. Esa posición de escucha es una suma del poder político: el mesías viene a interrumpir y desmontar las instituciones existentes para realizar la voluntad de Dios en la tierra. Aunque pueda traducirse en tablas escritas —en un medio mudo, como la escritura— viene necesariamente rodeado de sonido: el llamado entra por la oreja.

En el caso de las ultraderechas contemporáneas, y especialmente en el caso argentino, queda claro que el llamado al que se le prestan oídos mesiánicos es el del comando del capital. El mesianismo del presidente argentino pasa por desfondar, vaciar los procedimientos e instituciones democráticas para realizar la voluntad de un dios que ya no se toma el trabajo de ocultar su rostro: es el capital. Nada de la nación, nada de la sociedad, nada del bien común. Es el mesianismo de la teología del capital, realizada efectivamente

en el dólar. Tiene, efectivamente, voz, que se expresa en los abogados corporativos escribiendo *directa y explícitamente* las leyes de la nación. La posición mesiánica quiere que esto quede en claro: ya no estaríamos en el territorio clásico de la corrupción, que reconoce el poder de la mediación política y compra sus favores, sino que estamos en la ocupación directa del Estado por las fuerzas del capital llamadas, en la consigna del gobierno, “las fuerzas del cielo.” Eliminamos la corrupción porque aquí no hay nada que ocultar: el Estado está en manos de corporaciones. La fusión, se sueña, entre Estado y Capital será consumada y total. Las fuerzas del cielo como fuerza mesiánica escriben las leyes pero dicta su misión por la escucha.

Se sabe, el folklore del presidente cruza esa vocación mesiánica con su relación con perros vivos y muertos, o mejor dicho, perros vivos-muertos dado que habitan en el limbo de la clonación que decreta que no hay muerte. Los perros, que se llaman como economistas de la escuela austríaca, *dictan* la doctrina. El mesías mediúmnic, las voces, las fuerzas del cielo: estamos en territorios alterados. Esa alteración radical quiere ser el fin de la política: la locura como pasaje de la política a la *teología del dólar*.



Etiqueta de un disco de RCA Victor de 78 rpm de los años 50 (fuente: Wikipedia)

En los orígenes de la industria discográfica, la pintura *His master's voice*, de Francis Barraud (1899)—que pasó por varias etapas, fundamentalmente como imagen de RCA Victor y luego EMI Records— situaba el descubrimiento del fonógrafo y del tipo de escucha que viene con ese salto tecnológico. Una escucha sin origen físico, sin fuente “natural” sino reproducida mecánicamente y que va directamente de la máquina al animal. El gesto del perro parece reconocer la voz de su *amo* (subrayo el uso de la palabra “master” en el título) saliendo del parlante del fonógrafo. La escena captura una esencia de la escucha: la de traer una voz espectral, una voz de cuerpo ausente, para reorientar (literalmente: reorientar las cabezas) hacia una fuente de sonido a la vez reconocible e irreconocible: puro espectro. *La voz del amo*, sus órdenes, sus comandos, que no tienen cuerpo pero que se reconocen como voz de la autoridad. La escucha como acto de sujeción y de sumisión, sobre todo de quien —como el perro— no tendría voz en el reparto de las enunciaciones válidas. Y donde no hay nada reconocible como humano.

Quizá estemos en una formidable escena de inversión de esta imagen fundacional de la escucha moderna. El cuerpo que dicta es un perro muerto, y el que escucha la máxima autoridad de la nación. La voz del Amo se encarna en el espectro del perro muerto, espectro de muerte negada por vía de la clonación: estamos en la otra vida, en la vida del más allá. En las “fuerzas del cielo.” Y a través de ese canal habla el verdadero dios: el dios del capital, que dictan ya sin mediación las leyes de la vida colectiva, para gloria de un mundo divino hecho ya no de ángeles ni de formas de la vida eterna, sino de corporaciones y de cuerpos dueños, con nombre y apellido, que son los operadores centrales de esta teología del dólar.

Maurizio Lazzarato habla del “imperialismo del dólar” como régimen de dominación en el presente, matriz de los nuevos fascismos y de su repertorio inédito de crueldad. Encontramos en el laboratorio argentino su correlato simbólico, narrativo y kitsch (las fuerzas del cielo, los memes, los perros vivos-muertos, etc.) para el régimen de dolarización planetaria en curso.

Nota. Amianto

La conversación se endurece: entra la familia al campo aural. Estamos en fin de año. La nueva presidencia empezó hace escasas tres semanas, parecen años. La familia se compone de un alto porcentaje de votantes del nuevo gobierno. La conversación se endurece no porque haya explosiones de discusión y chicanas; se endurece por el esfuerzo por mantener la cordialidad y por *pasar la fiesta en paz* como demanda recurrente. Los

viejos están viejos, las generaciones se acomodan a ese reclamo. Conversamos, nos reímos, contamos historias sobre un mar de silencio; cualquier proximidad al experimento fascista en curso es una especie de picotazo en la sintaxis: retirada inmediata, señal de peligro. Pienso en el final de *La mujer sin cabeza*, de Martel: la reunión familiar y social sobre el silencio del crimen de clase. De Salta a Córdoba: un bloque de silencio. De nuevo, lo *inarticulado*: eso que recorre las inflexiones, los gestos, los chistes, lo que despunta y se esconde, el humor defensivo. No es exactamente *the elephant in the room*, es más bien el pacto transitorio allí donde la fractura de las relaciones es demasiado profunda, demasiado constitutiva, probablemente irremontable.

Siento mi cuerpo y mi conversación cubiertos de amianto: un yeso que me permita, pienso, atravesar estos días cultivando el odio que tengo adentro y a la vez manteniendo algunos pactos afectivos. También siento que la escucha sigue su trabajo.

Nota 8. Cómo suena una columna de gendarmes

Lo inarticulado se resuelve como escalada de violencia. Se conecta directamente, sin mediación, con el ruido que hacen los gendarmes cuando se encolumnan para reprimir manifestaciones o para impedir que trabajadores y trabajadoras despedidas retornen a sus lugares de trabajo. El ruido sordo de la columna de gendarmes como canal a través del que baja a tierra y a los cuerpos una doctrina económica brutal y sorda a todo reclamo: lo inarticulado es también eso. El sonido que hace un modelo económico cuando aterriza sobre los cuerpos. Eso es parte esencial de la *teología del dólar*

Nota 9. Paro y movilización

Estamos con una amiga esperando el subte que nos va a llevar a la concentración organizada por las centrales obreras. Es el primer paro contra el nuevo gobierno: hay mucha expectativa sobre los números y las consecuencias del paro. Una movilización se va a concentrar en las puertas del Congreso. La marcha pasa por los mundos del trabajo: sindicatos, organizaciones obreras, y por agrupaciones que se hilvanan en torno a la noción disputadísima de “trabajo.” (Podríamos pensar que todo lo que viene de la ultraderecha se cocina en la disputa múltiple, informe, monstruosa, entre el “trabajador” y el “emprendedor”: *trabajador* es la palabra tachada por el nuevo gobierno.)

Llega el subte. Bastante gente en el vagón, tenemos sensación de alegría porque nos parece que es buena señal, mucha camiseta de sindicatos, caras de gente que va a

marchas. Una vez que estamos adentro y que el subte arranca, desde otros vagones que están más adelante, como si viniera de las entrañas de la tierra, empieza a llegar la marcha peronista. Un canto de vagón en vagón. Llega como un aliento y un eco. Gana nuestro vagón y sigue hacia los que vienen más atrás.

Ráfaga.

Pensé: es como si viniera de otro mundo. Desde el subsuelo, desde un sedimento geológico—estamos en el subte, debajo de la tierra. Otro mundo respecto del de arriba, al que los que ganaron quieren modelar con su experimento brutal. Cuando llegamos a destino la gente seguía cantando. Subimos las escaleras de la estación coreando la marcha.

A la calle, a la superficie, el canto. A la guerra de los mundos.

Nota 10. Things you may find hidden in my ear

An apple that fell from the table on a dark evening when manmade lighting flashed through the kitchen, the streets, and the sky, rattling the cupboards and breaking the dishes.

“Am” is the linking verb that follows “I” in the present tense when I am no longer present, when I am shattered.

[“Una manzana que se cayó de la mesa en un anochecer oscuro cuando un rayo hecho por los hombres relumbró en la cocina, en las calles, y en el cielo, haciendo sonar las tazas y rompiendo los platos.

“Soy” es el verbo copulativo que sigue a “yo” en el tiempo presente cuando ya no estoy presente, cuando estoy hecho pedazos.”]

Así comienza *Things you may find hidden in my ear* del poeta palestino Mosab Abu Toha. Comienza con el flash de ese rayo hecho por el hombre, la explosión en el centro de la casa, de lo doméstico. Que por supuesto hace temblar la casa: todo suena. Todo se fragmenta y se hace pedazos. Ahí se sitúa el “yo” que no puede, evidentemente, ya nunca más hacerse “presente” de manera unívoca.

Cosas ocultas en mi oído: sedimentos. Toha activa la escucha en el medio del genocidio: el poeta es aquí fundamentalmente sujeto de la escucha. Lo que hay se guarda en el oído (en otro poema hablará de Theodor Adorno intentando estudiar “la música de las bombas que caen y de los vidrios estallando”, y fallando en el intento.)

Lo que se esconde en el oído. El método es la escucha.

Nota 11. Profecía

Conversación random en el subte. Tema: demasiada gente viajando a esa hora. El interlocutor, un hombre de mediana edad, parlanchín. Como yo. La hipótesis de la conversación gira sobre las formas de interconexión psíquica que hacen que, sin motivo aparente, la gente tome decisiones similares —por ejemplo, la de subirse al subte toda junta. Las interconexiones psíquicas llevaron, no sé muy bien cómo, a las “profecías de Don Orione”, el sacerdote italiano que montó la red de centros asistenciales en Argentina (“Don Orione” y “cotolengo” están, en mi memoria, adheridos de manera indeleble.) Según mi interlocutor, en una de tales profecías el sacerdote anunciaba la visión de un presidente colgado, ahorcado, en la Plaza de Mayo.

“Será este?”, remataba mi interlocutor, con gesto de picardía.

Estamos en este punto, pensé: en el de la conversación entre desconocidos, en un espacio público paradigmático, lleno de gente, hablando sobre un presidente ahorcado en la plaza. La profecía lo habilita: lo dice otro (Don Orione, nada menos) y como destino anunciado. El asesinato político como sueño soñado por otro, desde hace décadas: la trama anónima de los deseos.

Fragmento de un estado de lengua: cuando empiezan a sonar las profecías ahí donde la política no puede narrar.

Pienso en el contraste con el intento de asesinato de Cristina. “Se me metió San Martín en el cuerpo”, escribió Brenda Uliarte en un chat, días previos al pasaje al acto. La Poseída, la Elegida. San Martín soy yo. La invocación del Padre, el espiritismo patrio para tener un Yo. Detrás de eso intuyo una trama de lenguajes en torno al secreto: el chat, los iniciados, el plan. “La banda de los copitos” (Art!)

En la profecía de mi interlocutor viene otra memoria. Don Orione es la vieja Italia, país del que viene la imagen, estampada a fuego en el inconsciente, de un dictador colgando ahorcado, en un poste, en una plaza, luego de la revuelta popular. Mussolini, la encarnación del fascismo propiamente dicho. El Padre muerto a manos de la multitud. Eso repuesto en los circuitos de la lengua pública: no es un chat de Telegram, es el subte y somos desconocidos. La profecía retorna, una vez más, como género del análisis político popular.

El plan fascista y la profecía anti-fascista: *cosas que tenemos ocultas en nuestros oídos*, como escribe el poeta palestino.

Coda: Escucha táctica

Estar en escucha me sirve como trabajo de reorientación en el momento en que la “libertad de expresión” como valor supremo de las democracias liberales se resuelve en la cacofonía violenta de las plataformas y en estrategia de aturdimiento público. Ahí quiero ensayar otra política de la atención que me ofrezca otros horizontes de sentido y de relación, y desde luego, otra economía del tiempo.

La escucha es un modo de presencia y de expresión que elude el dramatismo escénico de la voz como foco exclusivo o principal del sentido. No es el reverso pasivo de la voz: *es un ritmo de relación distinto*. Opera sobre el tiempo más que sobre el espejo del diálogo. Empuja el diálogo hacia aquello que el diálogo no termina de formular. Por eso *reorienta*, porque tiende a desplazar las coordenadas dadas de lo que se puede decir, resonar, escuchar. Contra la construcción especular, fija, del *diálogo* —que hoy es el teatro fallido de la democracia—le contrapongo el trabajo de reorientación de la escucha.

La escucha no es democrática en el sentido de escuchar a “todos”, “todas” las voces. No hay tal “todo” para la escucha. Al contrario, la escucha es singularidad, textura, diferencial del sentido. Se escucha en singular, nunca en general. Por eso, en contextos en los que el aturdimiento es la estrategia comunicativa del poder, donde es la cacofonía de las plataformas lo que busca anonadar y agotarnos, ahí me gustaría reivindicar mi derecho fundamental como sujeto de la escucha: el de moverme lo más tácticamente posible en la saturación del presente, no negando las fuerzas que lo componen pero sí desplazando énfasis y modos de la atención. Un modo de desplazarme ante la captura constante en la última agresión, la última crueldad, la última provocación. La “última” es: la del hoy, la de hace un rato, la que viene en el próximo tweet.

En el momento en que el aturdimiento es la estrategia general de un poder neofascista, responder quiere decir también: evitar que nuestras réplicas y nuestras respuestas sean su vía de amplificación. Porque este momento tecnológico y político modifica sustancialmente lo que entendemos por respuesta política y ética. Por eso me interesan los tiempos-otros de la escucha, su capacidad de desvío respecto del “espejo” del diálogo y sus *réplicas*.

Ahí me interesa, por ejemplo, el trabajo de escucha que activó Dani Zelko: justamente donde los focos del poder caen sobre supuestos “victimarios” populares que amenazan a los “argentinos de bien” —Juan Pablo, Lof Lafken Winkul Mapu, el “mapuche terrorista”—, pone a trabajar una escucha que abra los tiempos, que sacuda el presente

manufacturado por la tele y las redes, y desvíe sus puntos de narración y de afecto. Allí producir escenas de escucha nos permite operar de otros modos en un entorno tecnológico saturado de archivos virales que no hacen memoria. *La escucha puede eso*: las reuniones de Dani son un indicio potente. Ahí un procedimiento.

Hacer lo que no sabíamos que sabíamos hacer. La escucha viene con otros tiempos: ese poder. Para usarlo contra la saturación comunicativa que busca dejarnos fijados en este instante perpetuo, nítidamente manufacturado para la impotencia.

Bibliografía

Ahmed, Sarah (2006) *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham, Duke UP.

Connor, Steve (1996) "The Modern Auditory I", en Porter, Roy, *Rewriting the Self. From the Middle Ages to the Present*, London, Routledge.

LaBelle, Brandon (2021) *Acoustic Justice. Listening, Performativity, and the Work of Reorientation* Bloomsbury Academic, New York & London.

Lazzarato, Maurizio (2023) *El imperialismo del dólar*. Buenos Aires, Tinta Limón.

Toha, Mosab Abu (2022) *Things You May Find Hidden in My Ear: Poems from Gaza*. City Lights Publishers.

Zelko, Dani. "Reunión". <https://reunionreunion.com/>

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2024



Licencia Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



Imaginar y documentar: la doble vida del arte

To Imagine and Document: Art's Double Life

Graciela Montaldo

Universidad de Columbia

grmontaldo@gmail.com

Resumen

Imaginar y documentar fueron dos actividades opuestas durante la modernidad. Creo que el presente las une y quiero explorar su articulación en buena parte de la producción contemporánea. Si el siglo XIX debatió el realismo, si el siglo XX discutió la vanguardia (hablando en términos muy generales), lo que llevamos del siglo XXI nos coloca frente a la pregunta por el archivo y la documentalidad como interrogante no solo sobre el pasado sino como práctica que involucra lo contemporáneo, el presente. El “archivo” es una forma fragmentaria de vincularse con el pasado, que discute la idea de historia y memoria (no las expulsa completamente, pero las discute) porque no arma “un” relato sino que habilita diferentes narrativas. La palabra archivo se repite en casi todas las disciplinas sociales, humanísticas y es parte importante de la práctica del arte y la literatura. Pero el archivo se concibe también como una operación sobre la documentalidad; en este punto es donde la imaginación (en el sentido de “creación”) interviene, creando una dinámica que saca a la literatura y el arte de su inserción institucional y los re-orienta hacia un exterior de la institución artística. Voy a tomar solo algunas obras que exploran esa dinámica (entre imaginar y documentar) y que, dentro de un panorama muy amplio, dejan una huella y experimentan con nuevas posibilidades. Me enfocaré en las obras de Dani Zelko, Mariana Mariana López, Galo Ghigliotto, Vivi Tellas y Paz Encina. En conclusión, el arte, la literatura, el activismo, nada puede, excepto seguir llamándonos la atención. Pero no en cuanto al sentido de las cosas sino en cuanto a las formas de naturalización de esos sentidos. Pienso en la doble vida como en esta doble actividad de imaginar y documentar. Pero también en la doble vida de una posición de “respuesta crítica” a un encapsulamiento en el espacio de su propio campo.

Palabras clave: documentalidad; archivos; cultura contemporánea; América Latina

Abstract

In the age of modernity, imagining and documenting were two opposing activities. The present age unites them, and I want to explore what takes place when that union occurs, because I see it as the most critical feature in much contemporary production. If the nineteenth century debated realism, and if (generally speaking) the twentieth century dealt with the avant-garde, then the twenty-first century poses the question of the archive and the documentable, not merely a question about the past but also a concern for how practice relates to the present. The “archive” is a sort of fragmentary link to the past; it contests the idea of history and meaning (not discounting them altogether, but contesting them), for it presents not “an account,” but rather allows for different narratives. The word “archive” recurs in almost all social and humanistic disciplines and is a key element in the practice of art and literature. But at the same time, the archive can be conceived as an action imposed upon documentality. It is here that the imagination (in the sense of “creation”) enters, generating a dynamic that extracts art and literature from their isolation within institutions and re-orientates them outward toward the artistic institution. I have selected certain works to explore the interplay between imagining and documenting; operating within an extremely wide panorama, they leave their mark and experiment with new possibilities. Specifically, I will focus on the works of Dani Zelko, Mariana Mariana López, Galo Ghigliotto, Vivi Tellas and Paz Encina.

Art, literature, and activism can do nothing other than to continue to call attention to the world of violence and inequality, not in the sense of facts in themselves but rather the way in which our feelings toward those facts become naturalized. I think of this double life as the dual activities of imagining and documenting. But there is also the duality of “critical response,” the risk of encapsulating contemporary works within the space of their own field.

Key Words: Documentality; Archives; Contemporary Culture; Latin America

En este trabajo quisiera presentar algunos rasgos de la producción estético-cultural contemporánea en América Latina; esos rasgos están contenidos en el título y se enfocan en la articulación entre la forma en que la imaginación y el afán documental se entrecruzan en muchas producciones del presente. Me centraré en un conjunto de obras en las cuales la relación entre documentar e imaginar no tiene límites precisos. Por el contrario, ambas prácticas se articulan en una nueva forma concebir la obra, en la que la estética, la cultura y el activismo dialogan de manera novedosa. Las obras en que me voy a concentrar (literatura, arte y activismo) han abandonado el interés exclusivamente estético para explorar nuevas formas de vincularse con otras prácticas. Lo que la literatura (y en menor medida las artes visuales) latinoamericana había formulado en el pasado como la relación estética-política se ha transformado en una serie de conversaciones en varias direcciones. Este cambio tiene que ver con la experiencia contemporánea de inmediatez de nuestras relaciones, pero también con cierta obsesión por tratar de entender lo contemporáneo en tiempos de oscuridad y de otorgar a las prácticas estéticas nuevas funciones, resignificarlas por fuera de su propio campo institucional. Quisiera explorar un tipo de acercamiento a lo contemporáneo a partir de la idea de documentación, en muchos casos, a partir del trabajo sobre el archivo.

Pero no voy a proponer un abordaje estrictamente teórico. Me interesa analizar esa escena a partir de algunas obras críticas recientes y también quisiera enfocarme en algunas prácticas del activismo estético contemporáneo. Y propongo esta forma de aproximación porque creo que una división entre teoría y práctica hoy ya no es clara porque los artistas incorporan fuertemente la reflexión teórica en sus obras, desdibujando las fronteras entre ambas. La crítica, por su parte, tiene que activar un tipo de imaginación que la conecte con futuros posibles, con formas nuevas de enfrentar la oscuridad. Y esta sería también una de mis propuestas: tratar de ver cómo se rearticulan las prácticas (estéticas, críticas, teóricas) para formular respuestas que quieren interpelar a sus sociedades desde nuevos lugares de enunciación, abandonando las ideas de obras y autor para colocarse en el espacio de “lo común”. En estas obras se piensa, se reflexiona, se produce, se actúa, se interviene, se comparte.

Quiero explorar en las obras que propongo la dinámica entre imaginar, documentar, crear comunidades, intervenir en el campo social, discutir temas globales que muchas veces, desde una localización precisa, involucran temas planetarios (el ejemplo concreto

es la ecología). Como toda presentación sobre lo contemporáneo, la mía será una propuesta para comenzar una discusión.

Varios libros recientes en América Latina, entre ellos, *Resto épicos. Relatos e imágenes en el cambio de época* (2017) de Mario Cámara, *Futuros menores* (2021) de Luz Horne, *Señales de vida* (2022) de Fermín Rodríguez, *Lo que no vemos, lo que el arte ve* (2022) de Graciela Speranza, o *La vida impropia* (2022) de Florencia Garramuño, formulan preguntas en esa dirección. Y las responden. Se preguntan por las opciones que el arte y la literatura contemporáneos tienen hoy de intervenir en algún sentido ya no en la sociedad como un todo sino en las comunidades, en ciertas formas comunitarias de la experiencia social. Creo que ese cambio de foco es fundamental. Coincido con esos libros en que las obras (literarias, artísticas, el cine y el video, las performances) proponen nuevos problemas y generan nuevas percepciones, nos vuelven más atentos, visibilizan realidades. Me pregunto si, al mismo tiempo, no nos vuelven más solipsistas, encerrados en la crítica que contiene la práctica estética hoy, el activismo, y nos dejan como testigos de cómo son absorbidos por el mercado, el mundo del capital.

Dicen esos libros que la literatura y el arte estarían hoy más concentrados en una interlocución menor; ya no sería la política, mucho menos lo social, lo que los interpela sino su colocación en un lugar marginal, lo que le permitiría abrir formas de abordar lo real, formular opciones perceptivas y, de ese modo, enseñarnos a visualizar los problemas en una dimensión “civilizatoria”. ¿Desde dónde se activaría hoy una crítica a la economía, las amenazas del cambio climático, las guerras, las migraciones, la violencia social, la memoria histórica, las experiencias de sufrimiento, así como también del poder de las redes sociales, la inteligencia artificial, etc.? Hago esta pregunta porque muchos de esos son los disparadores de obras contemporáneas y allí ven su posible intervención política.

Imaginar y documentar fueron dos actividades opuestas durante la modernidad. Creo que el presente las une y quiero explorar qué pasa cuando eso pasa, porque es el rasgo que veo como más sobresaliente en buena parte de la producción contemporánea. Si el siglo XIX debatió el realismo, si el siglo XX discutió la vanguardia (hablando en términos muy generales), lo que llevamos del siglo XXI nos coloca frente a la pregunta por el archivo y la documentalidad como interrogante no solo sobre el pasado sino como práctica que involucra lo contemporáneo, el presente. El “archivo” es una forma fragmentaria de vincularse con el pasado, que discute la idea de historia y memoria (no las expulsa completamente, pero las discute) porque no arma “un” relato sino que habilita

diferentes narrativas. La palabra archivo se repite en casi todas las disciplinas sociales, humanísticas y es parte importante de la práctica del arte y la literatura. Pero, a su vez, el archivo se concibe como una operación sobre la documentalidad; en este punto es donde la imaginación (en el sentido de “creación”) interviene, creando una dinámica que saca a la literatura y el arte de su inserción institucional y los re-orienta hacia un exterior de la institución artística. Voy a tomar solo algunas obras que exploran esa dinámica (entre imaginar y documentar) y que, dentro de un panorama muy amplio, dejan una huella y experimentan con nuevas posibilidades. Me enfocaré en las siguientes obras: la experiencia colectiva del artista-escritor argentino Dani Zelko; el trabajo sobre el documento en un libro de la escritora/artista argentina Mariana López y una novela de Galo Ghigliotto; las experiencias individuales en los bio-dramas de la directora de teatro argentina Vivi Tellas y la exploración documental del pasado en videos de la directora paraguaya Paz Encina. Voy a detenerme en cada uno y luego ofrecer algunas preguntas en lugar de conclusiones.

Dani Zelko

Empiezo por la actividad que lleva a cabo Dani Zelko, el artista que se conecta con gente cuyas historias no son relevantes ni para los gobiernos ni para los medios ni para el cine o la televisión¹. Zelko se comunica con personas, escucha sus relatos, los transcribe mientras se los cuentan, documenta y luego edita un libro gracias a su “mochila-imprenta”. Todo el proceso de escritura sucede en una misma escena: el escritor conversa con víctimas de violencia institucional en diferentes contextos (barrios marginales de Buenos Aires o Madrid, comunidades indígenas, migrantes en la frontera entre México y Estados Unidos y Canadá) transcribe, edita, imprime el material. Podríamos llamar a ese objeto “libro” pero no se trata de un libro en sentido convencional porque es solo un resultado y en esta experiencia lo que importa es el proceso de comunicación. De todos modos, nada es convencional en este proceso que, sin embargo, recurre a la escritura (y una escritura que no es meramente testimonial sino que, sacada de su contexto original, se convierte en la transcripción de un habla extrañada). La experiencia se llama “reunión” y en la página web del artista se describe así:

¹ Trabajé sobre este artista y su “reunión” en otro trabajo, en otro contexto. Se puede leer el trabajo en: “Producción, circulación, consumo. El mundo de la literatura.”

REUNIÓN: EL PROCEDIMIENTO

Viajo a ciudades, pueblos, fronteras y territorios indígenas para encontrarme con algunas personas y comunidades. Lxs invito a hacer un libro a través de un proceso en el que la palabra va mutando de oral a escrita y de hablada a leída a medida que atraviesa cuerpos y espacios. Me hablan y yo escribo a mano todo lo que dicen. Cada vez que hacen una pausa para inhalar paso a la línea que sigue, creando un nuevo verso. Está prohibido grabar. En los días siguientes leemos el texto y lo corregimos juntxs hasta llegar a una versión final. Nunca corrijo ni edito a solas. El texto final se imprime en libros sencillos y urgentes, que son leídos en voz alta en situaciones públicas y empiezan a circular. La mitad de las copias son distribuídas por las comunidades y participantes en sus territorios y la otra mitad es distribuída por Reunión donde sea. Se hacen libros digitales y audiolibros gratuitos. Cada edición inventa su propia forma de circular a partir de la especificidad de ese territorio, las intenciones polífticas de lxs involucrados y las condiciones materiales de las personas a las que queremos llegar. (Webpage)

¿Es esto literatura? ¿Es arte? ¿Artivismo? ¿Es “global” porque se desarrolla en varios escenarios, con diferentes interlocutores entre los que se fragua una suerte de lengua franca, a pesar de las diferencias? ¿o es extremadamente local? ¿Quién o quiénes son los autores? ¿Qué función cumple ese libro y cómo circula y es leído? ¿Es leído? ¿Por qué Zelko habla de “versos”? Seguramente hacerse estas preguntas solo nos interesa a nosotros, lectores de sus obras, pues para los participantes el foco del proyecto está puesto en lo que se comparte durante la reunión, en la relación intensa pero efímera entre ellos. La acción busca crear una actividad en común entre personas que se sienten fuera del sistema social, ya sea por razones económicas, lingüísticas, étnicas, de género, políticas (de ahí su nombre). Creo que se trata de una práctica combinatoria, que no se siente completamente literatura, ni completamente arte, ni completamente activismo político; tampoco completamente global porque lo que une son desigualdades y no pretende posicionar una voz única. Zelko recurre a la idea de documentar las vidas precarias pero sin intención de reproducción. Las historias no se graban y se transcriben “en verso”, se comparten. Los libros, gratuitos, conforman un archivo de la experiencia de sujetos excluidos.

El proyecto está arraigado en coyunturas concretas pero circula en medios muy diferentes (de las zonas originales donde “la obra” surge y se distribuye comunalmente, hasta la exhibición en museos o universidades). Todo está disponible en la página web, de donde se pueden bajar los archivos pdf de los libros gratuitamente. El “producto” de esas acciones circula entre gente de la comunidad y lo hace al margen del mercado, creando su propio espacio. La obra aquí es intermedial pero requiere la presencia del hablante y de quien escucha como condición previa. Se diría que el centro de la obra es lo que vincula

personas entre sí antes que ser un producto que se consume. Y aquí hay un cambio significativo, en la interrupción de la cadena de producción, porque la obra se hace en común y no se compra o vende en el mercado. Claro que antes que obras, fueron proyectos, que financiaron instituciones culturales. Se toma así el modelo de producción del cine independiente, del arte, en el sentido de financiar el proyecto, pero hay diferencias en la circulación pues una vez terminada, la obra no se compra, se sustrae al mercado.

Me detendré en su acción “Reunión: Lengua o muerte” (de marzo de 2020). Cuando comienza la pandemia de COVID un inmigrante bangladesí en el barrio de Lavapiés en Madrid se enferma, la familia llama a emergencias pero, como no hablan bien español, no logran llenar los requisitos para el traslado al hospital y el enfermo muere en unas horas sin atención médica. Esta acción es “Una reivindicación que secundan tanto I+s amig+s de Hossein como organizaciones migrantes y sociales, por el derecho de todas las personas a expresarse en sus lenguas”. Como en otras experiencias de Zelko, la transcripción de los testimonios (en este caso de los familiares de inmigrantes de Bangladesh en Lavapiés) se hace en una suerte de diagramación poética pero también incorpora un archivo sonoro. Las lecturas del texto “poético” registran pausas y ritmos que no son las del simple relato oral. Hay aquí un interesante juego entre el registro escrito de los relatos orales, que luego recuperan una forma oral pero no en las voces originales de sus protagonistas sino en la de activistas cercanos a la acción, por el derecho a expresarse en sus propias lenguas. La lengua y la reflexión sobre las lenguas y sus interacciones se vuelve fundamental. Dice el relato:

y cuando ellos escuchan nuestra voz
saben que somos extranjeros
solo con
escuchar nuestra voz,
más allá de cómo hablemos el idioma
ya saben que
somos extranjeros
y entonces nos dan menos importancia.
La falta de palabras
la dificultad para explicar
ya genera problemas
no permite entenderse bien
pero hay el problema más grande
que viene antes de las palabras
no depende
de si hablamos bien o mal
y es que cuando escuchan nuestra voz piensan,
este es un migrante

un migrante más,
y entonces nos dan menos importancia. (web)

Zelko hace pasar la lengua por varias fases de transformación quizás para mostrar el valor de los usos compartidos que ella tiene. En ese desarrollo, tanto en el relato oral como en la transcripción, la lengua está intervenida, mostrando un proceso de desposesión. La lengua “no pertenece”, sino que es apropiada. Y la acción de Zelko se vuelve una manera de poner de relieve la precariedad y vulnerabilidad de la experiencia de habla. En la condición migrante, la lengua puede enfrentarnos a la disyuntiva lengua o muerte, con la que Zelko reescribe el “Patria o muerte” de Fidel Castro de 1960, ejerciendo también en esto la desposesión del territorio y de una identidad cívica posnacional, hacia una experiencia más abarcadora: la capacidad humana de comunicarse.

El campo fragmentado de la cultura contemporánea se mueve con diferentes ritmos y diferentes lógicas. Como dice una activista del barrio de Lavapiés en el tramo final del texto de Zelko, cuando pide por intérpretes en el sistema de salud español para que no mueran los inmigrantes por no saber hablar la lengua: “y hay quienes no nos entienden/ creen que es algo que en este momento no es tan urgente/ y por eso esta campaña está consiguiendo poquísimo eco/ poquísimo eco, /todo el mundo dice estar preguntándose qué es lo primero/qué es lo fundamental/y parecería que pelear por la lengua/ no es tan indispensable” (web).

Lo esencial, lo urgente, lo fundamental, lo indispensable son categorías que los Estados difundían durante la pandemia. Si el protagonismo de figuras como autor y lector se había reducido hace más de medio siglo, ellas ahora reaparecen bajo nuevas funciones, más modestas, más artesanales, más como mediación y escucha que como producción. La “reunión” impacta en la vida de la gente que participa en ellas, pero no modifica sus condiciones. Sin embargo, crea un archivo, genera un documento (después de imaginar una forma de comunicación) para que nosotros trabajemos. Visibiliza una historia, imagina una acción y quiere sumergirnos en la comunidad que se formó mientras existió como “reunión”. Zelko incita a indagar en historias comunitarias, a crear un archivo de algunas de ellas e imagina formas de comunicarlás fuera de la comunidad, utilizando formatos no convencionales (o convencionales pero usados fuera de lugar).

Museos: Mariana López y Galo Ghigliotto

Me interesa en esta sección explorar la curiosidad de cierta literatura por el museo y las relaciones que se traman entre la escritura y la exhibición. A pesar de ser instituciones culturales muy diferentes, sin embargo la literatura y el museo han encontrado puntos de convergencia. No me refiero a la idea de pensar la curaduría como una suerte de relato ficcional o reflexionar sobre la documentación de la que se sirven ciertas ficciones. Me refiero, por el contrario, a tratar de entender una dinámica entre instituciones cuando la literatura se enfrenta al museo, ¿cómo se trabaja esa relación en ciertos textos contemporáneos? Hay dos libros recientes, *Museo* de Mariana López (publicado en 2018 en Argentina) y *El museo de la bruma* de Galo Ghigliotto (publicado en 2019 en Chile)².

En *Museo* y *Museo de la bruma* se trazan relaciones entre la escritura y la exhibición, entre la ficción y el documento pero también se establecen diálogos institucionales. Creo que allí la literatura se conecta con el orden de la visualidad, la materialidad y la reproducción, cruzando especies culturales, sensorialidades, géneros. En ambos textos hay una suerte de deseo de atravesar la institucionalidad de las prácticas culturales, conectar experiencias, traducir algo intraducible. Ambos ponen al “museo” en el centro de la literatura, pero no para contar la historia del museo (como en el libro de Vecchio o para proponerlo como metáfora de una historia rompecabezas, como hace Fonseca) sino para, desde la escritura, producir un efecto de “desmuseificación” de la institución. Para ello, ambos textos desarticulan la materialidad del museo, traduciendo esa materialidad en formas de escritura, en el uso de la página como diagrama, en el compromiso con el objeto libro e incorporando la exhibición a la trama³. No pienso estos libros en términos de écfrasis (aunque trabajan también en esa dirección) sino en términos de intermedialidad para conectar instituciones, la institución de la literatura, la institución del museo. Estos libros tampoco se constituyen en “museos imaginarios” en el sentido de André Malraux porque, aunque desmaterializan el museo y lo convierten en una suerte de catálogo portátil, sino

² No incluyo aquí *La extinción de las especies* de Diego Vecchio y *Museo animal* de Carlos Fonseca (ambos de 2017) porque, aunque incluyen el museo en su narrativa, es más un tema, un marco que un dispositivo narrativo.

³ Al hacerlo, crean la operación inversa a la de Orhan Pamuk. Aquí la realidad no confirma que en la novela hay ficción sino que permite que la escritura se autonomice, juegue a crear sus propios objetos.

que intervienen sus piezas (reales o ficticias) y no quieren reproducirlas sino ensayan nuevas formas de exhibición.

Mariana López es artista visual y poeta. En 2016 comienza un proyecto sobre el Museo (de ciencias naturales) de La Plata, que es un museo híbrido, de antropología, botánica, geología, paleontología, zoología. También de historia, aunque su página no lo anuncie cabalmente.

La construcción del edificio del museo comenzó en 1884, dos años después de la fundación de La Plata (cuando se federaliza la ciudad de Buenos Aires), y se inauguró el 19 de noviembre de 1888. Las **primeras colecciones** fueron donadas por el naturalista Perito Moreno, fundador y primer director del Museo. Se incrementaron gracias a los viajes de exploración realizados por naturalistas viajeros convocados a trabajar en la institución en sus primeras décadas; a compras, donaciones e intercambios con otras instituciones; y a los viajes de campaña que realizan sus investigadores y técnicos. En la actualidad alcanzan alrededor de 4 millones de piezas y ejemplares, la mayoría procedentes de la Argentina y de otros países sudamericanos.

Esto se dice en su página pero habría que agregar que es la gran institución moderna de la Argentina, la que ordena según la lógica científica de la época el país liberal, el ingreso al orden capitalista, la constitución de una elite latifundista, un país agro-exportador. El museo contiene los restos indígenas, la fundación mitológica de un país blanco, el mito de un país moderno que, recién instituido, ya tiene su historia y su pasado (como ha sido ampliamente estudiado).

Museo combina diferentes formas: poemas, caligramas, informes científicos, recortes de periódicos, fotos. En términos generales, el libro es como una gran máquina procesadora de los archivos del museo. López saca de los archivos de la institución materiales dispersos y los convierte en piezas desclasificadas a través de la máquina literaria. Si el museo recolecta mulitas y culebras, la literatura dispone de un género, el caligrama, para trabajar literariamente las fichas que describen esos especímenes. También los cráneos o los dinosaurios. Pero la escritura permite mezclar todo, crear redes de conexión entre especies y objetos: los nombres de las piedras dibujan las mulitas, las serpientes, los cráneos.

Museo es un intento de desmuseificar una versión del Estado, de la nación. Volver a reconfigurar las piezas que componen una colección. Estas y otras operaciones que hace el libro re-exhiben las piezas, las mezclan y contaminan. López incorpora la historia argentina a la historia del museo, la campaña del desierto, el uso y deshumanización de los

indígenas como material coleccionable y exhibible, las luchas por el poder de los científicos argentinos a principios de siglo XX, que se disputaron las teorías sobre el origen “del hombre”, los conflictos gremiales de los empleados del museo, la dictadura de los años 70 en la ciudad de La Plata que fue brutal en una de las ciudades más radicalizadas del país, el robo de piezas, la decadencia y revitalización de la institución. Todo en el contexto de la institución cuya misma planta nos condiciona el recorrido.

En un texto intervenido, con gran cantidad de líneas censuradas, se lee el relato de una venezolana que refiere el trabajo en un laboratorio de identificación de huesos, habla de cajas de huesos, de procedimientos de reconocimientos, pero también habla del deslave de 1999 en Venezuela, donde hubo miles de desaparecidos. Ese texto replica cantidad de documentos de archivo clasificados de diferentes agencias internacionales, documentos que dejan leer relatos entrecortados, información recortada, que permite conocer datos a medias. El libro se convierte en una historia de las violencias. La Conquista del desierto, las Dictaduras, las represiones.

Una historia de la violencia también es *Museo de la bruma* de Galo Ghigliotto. Las premisas de esta novela son diferentes. El museo propuesto es ficticio pero podría ser real. Es un museo destruido por un incendio, que se trata de reconstruir a través de un catálogo que sobrevivió al fuego (muchas operaciones aquí que no describo). La destrucción y pérdida de documentos en América Latina es frecuente, como sabemos. Los archivos han estado muchas veces expuestos a rapiña, destrucción, robo, expoliaciones, descuidos. En este caso, ya que los objetos están perdidos o destruidos, la escritura del catálogo ayuda a la supervivencia de la historia. En verdad, la destrucción, desaparición del museo es el soporte para contar una historia de la violencia transnacional que involucra la masacre mapuche en la Patagonia, el exterminio nazi y sus ramificaciones en Chile y América del Sur, la dictadura pinochetista, la violencia de género, la violencia cultural ejercida sobre poblaciones originarias.

Dicho así parece algo obvio, pero la escritura de la novela es algo más sutil. Como lectores, se nos confronta permanentemente con las imágenes perdidas. El texto del catálogo no sabe que los objetos del museo ya no están, entonces habla en presente, nos habla como si estuviéramos viendo el retrato, la fotografía, el objeto. Pero por lo general no lo vemos. Tenemos, en su lugar, el espacio en blanco, la imagen faltante. No me gusta pensar esta ausencia como mera metáfora de la desaparición, de la violencia homicida.

Quisiera ver allí la desconfianza frente al documento, lo que no vemos cuando

miramos. Incluso allí donde existen los documentos, ya no nos hablan. Pero *El museo de la bruma* intenta contar muchas historias, historias de violencias. Vemos así un territorio plagado de expoliación, violación, tortura y muerte a manos de sujetos específicos: viajeros, empresarios, políticos, militares.

La idea de pensar estos libros como pequeñas historias de la violencia me parece pertinente pero, al mismo tiempo, me incomoda profundamente. ¿De qué violencia estamos hablando? ¿Qué puede hacer la literatura con ella? ¿Una y otra vez presentarla? Las formas en que esta literatura hace una suerte de enroque con el museo, genera en estos textos un cambio de régimen (y aquí creo que está lo extraño y perturbador de estos libros): ellos no entienden la literatura como un dispositivo de representación sino como uno de *exhibición*, fundiendo la escritura, con la imagen, con la materialidad, volviendo al objeto libro en soporte de ese cambio (ahí la diferencia con Malraux).

Si desde hace décadas los museos se han convertido en santuarios del turismo y exhiben los objetos aggiornados al gusto de hoy, actualizándose (la reconstrucción del busto de Nefertiti en el *Neues Museum* de Berlín), cierta literatura recurre al museo para contar historias sociales, encapsulando la Historia, recontándola a través de la experiencia mediada de la ficción de archivo. Macedonio creó un museo para la literatura, en plena vanguardia y solo pensaba en las Acciones. Hoy, fuera de toda idea de vanguardia, estos dos textos exponen, exhiben, su trabajo con los restos de otras culturas, tratando de unir, a través de relatos discontinuos, los puntos comunes de la historia. No puedo no considerarlos sino ejercicios, formas de desmuseificación de la historia en común, que tergiversan el mundo material, que tergiversan la evidencia. También me parece que indican la transformación constante de la literatura como institución, el desacomodo, la necesidad de cambiar de medio o de experimentar con ellos. Por otro lado (no quiero dejar de decirlo), es un tipo de literatura que se concentra en sí misma y se reconoce como institución. Aquello que Macedonio había intentado deshacer, a través de las Acciones. Quizás la más conocida, cuando en 1920 quiso lanzar, junto con algunos amigos escritores, su candidatura a la presidencia de la Argentina. Los museos contemporáneos, de algún modo, congelan esas pretensiones, reencapsulando la experiencia.

Vivi Tellas

Y también en otro lugar del planeta, encontramos otro caso. El 22 de marzo de 2012 participé de la exhibición de la obra “Channeling Cage” de Vivi Tellas, definida como una

“random and uncertain performance” en la que, a través de una médium profesional, Lexa Rosean, John Cage se hizo presente en la sala del Hunter College, en New York, ante el público, para componer una nueva pieza. La obra se presentó en el contexto del homenaje a John Cage “Notations: The Cage Effect Today”.

Aunque conocía bien el teatro de Vivi, la obra me impresionó. No tanto por la presencia de Cage en la sala, sino por todo lo que se puso en movimiento aquella noche. Desde el más allá de la muerte, un autor de la vanguardia de los 60s regresa para componer una nueva obra aleatoria, para una audiencia que cree –y que tiene fe- en las posibilidades estéticas de la experiencia cotidiana. Las consignas que enviaba Cage a través de Lexa se manifestaban de muchas maneras: sonidos variados, que producía el escueto conjunto de objetos que la médium manipulaba sobre su mesa de trabajo (desde un reloj de cuerda a un iphone), pero también a través de consignas dictadas desde ultratumba, que Lexa iba escribiendo en hojas de un bloc y que después pegaba en las paredes de la sala (instrucciones: pasos subiendo una escalera). Todos veíamos el despliegue de un cuerpo que se movía obedeciendo órdenes del más allá, que transmitía el ABC de la composición aleatoria. ¿Era una obra al estilo Cage? No. Era una obra de Cage. Una obra sin autor, (casi) sin sonidos, una obra conceptual que fue irrepetible e irreproducible. Lo que vimos aquella noche fue una suerte de vanguardia en estado puro. Como uno de los protagonistas de la obra era un espíritu, un fantasma, estábamos todos sin saber qué iba a pasar. Esa noche reinaba lo imprevisto, cualquier cosa podía pasar (en la tradición vanguardista del *happening* pero también en la más antigua del circo).

Hubo allí una magia que no era la de cualquier espectáculo. Era la magia de haber entrado en la realidad (y el documento) por la puerta de la ficción.

Vivi Tellas lo ha dicho claramente: sus obras son biodramas. Son aquella acción escénica que trabaja con la zona dramatizable de la vida, con las posibilidades escénicas de la vida. Lejos de proporcionar materiales simples, la dimensión dramática de la vida requiere del trabajo en contra de la “vida” como acción. Supone, sobre el escenario, romper con toda ilusión de identidad o representación. Supone ver allí la vida, pero una vida a la que se le han quitado sus atributos más obvios, porque se la ha recortado de todo aquello que la hace “algo natural”. Es la vida sobre el escenario, pero una vida que ha sido extirpada de su condición vivible. Por eso la obra sobre Cage supuso un doble riesgo: hubo que traer a Cage a la vida, implantarlo en escena a través de una serie de acciones inmateriales, materializar su obra, a la vez que construir su aparición en contra de la presencia. Allí estos

procedimientos se hicieron explícitos, pero parecen ser los que Tellas utiliza en cada uno de sus biodramas: trayendo alguna zona de la vida de sus personajes a la escena, convirtiéndola en teatro para que vuelva a ser verosímil como vida.

Desde “Mi mamá y mi tía”, puesta en escena en 2003 en el propio taller de Tellas, hasta sus últimas obras, hay otras cosas inquietantes en los biodramas. Conocimos en las obras de Vivi a su mamá y su tía, conocimos a Cozarinsky y su médico, a tres filósofos, a las mujeres guía, a los instructores de manejo, a los djs, a la bruja, a Maruja enamorada, a los rabinos. Pero no es meramente la subjetividad recortada y trabajada por la escena lo que en aquellas obras se exponía. Se exponía la materialidad de los objetos que aquellos personajes llevaban en sus valijas cuando subían al escenario. Los objetos (en puestas en escena bastante austeras) eran los que, en su misma precariedad, apoyaban y se convertían en aliados de los personajes. A su vez, se convertían en el punto de articulación con el público. Una carta, una señal de tránsito, una peluca, una foto, un vestido, un ticket de metro, un recorte de revista, una piedra. Los objetos juegan un doble papel: cuando la vida parece que se revela, ahí está el objeto para cubrirla de misterio, para sustraerla a su completo descubrimiento. Los objetos cumplen un rol paradójico porque asisten a la realidad de los personajes pero, al mismo tiempo, preservan su intimidad, son documentos privados. Solo les pertenecen a ellos, aunque estén dispuestos a exhibirlos momentáneamente. La relación entre los personajes y sus objetos es central en la puesta en escena de la intimidad. Los objetos establecen un pacto documental, están allí como testimonios de vida. Pero, al mismo tiempo, están ahí para ponerle un límite a la expresión de lo íntimo. Los objetos detienen la identificación, problematizan la subjetividad en escena, suspenden el pacto mimético. Juegan el papel paradójico que toda ficción documental plantea: revelan y esconden. Esos objetos funcionan menos como documento que como anclaje de la experiencia en la conciencia de estar sobre un escenario. Quizás llegamos a la palabra clave del biodrama: lo documental. Las obras de Tellas se presentan como “archivos de teatro documental”. “Con el tiempo, la ficción se vuelve documental”, dice Cozarinsky en “su” obra; alude al paso del tiempo sobre las obras y cómo se convierten en el rastro de una época. Con sus biodramas Tellas, de alguna manera, se adelanta al tiempo. Vuelve pasado lo presente, captura lo que está vivo para hacerlo saltar a un umbral nuevo.

Tantas cosas a la vez dependen de su concepción del teatro, pero no pueden hacerse en soledad. Por el contrario, requieren de la creación de comunidad, de colectivos ligados por la experiencia de creación compartida. Por ello se generan en sus obras nuevas

formas de entender la relación con la ficción y con la puesta en escena. No es solo la creencia lo que se nos propone como espectadores. También un tipo de atención a dos puntas, a participar de la ficción y del documento que la sustenta.

Las obras de Tellas nos contactan con una de las zonas más novedosas de exploración del arte contemporáneo. Hay una fe, que es la de ficción, que tiene en las obras de Tellas que cumplir con una condición: la de lo comunitario. Sus obras –y me refiero a todo el ciclo de lo que llama “biodrama”- no solo rompen con las reglas del teatro moderno (emancipación de la textualidad y de la frontera con el público, creación de nuevos espacios dramáticos, uso de múltiples recursos espaciales, centralidad de los objetos, nuevas formas de actuación). Eso lo comparte con muchos directores y directoras. Sus obras generan también un tipo de artefacto híbrido, salido de la ficción y de la realidad, que trabaja con el artificio pero se suelta a la improvisación. Sus obras operan como una experiencia creativa que abre posibilidades. Si “la vida” se circunscribe cuando accede al escenario, también cesa en él y abre, así, nuevas posibilidades creativas. Se expande entonces hacia un “más allá” de sí misma. Es allí, en ese más allá, donde el arte comienza a intervenir.

Paz Encina

Quiero cerrar esta presentación poniendo dos casos en conversación: la obra de la directora paraguaya Paz Encina. Paz Encina es una de las directoras más innovadoras y personales. En su video *Viento Sur*, por ejemplo, comienza por confundirnos con un relato visual en el que las imágenes y el sonido no siempre coinciden. Ese desajuste (hoy ya bastante difundido en el cine independiente), es un desajuste básico que se transfiere a la “historia” (si es que hay historia), a la temporalidad, al espacio, a la lengua (español, guaraní). Poco a poco vamos entendiendo que se trata del desplazamiento de personas que deben escapar de la violencia política. Se trata de dos hombres que hablan entre sí, que discuten sus alternativas de sobrevivencia en una conversación llena de sobreentendidos, que no nos dejan conocer la historia. Algo parecido podemos decir de *Hamaca Paraguaya*, donde una pareja mayor espera el regreso de un hijo que fue enviado a la guerra y del que no saben nada. ¿Qué guerra? No sabemos. Aquí el archivo histórico se desarticula invocando una continuidad de la violencia y dejando en evidencia el costo humano de esa violencia. Otra cosa sucede en *Ejercicio de Memoria*, donde Encina hace un documental, con el testimonio de los hijos de Agustín Goiburú, quien fue el mayor opositor político al régimen de Stroessner. También aquí el método de trabajo “documental” es el desajuste (vemos

imágenes que no “representan” el relato que estamos escuchando en off, por ejemplo). Algo parecido sucede en la serie de cortometrajes *Tristezas de la lucha* donde aparece el trabajo documental en los Archivos del Terror de la dictadura de Stroessner. Fotos, historias, informes secretos, prontuarios, torturas, ejecuciones sumarias se deslizan ante nosotros en una exploración personal, que nos hace partícipes de esa inmersión. Pero la actividad de montaje le quita a los documentos toda pretensión de representación. El documento “actúa” en el video, se convierte en parte central. El documento es el personaje (que está desaparecido en la historia), en el documento se encuentra una nueva función para el relato.

Final

Documentar, imaginar. Las dos prácticas se interconectan en las obras de estos artistas. Intenté no tanto pensar en la articulación de esas prácticas como en la idea de que los límites no son claros o ya no existen. La acción de estos escritores, artistas, activistas no ha querido estetizar aquello que no admite el pasaje a otra forma de experiencia. La noticia, la información, se abre y cierra con el diario y con los portales; prácticas estéticas como el arte y la literatura abordan estos temas como ensamblaje, como superposición, como montaje de escenas de la desesperación y la violencia. El arte, la literatura, el activismo, nada puede, excepto seguir llamándonos la atención. Pero no en cuanto al sentido de las cosas sino en cuanto a las formas de naturalización de esos sentidos.

Quise indagar en la doble vida del arte a través de algunas obras. Pienso en la doble vida como en esta doble actividad de imaginar y documentar. Pero también en la doble vida de una posición de “respuesta crítica” a un encapsulamiento en el espacio de su propio campo. Excepto en el caso de Tellas, las demás obras parten de una idea de violencia social. Detrás de toda esta dinámica están las sociedades desiguales de la contemporaneidad en América Latina. Creo que esas desigualdades son las que varias de las nuevas producciones culturales intentan cuestionar. El gesto más radical de estas obras es quizás que no vienen a hacer una declaración política sino que están dispuestas a pagar un costo más alto: el de disolver la idea de arte, literatura, estética, tal como la conocemos. Y nos llevaría a crear nuevas posibilidades no solo de documentar, de imaginar, sino de crear nuevas prácticas culturales que interrumpan más radicalmente el flujo del consumo y las mercancías. Nuevas posibilidades de crear comunidades, de crear a partir de lo que podemos concebir como “lo común”.

Bibliografía

- Cámara, M. (2017). *Restos épicos. Relatos e imágenes en el cambio de época*. Buenos Aires: Livraria.
- Encina, P. <https://www.youtube.com/watch?v=g9gPiBpaF8c>
- Garramuño, F. (2022). *La vida impropia. Anonimato y singularidad*. Villa María: Eduvim.
- Ghigliotto, G. (2019). *El museo de la bruma*. Santiago de Chile: Laurel.
- Horne, L. (2021). *Futuros menores. Filosofías del tiempo y arquitecturas del mundo desde Brasil*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- López, M. *Museo*. (2018). Buenos Aires: ndirecciones.
- Montaldo, G. (2022). "Producción, circulación, consumo. El mundo de la literatura." In Special Volume: "Gatekeepers o cómo se produce la literatura latinoamericana mundial." *Revista chilena de literatura*, n. 105, May.
- Rodríguez, F. (2022). *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*. Villa María: Eduvim.
- Speranza, G. (2022). *Lo que no vemos, lo que el arte ve*. Barcelona: Anagrama.
- Tellas, V. (2017). *Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Editado por P. Brownell y P. Hernández. Córdoba: Papeles Teatrales/UNC.
- Zelko, D. <https://reunionreunion.com/Dani-Zelko-Eng>

Fecha de recepción: 15 abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa); No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



Los tiempos del presente: una causa contra la inmediatez (el caso de la edición definitiva de *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez)

The Times of the Present: A Case Against Immediacy (the definitive edition of Mariana Eva Pérez's *Diary of a Montonera Princess*)

Alejandra Laera
(ILA – FFyL, UBA – Conicet / UNSAM)

alelaera@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4317-9683

Resumen

En este ensayo realizo una lectura crítica de las condiciones y efectos de la inmediatez en cierta producción cultural del presente (entrega al yo, inmersión afectiva, anulación de la distancia crítica) y su relación con la circulación capitalista de la experiencia. A continuación, propongo otras posibilidades narrativas que parten de la inmediatez para construir el presente por medio de procedimientos específicos que reinscriben instancias distanciadoras. Para ello, me refiero en particular a la edición última y definitiva de *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*, de Mariana Eva Pérez, y la analizo a partir de las nociones de sinceridad y transtemporalidad. Allí, la inmediatez, en lugar de aplanar el presente por acción del aquí y ahora del yo, es trabajada por tensiones compositivas y formales, argumentales y argumentativas, que producen la distancia necesaria para atravesar la afectividad empática y activar preguntas, reflexiones y debates.

Palabras clave: Inmediatez - distancia crítica - narrativa de la segunda generación - *Diario de una princesa montonera*

Abstract

In this essay, I analyse the conditions and effects of immediacy –a term conceptualized by authors as Anna Kornbluh- in certain cultural productions of the present (self-surrender,

affective immersion, annulment of critical distance), and its relationship with the capitalist circulation of experience. Subsequently, I propose other narrative possibilities that depart from immediacy to construct the present through specific procedures that reinscribe distance. To do this, I refer in particular to the latest and definitive edition of *Diary of a Montonera Princess. 110% Truth*, by Mariana Eva Perez, and I analyse it with the notions of sincerity and transtemporality. There, *immediacy*, instead of flattening the present through the action of the “here and now” of the self, is worked through compositional and formal tensions, which produce the necessary distance to traverse empathetic affectivity and activate questions and debates.

Keywords: Inmediacy - critical distance - second generation narrative - *Diary of a Montonera Princess*

Inmediatez y distancia en las narrativas del presente

En *Inmediacy*, Anna Kornbluh (2023) le pone precisamente ese nombre al fenómeno que parece caracterizar el estado del arte contemporáneo, o al menos su tendencia creciente: una *inmediatez* que adelgaza la mediación y así licua un concepto clave de la teoría estética moderna que ha sido sostén fundamental de la distancia crítica. Mientras la mediación refiere de modo general al proceso activo de dar sentido a nociones abstractas a través del lenguaje y de imágenes que estimulan indirecta y creativamente el pensamiento, la inmediatez, tal como la describe Kornbluh, es directa y literal, inmersiva y sensorial y también segura de sus efectos.⁴

Si, a partir de las reflexiones de Kornbluh, que van de las artes en su conjunto a los medios masivos y las redes sociales, consideramos esta tendencia en sede literaria, ese “es lo que es” (It is what it is) propio de la inmediatez tiene como rasgo irreductible mantener al lenguaje como medio específico e instancia de representación. De allí que la inmediatez sea tan evidente en aquellos relatos basados en la inmersión sensorial, la intensidad y la identidad, en los relatos,

⁴ Estos son los tres ejemplos muy distintos pero igualmente contundentes que toma como punto de partida Kornbluh (2023): la exitosísima Experiencia Van Gogh de arte inmersivo; la también famosa performance-instalación de Marina Abramovic *The Artist is Present*, y los activos digitales encriptados de diseño, como el grupo de imágenes *Everydays* del artista Beeple, que se encuentra entre las cotizaciones más altas del mercado del arte en los últimos años.

especialmente, que proponen un estado de presencia directa, una entrega total. ¿No es acaso toda una zona de la literatura del yo la que tiende a dismantelar la construcción ficcional de la narración, los personajes, la trama, a favor de la “manifestación de lo visceralmente afectivo” (Kornbluh 2023, 10)? Proximidad y urgencia, junto con autocontrol, sensatez y transparencia. En la narrativa contemporánea, y en sintonía con otras manifestaciones culturales y artísticas que producen creencia, la inmediatez (del “es lo que es” a una suerte de “soy lo que soy”) implica una cuestión de espacio pero también de tiempo: el presente.

El diseño particular del presente con el que contribuye la literatura que apuesta por la inmediatez subsume en él todos los tiempos y ablanda o disimula lo que tiene de construcción. Como si hubiera un nuevo “grado cero” ya no dado por la escritura sino por quien escribe, con sus concepciones diferenciales de la literatura (la que buscaba lo neutro, la que explota lo afectivo).⁵ En definitiva, la narración literaria como documento de vida: inmediato, directo, sincero, genuino, produciendo una creencia y una empatía tal que pone en suspenso el juicio crítico (¿cómo juzgar con parámetros específicos el relato de una tragedia personal o familiar, la confesión de una intimidad extrema, la exposición brutal de un yo atravesado por el dolor, la violencia o la vergüenza?). Desde ya, y esto lo subrayo, no se trata de cuestionar la narración contemporánea de la experiencia o historia de vida en sí misma (sería abstruso a la luz de la importancia sustancial de la narrativa documental periodístico literaria desde finales del siglo XX y en lo que va del siglo XXI)⁶, sino, por un lado,

⁵ La alusión remite al ensayo de Roland Barthes de 1953, *El grado cero de la escritura*, en el cual entre la lengua (que reúne en el presente toda su historicidad y es común y horizontal) y el estilo (que es personal, una necesidad individual, ritualizante, metafórico, vertical) el ensayista francés ubica a la escritura, a la que define como un “acto de solidaridad histórica” en el que yace el compromiso, la responsabilidad, la intencionalidad. El “grado cero” de la escritura es aquel que busca un no-estilo, una suerte de “grado hablado de la escritura” que anticiparía el estado homogéneo de la sociedad en el cual el lenguaje es indicativo y sin modalizaciones, una lengua básica y universal, no literaria. En esa suerte de transparencia que habría en la escritura despojada de todas las capas que forman el estilo es donde encuentro, en el cambio de época (aspecto que lo lleva a Barthes, precisamente, a su teorización), que es el yo, despojada de las mediaciones implicadas en el lenguaje, los estilos, la escritura, la distancia de tiempo y espacio, el que se impone ya no buscando como horizonte social lo neutro y universal sino el puro afecto como horizonte inmediato, presente e individual; en ese estadio del yo es donde emerge el estilo que, como dice Kornbluh (2023, 14), paradójicamente se imagina a sí mismo como “no estilo” (unstyled).

⁶ Doy apenas algunos ejemplos señeros y bien diferentes dentro de la narrativa argentina del siglo XXI en los que el yo se expone al documentalismo y es problematizado con diversos recursos en el umbral entre la historia de vida narrada y la vida propia: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2003) de Cristian Alarcón,

su conversión en recurso, el hecho de apelar directamente a ella como lo dado y lo inmediato, tendiendo al borramiento de procedimientos y posicionando al yo en un primer plano en tanto garante casi exclusivo de la narración en un aquí y ahora. Por otro lado, a la vez, se trata de señalar la pérdida, si no de su carácter disruptivo, rasgo que podría achacarse a una concepción modernista de la literatura, sí del carácter liberador que pudo tener en su momento de emergencia en la contemporaneidad, cuando el reinado pleno de la literatura y las artes modernas estaba en crisis al mostrar sus propios límites, cuando la necesidad cierta de repotenciar la sensorialidad, la emocionalidad y la afectividad hizo tambalear una distancia crítica en la escritura y la lectura, esto es: una mediación tanto de los procedimientos de orden formal y conceptual como de los juicios de valor estéticos, específicos, literarios.

En todo caso, el objetivo, antes que reponer sin más las mediaciones, es explorar las posibilidades de la mediación que no retrotraen a una concepción modernista de la literatura, a la vez que ensayar la escritura y los procedimientos que le otorgan densidad al presente en el que se encuentran el yo que entrega parte de su vida y el lector o la lectora que se entrega a su lectura (dicho de otro modo: una densidad, y esa sería la mediación, entre lo que se narra, como si el trozo de vida se confiara al lector, y lo que este lee, como si así accediera a la experiencia narrada). Pero, prioritariamente, el objetivo es atender al contexto mayor de la inmediatez, a su trama de causas, consecuencias y efectos, proceder a su desnaturalización.

A esta altura, es preciso que revele lo que Kornbluh declara abiertamente en su libro y en lo cual se funda el cuestionamiento total que hace de la inmediatez algo que advertíamos pero cuya afirmación la influencia de modas y agendas nos inhibía: la respuesta a las presiones y resistencias sobre la mediación radica en los puntos en común que esta tendencia del arte tiene con las dinámicas de producción y circulación capitalistas en el siglo XXI. “La inmediatez gobierna tanto el arte como la economía, la política tanto como la intimidad” (Immediacy rules art as well as

Baroni: un viaje (2007) de Sergio Chejfec, *Black out* (2016) de María Moreno, *Magnetizado* (2018) de Carlos Busqued.

economics, politics as much as intimacy). Como puede notarse, si bien la inmediatez abarca varias esferas, su lógica es la del capitalismo demasiado tardío, el “too-late capitalism” que, partiendo de la teorización seminal de Fredric Jameson sobre el “late capitalism” (1991), Kornbluh retoma y redobla para describir su estilo actual y analizar, precisamente, todos los rasgos que producen inmediatez.⁷ Pero esa perspectiva abarcadora lleva a una afirmación aún más temeraria, porque no solo señala a la literatura y las artes sino también a la teoría crítica como subsidiaria de la economía propia del capitalismo actual: “la inmediatez anima incluso a la teoría crítica contemporánea que ahora se acerca demasiado a sus objetos, abrazando las lógicas dominantes en lugar de desarticularlas” (inmediacy animates even contemporary critical theory that now sides too close to its objects, embracing rather than disarticulating dominant logics) (2023: 9). Profundizando así lo que advertí al comienzo acerca del adelgazamiento de la distancia crítica respecto de sus objetos o fenómenos, podemos identificar una zona de la crítica literario cultural entregada al fenómeno que describe, autoinhibida de sus funciones de discernir, analizar y eventualmente valorar en términos relativamente específicos, en pos de la descripción de funcionamientos, del comentario teórico y/o de la valoración afectiva.

Frente a este diagnóstico de corte teórico, que implica en sí mismo una valoración, no pretendo emitir juicios que de algún modo repondrían el gesto modernista o moderno que considero prácticamente agotado desde la última década del siglo XX y cuya confrontación produjo obras notables; tampoco sumar ejemplos locales a los casos que da Kornbluh para fundamentar su teoría, ni hacer

⁷ Si bien Frederic Jameson (1991: 75) enfatiza la “diferencia radical que existe entre el punto de vista que considera al posmodernismo como un estilo (opcional) entre otros muchos posibles, y el que trata de entenderlo como la dominante cultural de la lógica del capitalismo tardío” optando antes por la perspectiva histórica que por la estilística, la propuesta de Kornbluh puede leerse, de todos modos, como una actualización punto por punto del texto de Jameson sobre la base conceptual ya no del posmodernismo (que implica, justamente, una suerte de periodización) sino de la inmediatez (a la que acompaña un estilo); no solo retoma la lógica del capitalismo tardío sino también la cuestión fundamental de la distancia crítica, entre otras categorías. Ahora bien, específicamente en cuanto al estilo, si retomamos la noción propuesta por Barthes (2023) en *El grado cero de la escritura* e iluminamos con ella lo que señala Kornbluh, podemos pensar que la inmediatez entendida como estilo es también, entonces, personal, individual, afectada e incluso ornamental aunque, como ya señalé, paradójicamente se imagina a sí misma como no estilo.

un análisis situado de las condiciones histórico-políticas y económico-culturales que condujeron en la Argentina contemporánea a asentarse en la inmediatez a la vez que producirla por medio de ciertos objetos artísticos y literarios. En cambio, me pregunto si solo este relevamiento de rasgos y tendencias es lo que surge de la inmediatez que domina el presente o si no hay más posibilidades aunque sean menos frecuentes y detectables a primera vista. De esa pregunta proviene mi interés por pensar otros modos de construcción del presente en los que a partir de la inmediatez producida con la narrativa documental del yo se lleva a cabo, por medio de ciertos procedimientos, un tratamiento denso del tiempo que permite visualizar distintamente el pasado y el futuro mientras se pone en perspectiva el yo, quedando así habilitada la reemergencia de una distancia crítica diferente a la conocida, más flexible, más dúctil.

Para explorar esas otras posibilidades de la inmediatez en el presente, que exceden la pura afectividad, la protección del pasado y la garantía del yo, y que, por lo pronto, no se dejan subsumir por la circulación capitalista de contenidos y emociones, por el procesamiento capitalista de la experiencia, por la lógica capitalista actual de lo que todavía puede reconocerse como un mercado de bienes culturales, quiero detenerme en un caso especial. Me refiero a la edición última, y en principio definitiva, de *Diario de una princesa montonera*, de Mariana Eva Perez, cuyo subtítulo es *110% verdad*. Allí, el yo que enuncia no aplana el presente con su inmediatez, sino que lo construye transtemporalmente con capas y secuencias de pasado, fracciones e iluminaciones de futuro, con simultaneidades y desvíos. Allí, es la inmediatez, por las tensiones compositivas y formales, argumentales y argumentativas a las que se la somete, con las que se la trata, la que densifica el presente y produce la distancia necesaria para atravesar la afectividad empática y activar preguntas, reflexiones y debates por fuera del libro y a futuro.

Causa presente: *Diario de una princesa montonera*

El recorrido es singular: en diciembre de 2009 Mariana Eva Perez, hija de dos detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar en la Argentina, abrió un

blog llamado *princesamontonera* en el que empezó a subir periódicamente entradas misceláneas vinculadas con lo que denominó el “temita”, desde su experiencia en la militancia hasta sueños pesadillescos con los captores de sus padres. Esas entradas fechadas en el blog compusieron el texto que publicó en 2012 con el nombre *Diario de una princesa montonera* en la editorial Capital intelectual, en general dedicada a producciones vinculadas con el pensamiento político, económico y sociológico. La recepción del libro fue bien diversa ya que incluyó a los medios, a la crítica literaria y a los investigadores, pasando a formar parte, aunque de un modo particular por tratarse de un texto de corte documental, de la narrativa de la memoria histórica relacionada con la generación de los hijos.⁸ En 2021, Mariana Eva Perez aumentó su *Diario de una princesa montonera* con dos partes agregadas a la original: “La fiesta modesta (2011-2015)”, sobre los años vividos en Alemania en los que hizo un doctorado en literatura dedicado a las producciones teatrales y performáticas sobre el tema de los desaparecidos en dictadura, y “Mi propio Nürnberg (2016-2018)”, en el que narra el retorno a la Argentina con su marido y su hijo y el desarrollo del juicio de lesa humanidad que emprendió por la desaparición de sus padres; a continuación y a modo de cierre, hay un epílogo fechado en 2019. El libro, que mantiene el subtítulo *110% verdad*, fue publicado por Planeta, uno de los grupos editoriales más fuertes comercialmente en el país, y para su cubierta fueron seleccionadas tres opiniones de impacto vertidas en ocasión de la edición original, que lo legitiman por la vía de la crónica, la ficción y el ensayo: en la tapa, la de Mariana Enríquez, y en la contratapa, las de Martín Kohan y María Moreno.

A lo largo de los años, desde el interés que suscitó el blog hasta la contundencia de la edición definitiva que sacó al *Diario de una princesa montonera* de una suerte de circulación de culto por el espacio original de la primera publicación en libro, las lecturas se fueron sumando o bien en el ámbito de los estudios sobre

⁸ El conjunto de la narrativa de la generación de los hijos incluye textos diversos entre los que se cuentan novelas como *La casa de los conejos* (2008; original en francés 2007) de Laura Alcoba, *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone y *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López.

el pasado reciente, la memoria y la posmemoria, o bien en relación con las nociones de duelo y trauma, o bien en el campo en el que la narrativa autobiográfica se interseca con la crónica política o produce autoficción (Blejmar 2016, Mandolessi 2016). En los fragmentos elegidos para reproducir en la cubierta del libro, de hecho, Enríquez dice que de los textos amó “su desenfado, su pudor con el ‘temita’ –ser hija de desaparecidos– al mismo tiempo que exponían el trauma”, mientras Kohan se refiere a la importancia de la inclusión pionera del humor para la constitución futura de “nuestra memoria”, y María Moreno focaliza en los procedimientos al plantear la conversión del diario íntimo en reality político. Como no podía ser de otra manera, el libro de Mariana Eva Perez impacta en tanto novedad dentro de lo que se reconoce como producción literaria de la segunda generación, que aun siendo muy diversa presenta ciertos rasgos comunes que permiten identificarla, como la particular reconfiguración de la relación entre lo público y lo privado (Blejmar y Fortuny 2013), según la cual se difuminan las fronteras entre ambos espacios no por fusión sino por la revalorización de lo íntimo y la definición de un nuevo modo de intimidad (Mandolessi 2016).⁹

Como ya señalé y se habrá podido advertir, mi abordaje no va en esa dirección, que cuenta con oportunas intervenciones críticas acerca de su novedad (Kohan 2014) y con estudios sumamente valiosos sobre sus aportes a la memoria histórica desde la literatura (Blejmar y Fortuny 2013, Blejmar 2016, Mandolessi 2016, entre otros). En cambio, si me interesa el *Diario de una princesa montonera* es porque parece ofrecer una textualidad privilegiada para encontrar allí la primera persona más potente para producir inmediatez en el presente a partir del pasado personal. Hija

⁹ Mandolessi hace una historización conceptual de público y privado: asocia lo público con lo político que otorga ciudadanía (en tanto espacio de debate, discusión, deliberación), por un lado, y por otro, señala su superposición con la sociabilidad (dada por un intercambio fluido entre extraños o casi extraños); en cuanto a lo privado, destaca el hecho de que aparece en esta narrativa como el ámbito que se resigna o pretende ser resignado frente al interés público, y define también el nuevo modo de la intimidad propia del diario a partir de la noción de “intimidad mediada” (propuesta en un ensayo de 2007 por Reinaldo Laddaga). ya que la voz pasó primero por el espacio social público del blog. En cuanto a la configuración de la intimidad en tiempos de la dictadura militar, una interesante vuelta de tuerca que gira alrededor de la apropiación de niñxs la da Mónica Szurmuk con su noción de cartografías de la intimidad que permite mapear en el conurbano bonaerense los espacios de reclusión de niños, conocidos como “hogares” (Szurmuk 2021), y que podría proyectarse también sobre ciertas zonas del libro de Perez.

de detenidos desaparecidos, criada, desde casi los dos años, por sus abuelas, con una vida atravesada por el dolor y el trauma provocados por la dictadura cívico militar, militante y querellante en el juicio por la desaparición de sus padres... ¿Qué más verdad que la de ese yo que escribe su diario para el blog, lo publica en el libro, lo amplía en la última edición? ¿Cómo no creer en esa “princesa montonera” que se abre y se entrega a sus lectores? ¿Qué mayor empatía que la provocada por ese lugar de enunciación? No solo se trata de la inmediatez disponible en la pura afectividad, en la entrega a los sentimientos y los sentidos propios del documentalismo familiar de la hija sobre los padres, sino de la inmediatez constitutiva del diario personal en tanto género que revincula lo público y lo privado. Inmediatez del yo, del relato, del formato y su soporte. Pero todavía más: ¿por qué esa inmediatez del *Diario de una princesa montonera*, recargada en la versión definitiva con dos extensas partes agregadas que no compusieron un nuevo libro sino que aumentaron el original, reconstituyéndolo, y que publicó ya no Capital Cultural sino una editorial como Planeta, con todo su ritmo de publicación y puesta en circulación, no estaría en sintonía con los flujos inmersivos y sensoriales del capitalismo contemporáneo, entregada por completo a él? Precisamente, si me interesa el *Diario de una princesa montonera*, entonces, es porque no lo está. No, al menos, en el sentido en el que Kornbluh lúcidamente revela (¡devela!) que sí lo están ciertos objetos culturales entregados a una inmediatez que no puede ser otra cosa que inmediatez del capitalismo demasiado tardío. En cambio, la última edición de *Diario de una princesa montonera* es un caso especial para revisar los modos de construir presente sobre la base de la inmediatez pero convirtiéndola en un material al que se trata mediante procedimientos que la desnaturalizan, la entregan a la familiaridad tanto como le infringen extrañamiento, la abren a los afectos a la vez que la someten a los argumentos de la razón. Son los procedimientos que median entre la inmediatez y sus efectos: no son estrategias, no son imposturas, no son artificios.

En ese sentido, y siguiendo otra línea argumental, diría que las teorizaciones de Kornbluh sobre la inmediatez no me llevaron a engrosar los ejemplos que la validan

(que son abundantes y sobre los que también me podría explayar), sino a interesarme en el caso que, contando con todos los atributos necesarios para la inmersión afectiva, la empatía con la primera persona, la licuefacción del valor específico, la docilidad en su circulación capitalista, los reconvierte en su propia *causa: una causa que es tan política como literaria*. Y lo hace porque, a la vez que brinda los afectos públicos y privados del yo en el diario, los entrega a una dimensión temporal que, entre el 2010 en el que se fecha la primera parte y el 2019 del epílogo de la edición definitiva, produce una mediación que inevitablemente conlleva una distancia crítica con el yo que enuncia y con los argumentos que sostiene, sometidos así a sucesivas revisiones ya sea para su corrección o reafirmación. La inmersión afectiva que suscita está acompañada por un denso tamiz temporal que, lejos de domesticar, legitimar o seleccionar a los afectos, logra, según propongo, construir un presente que no es el de la mera inmediatez del yo documentalista, con las consecuencias ya mencionadas, sino que está hecho de capas de pasado que operan transtemporalmente en el mismo proceso de composición de *Diario de una princesa montonera* y que se ponen en juego por medio de procedimientos específicos.

Sinceridad en el banquillo y sueños de justicia poética: el 10%

Desde su primera edición, entre los recursos que podemos identificar en *Diario de una princesa montonera* el que más llamó la atención general fue el humor, que recorre un arco que va del juego impreso en las palabras (militonta por militante, militoncia por militancia) a la descripción desenfadada de los rituales (fechas emblemáticas, ceremonias políticas) o el chasco como remate de una anécdota (familiar, jurídica, académica), pero que, como señaló de entrada Martín Kohan (2014), funciona para hacer de la risa el complemento del dolor, no para desentenderse de él sino para asumirlo, asimilarlo y procesarlo. En pos de mi argumento, lo que me interesa del humor, en todo caso, no es tanto la risa, ya que no podemos reírnos *con* la Princesa montonera, ni menos *de* la Princesa montonera, como ella sí está en posición de hacerlo por su condición de hija (o “hiji”, como

llama, en otra torsión lexical, a los hijos de desaparecidos), sino la distancia crítica que introduce en el texto sobre sí misma y ciertos usos de la memoria histórica reciente. Quiero decir: el humor que practica la narradora no provoca risa en quien lee, sino que desnaturaliza lo que parecía dado, y sobre todo, lo dado por correcto, y activa el juicio doblemente suspendido de la causa: suspendido en el pasado histórico porque la posición tomada respecto del tema tratado ha sido afirmada discursivamente y ha sido ritualizada, y suspendido en el presente literario por la empatía con la primera persona documental que sigue en lucha para lograr justicia.

La distancia frente a lo dado se da tanto mediante el humor, con sus procedimientos, como por medio de otros procedimientos que la ponen bien en evidencia, como el desdoblamiento del yo en la primera persona (que refiere a Mariana Eva Perez) y la tercera (la Princesa montonera) o el uso de asteriscos para nombrar (a la propia M*, al hermano recuperado G*, a la fundación ***). Este tratamiento del “temita”, que distingue a *Diario de una princesa montonera* de otros relatos documentales o autoficcionales de la generación de los hijos, se redobra en la edición definitiva por la densidad temporal que involucra y nos lleva a desnaturalizar por completo lo dado y lo sabido. Y esto se debe a que nos hace detenernos, acompañar a la narradora en sus preguntas y hacernos las nuestras, poniendo incluso en cuestión la empatía con la princesa montonera de la edición original porque, a lo largo del tiempo, ella misma ha cambiado. No se trata de encontrar nuevas o diferentes respuestas a las preguntas sobre el pasado, el presente y lo que vendrá, sino de llegar de otro modo a ellas, con otros argumentos, siguiendo un camino que puede tener derivas, desvíos o atajos, un camino que hace de la inmersión un medio antes que un objetivo.

Quiero pensar, en ese sentido, en dos cuestiones para mí centrales del libro de Mariana Eva Perez que, claves de la inmediatez, se han analizado teóricamente siempre en relación crítica con la primera persona y con la temporalidad capitalista: la sinceridad y el sueño. *110% verdad*: el 10% no es un hipérbaton ni un chiste ni un exceso de verdad que la desmiente. El 10% es por un lado, en mi lectura, lo que hace precisamente que la sinceridad sea un proceso genuino y no artificio, mientras

el sueño opera como resistencia al ritmo del capitalismo demasiado tardío del presente, y por otro, al ser más que el 100% de verdad, el 10% es la ficción que hace, de la verdad, literatura.

En su ensayo “La producción de sinceridad”, Boris Groys (2014: 37-47) describe el proceso por el cual, con la estetización de esferas extrartísticas (en particular la política), habilitada y estimulada por los medios, el diseño es aplicado por los artistas ya no en la producción de imágenes sino en la producción de sí mismos, con el problema que conlleva: “el problema grande del diseño no es cómo diseño el mundo exterior sino cómo me diseño a mí mismo o, mejor, cómo me relaciono con el modo en que el mundo me diseña”. (39)¹⁰ En esa evaluación estética a la que todos y todas estamos sujetos en cuanto realizamos un autodiseño que se pone en circulación en la esfera de la política o del arte con la lógica de la cultura de masas y del espectáculo (40), a la que tenemos que agregar en los últimos años la de las redes, surge una suerte de paradoja: si bien el diseño hace que el objeto luzca mejor, genera la sospecha de que hay algo que ocultar tras él y que lo que se oculta es negativo; al seducir por estetizante, el diseño genera la sospecha de ocultar algo desagradable (en el objeto, en lo real) (41). De allí, afirma Groys, la necesidad de crear un efecto de sinceridad y de confianza, una producción de sinceridad que, generada primero en la esfera política estetizada para producir creencia, una vez vuelto el autodiseño a la esfera del arte, alcanza a artistas (41) y a, podemos agregar acá, escritores. Groys desmonta esta producción de sinceridad del diseño y el autodiseño a partir del modernismo, que habría despojado espacio y objetos para reducir la sospecha de lo oculto y llegar a una suerte de “grado cero” del diseño (42) que incorpora artificialmente la grieta entre lo que se ve y lo que se estaría ocultando

¹⁰ En este ensayo, en el que avanza en su teorización sobre el diseño de una autopoética de los artistas, Boris Groys (2014: 37-47) explica la transformación de las relaciones entre arte y política desde el momento en que el político deja de precisar del artista para su diseño público dado que él mismo genera un gran número de imágenes captadas y a la vez producidas por los medios al cubrir sus actividades y ponerlas en circulación de un modo más efectivo que el del arte contemporáneo. Esa estetización de la política por la vía del autodiseño, agrega, alcanza a los propios artistas, que hacen de sí mismos una obra de arte: “el artista deja de ser un productor de imágenes y se vuelve él mismo una imagen” (39).

y esperamos que se revele en toda su sinceridad.¹¹ Sin embargo, afirma Groys, en las actuales condiciones (que, insisto, las redes han profundizado desmesuradamente en los últimos años, posteriores a la escritura de ese ensayo) el efecto de sinceridad ya no se crearía al refutar las sospechas y mostrar el despojamiento espacial y personal como momento de honestidad, sino, por el contrario, confirmando que, en efecto, hay algo que ocultar, hay secretos que se develan. Esa es la producción de sinceridad: frente a un mundo de puro diseño, la revelación de una catástrofe, un estado de emergencia, una manipulación, un crimen, una crisis global (42-43). Por eso, en el caso de escritores y artistas, de esas nuevas celebrities, la mayor producción de sinceridad del autodiseño está dada por la autorrevelación y la autodenuncia (43).

Si bien acá la argumentación de Groys toma otro camino (que lo lleva a revisar la las valoraciones del espectador sobre una obra y cómo en el arte participativo implican su propia autocrítica estética, ética, política), quiero detenerme en ese mismo punto en el que la producción de sinceridad del artista, y por extensión del escritor o la escritora, provoca una confianza y una creencia que revierten en la valoración afectiva de la obra de esos escritores, para pensar sus implicancias en la relación reconfigurada entre arte/literatura y política. Para decirlo más explícitamente: si la revelación de prácticas o sentimientos secretos o vergonzantes provocan en cada lector/a una confianza en el/la escritor/a y por yuxtaposición una valoración afectiva de su obra, que no son entendidos como una estrategia de autodiseño sino como un encuentro con aquello del orden de lo personal que estaría fuera del mercado cultural, una inmersión en la intimidad de esos escritores que se confiesan ante el público, entonces la producción de sinceridad es también producción de inmediatez. Y si aceptamos, con Kornbluh, que la inmediatez forma parte de la lógica cultural del capitalismo contemporáneo, entonces la producción de sinceridad no es solo una estrategia de autodiseño en pos de aumentar la

¹¹ Reaparece acá, por un camino teórico muy diferente, la noción de “grado cero” que propuse para pensar la inmediatez y sus variantes, el “grado cero” como horizonte imposible y finalmente como artificio de un no estilo que rápidamente se convierte en un estilo más o cualquiera entre otros.

valoración, sino que es un pliegue más propiciado por el capitalismo y la circulación capitalista de los afectos. La superposición, la mezcla entre inmersión afectiva, valoración estética, autopoética empatizadora y circulación capitalista es impresionante, pero si le agregamos la dimensión política estamos ante un callejón en el que el arte y la literatura, así como la discusión sobre el arte y la literatura, parecen ya no tener cabida. Una vez más, no se trata acá de sumar ejemplos a esa lista, con el riesgo de incentivar interpretaciones que solo pueden leer el cinismo en quien escribe (¿¿todos quienes son sinceros mienten en el mismo acto?!). En cambio, se trata de pensar cómo *Diario de una princesa montonera* ejerce otro modo de la sinceridad y que, por lo mismo, reconfigura la relación literatura y política haciendo del propio autodiseño (Mariana Eva Perez es y no es la princesa montonera) un prodigioso. El autodiseño no es así una práctica artístico literaria sino un procedimiento narrativo específico de la literatura.

Ahora bien: ¿qué es lo que se revela o confiesa en este diario?, ¿dónde radica su sinceridad que no queda subsumida en la inmediatez? Acá es dónde retorna la importancia de la transtemporalidad construida entre 2010 y 2019, porque la sinceridad no es aquello que se revela de sí de una vez por todas y para siempre, que hace público el secreto privado, se trate de su toma de distancia frente a la militancia (por “militancia”, por propaganda política, por ser parte de los “fans del pasado” [Perez 2021: 23]); su crítica abierta a ciertos funcionamientos y operadoras de una organización emblemática como Abuelas de Plaza de Mayo (cuya vicepresidenta fue su abuela materna, en la que ella trabajó de muy joven, de la que se fue con enojo y a la que menciona siempre con asteriscos); los sentimientos como hija que estuvo secuestrada por un día frente a quienes fueron niños apropiados (por ejemplo, ante la ley 25914 de indemnización [25]). Nada es definitivo en el *Diario de una princesa montonera*; buscaba no serlo en la primera parte y no lo es de ningún modo en la segunda y la tercera. La sinceridad, en vez de radicar en la revelación, en el descubrimiento de una interioridad o intimidad, se produce más bien en cada cambio (de idea, de opinión), transformación (ser

militante, dejar de serlo, volver a serlo, elegir la carrera académica e irse a Alemania con trabajo o con una beca, volver a la militancia sin dejar la academia y así...).

La sinceridad no es un acto sino que es un proceso que lleva años, los años de vida y de escritura de vida que hacen que no haya un diseño y por detrás una verdad que ese acto de sinceramiento revelaría. La distinción, la grieta de la que habla Groys al analizar la producción de sinceridad en el autodiseño se diluye, se hace lábil, deja de ser definitoria. El punto culminante de ese modo de la sinceridad está en la relación con el hermano: ¿tanta lucha por recuperar a ese hermano que nació en la Esma cuando su madre fue secuestrada y ahora se pelea con él y encima por una cuestión económica?, podría preguntarse un lector, y el texto avala esa pregunta porque la propia narradora la hace, da vueltas sobre ella, cruza sus sentimientos familiares con cuestiones de justicia económica simbólica e interrogantes que son a la vez afectivos, éticos y políticos.¹²

La sinceridad es esta exhibición de vaivenes, de dudas sobre cuestiones fundamentales de la memoria histórica argentina que envuelven la vida de esa primera persona que habla de sí en el borde de un contacto particular entre lo privado y lo público, cuestiones nodales en la construcción de un presente que nos atañe a todos. Ni se revela un acto privado (cirugías, masturbación, prácticas sexuales), ni se comparte una intimidad (desamor, violencia intrafamiliar, abandono), ni se confiesa un secreto (crimen, infidelidades, estafa). En *Diario de una princesa montonera* el autodiseño es diseño social y político, y lo oculto no es del orden de lo personal sino del Estado: la producción de sinceridad es la producción de sinceridad de aquellos militares y civiles que diseñaron y ejecutaron un plan de secuestro y desaparición forzada de personas. El 10% extra de verdad del subtítulo se asienta entonces, para mí, por un lado, en los procedimientos de sinceramiento a lo largo del tiempo que, en lugar de buscar una valoración afectiva por empatía, nos inducen a pensar en el presente a partir de capas temporales de

¹² Y estas derivas pueden verse también en el cambio de nombre con el que se refiere al hermano en las diferentes versiones del diario: de llamarse "Gustavo" en la primera edición, pasa a ser G***, inicial de Guillermo, en la definitiva, nombre que puede chequearse fácilmente buscando el caso en google.

pasado que a veces coinciden, a veces se asimilan, otras se cruzan o se niegan entre sí; y por otro lado, a producir una sinceridad afuera del yo que narra, como vía de acceso a la justicia. En ese sentido, el 10% ese que parece exceder o sobrarle a la verdad está construido con procedimientos específicos que apuntan a una interrogación a la vez personal y política que ponen entre paréntesis toda transparencia, a la búsqueda de respuestas en el presente, es decir que desnaturalizan la inmediatez y, con ella, una verdad garantizada exclusivamente por el yo que enuncia.

Cuando hablo de capas temporales e incluso de transtemporalidad, me refiero también a una zona de *Diario de una princesa montonera* que se extiende más allá de la secuencia cronológica del diario entre el 2010 y el 2019.¹³ Se trata de la intervención realizada en la secuencia del relato con sueños de la princesa montonera en los que el sueño como representación imaginaria mientras se está durmiendo se confunde con los sueños como deseos o anhelos con ninguna o poca probabilidad de cumplirse. En ese plus con respecto a la cronología en la que estaría depositado el relato de la verdad, están los sueños con toda su carga de transtemporalidad: una temporalidad alternativa que se abre paso y hace elástico el tiempo real, el de la historia que desde el pasado nos trae al presente. Porque esos sueños, con su propia temporalidad, interfieren, intervienen, anacronizan el tiempo presente del relato, a la vez que en ellos mismos se cruzan tiempos diversos del pasado, el tiempo presente y también el que está en el futuro. Doy algunos ejemplos bien diferentes. Uno de los primeros sueños, en el que Gustavo (que después será G^{***}) no es su hermano ya que hubo un error en los análisis genéticos; otro, también entre los primeros, en el que se está filmando un documental y la cámara la

¹³ Retomo acá la noción de transtemporalidad que propuse en varias ocasiones para pensar uno de los rasgos compositivos y procedimentales de la novela actual y que en esta ocasión proyecto sobre una narración autobiográfico documental: "Se trata de un conjunto de novelas contemporáneas que despliegan una imaginación narrativa en la que conviven tiempos y temporalidades muy diversas que afectan a sus protagonistas y orientan las tramas y su desenlace. En ella, pasado, presente y futuro se pueden discontinuar, superponer, yuxtaponer, condensar, alternar, ensamblar, diluir... Y en ella, también, puede haber a la vez cronología, anacronismo y heterocronía, continuidades, repeticiones y ciclos, líneas, rizomas y espirales, homogeneidad y heterogeneidad." (Laera 2023). Si bien la noción de transtemporalidad tiene un uso restringido en la narrativa autobiográfico documental, la inclusión de los sueños en *Diario de una princesa montonera* amplía la productividad de su uso.

acompaña a la narradora y protagonista por las salas de hospital en las que están su abuelo y su abuela paternos. La princesa montonera sueña además a veces que volvió a trabajar en *** (por referencia a Abuelas de Plaza de Mayo), o con otros “hijos” (algunos a los que conocerá después, otros a los que les imagina otra vida), o sueña escenas con su madre o su padre (incluso llega a soñar que ella misma es Paty, su madre). En los sueños se deposita una temporalidad alternativa que socava transtemporalmente la secuencia cronológica del diario. En *El fin de los sueños y el capitalismo tardío*, Jonathan Crary (2015) toma en general la acepción de sueño como acto de dormir y explica su devaluación en el mundo contemporáneo debido a la búsqueda abusiva de productividad y consumo del capitalismo actual, cuyo fin último es el 24/7. Más allá del tono nostálgico, es importante la vinculación de ese objetivo sin sueño del capitalismo tardío 24/7 con la dimensión de lo que denomino transtemporalidad al referirse a los sueños que se tienen al dormir e introducir la noción de espectro. Lo espectral, dice Crary (2015, 46), es “la intrusión o interrupción del presente por medio de algo que está fuera del tiempo y por los fantasmas de lo que no ha quedado borrado por la modernidad, de las víctimas que no han quedado olvidadas, de la emancipación sin cumplir.” (46) Es así, en esa relación entre el tiempo cronológico y el tiempo espectral de los sueños, que quiero leer la transtemporalidad como un procedimiento que opera a la vez en la composición del texto y en la historia relatada.¹⁴

En *Diario de una princesa montonera* los sueños se precipitan a medida que el diario del 2010 avanza, son episódicos en la parte dedicada a la vida en Alemania y apenas hay un algunos en la última parte consagrada al juicio. Pueden ser extensos o breves, llenos de desvíos y saltos o casi verosímiles, y son tan variados que difícilmente se les pueda atribuir una función nítida, porque hay sueños que responden a una suerte de lógica paranoico conspirativa y otros a una lógica

¹⁴ En cuanto a lo espectral en la producción de Perez, basta asistir a *Antivisita. Formas de entrar y salir de la ESMA*, el recorrido performático por espacios que no son la ESMA pero que la evocan y que llega al grado mayúsculo de llevar a cabo una sesión de espiritismo con el público. Mariana Eva Perez, que también es doctora en literaturas románicas e investigadora, no solo es responsable de la dramaturgia sino que participa como performer junto con la directora Laura Kalauz y el antropólogo Miguel Algranti.

compensatoria reparadora, y hay muchos en los que habría que recurrir al psicoanálisis freudiano para una interpretación que supera con creces lo literario, como seguramente lo habrá hecho la propia Mariana Eva Perez con su analista, a quien nombra en algunas ocasiones. Acá tocamos un punto constitutivo del valor testimonial del *Diario*: ¿son verdaderos estos sueños?, ¿ha soñado Mariana Eva Perez, su autora, estos sueños que nos comparte? En tal caso, nos estaría compartiendo no solo la cotidianeidad y los pensamientos del ámbito privado en el diario, sino esos restos de subjetividad en crudo, el espacio más íntimo del sujeto (Mandolessi 2016, 133). Asumamos, por el pacto de verdad que entablamos con el diario y con el *Diario*, que son verdaderos: si en términos de relato lo son en un 100%, la transtemporalidad produce ese 10% sobrante, que es fundamental porque estamos hablando de una narrativa de la memoria histórica que insiste en la búsqueda de justicia con efectos potenciales en el futuro. Pero esa transtemporalidad no debe reducirse al ámbito de los contenidos para pensar la función de los sueños en el doble plano de una política de la memoria y una política de la inmediatez, sino atender a los recursos y procedimientos, a la construcción del relato.

Desde el título, “princesa montonera” abre un espacio ligado a otro tiempo: esa temporalidad paralela de los cuentos de hadas en el que lo maravilloso no se toca nunca con lo real, un mundo cuyo tiempo no es secuencial, progresivo, cronológico, sino el tiempo del “había una vez”, tan anterior como infinito y eterno. ¿Cómo no incluiría sueños, entonces, este diario de princesa? Este peculiar diario de una princesa, entonces, no puede sino incluir sueños. Solo que no se trata de cualquier princesa sino de una princesa montonera, con lo cual los sueños participan también de otro campo de sentido: el de la transformación total, el cambio del orden mundial, los sueños revolucionarios que suponen una tabula rasa con el pasado y un nuevo inicio.¹⁵ Como lo señala Rüdiger Safranski (2017) al referirse al tiempo del comienzo

¹⁵ El atributo incluido en el título concentra la ideología y activismo político de la organización de la izquierda guerrillera peronista Montoneros, surgida a fines de 1970 durante la dictadura militar autoproclamada Revolución libertadora, que entre ese año y comienzos del siguiente tuvo al frente a Roberto Levingston. Es esa mención inicial, directa y potente, antes que referencias o alusiones hechas a lo largo del texto, lo que funciona

(para lo cual retoma una zona de la conceptualización de las temporalidades históricas propuesta por Reinhart Koselleck), “queremos deshacernos de lo que nos ata hacia atrás, a la propia historia, a la propia tradición, a mil cosas en las que estamos enredados. Pero ¿cómo logra uno este gesto soberano de dejar algo atrás, sin permanecer encadenado a ello? Es bastante difícil, de ahí la enorme seducción de los sueños y fantasías de un nuevo comienzo” (25). En la historia moderna, la transformación total y la idea de revolución marcan un modo de experimentar el tiempo como corte con el pasado y nuevo comienzo, que si bien no aparece tematizado ni valorizado en el libro de Mariana Eva Perez es, de todos modos, uno de los telones de fondo de la historia narrada.

Podemos, por lo tanto, ver desde el título que *Diario de una princesa montonera* anuda diversos sentidos del sueño en los que parece anunciarse el modo en el que la temporalidad del sueño y el tiempo cronológico afectan transtemporalmente todo el relato. Es en este punto donde cabe agregar otra vuelta de tuerca que ata a la dimensión compositiva de la novela: así como la primera incluye cada vez más y más sueños horadando por completo el tiempo cronológico, ensanchando la franja transtemporal alternativa a la del tiempo en el mundo real de la vigilia, y la segunda parte distribuye unos veinte sueños casi aleatoriamente, la tercera, la del retorno a la Argentina con el marido y el hijo, transcurre en la cronología que sigue el juicio a los captores militares y civiles de los padres desaparecidos. Hay en esa parte final, la de la verdad y la justicia, apenas seis sueños. El primero está en la segunda entrega y es doble: “Dos sueños anticipatorios”, que anuncian la muerte de la abuela paterna que crió a Mariana Eva Perez y el reencuentro pesadillesco con el hermano (277). Los últimos se ubican sucesivamente al promediar el relato y apenas están separados por “Del otro lado del mostrador” (352), en el que se cuenta la acción de acostarse junto con el pequeño hijo que duerme y cuidarlo pese al miedo a la muerte. Se trata de dos sueños políticos: uno con Alfonsín, el primer presidente

como explicación histórico política del secuestro y desaparición de los padres de la autora, narradora y protagonista, ya que es información conocida que entre los integrantes de montoneros se contó con un altísimo porcentaje de quienes serían secuestrados y desaparecidos en la siguiente dictadura cívico militar, autodenominada Proceso de reorganización nacional, que gobernó de facto desde 1976 hasta 1983.

democrático después del golpe militar, y otro con Patricia Bullrich, que en el sueño es ministra de seguridad de alguien parecido a la presidenta peronista del período anterior, Cristina Fernández de Kirchner, en vez de serlo del gobierno de centroderecha del entonces presidente Mauricio Macri. Imposible no ver en esos sueños finales, a los que sigue la victoria en el juicio, un juego transtemporal que desestabiliza el aquí y ahora de la inmediatez, la seguridad del yo, la inmersión afectiva y hasta las definiciones políticas. Si, volviendo a Crary, en el presente los hombres y las mujeres siguen durmiendo pero el sueño está distanciado de las nociones de necesidad y naturaleza y ha dejado de ser una experiencia para ser visto solo como una función instrumental y fisiológica (2015, 40), Mariana Eva Perez le ha restituido en su diario de princesa montonera una carga de experiencia que funciona como suplemento (el 10% sobrante) de la vida en tiempo real.

La construcción del presente de verdad y justicia *con* la literatura, querría destacar, requiere más que la inmediatez, más que la garantía de la primera persona, más que el puro afecto. Requiere, como me propuse mostrar, de una construcción literaria con una composición, unos procedimientos, una especificidad que fortalece, por la vía de ciertas mediaciones y de ciertas instancias de distancia crítica, la verdad de lo que se está contando y de lo que se busca con lo que se cuenta. Desde ya, dejar de lado el tema (nosotros no podemos decir “temita”) del que trata el libro de Mariana Eva Perez sería tan simplificador como apostar en el presente a la pura inmediatez del yo, aquí, ahora. Por eso, no se trata de diluir su contenido en pos de subrayar procedimientos, sino de plantear un presente hecho con capas y transtemporalidades, es decir, con unas ciertas mediaciones que le dan espesor a la inmediatez en la construcción de un presente que no subsume lo político en la afectividad o lo público en la intimidad o el yo en la transparencia autobiográfica. Ahí, estoy convencida, la literatura contribuye a una *imaginación del presente*, que aspira convertirse en una *construcción del presente*, que no sea plana, inmediata,

meramente empática, puramente sensorial e inmersiva. En cambio, sin ninguna melancolía moderna, creo en la necesidad de moverse fluidamente entre la inmediatez afectiva y la distancia crítica para construir un presente que active imaginaciones de un futuro mejor, como lo hace Mariana Eva Perez en su *Diario de una princesa montonera*, en el que la hija se hace hiji gracias a la literatura y eso nos impacta a todas y a todos porque solo en la literatura se puede escribir así y hacer política jugando con las palabras. Nada más cerca de la inmediatez de la que hablaba Kornbluh en su libro sobre el capitalismo *demasiado* tardío, nada más lejos que este modo de escribir haciendo política de la literatura para construir el presente. Con ese espíritu, valga mi propio juego lexical, intenté leer estos textos y convertirlos en mi propia causa crítica.

Bibliografía

- Barthes, Roland, (2011) *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Blejmar, Jordana, Playful Memories. (2016) *The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Liverpool, U.K: Palgrave Macmillan,.
- Blejmar, Jordana y Natalia Fortuny, (2013) "Introduction", en J. Blejmar y N. Fortuny, Revisiting Postmemory: The Intergenerational Transmission of Trauma in Post-Dictatorship Latin American Culture. *Journal of Romance Studies*, 13.3, 1-5.
- Crary, Jonathan, (2013) *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*. Buenos Aires: Paidós.
- Groys, Boris, (2014) "La producción de sinceridad", *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 27-47.
- Jameson, Frederic, (1991) "La lógica cultural del capitalismo tardío" (1984), *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Kohan, Martín, (2014) "Pero bailamos". *Katatay. Revista Crítica de Literatura Latinoamericana*, vol. 9, 11-12, setiembre, 23-27.
- Laera, Alejandra, (2023) "Narrativa transtemporal". *Transas. Letras y Artes de América Latina*, Unsam, noviembre.

Mandolessi, Silvana, (2016) "Política e intimidad en Diario de una princesa montonera".
Letras Hispánicas, vol. 12.

Kornbluh, Anna, (2023) *Inmediacy or, The Style of Too Late Capitalism*. London-New York:
Verso.

Perez, Mariana Eva, (2021) *Diario de una princesa montonera. 110% verdad*. Buenos Aires:
Planeta.

Safranski, Rüdiger, (2017) *Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir* (2015). Buenos
Aires, Tusquets Editores.

Szurmuk, Mónica, (2021) "Cartographies of Intimacy. Counter-memories of Terror in a
Buenos Aires Neighborhood", vol XX, n. 3, Spring/Summer.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



Trabajadoras mal pagas en el cine global: modos de la precariedad en *Roma* (2018) y *Nomadland* (2020)

Underpaid workers in global cinema: modes of precariousness in *Rome* (2018) and *Nomadland* (2020)

Lucas Martinelli

CONICET/UBA/UNTREF

lucasmartinelli.cine@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-0933-9580>

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la emergencia de la precariedad en el cine global y sobre aquello que en la actualidad permite al cine hacerse político para, de este modo, considerar a los sujetos que por las condiciones actuales del neoliberalismo son relegados al borde del abismo. Ante la pregunta de si el cine global puede hacer declaraciones afectivas sobre la precariedad, se propone indagar desde el análisis de algunas escenas y las formas de producción de los filmes *Roma* (2018, Alfonso Cuarón) y *Nomadland* (2020, Chloé Zhao) las maneras de presentar y representar cuestiones ligadas a la pobreza, la violencia y la proximidad de la muerte. Las relaciones que surgen del trabajo realizado por mujeres desde perspectivas temporales y geográficas específicas permiten ingresar a propuestas textuales que, desde recursos materiales abundantes, se pueden producir un discurso afectivo, estético y ético sobre lo precario.

Palabras Clave: Cine global - Violencia - Trabajadoras – Capitalismo

Abstract

This article reflects on the emergence of precariousness in global cinema and on what currently allows cinema to become political in order to, in this way, consider the subjects who, due to the current conditions of neoliberalism, are relegated to the edge of the abyss. Faced with the question of whether global cinema can make affective statements about precariousness, it is proposed to investigate, from the analysis of some scenes and the

forms of production of the films *Roma* (2018, Alfonso Cuarón) and *Nomandland* (2020, Chloé Zhao), the ways to present and represent issues linked to poverty, violence and the proximity of death. The relationships that arise from the work carried out by women from specific temporal and geographical perspectives allow us to enter textual proposals that, from abundant material resources, can produce an affective, aesthetic and ethical discourse on the precarious.

Key words: Global cinema - Violence - Workers – Capitalism

Introducción, precariedad y cine global

En los últimos años una serie de películas exponen a los grupos desclasados o precarizados desde posiciones que permiten pensar algunos puntos singulares sobre la emergencia de la violencia, la exposición a la precariedad como un reparto desigual no naturalizado entre los sujetos y la consideración de algún tipo de justicia. Más allá de las maneras en que cada filme resuelve y convoca estos asuntos, este artículo considera los modos en que los filmes pueden producir ideas y emociones sobre la miseria y los márgenes sociales, para apelar diferentes posicionamientos sobre la cuestión. Estas formas de la imaginación cultural pueden ser pensadas como perspectivas de la interpelación por la manera en la que organizan, con ideas y emociones, la emergencia simbólica de sujetos al borde del abismo.

En ambos casos se analizan en los gestos de las intervenciones, los modos en las que las temporalidades y espacialidades fílmicas y la producción concreta de los filmes establecen conexiones significantes con el mundo real. Cuando se trata de la exposición de los pobres y los marginales, las representaciones fílmicas, literarias, televisivas, alternan entre la infantilización o la peligrosidad (en la mayoría de los casos), pero en las situaciones discursivas que este trabajo destaca se produce en algunos procesos eso que se llama dignificación; un proceso semiótico que tiene que ver con *dar rostro a la finitud*¹⁶. La

¹⁶ La palabra dignidad tiene raíz etimológica de *dignitas* del latín y se vincula con el prestigio, y la dimensión del relieve del rostro (asociado a su representación en las monedas griegas y las inscripciones en las ciudades). Esta noción de rostro propuesta por Giorgio Agamben (2007) es retomada, de alguna manera, por Georges Didi-Huberman (2014) en su reflexión sobre las formas de aparición de los pueblos en la historia del arte y la filmografía de Pier Paolo Pasolini. Este modelo teórico y programática de investigación en torno a “los que no tienen parte” es tomado como guía para las reflexiones que se plasman en este artículo. Por su parte, también Nora

posibilidad de un filme de asumir este proceso de humanización, se vincula con ligar rostro y experiencia por medio de una propuesta textual afectiva.

En un contexto global donde la preminencia de lo audiovisual adquiere nuevas características y forma parte de la vida cotidiana, el cine es un modo privilegiado para considerar las elaboraciones simbólicas respecto a la precariedad, término que ha sido diferenciado por Judith Butler (2006 y 2010) como *precarity*, cuando se trata de la condición ontológica de todo cuerpo, y *precariousness* cuando se considera la puesta diferencial que el cuerpo tiene al estar enlazado con determinadas condiciones históricas y sociales. Entre estos dos sentidos, los casos cinematográficos que se mencionan aquí, permiten recomponer las relaciones entre la sociedad y el imaginario occidental con un análisis de la producción de los cuerpos, las subjetividades y las ideas en las pantallas. En particular, interesa a este trabajo utilizar ambas acepciones para destacar la emergencia de la precariedad desde la perspectiva de Michel Foucault (2006) que, con el término *gubernamentalidad*, comprende que la proximidad de los sujetos a la muerte corresponde con una distribución desigual de un reparto que es producto de políticas estatales, económicas y gubernamentales; por lo tanto históricas.

La precariedad en estos filmes construye un tipo de gramáticas audiovisuales que muestran la figuración de los trabajadores pobres y considera las retóricas del contraste social con una proposición de ideas sobre el capitalismo desde modos textuales que muestran con la violencia sobre los sujetos que habitan los márgenes como modo de interpelar el pensamiento, y consecuentemente la acción. Las dos películas que constituyen el corpus de este artículo (y las que sirven de contextualización) presentan, en sus formas temporales y espaciales, lugares vacíos de sentido que apelan a ser llenados por reflexiones que conecten la ficción con el mundo real.

Se trata de objetos que son diferentes, pero que dan cuenta de un panorama global de homogeneización cultural y de barrido de las diferencias desde la lógica de una impronta que se propone llamar “cine global¹⁷”. Este tipo de construcción narrativa industrial suple

Domínguez (2021) hace una consideración particular y estimulante sobre las metáforas y potencialidades del “rostro” desde su potencia como figura de límite que define e identifica al sujeto.

¹⁷ La noción de “cine global” está construida en diálogo con autores como Fredric Jameson (2018) que cataloga de “Estética global” la forma en que en la globalización relaciona lo local y lo global desde el armado de “un mapa cognitivo” que permite las conexiones entre distintas partes del mundo y de Domin Choi (2018) que apropia y sistematiza algunos de esos términos en relación con la emergencia de un “cine contemporáneo” cuyo producción se diseña a medida de los espectadores (ya que estamos inmersos en un sistema de plataformas que cuantifican y transforman la manera

las divergencias culturales identitarias muy particulares y las convierte en productos reconocibles a escala mundial. Se trata de películas que casi pueden ser vistas en cualquier lugar del mundo alcanzado y conectado por el capitalismo, películas que, de hecho, desde el punto de vista de la repercusión son vistas por miles o millones de personas.

¿Desde qué lugar ser produce el cine sobre la precariedad?

Este artículo no está enfocado en quién puede hablar en lugar de quien o quién puede hablar en nombre de quién, sino en la manera que el cine global desde la abundancia de recursos materiales, económicos y simbólicos puede expresar ideas y emociones sobre la escasez material, económica y simbólica. Esto permite pensar en las relaciones que se pueden tejer entre quienes poseen la capacidad de generar un relato y la referencia a sujetos que no podrían acceder a la construcción de relatos sobre sí. La pregunta por la representación de los pobres (los sin parte), se vincula con la manera en la que el cine puede dar cuenta de un reparto desigual que es propio de la sociedad. La estética y la ética se cruzan para considerar como el arte (y el cine de entrenamiento en este caso) puede devenir político por la forma que tiene de resolver el “reparto de lo sensible”, un término acuñado por Jacques Rancière (2013 y 2014) para referir a cómo la trama poética de las obras con el mundo construye una posición política.

Si bien el cine global reciente trabaja con estereotipos, los mismos funcionan como una manera de simplificar lo complejo y permiten que aquellos temas que podrían dirigirse a ciertas audiencias particulares abran el juego a sectores más amplios¹⁸. El estereotipo une ciertos rasgos singulares con aspectos sociales. La idea de tipificación permite que se pueda reconocer a un personaje como perteneciente a un grupo más amplio (estratos,

que tenemos de ver el cine desde el uso de datos). Por otra parte, “cine global” puede en algunos casos ser sinónimo de *mainstream* tal como lo desarrolla Frédéric Martel (2011).

Desde la década del 2000 y en especial desde 2010, se pueden considerar diferentes ingresos a esa dimensión de lo digital que ha ido cambiando las formas de producción del cine contemporáneo y hacen más fáciles algunos tipos de producción de capitales internacionales. En los últimos años, las plataformas han jugado un rol muy relevante en las maneras de la producción audiovisual. Si atendemos al modo de producción del cine global -aún en el caso de *Nomadland* que se trata de una producción de menor costo- habría una manera de producir desde lo magnánimo e involucrar algún aspecto de lo transnacional.

¹⁸ Richard Dyer (1984) propone superar el rechazo a los estereotipos (sobre las disidencias sexuales, los negros, las mujeres) para pensar sus funciones y las posibilidades y alternativas que nos permiten pensar más allá de su sistematicidad y fuerza social.

grupos o clases sociales). Esta economía narrativa, puede barrer con todo aquello que caracteriza a la realidad (la complejidad y la apertura) para dejarla clausurada.

En los casos a desarrollar, entre la máxima abundancia de recursos de quienes crean las ficciones y la escasez material de quienes son convocados de manera simbólica por la representación, se podría presentar una contradicción inherente, pero que puede habilitar el desarrollo de asociaciones simbólicas que pueden beneficiar a ambos grupos o, por el contrario, poner a uno en detrimento del otro. El resultado de tal encuentro, pueden ir desde el aprisionamiento a los sujetos de la representación (un modo de mostrar que hace que lo visible y audible sea de una manera simplificada, única e invariable) a la liberación de los sujetos imaginados (aquello que se ve es así, pero puede ser de muchas maneras más, podría tener capas y potencialidades). Las películas centrales del corpus de este ensayo se aproximan a esta segunda modalidad de encuentro y será explicitado en modo en que lo hacen.

Subjetividades femeninas, actrices y trabajadoras, reivindicaciones feministas

En febrero del año 2017, se estrena en Estados Unidos *Big Little lies*, una serie dirigida por Jean-Marc Vallée y Andrea Arnold. Desde el asesinato de un varón que, luego entenderemos, se trata de un hombre abusador y violador; la trama presenta una intriga policial articulada con el estilo de una escritura de género documental dada por los testimonios corales de un grupo de personajes secundarios para acercarse a la vida cotidiana de cinco mujeres, casi todas ellas son millonarias y viven en casas con terrazas enormes y vistas al mar.¹⁹ Desde una mirada que busca desnaturalizar de manera muy simplificada los roles de “lo femenino” para el gran público, el relato se remonta a los primeros días de clase de un grupo de niños y sus madres donde aparece un caso de violencia en la escuela que, de algún modo, replica la violencia que de a poco se muestra que también es generada en el espacio privado. A partir de una acusación confusa de una niña a un niño por *bullying*, se desata un conflicto entre las madres que deja ver que las

¹⁹ Estos personajes son actuados por actrices que también tienen un reconocimiento en sus carreras por haber interpretado “mujeres fuertes” de cierto relieve o “potencia femenina” que pueden leerse como perspectivas feministas al superar el lugar asignado a las mujeres en la cultura. Con diferentes densidades y potencialidades los ejemplos son: Nicole Kidman en: *To die for* (Gus Van Sant, 1995), *The hours* (Stephen Daldry, 2002), *Dogville* (2003, Lars Von Trier) o *The Stepford wives* (Frank Oz, 2004); Laura Witherspoon en: *Legally blonde* (Robert Luketic, 2001); y Laura Dern en: *Wild at heart* (David Lynch, 1990) o *Certain Women* (Kelly Reichardt, 2016).

capas que constituyen la violencia doméstica no están exentas del poder económico. Este proceso de develamiento del crimen también pone en primer plano que las formas que originan la violencia se ligan a las estructuras de poder que atraviesa a uno de los matrimonios protagonistas.

En octubre del mismo año se desata el caso que da lugar el movimiento *#MeToo* en el que la consigna “Yo también” (propuesta por la feminista Tarana Burke para visibilizar el abuso y las violencias ejercidas contra las mujeres en la sociedad) es utilizada por la actriz Alyssa Milano para denunciar al productor de cine Harvey Weinstein por acoso laboral y proponer, en la repetición de ese hashtag, la posibilidad de ver la magnitud del problema. En diversos lugares del mundo, diferentes mujeres replican y hacen sus propias denuncias para dar visibilidad a la problemática a escala mundial. Redes sociales como Twitter y Facebook son el depósito de miles de historias y casos de abuso sexual en la industria del entretenimiento (mujeres actrices que muestran que el abuso forma parte de cuestiones ligadas al trabajo²⁰) y en otras áreas de la vida social como parte de una práctica común.

Pocos años después, *Bombshell* (2019, Jay Roach) reconstruye el escándalo sucedido durante 2016 dentro de la empresa de noticias “Fox News” con las acusaciones por abuso sexual que recibió su fundador y director ejecutivo Roger Ailes. Allí Nicole Kidman vuelve a actuar con las actrices Charlize Theron y Margot Robbie²¹ que proponen la visibilidad de la problemática: el abuso sexual es un denominador común en la industria del entretenimiento hay que denunciarlo, darle discurso y lugar en el lenguaje. *Big Little Lies* y *Bombshell* muestran (desde la ficción y la ficción documental) que la problemática de género es una cuestión que atraviesa las clases sociales y la vía de justicia temporal es imprimir las denuncias en la esfera pública. En esos casos, si no está dada por ley, la justicia debería, al menos, replicarse como un rechazo social a los perpetradores de la violencia.

²⁰ Las réplicas se dieron en diversos lugares del mundo de una manera que expresa un clima de época. En el caso argentino por ejemplo se dio con las experiencias mediáticas de Calu Rivero y Thelma Fardin, entre otras actrices, que venían denunciando al actor Juan Darthés por acoso sexual en medio de circunstancias laborales. Para un estudio sobre cómo se fue dando este proceso en el sistema industrial de cine argentino puede consultarse el trabajo de Catalina Dlugi y Rolando Gallego (2019).

²¹ Margot Robbie pocos años después protagonizó *Barbie* (2023, Greta Gerwig), una película que enlaza cine *mainstream* con un revisionismo del poder y los roles de género en la sociedad.

Trabajadoras mal pagas, modos de lo común

Estos temas dan relieve a un estado de contemporaneidad en la que se insertan las *Roma* (2018, Alfonso Cuarón) y *Nomadland* (2020, Chloé Zhao) como dos formas de pensar los retratos de grupos humanos, la vida de personas que están al margen del capitalismo, desde dos formas de cine global, pero con un hincapié especial en las subjetividades femeninas. Se trata de directores que nacieron en un país y filman en otro, apelando a lo transnacional como práctica estética. Ambos filmes construyen “espacios de la feminidad²²” sea para problematizar un campo de violencia sobre los desposeídos en *Roma* (cuyo único espacio de distensión ante el sufrimiento termina siendo otorgado por la familia empleadora) o un espacio abierto a la capacidad de la decisión propia y autónoma como práctica subjetiva de libertad desde los restos del neoliberalismo en *Nomadland*. Ya que se trata de películas que hacen un uso de la temporalidad desde la extensión prolongada con la duración de los planos, permiten pensar el tiempo y los espacios remitidos como una manera privilegiada de conectar las narraciones con lo real.

La empleada doméstica: entre la muerte y la salvación

La relación entre el cine y la figuración de empleadas domésticas es extensa y ha venido cobrando una relevancia particular por su mutación en los últimos años. Julia Kratje (2017) afirma que se multiplicaron las películas en las que la dimensión del empleo doméstico (ejercido por mujeres) cobra relieve. La proliferación, también daría cuenta de un cambio en el estatuto de representación de las tareas ligadas al cuidado y de cómo se muestran los vínculos entre las clases sociales. Los ejemplos son varios y diversos, pero en *Roma* este aspecto cobra relevancia porque relata la historia de Cleo (Yalitza Aparicio), una empleada doméstica que trabaja en una casa adinerada cuyo padre de familia es un médico que se irá ausentando de manera progresiva. Cleo tiene una relación con su prima que también trabaja en la misma casa y de cierta intimidad con las personas que la habitan: la madre, la abuela y los cuatro hijos. En el desarrollo de su cotidianeidad, conoce a un muchacho del que queda embarazada y este desconoce su paternidad en una escena patética de cierta violencia. Cleo tiene un bebé que nace muerto (una escena de gran

²² Griselda Pollock (2015) refiere a los espacios de la feminidad como aquellos que se experimentan posicionalmente en el discurso y en las prácticas sociales: “Moldeados dentro de las políticas sexuales del acto de mirar, demarcan una organización social particular de la mirada que en sí misma trabaja para asegurar un orden social particular de diferencia sexual”. (128)

afectación emocional que se desarrolla luego). Como manera de hacer salir de la tristeza a Cleo, la madre de la familia la invita a sus vacaciones en la playa. En la costa, Cleo (que no sabe nadar) ayuda a los dos a salir del agua y no ahogarse en el mar. Luego, todo vuelve al orden cotidiano y Cleo continúa con sus tareas domésticas al volver a una casa en la que el padre de familia se ha ido.

Luego de ser exhibida en diferentes festivales con un éxito arrollador²³ la plataforma de contenido audiovisual *Netflix* compró los derechos del film, lo que generó cierta polémica sobre la falta del paso de la película por las salas de cine y la posibilidad de que las productoras de películas realicen películas que no tengan que pasar necesariamente por las salas. Alfonso Cuarón pensó el guion en relación a su propia infancia y su vínculo con su niñera Libo Rodríguez (a quién dedica la película) en el barrio mexicano Colonia Roma durante la década del setenta (en particular los hechos se ubican entre septiembre de 1970 y junio de 1971). El argumento está elaborado en base a la reconstrucción de la memoria del cineasta con una estrecha colaboración de quién fue su trabajadora doméstica en un momento de vital importancia para la subjetividad del mismo que se relaciona con un hecho de violencia de la historia política del país²⁴. Desde esa alianza afectiva se reconstruye el pasado al que se le da forma narrativa. La manera singular de mostrar los hechos vinculan la vida doméstica compartida y la vulnerabilidad ante la Historia entre quienes pertenecen a clases sociales diferentes con las tramas singulares de la vida privada que las atraviesan. La forma en la que el filme recupera el tiempo cotidiano y las labores de limpieza de la casa y cuidado de los niños se da por medio de una planificación rigurosa y distante de extensión considerable. Si bien hubo críticas que tendieron a mostrar la manera en la que se construye el personaje de Cleo como un estereotipo silencioso realizado por un cineasta de clase media alta y blanco²⁵, ese acercamiento duracional sobre lo real que se da por medio de

²³ *Roma* tuvo su estreno en el Festival Internacional de Cine de Venecia donde resultó ganadora del premio mayor (el León de Oro). Luego de estrenarse en Estados Unidos ganó el Óscar a Mejor Dirección y Mejor Dirección de Fotografía. Yalitza Aparicio (actriz protagonista) resultó la primera mujer indígena mexicana en ser nominada a ese premio como Mejor Actriz, lo que resulta todo un reconocimiento en términos de acceso de comunidades históricamente marginalizadas.

²⁴ Se trata de la matanza del jueves del corpus Christi el 10 de junio de 1971 en Ciudad de México, donde un grupo paramilitar llamado Los Halcones asesinó a más de doscientas personas que se manifestaban en oposición al gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez.

²⁵ Como señaló Richard Broody (2018, s/n): "Convierte el personaje de Cleo en un estereotipo muy común en las películas realizadas por cineastas intelectuales y de clase media alta sobre los trabajadores: un tipo fuerte, silencioso, duradero y tolerante con todo, privado de discurso, un ángel

los ritmos domésticos es otro de los modos en los que el filme intenta recuperar algo de la subjetividad de este personaje -su mirada sobre el mundo- y plantea ese movimiento de *dignificación*, sin que ello implique entrar de lleno en la dimensión subjetiva del punto de vista de Cleo.

Lucía Gloria Vázquez-Rodríguez y Francisco Zurian (2021) plantean que habría ciertos procesos semióticos para promover una cercanía con la humanidad de Cleo, desde la posibilidad de entender cómo las mujeres indígenas y pobres son destinadas a reproducir de manera incansable las tareas domésticas y de cuidado a las que se las ha asignado por su posición en la jerarquía social. Esta mostración de la desigualdad no sería solo un proceso de estetización, sino que traspasaría la pantalla para generar algún tipo de transformación. El ejemplo concreto con el que estos autores toman esta posición es que a pocos meses del estreno de la película, el Tribunal Supremo Mexicano garantizó por medio de una sentencia el acceso de las empleadas domésticas a la seguridad social y los beneficios sanitarios, una decisión que podría haber estado motivada entre otros procesos legislativos por la mayor visibilización del fenómeno de las empleadas domésticas que trajo consigo el éxito del filme²⁶. Otra de las relaciones entre la visibilidad que trae el éxito medido por los premios que adquiere un filme respecto a transformaciones o modificaciones en cuestiones sociales se da con *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2018) que retrata la vida de una mujer trans que pierde a su pareja. A pocos meses de ganar la película un Oscar en Estados Unidos, la visibilidad de la problemática permitió o estimuló el avance en materia legislativa y un apoyo de la opinión pública en Chile respecto a la Ley de identidad de género.

Uno de los juegos entre las pertenencias y correspondencias que se da en la producción de este filme es la manera en la que se mezclan actores profesionales con actores que no tienen trayectoria actoral. La protagonista que interpreta a Cleo surge de un casting realizado en un pueblo mexicano; pero también se puede observar en la escena que ocurre en el hospital, donde los médicos son trabajadores reales que están actuando para la ficción. Esta manera de filmar con actores que no son profesionales mezclados con actores que si tienen cierta trayectoria y preparación funciona en el filme, no sólo como una manera

silencioso cuya incapacidad o falta de voluntad para expresarse se presenta como una señal de su virtud estoica". (traducción propia)

²⁶ Este aspecto está desarrollado en el prólogo a la compilación realizada por Elizabeth Osborne y Sofía Ruiz-Alfaro (2020).

de aproximarse a lo real, sino también como una modificación del “reparto de lo sensible”. Se trata de una producción cuyo reparto actoral busca el camino de la indistinción entre quienes son actores profesionales y los que no. Otro de los modos en que aparece un interés en la mezcla se da en el nivel de la lengua²⁷, con la introducción del mixteco sin traducción entre las empleadas domésticas que conversan entre ellas.



(Fotograma de *Roma*)

En *Roma* hay dos escenas conectadas que merecen una atención especial en lo concerniente al modo en que la trama refuerza situaciones afectivas que ligan subjetividad femenina y maternidad. En la primera, un plano secuencia muestra a Cleo en una sala del hospital. Allí, entre personajes que son interpretados por médicos, Cleo tiene a su bebé que nace muerto. Su llanto al recibir en sus brazos al cuerpo sin movimiento propio es de gran contundencia, no sólo porque resuelve cómo filmar un hecho trágico, sino porque en su forma temporal habilita al espectador a recorrer el plano y detenerse en el rostro destrozado de Cleo o en el segundo plano de la escena. Este momento es pujante porque la exposición

²⁷ Una de las películas contemporáneas que primero jugó con el habla indígena en medio de la figuración de empleadas domésticas es la chilena *Play* (Alicia Scherson, 2005) con una joven mapuche cuidadora de un anciano; luego lo hace la peruana *La teta asustada* (Claudia Llosa, 2009) donde este elemento forma parte muy especial de la trama en la que los espectadores hispanoparlantes no pueden acceder. Otra película que lo retoma de manera reciente con una mucama estereotipada para la comicidad que ve el mundo de una manera diametralmente opuesta al protagonista blanco y gay es *Rotting in the sun* (Sebastián Silva, 2023), donde esa diferencia de acceso al mundo con el habla se da en el desenlace con un paso de comedia.

de la precariedad en tanto proximidad y efectividad de la muerte se hace concreta con este niño²⁸.



(Fotograma de *Roma*)

Esta escena, se enlaza con otro plano secuencia de importancia en final del filme. Cleo deja a dos de los niños en la playa mientras los otros dos se bañan en el mar. La cámara la registra lateralmente: ella primero se aleja y luego empieza a acercarse al agua para meterse a salvar a los niños. En lo que parece ser un “milagro” desarrollado en un plano secuencia toda su extensión temporal Cleo (que no sabe nadar) salva a dos los niños y los lleva hasta la orilla. Entonces se acercan la madre y los otros dos niños y la abrazan, dando por resultado una composición entre los cuerpos que puede remitir a una versión de *La Pietá* vaticana de Miguel Ángel Buonarroti, pero con más cuerpos y una madre que no es Cleo. En esa figura de redención (y podría ser de renacimiento de los niños, puesto que vuelven a la vida) Cleo afirma que no quería tener a su niño. Desde lo simbólico, para el neorrealismo italiano el milagro es la clave para introducir desde una liturgia religiosa cristiana una llave del asombro que da lugar a una revelación en el relato²⁹. Este plano

²⁸ Se trata de una muerte que está preanunciada con diversos signos (como la ruptura de un vaso de cristal) en escenas anteriores del filme.

²⁹ *Roma* dialoga por homonimia con *Roma, città aperta* (Roberto Rosellini, 1945) quien fue cultor del neorrealismo que entre otros elementos experimenta lo señalado respecto a la propuesta actoral. Una de las escenas de “milagro” más contundentes en la filmografía de Roberto Rosellini es *Viaggio in Italia* (1954) donde en medio de una muchedumbre que se está movilizandando como señal de protesta, el personaje que interpreta Ingrid Bergman tiene una revelación que le hace darse cuenta que quiere retornar con su esposo y reestablecer la pareja.

secuencia no solo opera como llave de trascendencia de humanidad en el filme sino como manera de exponer la fragilidad. Un plano que también subraya la importancia de la trama simbólica y afectiva desde la precariedad de los cuerpos.



(Fotograma de *Roma*)

Dejar la casa, las rutas y el tiempo del paisaje

La película *Nomadland* está basada en el libro de no ficción “*Nomadland: Surviving America in the Twenty-First Century*” publicado por la periodista Jessica Bruder que relata la vida de personas que dejaron sus hogares por la crisis hipotecaria de Estados Unidos entre 2008 y 2010 y salieron a vivir vidas nómades en casas rodantes para conseguir trabajos estacionales. La época en la que el filme se narra es el 2011 y el lugar Nevada, Estados Unidos. Por lo tanto, el fuera de campo pujante sin que sea demasiado explícito es, de algún modo, la crisis y la recesión económica. La historia del film está fundada en los elementos de la cotidianeidad de una mujer que se lanza a las rutas y busca trabajos estacionales (a la vez que empieza en un invierno y termina en otro). Chloé Zhao (guionista, directora y montajista del filme proveniente de china) hizo un trabajo colaborativo con la actriz protagónica Frances McDormand³⁰ que es la única actriz profesional de todo el equipo de producción. La mayoría de los personajes que actúan en el filme están interpretados por

³⁰ Frances McDormand es una actriz estelar que además había sido ganadora y nominada a numerosos premios por su rol protagónico en diversas películas. *Nomadland* se estrenó en el Festival Internacional de Venecia donde ganó el premio mayor y fue nominada a seis premios Óscar de los cuales ganó tres: Mejor Película, Directora y Actriz.

personas que hacen de ellas mismas y que tuvieron un vínculo fundamental como testigo que aportaron sus testimonios para la escritura del libro.

El personaje de Fern (Frances McDormand) en su casa rodante va de un estado a otro por las rutas de Estados Unidos y se encuentra con algunas amistades que tenía y otras que ve nacer. Se trata de una película contemplativa sobre el conflicto interno de un personaje (el duelo por la muerte de su marido y luego el abandono de un pueblo erigido en torno a una fábrica que al cerrar quedó desierto). El estilo documental reforzado por la cámara en mano en numerosos planos y la presencia del paisaje norteamericano que remite (desde su encuadre) al género del *western*³¹, hacen del relato de la cotidianidad de este personaje una propuesta intimista que no busca hacer explícitas las emociones que atraviesan a Fern, sino propone dejar en las atmósferas climáticas y en los encuentros que se van dando las posibilidades de entender la temporalidad de lo vital como una contingencia sin un propósito definido. Lo que se construye sobre el personaje principal es la posibilidad de asumir el devenir de un tiempo marcado por la recesión económica y material sin necesidad de asumir ese momento como fracaso, sino como pura inmanencia de una vida.

En *Nomadland* aparecen una variedad de conflictos sociopolíticos que perfilan temas muy contundentes para las investigaciones sociales y podrían tener una mayor relevancia. Temas como la frontera nacional, la mano de obra migrante, la desindustrialización y la consecuente mano de obra obrera que se queda fuera del sistema laboral, el sistema de salud insuficiente y privatizado, las relaciones raciales, las pésimas condiciones laborales en los almacenes de Amazon y por extensión el empleo ocasional y exento de derechos relacionado con las economías de las plataformas y las GAFAM³². Se trata de cuestiones que en el filme funcionan de alguna manera como telón de fondo y son parte de los hechos que se relatan, pero no hay un proceso simbólico de subrayado de todos estos conflictos sociales.

³¹ De hecho, el último fotograma podría tener como referencia visual el cine de John Ford.

³² Para Maurizio Lazzarato (2020) las GAFAM (Google, Amazon, Facebook, Apple, Microsoft) son las empresas estadounidenses que producen un tipo de “relación con uno mismo” adecuada para el funcionamiento de los dispositivos y la conducción del comportamiento de los gobernados en general. “Esta gubernamentalidad integrada en las máquinas técnicas tendría el poder de anticipar y controlar las conductas, enmarcando de antemano el futuro (las conductas posibles e imposibles) gracias a la creación de perfiles de individuos, contruidos a partir de las “huellas” digitales de nuestros comportamientos, calculados por algoritmos de computadoras superpoderosas. (...) Las GAFAM promueven la figura *smart* del capital humano que vive, se alimenta y se comunica de manera *smart*, una subjetividad abierta de manera simultánea a las diferencias sexuales y culturales y al mercado” (109).



(Fotogramas de *Nomadland*)

Ante esta cuestión de no preeminencia de los temas candentes que fue señalada por numerosos críticos, Gina Marchetti (2021: 2) aclara:

Si los cineastas chinos han dominado el proceso de eliminar cualquier contenido políticamente sensible de las películas en China, y podría decirse que ha hecho que sus películas puedan viajar mejor como testimonios “universales” de nuestra humanidad compartida, entonces tal vez Zhao haya estado bien equipado para hacer películas sobre Estados Unidos para audiencias que tal vez no sean estadounidenses.³³

³³ Traducción propia de: If the process of ridding movies of any politically sensitive content in China has been mastered by filmmakers there, and arguably has made their films better able to travel as

La manera en que la cineasta aliviana el impacto simbólico de todos aquellos aspectos sociales profundos que hacen a la película puede ser pensado también como una manera de tocar estos temas, habilitar su relevancia, sin una necesidad de hacer tomar partido por cuestiones concretas, sino subrayando la condición humana y la libertad inherente a la subjetividad de Fern que constituiría de por sí una posición de cómo el capitalismo condiciona de manera agobiante para el desarrollo afectivo de una individualidad inserta en diversas comunidades. Santiago López de La cruz y Eugenia Martínez Nuñez (2021) señalan que *Nomadland* propone una manera de libertad que implicaría un alejamiento de las convenciones sociales que no necesariamente expresaría un rechazo al modelo neoliberal:

(...) el filme posee una mirada cuestionable: la libertad se alcanza, primero, por una cuestión de elección económica, segundo, si se sigue perteneciendo al sistema capitalista sin realizar una crítica a su modelo, y tercero, alejándose de las normas sociales hegemónicas. El cine independiente actual establece, mediante el ejemplo de *Nomadland*, un cuestionable doble discurso: disfraza la trascendencia de las presiones comerciales del capitalismo, pero uno de los aspectos más famosos de su discurso, la búsqueda de la realización individualista, termina reforzando gran parte de la narrativa clave del universo neoliberal. (313)

Si bien el filme no desarrolla y no hace extensiva la posibilidad de una alternativa real al sistema capitalista o al mostrar su margen. Si muestra estas instancias precarias al que lleva el trabajo estacional. La forma de construir la comunidad de los personajes que están en constante movimiento en la ruta es una manera de mostrarlos como seres humanos, es decir, se trata de personas reales que dislocan la forma tradicional de dar un testimonio de vida al poner sus cuerpos para el cuadro cinematográfico.

La transmisión del frío como una sensación que produce el filme de manera constante y la bastedad de la naturaleza, parecen oponerse a aquello que parecería ser visto como una soledad angustiante para la mayoría y se muestran como una manera de integridad personal³⁴.

“universal” testimonies to our shared humanity, then perhaps Zhao has been well equipped to make films about America for audiences who may not be American.

³⁴ Salvando las distancias entre ambas, la película con la que dialoga *Nomadland*, por tratarse de una deriva femenina casi sin rumbo fijo por un territorio geográfico definido desde una escritura cinematográfica que plantea un diálogo entre una directora y una actriz, es *Sans toit ni loi* (Agnés Varda, 1985). También por la manera en que los encuentros con los demás van construyendo una

Al principio del filme se da una conversación entre Fern y una niña que ella conoce de uno de sus trabajos dentro uno de esos supermercados mayoristas norteamericanos que dan cuenta por excelencia del modelo de vida americano. La niña le dice que su madre le dijo que ella era una vagabunda. A lo que Fern responde que no es una vagabunda sino una persona sin casa³⁵. En este sentido, la trama de lo hipotecario se vuelve a presentar cuando a Fern se le rompe la furgoneta y debe pedir un préstamo a su hermana para poder arreglarla. En la casa de su hermana hay una discusión sobre la situación inmobiliaria y la imposibilidad de comprar una casa. También una de las amigas de Fern relata que trabajó toda su vida y que, aun así, no puede acceder a una jubilación. La preminencia de estos temas ligados a la precariedad social atraviesa el filme, aunque el mismo no haga explícita una postura en contra o pueda presentar una alternativa más que la continuidad de Fern en recorrer la ruta en una deriva vital incierta.

Una de las amigas de furgoneta de Fern que tiene cáncer, le cuenta que no quiere pasar más tiempo en un hospital y regala sus pertenencias para continuar el viaje de forma más liviana³⁶. Fern se queda con una silla y se la verá utilizándola en diferentes escenas. Otro nómada le regala a Fern un abrelatas y ella le regala una bandeja. El sistema de objetos que arma el filme muestra que nada es desechable, sino que todo puede ser intercambiable. Es posible que esta sea la clave que proponga una alternativa al sistema capitalista. A Fern se le rompe un plato y lo arregla. Luego, le regala un encendedor a un personaje al que al encontrarlo nuevamente más tarde, le regala a su vez otro encendedor más lindo. Si bien el dinero escasea en el filme, los objetos son intercambiables según las necesidades y las ganas de *Nomadland* juega con lo que se describe por medio de la palabra y luego se ve

mirada sobre Mona o Fern que no permite el acceso total a su propia subjetividad (la misma solo puede imaginarse o el espectador debe construir su propia mirada sobre lo que podría sentir ante esas situaciones).

³⁵ En inglés este diálogo tiene una riqueza mayor al ser un juego de lenguaje con el sufijo “less”.
Niña: My mum said that you’re homeless. Fern: Not, I’m not homeless. I’m just houseless. Isn’t the same thing, right? Don’t worry about me, I’ll be ok.

³⁶ En *A traveller’s needs* (Hong Sang-soo, 2024) la actriz Juliette Binoche interpreta a una viajera que enseña clases de francés a coreanos desde su propia metodología inventada. Con el paso del relato se irá entendiendo que ella no tiene lugar a dónde ir (excepto por un coreano da hospitalidad) y es una improvisada por la necesidad de subsistencia. Desde una producción transnacional, que incluye también una estrella del cine francés se trata de una producción precaria (como la mayoría de los trabajos de Hong Sang-soo los dispositivos y recursos económicos que se usan para filmar que son muy pocos: se trata de planos fijos de una cámara sobre trípode que pocas veces se mueve un poco: se aplica un *zoom* o un giro sobre eje).

en la imagen como otro de sus procedimientos. Una amiga de Fern que tiene cáncer le cuenta que quiere viajar para volver a ver cosas que han sido tan importantes y trascendentes en su vida que podría morir tranquila solo al volver a verlas. Al morir, le llegan a Fern las imágenes de los nidos de cotorras filmadas con un celular dando cuenta que su amiga cumplió con su anhelo. En esa misma línea, Fern cuenta que la casa que perdió tenía un patio enorme en la que el cielo podía verse en su plenitud. Por lo tanto, en la última escena la vemos recorriendo su casa en el pueblo fantasma y al salir al patio una vista impactante al desierto y la montaña (fotograma a continuación). Entendemos que después de esta experiencia Fern podría morir en paz, pero en cambio, seguirá su ruta.

(Fotograma de *Nomadland*)



Conclusión

En este artículo se argumentó sobre los modos en los que *Roma* y *Nomadland*, dentro del cine global, problematizan las maneras de acercarse a lo precario más allá de la representación, desde la producción y los significados fílmicos como formas de enlazar condiciones materiales y propuestas afectivas concretas. Esas formas de acercamiento tienen que ver con formas de intimidad y escucha desde intentos de aproximación sensibles entre unos y otros que dan lugar a diferentes resonancias y encuentros entre esos mundos. Más allá de lo que termina apareciendo en la pantalla, hay una trama afectiva allí que es la forma de mostrar la precariedad es tanto la condición singular de cada cuerpo como también la forma en que los atraviesa la historia económica y social.

Bibliografía

- Agamben, G. (2007). *Lo abierto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Choi, D. (2018). *El fin de lo nuevo. Un panorama aleatorio del cine contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Dlugi, C. y Gallego, R. (2019). *Mujeres cámara acción. Empoderamiento y feminismo en el cine argentino*. Buenos Aires: Ediciones Continente.
- Domínguez, N. (2021). *El revés del rostro: figuras de exterioridad en la cultura argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jameson, F. (2018). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Kratje, J. (2021). *Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo. Imagofagia*, (15). Recuperado a partir de <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/302>
- Lopez de La cruz, S. y Martinez Nuñez, E. (2021) "El rol del artista en el cine independiente actual: Nomadland como ejemplo cultural del realismo capitalista" en *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas* Núm. 11 ISSN: 1390-8448.
- Marchetti, G. (2021). *Chloé Zhao and China: The Nomadland Moment. Film Quarterly*. Published on April 28, <https://filmquarterly.org/2021/04/28/chloe-zhao-and-china-the-nomadland-moment/>
- Martel, F. (2011). *Cultura Mainstream. Como nacen los fenómenos de masas*. Barcelona: Taurus.
- Osborne, E. y Ruiz-Alfaro, S. (2020): *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*. Nueva York: Springer International Publishing.
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.

Brody, R. (2018). "There's a voice missing in Alfonso Cuarón's *Roma*". *The New Yorker*. 18 de diciembre. Recuperado de: <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/theres-a-voice-missing-in-alfonso-cuarons-roma>

Vázquez-Rodríguez, L. G. y Zurian, F. A. (2021): La representación cinematográfica de la mucama latinoamericana: La ciénaga (Lucrecia Martel, 2001) y *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), en *Miguel Hernández Communication Journal*, Vol. 13 (1), pp. 101 a 122. Universidad Miguel Hernández, UMH (Elche-Alicante). DOI: 10.21134/mhjournal.v13i.1469

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**El exotismo y la otredad en el cine argentino: *Copacabana* (Rejtman, 2006) y
Lluvia de jaulas (González, 2019)**

**Exoticism and Otherness in Argentine Cinema: *Copacabana* (Martín Rejtman, 2006)
and *Lluvia de jaulas* (César González, 2019)**

Mariano Veliz

UBA-UNA

marianoveliz@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3938-3622>

Resumen

El artículo se propone indagar la noción de exotismo planteada por Victor Segalen para explorar su potencia para pensar algunas producciones audiovisuales argentinas recientes. El análisis de las particularidades de su estudio de la figura del éxota y su valoración de lo diverso constituyen la base para evaluar de qué modos la circulación de películas documentales que construyen un punto de vista exótico sobre la otredad pueden desmontar ciertas formas convencionales de acercarse a los territorios de lo Otro. *Copacabana* de Martín Rejtman (2006) y *Lluvia de jaulas* de César González (2019) proponen recorridos exóticos por universos sociales que les resultan extraños a sus realizadores: la inmigración boliviana en un caso y la ciudad burguesa en el otro. La apelación a dispositivos perceptivos distanciados o el recurso a la figura de la errancia constituyen dos modalidades diferentes de gestación del exotismo, devenido una estrategia disruptiva privilegiada para desmantelar la preeminencia de la mismidad y proponer otras concepciones de la otredad.

Palabras clave: exotismo, cine documental, Argentina, César González, Martín Rejtman

Abstract

The article addresses the notion of exoticism proposed by Victor Segalen to explore its power to think about some recent Argentine audiovisual productions. The analysis of the particularities of his study of the figure of the exot and his assessment of diversity constitute the basis for evaluating how the circulation of documentary films that construct an exotic point of view on otherness can dismantle certain conventional ways of approaching

territories of the Otherness. *Copacabana* (Martín Rejtman, 2006) and *Lluvia de jaulas* (César González, 2019) propose exotic journeys through social universes that are strange to their filmmakers: Bolivian immigration in one case and the bourgeois city in the other. The appeal to distanced perceptual devices or the resource to the figure of wandering constitute two different modalities of appearance of exoticism, becoming a privileged disruptive strategy to dismantle the pre-eminence of sameness and propose other conceptions of otherness.

Keywords: exoticism, documentary film, Argentine, César González, Martín Rejtman

Introducción

Las discusiones en torno a quiénes pueden, desde un punto de vista ético, ideológico, estético y/o narrativo, figurar la otredad atormenta a la teoría y la crítica contemporáneas. En el contexto de los combates propiciados por las políticas de identidad, y en el marco abierto por las derivas de los estudios culturales, la interrogación acerca de la potencia de los integrantes de distintas identidades otrizadas para devenir su propia fuente enunciativa resulta recurrente. Una postura extendida remite la respuesta a la biografía: el permiso de configurar esas representaciones es asignado a quienes pertenecen a la identidad colectiva en cuestión. El recurso a la empiria biográfica constituye así la clave que habilitaría o no la capacidad para articular un discurso acerca de estas identidades. La apelación al esencialismo identitario como respuesta a la pregunta por los discursos circulantes acerca de las diversas figuras de la otredad (asumiendo que la Mismidad de América Latina se construye, como actualización del período colonial, en torno a los descendientes de europeos, pertenecientes a las clases medias, heterosexuales, cis, es decir, a todos los paradigmas del poder) implica un reduccionismo cuestionable. La creencia en que esa definición identitaria conduce de manera invariable a un posicionamiento disruptivo (éticamente, pero también ideológicamente, narrativamente, estéticamente) se complementa con la negativa a aceptar que un no integrante a esa identidad colectiva pueda propulsar discursos relevantes en esos mismos términos. En esta dirección, pretendo explorar dos films que proponen travesías por espacios sociales e identitarios alejados a los originarios de los cineastas que los realizan: Martín Rejtman se introduce en el barrio boliviano de Buenos Aires en su documental *Copacabana* (2006) y César González recorre la distancia entre los asentamientos precarios y la ciudad burguesa en su ensayo

documental *Lluvia de jaulas* (2019). En ambos casos, la noción de exotismo habilita pensar los modos en los que el abordaje de la otredad supone una variación privilegiada en las escrituras sobre el presente.

El exotismo

Entre 1904 y 1918 Victor Segalen escribió los esbozos y fragmentos que conforman su célebre *Ensayo sobre el exotismo*. Su escritura se sostenía en ciertas experiencias vitales adquiridas en su rol como médico de la marina francesa y, por lo tanto, como participante en la aventura imperial. Si bien su experiencia y su escritura están imbricadas en el proyecto colonial, irrumpe allí un intento contundente por erradicar algunas de sus implicancias más contumaces. En el marco del imperio y la conquista, Segalen se arriesga a un contacto con la diferencia que no se piense ni evalúe mediante las taxonomías y los valores etnocéntricos. Esa búsqueda lo conduce a proponer su categoría de lo “diverso”, configurada en torno al desafío de comprender la alteridad a partir de sus propios criterios (culturales, sociales, religiosos). Segalen procede a dismantelar la tendencia metropolitana a restablecer la hegemonía de lo Mismo mediante el intento sistemático de conocer los territorios de la otredad desde su interior. Así, expone el alcance de su propósito: “me propongo llamar Diverso todo lo que hasta hoy se llamó extranjero, insólito, inesperado, sorprendente, misterioso, amoroso, sobrehumano, heroico y aun divino, todo lo que es Otro; es decir, incluir como valor dominante en cada una de esas palabras la parte esencial de lo Diverso que oculta cada uno de esos términos” (2017: 108).

Segalen articula esta relación con la diversidad en términos individuales. El punto de partida es siempre el sujeto en torno al cual se postula al Otro como diferencia: “la capacidad para sentir lo diverso pertenece a mi sensibilidad, que erijo en principio estético de mi comprensión del mundo” (Ibid: 40). En su argumentación, no se trata solo de proponer el carácter reversible de la otredad, sino de impugnar la apelación misma a la existencia de un Otro dependiente de una norma regulatoria de la diferencia jerarquizada entre mismidad y otredad. En el ensayo de Segalen no hay Otros sino, como precisa Nicolas Bourriaud, “otros-más-allá”, entre los que ninguno es primero y ninguno se establece como principio de comparación” (2009: 85).

La fascinación por esos otros-más-allá orienta a Segalen a redefinir la equívoca noción de “exotismo” y defender la potencia de un exotismo universal. En su abordaje, no solo se despoja al exotismo de las concepciones convencionalizadas que lo reducen a una mera

operación realizada desde posicionamientos etnocéntricos, sino que lo inscribe como la noción clave a partir de la cual se puede desmontar el binarismo simplificador que regula los enlaces de lo Mismo y lo Otro. El exotismo, en esta formulación, ya no es la comprensión perfecta de un afuera de nosotros que englobaríamos en nosotros mismos, sino la percepción aguda e inmediata de una incomprendibilidad eterna. El exotismo circunda la impenetrabilidad del Otro. En este marco, el prefijo “exo” remite a todo lo que “resulta exterior al conjunto de nuestras realidades de conciencia actuales, cotidianas, aquello que no forma parte de nuestra ‘tonalidad mental’ habitual” (Segalen, 2017: 24).

Ante el empobrecimiento propiciado por la gesta imperial y la emergencia de la figura del “turista”, Segalen promueve la expansión de la figura del “éxota”. Este no es ni un pasajero con pretensiones de consumo cultural ni un sujeto que busca fusionarse con la diferencia. Por el contrario, el exotismo requiere la conservación de una distancia, la certeza de una diversidad. Se trata de la emergencia de un cuerpo extraño para las sociedades con las que se encuentra. El éxota es quien logra volver a sí mismo después de haber atravesado lo diverso (Bourriaud, 2009: 73). Se sumerge primero en la alteridad de los pueblos y sus costumbres; pero luego se retira, se aleja con el fin de restablecer la diferencia. En esa travesía, interroga dónde reside el misterio de la otredad, aunque decide no responder esa pregunta. También explora cuál es la separación a partir de la cual puede gestarse un contacto con esa alteridad. Su experiencia supone una inevitable ruptura en el campo perceptivo y tiene consecuencias en la propia (auto)percepción de la mismidad. Para Segalen, el éxota “llama, desea, presiente lo que se encuentra más allá. Pero hete aquí que, al habitar esos sitios lejanos, al contenerlos, abrazarlos, saborearlos, de repente su tierra, su terruño, se vuelven poderosamente diversos. De ese doble juego equilibrado nace una incansable, inagotable diversidad” (2017: 63).

La figura del éxota articulada por Segalen constituye un recurso clave para ensayar acercamientos a la alteridad que eviten la confirmación de la mismidad como el espacio desde donde se establece la norma que regula el funcionamiento de una jerarquía ordenadora de la diferencia. En particular, su propulsión del exotismo implica evaluar la relevancia de la conservación de la distancia en el contacto con lo diverso, la instauración de un espacio de percepción capaz de asegurar la manifestación de ese campo de la otredad. Al mismo tiempo, el exotismo permite concebir al propio sujeto perceptor como encarnación de la diferencia. El éxota constituye, en sí mismo, una figura de la otredad-más-allá. A partir de esta recuperación del exotismo practicada por Segalen es posible

indagar los modos en los que los documentales de Rejtman y González descubren percepciones éxotas de espacios particularizados en torno a la ciudad de Buenos Aires. Se trata de experiencias en las que los cineastas se sumergen en esos espacios y ponen en escena un gesto de percepción atenta de sus habitantes. Ambos realizadores aceptan su propia alteridad como sujetos perceptores y, por lo tanto, cuestionan su propia ubicación como presuntas encarnaciones de la Mismidad. En este sentido, el exotismo propuesto por Segalen es apropiado por las escrituras audiovisuales del presente en una búsqueda por evadir las previvencias del etnocentrismo y las reverberaciones de los binarismos.

La inmigración boliviana en Buenos Aires

La visión y escucha de *Copacabana* permite evaluar los alcances y las limitaciones de un cine éxota centrado en la búsqueda y el arrobamiento con lo diverso. Un conflicto ineludible se inscribe, en el orden de la representación, por la dificultad, o imposibilidad, del acceso de los inmigrantes al espacio generador de discursos audiovisuales. Montserrat Iglesias Santos precisa al respecto: que “el inmigrante no pueda definirse a sí mismo, enunciar su propia subjetividad, supone una desigualdad fundamental en las posibilidades de la representación, o dicho de otro modo, en sus posibilidades de autorepresentación” (2010: 12). Esta exclusión posiciona a los inmigrantes bolivianos en Buenos Aires en un lugar de pasividad que sería programáticamente revertido por el accionar estético-político de ciertos cineastas que visibilizarían sus experiencias. De este modo, se conserva una distribución de los roles que concibe a los inmigrantes como sujetos sociales e históricos que requieren el auxilio, la guía y la asistencia de los intelectuales y los artistas.

La voluntad de intervenir y revertir ciertos estereotipos circulantes en torno a la inmigración boliviana se vincula con una poderosa tendencia del presente a posicionar la diferencia étnica y cultural como un estandarte de la contemporaneidad. Los habitantes de las ciudades globalizadas se aterrorizan de las otredades migrantes al mismo tiempo que se vanaglorian de su multiculturalismo como emblema de la modernidad. En este sentido, los inmigrantes son ubicados en un lugar doble: chivo expiatorio en el que se concentran los temores sociales y mercancía que refuerza la contemporaneidad citadina. De esta ambigüedad deriva la necesidad de explorar las políticas figurativas puestas en juego en estas aproximaciones para dar cuenta de los riesgos implícitos en todo proyecto que persiga hacer visibles a las identidades otrizadas. Dado que la representación de la

inmigración, en tanto figura privilegiada de lo Otro, puede concebirse como un gesto colonizador, ¿cómo propiciar que no lo sea o que no sea apropiable para esa finalidad?

Si bien en la década de 1960 se había producido una primera oleada de inmigrantes bolivianos a Buenos Aires, el fenómeno de su llegada masiva irrumpe en el tejido social desde finales de la década de 1970 y a lo largo de la de 1980. Se trata de una corriente migratoria reciente que se hace visible con potencia a partir de mediados de esa década. En algunos casos, se trata de una migración forzada por el desencanto con la política boliviana de los años ochenta (en especial los derivados de la inestabilidad del proceso transicional); en otros, de una partida forzada por la precarización de las condiciones económicas. La recepción porteña de estos contingentes de inmigrantes se inscribe en un extendido proceso histórico. Una sumaria genealogía permitiría pensar que, como argumenta Beatriz Sarlo, el miedo a la ciudad contaminada por los extranjeros que prosperó en “el primer tercio del siglo XX hizo desprestigiar, en los años del primer peronismo, a los cabecitas de las migraciones internas, que desde los años treinta reemplazaron como objeto de preocupación a los inmigrantes europeos de ‘mal’ origen; finalmente, otros cabecitas de los países limítrofes ocuparon ese lugar” (2009: 102). Alejandro Grimson coincide con el diagnóstico y puntualiza que en “el contexto histórico actual predomina un relato político que, a diferencia de los de fines del siglo XIX y mediados del XX, no incluye a los inmigrantes como coprotagonistas del progreso de la nación” (1997: 98). Los bolivianos, junto con el resto de los inmigrantes procedentes de los países limítrofes, se pliegan así a un linaje de otredades que condensan diferentes terrores epocales.

En un estudio que explora los modos en los que la prensa de circulación masiva hace visibles a los inmigrantes bolivianos, Sergio Caggiano explicita tres momentos en los que estos irrumpieron en los medios: en primer lugar, aparecen en 1992 en el contexto de la crisis del sistema de salud y la potabilización de agua y la detección de casos de cólera y otras enfermedades que se suponían erradicadas de Argentina; en segundo lugar, en 1994 se reinscribe a los bolivianos en la prensa en relación con el crecimiento de los índices de desocupación, que llegaron ese año al 18%; en tercer lugar, en 1999 los bolivianos reaparecen vinculados con las “explosiones delictivas” en Buenos Aires y la creciente tematización de la ‘inseguridad urbana’ (2012: 25). En los tres períodos, la visibilidad está vinculada con la voluntad de figurar a los bolivianos como responsables de los males que asolaban a Argentina. A través de estas recurrencias, a lo largo de la década de 1990 se consolida en los medios una “figura típica” de los inmigrantes bolivianos.

La pervivencia de esta figura típica constituye un referente de confrontación inevitable en distintas figuraciones audiovisuales emergentes desde el comienzo del siglo XXI. El estreno de *Bolivia* de Adrián Caetano en 2001, en el contexto del estallido social que siguió al derrumbe del modelo neoliberal en Argentina, supuso un primer momento de visibilización. Sin embargo, el potencial político radical comprendido en ese gesto no tuvo continuidad en el contexto del cine de ficción producido en Argentina. A partir de allí, solo en ocasiones aisladas la ficción decidió narrar las experiencias de los bolivianos en Buenos Aires: *Bolishopping* (Pablo Stigliani, 2014) sería uno de estos exponentes esporádicos. El vacío casi absoluto que el cine de ficción atribuye a la inmigración boliviana contrasta con la aparición de este fenómeno en el cine documental. En documentales como *Return to Bolivia* (Mariano Raffo, 2008), *La Paz en Buenos Aires* (Marcelo Charras, 2013) y *Guido Models* (Julietas Sans, 2015) se proponen diversos modos de abordajes de las experiencias de la inmigración boliviana a Buenos Aires.

***Copacabana*: un dispositivo de percepción éxota**

Las categorías propuestas por Segalen en torno al exotismo y la diversidad pueden constituir un tejido conceptual a partir del cual revisar la potencia y la disrupción de *Copacabana* de Martín Rejtman. En este documental, Rejtman³⁷ elabora un dispositivo de percepción dedicado a registrar el festejo de la Virgen de Copacabana realizado anualmente el segundo y el tercer domingos de octubre en el barrio Charrúa de la ciudad de Buenos Aires. La celebración se realiza desde mediados de la década del setenta cuando se estaba asentando en la ciudad una nutrida ola inmigratoria procedente de Bolivia. Si bien la fiesta posee un orden religioso oscilante entre el Catolicismo y las tradiciones Aymara-Quechua, el documental no se detiene en este aspecto. Tampoco lo hace en la feria que se instala en los límites del barrio. El interés está depositado en el desfile de danzas que ejecutan las distintas fraternidades que aglutinan a los miembros de la comunidad boliviana. Un número destacado de los integrantes de estos grupos, originarios de diferentes ciudades del país y no solo de Buenos Aires, no son bolivianos sino sus hijos y nietos.

³⁷ El proyecto surgió de un encargo solicitado por el canal Ciudad Abierta. Se trataba de una serie de documentales centrados en la idea general de registrar la dinámica de “manifestaciones populares”. La Fiesta de Copacabana de la comunidad boliviana en Buenos Aires era uno de los temas previstos.

En este sentido, resulta notorio el carácter identitario detentado por la celebración. Esta se organiza principalmente como un proyecto de integración cultural pensado hacia el interior del propio colectivo inmigratorio. La celebración popular se pliega en un relato que articula una “bolivianidad migrante” (Grimson, 1997: 105). El acercamiento a esta fiesta permite explorar el modo en el que los inmigrantes procedentes de Bolivia configuran sus identidades en el contexto de una sociedad receptora que los concibe a través de prejuicios y mediante una tendencia a la estigmatización de la mencionada figura típica. Así, el festejo de la Virgen de Copacabana funciona como un espacio identitario intra-cultural que forma parte de una serie de espacios comunicativos y de un conjunto de prácticas que instituyen el sentido de colectividad (Ibid: 100).

Si la percepción de los bolivianos gestada en los medios de comunicación hegemónicos se orienta a pensarlos en la ambivalencia que conduce de las prácticas delictivas a ser las víctimas de la explotación, en *Copacabana* se desarticula esta polaridad al dirigir la observación hacia un gesto de construcción y reforzamiento de la identidad emprendido por los bolivianos en la diáspora. De esta manera, se quiebra con una serie de preconceptos instalados (Depetris Chauvin, 2014: 86) y se hace hincapié en el esfuerzo colectivo destinado a la repetición de un ritual que posee un claro potencial identitario. La estrategia implementada por Rejtman se orienta a observar una tradición que aglutina a los inmigrantes bolivianos en Argentina y que conforma un posible principio periodizador de este colectivo.

En esta dirección, en *Copacabana* no se construye un instrumento etnográfico puesto al servicio de posicionar al Otro como objeto de estudio. La apelación a la diversidad, como proponía Segalen, supone un extrañamiento de la mirada sobre lo conocido y un descubrimiento de nuevas topografías e identidades. Rejtman evade tanto el riesgo de las posturas etnocéntricas, que solo pueden pensar la otredad a partir de sus propias categorías, como de aquellas que, por inocencia o perversión, intentan apropiarse del punto de vista de la diferencia. En su documental se desmantela la tradicional estructura binaria que piensa lo diverso mediante la separación rigurosa de lo Mismo y lo Otro. Ni la mismidad ni la otredad se constituyen como posicionamientos enunciativos desde los que se narra la construcción identitaria de un grupo migrante. La rigidez de esa distribución dual no logra dar cuenta de la búsqueda emprendida en *Copacabana*. Aquí, esta crisis del binarismo se evidencia en el extrañamiento a través del cual se percibe un universo social y en la gestación de un cine éxota. No se trata del exotismo de la subjetividad promulgado por

Segalen, sino de un exotismo de la construcción discursiva: la proposición de un dispositivo de percepción que disuelva el dualismo Mismo-Otro y favorezca la irrupción de una mirada y una escucha que se arroben ante la diversidad, pero que no se funda con ella.

En el documental no se formulan interrogantes dirigidos a develar verdades ocultas en los inmigrantes bolivianos, sino que se configura un dispositivo que, como proponía Segalen, encuentra en la distancia la clave de su funcionamiento. Así, en *Copacabana* se presenta un sistema formal basado en la recurrencia de los planos equilibrados y simétricos (Oubiña y Filipelli, 2007: 35), planos generales y medios fijos, basados en la inclusión de los cuerpos danzantes, y algunos *travellings* aislados, puestos al servicio de la construcción del espacio (la feria, el taller textil). El documental observacional compuesto por Rejtman se aboca a la percepción atenta de los inmigrantes bolivianos, pero logra, en esa concentración, proponer una reflexión sobre los mecanismos de visión puestos en juego. Renuente a lo “curioso”, como señala David Oubiña (2013: 48), el dispositivo diseñado no rastrea lo extraño sino que se sumerge en esa diversidad a través de la conservación de una separación. Impone, así, un régimen distanciado y cercano, posicionado en un espacio que explicita la ajenidad. La decisión de sumergirse en ese universo extraño se complementa con el establecimiento de una distinción a través de los recursos impulsados desde la puesta en escena. La percepción de lo diverso se instituye mediante una tensión entre la inmersión en ese marco y el señalamiento de la propia extrañeza en relación con el universo registrado.

En esa búsqueda por señalar la distancia y el arrobamiento con lo diverso, el lugar de origen se constituye, inicialmente, como un espacio fuera de campo. Su exploración parece privilegiar la experiencia de los inmigrantes en Buenos Aires más que las causas que impulsaron la travesía. Bolivia se configura como el espacio al que siempre se remite, pero que queda expulsado de, o restringido en, la representación. En este sentido, si Bolivia constituye la raíz que parece definir la identidad de los migrantes, se trata de una raíz ausente o atenuada en el encuadre representativo. En ese origen extraviado, y en la experiencia contigua del destierro, encuentra su justificación la existencia misma del documental. El territorio ausente resulta inicialmente aludido. Su inclusión se produce a través de dos procedimientos. Por un lado, Bolivia se inmiscuye en el presente a través de las conversaciones telefónicas sostenidas por los inmigrantes, desde locutorios, con sus respectivas familias. Así, se escucha el diálogo entre una inmigrante que vive en Buenos Aires desde hace cuatro meses y sus tíos. En su relato se hace hincapié en los lazos establecidos con otros inmigrantes y en la conformación de ciertos hábitos, como recorrer

los negocios de comida boliviana en el barrio de Liniers. Ambas referencias subrayan la rápida integración en una identidad comunitaria.

El segundo procedimiento mediante el cual se compone a Bolivia como espacio aludido es la mostración de un álbum de fotografías personales de un inmigrante boliviano llegado a Buenos Aires en 1962. Su voz en off describe aquello que se ve en las fotos que se despliegan en el álbum. El relato hace referencia a una suerte de voluntad de dar a conocer lo que considera mejor de su país. Con esa lógica se suceden paisajes, espacios culturales, exponentes arquitectónicos que le atribuyen valor a Bolivia. Esa voz desprendida de cuerpo supone, junto con la llamada telefónica antes mencionada, la emergencia de una forma atenuada de la subjetividad. Las dos voces inscriben el yo, marcan a *Copacabana* con la potencia de la primera persona. En un documental que evita centrarse en la conformación de protagonistas, estas breves escenas esbozan las subjetividades de dos inmigrantes entre quienes se señalan una serie de diferencias notables: una inmigrante reciente y un inmigrante de la primera ola de los años sesenta; una inmigrante que establece los primeros lazos con una comunidad de emigrados y un inmigrante que evidencia, en el devenir narrativizado de las fotos, su propia asimilación a la sociedad receptora.

La extrañeza desde la que se postula la ausencia presente de Bolivia se imbrica con una particular construcción temporal. Bolivia no es solo un espacio, sino también un tiempo: el pasado. En *Copacabana*, la percepción éxota configura la composición temporo-espacial a través de la proposición de un relato que invierte la narrativa clásica: comienza con el momento posterior a la celebración, sigue con fragmentos de esta, luego se muestran los ensayos, la vida cotidiana de los inmigrantes y concluye con el viaje emprendido por los inmigrantes desde Bolivia hacia Buenos Aires. De esta manera, se desmonta cualquier atisbo de teleología. Si un relato clásico se orientaría a la mostración del desfile de las fraternidades como clímax narrativo, el documental dirigido por Rejtman subvierte el orden para evidenciar, en el desenlace, el lugar del origen. En la clausura del documental, la aparición de Villazón (Potosí, Bolivia) actualiza el fuera de campo que se había construido. En los planos fijos de los paisajes se evidencia un contraste notable con los espacios habitados por los inmigrantes en Buenos Aires. Se trata de imágenes que subrayan las particularidades de la naturaleza andina. Sin embargo, los últimos planos del documental, dedicados a narrar el viaje en el micro que cruza la frontera con destino a Buenos Aires, son elocuentes: ese espacio volverá a ser recluido como fuera de campo. Esa es la experiencia del destierro, la conversión de la tierra de origen en un espacio-tiempo

reconstruido en la memoria, actualizado en las fotografías, motorizado por los diálogos telefónicos. Bolivia es, para los inmigrantes en Buenos Aires, el pasado y, tal vez, el futuro, pero es un espacio erradicado como presente.

En la experiencia del destierro, el dispositivo de percepción construido por Rejtman no busca capturar lo llamativo. Tampoco propicia la fusión con el Otro. En *Copacabana* se promueve una formalización de la experiencia identitaria de la comunidad boliviana que habilita la confluencia del arrobamiento y la distancia. La travesía emprendida por el barrio boliviano, ese espacio desconocido y evadido por las clases medias porteñas, implica una reflexión acerca de la distancia desde la que ese territorio puede ser filmado, pero también supone una elección en torno al posicionamiento del sí mismo como agente perceptor. Rejtman configura su mirada y su escucha como extranjeras, diversas. La ruptura de la empatía (una trampa frecuente en el abordaje de las identidades otrizadas) y la supresión de los personajes individuales, el establecimiento de un dispositivo de percepción riguroso y un número acotado de procedimientos (los *travellings* laterales, los encuadres fijos durante los ensayos) posicionan a los inmigrantes, en tanto otros-más-allá, no solo como protagonistas de su proceso identitario, sino como cuestionadores de la distribución que regula la distinción entre Mismo y Otro, cercanía y lejanía, propio y ajeno.

Fronteras

En *Copacabana* se abordan los bordes pobres de la ciudad, aquellos espacios que constituyen un mundo dentro de otro mundo, un microuniverso claramente diferenciado. Josefina Ludmer (2010) encuentra, en el régimen urbano contemporáneo de las metrópolis latinoamericanas, la recurrencia de estas espacialidades diferenciales. Se trata de configuraciones cerradas, enclaves en el interior de las grandes ciudades. Estas "islas" se posicionan como submundos, universos que territorializan a sus habitantes al desvincularlos del resto de la ciudad en la que se inscriben. Si las grandes metrópolis, como señala Ludmer, no pueden ser figuradas como globalidad, en *Copacabana* se asiste a la posibilidad de figurarla a partir de sus restos invisibilizados. El barrio Charrúa funciona como una esquirla de la totalidad ausente. El fragmento elegido para dar cuenta de la imposibilidad de figurar al entramado urbano se encuentra en un espacio no visibilizado. La ciudad de las clases medias se recluye en el fuera de campo. El espacio periférico de los inmigrantes se convierte en el dominante y el espacio hegemónico opera desde su ausencia. Esta redistribución topográfica supone una intervención potente sobre la

concepción espacial imperante en el presente y redundante en una alteración de las formas de percibir la otredad.

Sin embargo, la introducción de estos espacios se produce a través de la marcación de un sistema que funciona como un espacio autónomo, aislado del tejido urbano del que forma parte. La colectividad boliviana parece así excluida, en el régimen de la composición espacial, del resto de la ciudad y del contacto con cualquier exterioridad. La isla urbana queda ubicada en el lugar de lo discontinuo. En *Lluvia de jaulas*, César González explora otros modos de pensar la travesía que quiebra las fronteras propiciando la llegada del habitante de los asentamientos precarios a la ciudad burguesa que le resulta inicialmente extraña y extranjera.

La noción clave para entender la conformación de la espacialidad de la periferia puesta en juego aquí es la de “frontera”. Sandro Mezzadra y Brett Neilson (2016) se dedican a explorar su papel productivo en la fabricación del mundo. En el contexto del eclipse del estado-nación, los autores analizan la proliferación de fronteras en la contemporaneidad. Si las fronteras nacionales ya no son las más relevantes, irrumpen nuevas formas que siguen siendo las encargadas de ordenar y filtrar los flujos, las mercancías, el trabajo y la información. Las fronteras cumplen un cometido de demarcación y territorialización y, de este modo, norman las jerarquizaciones y las estratificaciones. Su principal rol no reside en expulsar o excluir, sino en regular las circulaciones y los intercambios.

Las fronteras, como patrones de segregación espacial, se dedican a gestionar y gobernar a las poblaciones marcadas por la pobreza. En este sentido, el establecimiento de una frontera interna entre la ciudad burguesa y la ciudad miseria emerge también como una delimitación al interior de la ciudadanía. Por eso, Mezzadra y Neilson sostienen que “la extensión de los guetos y las favelas, las “villas de migrantes” y las ciudades miseria trasciende las divisiones geográficas y provee un ejemplo importante de proliferación de las fronteras internas en el mundo contemporáneo (2016: 233). En las periferias pobres, inscriptas en el centro de las grandes zonas metropolitanas, se instituyen las políticas de exclusión diferencial estudiadas por Stephen Castles: “una situación en la cual los migrantes son incorporados a ciertas zonas de la sociedad (sobre todo al mercado laboral) pero a los cuales se les niega acceso a otras (tales como los sistemas de bienestar y la participación ciudadana y política) (cit. en Mezzadra y Neilson, 2016: 249). Así, se introduce una interrogación acerca de la distancia que se establece entre el inmigrante (y también los habitantes de los asentamientos precarios) y la población autóctona.

Tanto *Copacabana* como *Lluvia de jaulas* intervienen y alteran las formas de regulación topográfica que condena a las islas urbanas a la invisibilidad. Ese gesto supone la implementación de prácticas de atravesamiento de las fronteras. Los sistemas de apertura y cierre constitutivos de las espacialidades contemporáneas se agrietan y se apuesta por tácticas que descubran la porosidad conflictiva de las demarcaciones. Ante los reforzamientos de las políticas de cierre de muros, aquí se fomenta la emergencia de modos novedosos de atravesar los contornos. En esta dirección, en *Lluvia de jaulas* se quiebra con los modos habituales de territorialización e invisibilización de los sectores precarizados al instituir un régimen espacial compuesto desde la subjetividad de uno de sus miembros que cruza la frontera imposible.

Lluvia de jaulas: la errancia y el exotismo

César González nació y vive en la villa Carlos Gardel³⁸ en el Gran Buenos Aires. Esta referencia resulta ineludible porque González la configura como una posición política y enunciativa. El señalamiento de sus condiciones vitales constituye una parte central de su programa estético-político. Sus primeros largometrajes, en especial *Diagnóstico esperanza* (2013) y *¿Qué puede un cuerpo?* (2014), reformulan los modos convencionales en los que el espacio de la villa miseria y sus habitantes fueron figurados por el cine y la televisión en Argentina. En ese marco, resultan recurrentes dos abordajes: el que criminaliza y el que victimiza a los pobladores de los asentamientos precarios. Ciertamente, no todos los realizadores ni todos los films pueden reducirse a estas dos alternativas. En muchos casos se buscaron estrategias orientadas a desmontar los estereotipos del villero como delincuente o víctima y lograron promover transformaciones en las maneras de ver, escuchar y pensar estos espacios marginalizados. Ante esta proliferación, sin embargo, González se propone desvelar los mecanismos que articulan una fetichización de la marginalidad. Por eso, sostiene que las producciones audiovisuales circulantes en torno a dos espacios precarizados privilegiados (la cárcel y la villa) “nos incitan a que clavemos nuestros ojos a imágenes donde a través de la fetichización se hace un *uso productivo* de la misma miseria que produce el capitalismo. La marginalidad es una mercancía, y a mayor fetichización mayores ganancias monetarias y políticas” (2012: 11).

³⁸ En la actualidad, después de los trabajos de urbanización emprendidos desde 2006, se lo denomina Barrio Carlos Gardel.

En el cine de González se propone una figuración de la villa que busca introducir una ruptura en relación con estas representaciones que deshumanizan y desubjetivizan a sus habitantes. Se trata de desnudar la concepción de los villeros como seres que no reflexionan, no poseen pensamiento crítico y solo hablan en jerga (Bernini, 2015: 134). Frente a la eficacia de la instauración de ese imaginario, de fuerte raigambre mediática, González configura un imaginario alternativo. En esta búsqueda, su producción dialoga profusamente con las formulaciones previas y en este intercambio emerge su potencia desmitificadora. En *Lluvia de jaulas* este contra-imaginario se sostiene sobre la errancia, erigida en figura privilegiada del exotismo.

La estructura fluida de *Lluvia de jaulas* se articula en torno a las entradas y salidas de un poblador de las periferias a la ciudad burguesa. La oscilación se establece entre la descripción de la vida cotidiana de un barrio precarizado y las travesías por la ciudad de las clases medias. En este sentido, conviene precisar que en la historia del cine latinoamericano, como señala Claire Allouche (2021), las representaciones audiovisuales habían convencionalizado el trayecto inverso: algunos integrantes de los sectores medios se aventuraban a realizar recorridos por los espacios populares. Puede recordarse que Jacques Rancière (1991) dedica *Breves viajes al país del pueblo* a explorar ciertas travesías emprendidas por intelectuales y artistas, desde el Romanticismo inglés, a esos territorios. En esos viajes, en los que se intersectan la política (en el descubrimiento fulgurante de la potencia del pueblo) y la estética (en la voluntad de figurar esa potencia en imágenes y palabras), el recorrido está siempre pautado. Su brevedad y la certeza del lugar seguro al que se puede retornar constituyen las bases sobre las que se erige, mayoritariamente, la travesía.

En su ensayo documental, César González no se dedica solo a invertir estas trayectorias, sino a extrañar la ciudad burguesa a través de la percepción éxota de un habitante de las periferias. A diferencia de la proposición de un dispositivo distanciado como el esbozado por Rejtman en *Copacabana*, aquí González presenta una percepción mediada de los espacios ciudadanos. En ese rol mediador se posiciona Alan Garvey, un adolescente que recorre, sin destino aparente, las calles de la ciudad. Su errancia vincula a *Lluvia de jaulas* con una nutrida producción estética de los últimos años. El errante constituye, para Nicolas Bourriaud, una de las principales figuras del arte del presente. En su argumentación, "el viaje está omnipresente en las obras contemporáneas, sea porque los artistas toman sus formas (trayectos, expediciones, mapas), o su iconografía (espacios vírgenes, junglas,

desiertos) o sus métodos (los del antropólogo, del arqueólogo, del explorador)” (2009: 124). En este caso, no se trata tanto de la figura del *homo viator* preconizada por Bourriaud en *Radicante* (el artista que no se encuentra arraigado y se constituye como un sujeto en tránsito en la contemporaneidad), sino, tal vez por el contrario, de un sujeto fuertemente territorializado que emprende un viaje que lo convierte en espectador de un espacio que no cesa de convocarlo y de expulsarlo, en una alternancia de inclusión de la mano de obra y expulsión de lo indeseable para el tejido social.

Alan recorre algunos de los lugares más emblemáticos de la ciudad de Buenos Aires (el Obelisco, la Catedral, la calle Florida, la Casa Rosada). En su travesía, es testigo de una ciudad estallada. El adolescente no establece diálogos con los ciudadanos con los que se cruza. Es testigo, pero no partícipe, de las manifestaciones a favor de la legalización de la interrupción voluntaria del embarazo y de un acampe que reclama mejores condiciones sociales. La cámara, pegada a su cuerpo, nos convierte en espectadores del espectador. Alan percibe el contraste entre el ejército de sub-proletarios que arriban para trabajar en la metrópolis y los habitantes privilegiados de esta. La respuesta ante esta presencia disruptiva resulta contundente: apropiarse de su fuerza de trabajo y, al mismo tiempo, convertirlos en sombras fácilmente evadidas. En la multitud anónima, el adolescente es invisible para todos, menos para quienes vemos su experiencia inmersiva. En medio de los recorridos, la *voice over* de González tensiona las imágenes al reformular el cogito cartesiano: “Pienso, luego soy turista en mi ciudad”. En la percepción éxota de Alan, la ciudad de Buenos Aires parece disponer de su propia sinfonía urbana. Aparecen así los ritmos de la vida citadina, las velocidades de la muchedumbre, la conflictividad del tejido social, la marcación de las diferencias de clases. Su mirada atenta desnaturaliza, en estos trayectos, la experiencia urbana.

En este sentido, conviene remarcar la importancia atribuida a la música, compuesta por César González y Julio Rodríguez. Esta recupera cierto empleo de sintetizadores que remiten a la forma de musicalizar películas sobre alienígenas o invasiones extraterrestres. Esa banda sonora acompaña las travesías de Alan por la ciudad burguesa. En ese territorio, el adolescente de los asentamientos precarios se inscribe como un extranjero. Se trata de un cuerpo extraño que camina con libertad por una ciudad que no lo quiere ver. La metrópolis insiste en evadir su presencia y tornarlo invisible. El carácter irónico de la música subraya que la otredad constituye siempre una experiencia del espacio. Si la voz de González remite a Alan a la figura moderna del turista, la música subraya esta no

pertenencia al atribuirle a esa alteridad el carácter inconmensurable del procedente de otro planeta.

Esta música, sin embargo, también acompaña algunas travesías de Alan por los barrios populares. Se establece así una estética del conflicto organizada en torno a dos estrategias: el empleo de la misma música que pone en contacto dos espacios diversos; la marcación en la imagen de las notorias diferencias. Así, el choque entre la música, la *voice over* y las imágenes da cuenta de la instauración de una percepción éxota que no solo extraña el espacio exterior, aquel de la ciudad burguesa, sino también el propio. Si el éxota, según Segalen, es aquel que al retornar a su territorio lo experimenta de un modo diverso, la mediación de Alan también nos ayuda a desnaturalizar la percepción de las poblaciones precarizadas. César González no se detiene en los elementos convencionalizados de las representaciones sobre las villas, sino que privilegia aquellas escenas que remiten a la vida cotidiana y a los instantes de ocio: el diálogo entre las amigas adolescentes, la preparación de la comida, el baile.

Lejos de cualquier épica de la pobreza, las imágenes de la cotidianidad se oponen a las procedentes del archivo policial. Las imágenes capturadas por un *drone* de la policía en una entrada al barrio en una “orgía de represión”, como señala la *voice over*, son desafiadas por la misma voz que cita fragmentos de *Elogio del crimen* de Marx (1860/1862) para pensar la productividad de la delincuencia. A su vez, las imágenes oficiales de la represión también colisionan con las escenas de la domesticidad configuradas en el documental. De esta manera, *Lluvia de jaulas* desmonta los modos codificados de pensar la división territorial desde los dominios del poder institucional y las maneras de figurar estas alteridades desde los medios hegemónicos. Si Alan es el éxota a través del cual podemos percibir los trayectos entre la ciudad miseria y la ciudad burguesa, los espectadores somos los alienígenas que podemos modificar, por su mediación, nuestros propios modos de concebir las diferencias.

Conclusiones

Copacabana y *Lluvia de jaulas* proponen, con diferencias notables, acercamientos éxotas a diversos universos sociales. La ajenidad desde la que se percibe tanto el fenómeno migratorio como la travesía citadina de los sectores precarizados conduce al hallazgo de la potencia estética y política de intervenir sobre las representaciones convencionalizadas de las divisorias sociales. La valoración de lo diverso supone, en el contexto de las escrituras

del presente, la posibilidad de agrietar la valoración habitual centrada en la confirmación de lo Mismo y la sujeción de lo Otro. Estos abordajes disruptivos de la alteridad se articulan en torno a una apreciación radical del exotismo. Se trata de propiciar prácticas inmersivas en el territorio de la otredad: los ejercicios cartográficos puestos en juego fomentan la emergencia de una espacialidad construida a través del señalamiento de la lejanía y la cercanía entre estos universos. Así, los gestos de sumersión son tensionados a través de puestas en escena que señalan la distinción y la no pertenencia. El exotismo inscribe en la distancia la posibilidad de conservar la diversidad.

En este intercambio entre la atracción y la extrañeza surge una modalidad de la figuración éxota de la otredad. El Otro es así concebido desde la certeza de cierta impenetrabilidad. Se opone a la representación transparente de la alteridad que supone siempre un acto de conquista, una voluntad de dominio que encuentra su justificación en el afán epistemológico: el Otro como objeto de estudio o como sujeto percibido con la intención de descifrar el misterio y lo desconocido. Por el contrario, en estos casos la interrogación no se responde. Los cineastas bordean el enigma, formalizan la alteridad, pero evaden la lógica de la información. Y asumen, ante esta irrupción, su propia otredad-más-allá.

En las prácticas éxotas aquí emprendidas emergen estéticas que redistribuyen en el presente los campos de lo perceptible al sumar nuevos territorios en la cartografía urbana y al introducir las subjetividades de los inmigrantes y los errantes precarizados en el tejido de las alteridades invisibilizadas en el régimen espacial contemporáneo. La ruptura representacional de la reclusión supone una apertura de las fronteras invisibles que proliferan en las políticas actuales de segregación topográfica. El exotismo apuesta, frente a las estrategias de aislamiento, al cruce de los contornos, al arrobamiento ante lo diverso y la autopercepción como Otro.

Bibliografía

Allouche, C. (enero-junio, 2021). Où commence la périphérie ? Horizon commun des cinématographies argentine et brésilienne contemporaines. RITA, 14, Recuperado de: <http://www.revue-rita.com/articles/ou-commence-la-peripherie-horizon-commun-des-cinematographies-argentine-et-bresilienne-contemporaines-claire-allouche.html>

- Bernini, E. (2015). ¿Qué puede un lumpen? Gracia, justicias y heterogeneidad. *Kilómetro* 111, 15, pp. 23-36.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Caggiano, S. (2012). El sentido común visual. Disputas en torno a género, "raza" y clase en imágenes de circulación pública. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Depetris Chauvin, I. (2014). Bolivians in Argentina. *The Other Fiesta*. *ReVista*. Harvard Review of Latin America, vol. XIII.
- González, C. (2021). *El fetichismo de la marginalidad*. Buenos Aires: Sudestada.
- Grimson, A. (1997). *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires*. Nueva Sociedad, 147, pp. 96-107.
- Iglesias Santos, M. (2010). *Imágenes del otro. Identidad e inmigración en la literatura y el cine*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Mezzadra, S. y Neilson, B. (2016). *La frontera como método. O la multiplicación del trabajo*. Buenos Aires: Tinta limón.
- Oubiña, D. (2013). Las huellas del pié: riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo. En Andermann, J. y Fernández Bravo, A. (Comps.). *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real* (pp. 41-50). Buenos Aires: Colihue.
- Oubiña, D. y Filipelli, R. (2007). Los pobres: maneras de ejercer un oficio. *Punto de vista*, 88, pp. 35-36.
- Rancière, J. (1991). *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.
- Segalen, V. (2017). *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*. Madrid: La línea del horizonte.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



**Una Ley propia: relaciones de género y subversión de lo literario en la
poética de Mariela Gouiric**

**A Law of Our Own: Gender Relations and Subversion of the Literary
in the poetics of Mariela Gouiric**

Guadalupe Maradei

CONICET-UNAHUR-UBA

guardaramona@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7276-0648

*La escritura es la única justicia que tengo para amar al mundo,
mi amante más fiel y violento.*

Mariela Gouiric

Resumen

El artículo propone un análisis que forma parte de una investigación en torno a la poética de la escritora bahiense Mariela Gouiric. Se centra en posibles lecturas atentas a las relaciones de género y los modos de subversión de lo literario de uno de sus poemas “Ley 26485”, escrito en 2011 e incluido más tarde en el poemario *Un método del mundo*, publicado en 2016 y recientemente reeditado (Blatt & Ríos, 2023).

Palabras clave: Mariela Gouiric- subversión- Ley 26485

Abstract

The article proposes an analysis that is part of an investigation into the poetics of the Bahian writer Mariela Gouiric. It focuses on possible readings that are attentive to gender relations and the modes of subversion of the literary of one of her poems “Law 26485”, written in 2011 and later included in the collection of poems *A method of the world*, published in 2016 and recently republished. (Blatt & Ríos, 2023).

Keywords: Mariela Gouiric- subversion- Ley 26485

1.

Emulando las intuiciones de Francine Masiello en *El cuerpo de la voz* (2013), considero significativo el modo en que el texto poético es recibido por quien lee, no sólo como una propuesta conceptual sino como una experiencia física: el poema nos alcanza como una apelación al cuerpo, a los sentidos: la visión se enriquece con el sonido (los ritmos, los tonos, la prosodia) y se crea un sentido de plasticidad de la materia: un sentido del tacto a partir de los poemas que leemos, de ese ir y venir entre los efectos de la poesía en el cuerpo y los efectos extra-conceptuales de una voz imaginada en nuestro fuero interno.

El espectro de voces de un poema se vuelve no sólo audible sino palpable. Los sonidos de un poema nos alertan sobre el movimiento: la fricción de la materia contra sí misma, la resistencia de los objetos al tacto, el roce de una palabra contra la otra.

Masiello propone una lectura materialista del poema, basada en la convicción de que la literatura atraviesa nuestros cuerpos, impacta en nuestros huesos y resuena dentro de nosotros, es decir, entra en contacto con nuestros nervios, con nuestros centros de dolor y de placer, constituyendo sentido por encima y más allá de la lógica usual y de la sintaxis de la palabra (“Escribir poesía es como una buena piña: cortita y al hígado”, provocó Gouiric en una entrevista).

La poesía puede despertar, desde una mirada spinoziana, una razón corporal en nosotros, que, a su vez, salga por fuera del yo y convierta en acción las pasiones y los afectos, preparando al yo sensible para cierto tipo de compromiso desinteresado que nos lleva a percibir nuestra condición de actantes en el mundo.

En ese sentido, podemos ver en la poesía otra manera de hacer política: cuando abre un camino para llegar a considerar al otro, cuando ofrece una posibilidad de intercambio intersubjetivo, el advenimiento de una entrega, el encuentro y la conexión con el entorno a través de la trama sensorial y política que está en el mismo texto literario.

Desde esta concepción, leer poesía no tiene que ver con dar cuenta de una emoción o de una identificación, es entablar una lucha con el material literario -voz, sonido, ritmo y pulsación- en la medida en que afectan nuestro modo de leer y nos permiten estar enteramente en el presente. Se trata de leer los poemas como procesos formales que estimulan un compromiso corporal y a su vez dan cuenta de un compromiso afectivo e intelectual que constituye un primer paso hacia un pensamiento crítico.

En esa línea, mi lectura de la escritura de Mariela Gouiric parte una perspectiva pragmática en torno al lenguaje, que implica el análisis generizado de las relaciones entre discurso, deseo y poder, en la medida en que la pragmática analiza el carácter activo de la lengua, el lenguaje en acción, las estrategias discursivas, las guerras en y por el lenguaje, los tonos y las posiciones internas a textos que cambian de forma permanentemente, donde se formatean los afectos y las percepciones y la literatura ensaya con nuevas formas de relación con lo vivo.

Se trata de un texto que, a través de una performance crítica, apunta a su exterior para romper con los sistemas de representación y participar de agenciamientos heterogéneos abiertos sobre otros campos semióticos, como el legal. El poema de Mariela Gouiric pone en escena otra legalidad de la literatura, otro estatuto, otra relación con una supuesta autonomía del arte y la literatura.

2.

En el título del poema resuena el número de registro de la “Ley de protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en los ámbitos en que desarrollen sus relaciones interpersonales”³⁹, una ley nacional argentina que está dirigida a aquellas mujeres que sufren cualquier tipo de violencia (física, psicológica, sexual o simbólica) o corren peligro de sufrirla. La misma es una ley de orden público, tiene aplicación en todo el territorio nacional y es una herramienta que busca hacer valer los derechos humanos de los sujetos feminizados.

La sanción de la ley se concretó en marzo de 2009 y se inscribió dentro del proceso de adecuación de la legislación interna a los instrumentos internacionales y regionales de derechos humanos suscritos por el Estado argentino en la década de 1990. Fue un avance basado en el reconocimiento al derecho a vivir una vida libre de violencia amparado en convenciones internacionales como la CEDAW⁴⁰ y Belem Do Pará.⁴¹

³⁹ El texto completo y actualizado de la norma puede leerse en:

<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26485-152155>

⁴⁰ Comité para la Eliminación de la Discriminación contra la Mujer (CEDAW) es el órgano de expertos y expertas independientes que supervisa la aplicación de la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer. Véase: <https://www.ohchr.org/>

⁴¹ Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer conocida también como la Convención Belém do Pará, por el lugar en el que fue adoptada el 9 de junio de 1994, fue el primer tratado internacional del mundo de Derechos Humanos que abordó

En dicho acto legislativo, el Estado argentino se comprometió a enfrentar la violencia por razones de género y asistir a sus víctimas, como así también a adoptar políticas orientadas a tales fines. Por otra parte, la aprobación de esta ley significó una transformación radical (hoy amenazada) en la concepción y orientación para el abordaje integral y la lucha contra la violencia hacia las mujeres en el país, ya que propone superar la mirada asentada en el abordaje de la violencia contra las mujeres en términos de violencia familiar o doméstica, concepción que le quita relevancia a la desigualdad entre los géneros como causante de discriminación y violencia. Su puesta en vigencia permitió visibilizar las modalidades en las que sucede la violencia machista y especifica una serie, siempre en revisión, de tipos de violencia: física, psicológica, sexual, económica o patrimonial, simbólica y las modalidades: doméstica, institucional, laboral, contra la libertad reproductiva, obstétrica y mediática.⁴²

¿Qué trabajo realiza la lengua poética con el intertexto de esta Ley?

En el poema de Gouiric⁴³, la mención explícita de la Ley se reduce al título, que aparece en la edición impresa con un epígrafe bíblico, un versículo del Nuevo Testamento: “Conocerás la verdad y ella te hará libre. Juan 8.32.” El paratexto añade otro nivel de relación con la Ley, no sólo porque en la doctrina cristiana “es expresión de la voluntad de Dios, la Ley es santa, justa y buena” (Rom 7, 12; 1 Tim 1, 8) sino porque, a lo largo del extenso poema narrativo, el yo poético adoptará una segunda persona que performa una legalidad, una voz que indica una serie de modos de acción ante situaciones cotidianas específicas. Algunos versos en los que manifiesta este procedimiento: “Se la bate/a todo lo que malogre tu cuerpo,” (Gouiric, 2016: 7. Los subrayados me pertenecen.); “También a lo que apague/como a botellazos/tus ideas luminosas de mezquino consumo/de frágiles watts...” (7); “Que atrevido/te malondee si querés terminar el secundario...” (8); “Que te sargentee o te delire/si te cabe ir a la iglesia/de la pastora Norma o a la misa...” (9); “Tampoco que con la bandera del amor/te tenga chivando contra las cuerdas,/vigilanteándote con quién hablás,” (9)

específicamente la temática y la violencia contra las mujeres y que consagró el derecho de las mujeres a una vida libre de violencia tanto en el ámbito privado como en el público. La Convención fue creada por la Comisión Interamericana de Mujeres (CIM) de la Organización de los Estados Americanos (OEA). Entró en vigor el 28 de marzo de 1996 y ha sido ratificada por 32 de los 35 miembros de la OEA con excepción de Cuba, Canadá y Estados Unidos

⁴² Para un deslinde de los tipos o ámbitos posibles de la violencia, véase: Femenías (2013).

⁴³ Una lectura del poema realizada por la autora en el Centro de Investigaciones Artísticas de Buenos Aires en 2015, puede verse en <https://vimeo.com/110463794>

Este foco en lo particular distancia el texto del poema de la generalidad que persiguen los textos legislativos y, a diferencia del discurso legal, la lengua poética que construye carece tanto de tecnicismos como de solemnidad (el cronolecto es joven; el sociolecto, de clases populares urbanas), con abundancia de neologismos.

Dichas estrofas en segunda persona estructuran el poema. Pero se ven escandidas por estrofas en donde predominan otros tres procedimientos. El primero es la descripción impersonal de una lógica del mundo (ése iba a ser originalmente el título del poemario; la autora tuvo que modificarlo porque ya estaba registrado): “Para esos sentimientos hay palabras/Para la tristeza hay la palabra tristeza; para el miedo/la palabra miedo; para el desamor/ la desamor. // Para la palabra violencia hay/imágenes:/una cara envejecida antes de tiempo/como si un elástico le cruzara la frente;/el ruido delator de los platos rotos...” (8) O, bien: “Hay cosas que son legales nomás/y más que legales divertidas/en las letras de cumbia, /adentro de la boca de Karina...” (10). O, también: “Nadie es sola, ni mucho menos solita.” (12)

El segundo procedimiento que se observa es la intrusión de otra voz, intimidante, que aparece por vez única, marcada en cursivas: “*A mí me tenés que avisar, / que esperar y que explicar. / A mí me tenés que preguntar qué va si no/ la gente a pensar.*” (10)

Por último, hacia el final del poema, delineando un *in crescendo* en la dramaticidad del tono del yo poético, se observan estrofas que ubican en los primeros versos, es decir, con la fuerza perlocutiva de una posición evidenciada, una secuencia de verbos imperativos: “Rajá, tomatelá. Plantate groso. / Parate de manos. Piratelá./Forcejeá. Escapá. Agitá. /Cuando se te queme/ el rancho/ abanicá las ventanas. /Sacá el humo quilombero afuera, /disfrutá cuando el fuego infiel agarre el campo/seco desde hace años.” (10).

O también: “Quedate tranqui. / No sos zorra, ni putita. Ni te gusta que te/ bajen los dientes...” (11). El *in crescendo* culmina con la repetición final de la estrofa, también imperativa: “Creeme / se puede levantar una ciudad en ruinas...” (12)

Al finalizar la lectura del poema se evidencia una afinidad más con los modos de arenga que con los de la denuncia. El trabajo escritural se esfuerza por correrse del lugar común de la victimización. De hecho, “Somos víctimas con onda”, sostiene Gouiric en otro de los poemas de *Un método del mundo*. Y, en una entrevista posterior, reflexiona en la misma línea. Cuando el entrevistador la inquiriere acerca de qué piensa del rol que ocupa la mujer dentro del ámbito literario, Gouiric responde: “...lo peor es que si hay una mujer está subrayado al estilo ‘aparece una mujer’. Es un poco aburrido (...) Yo no sé si las mujeres

que estamos escribiendo, pensando, opinando, criticando lo hacemos como realmente podríamos. En parte, es nuestra responsabilidad todavía. Abandonar un poco esa onda Pizarnik.” (Yuste, 2016).

Ante la repregunta del entrevistador, la autora aclara:

-No lo digo mal, lo digo con mucho amor. Pero esos poemas femeninos que son profundos o tristes tienen que estar acompañados de la patada que te empuje del fondo. Si me vas a pedir que no tenga miedo en el poema, decime a qué no le tengo que tener miedo, qué es lo que tengo que hacer. Tiene que haber crítica, no aceptar ese mundo que a las mujeres las tiene como minoría. No tenés que citar un hecho traumático personal, hay que correrse un poco de la victimización y pensar en lo colectivo, sacar la idea de la mujer que aguanta una situación y ser la que produce una nueva. (Yuste, 2016)

Lejos de la victimización, a lo que propende tanto el yo poético del poema analizado como las declaraciones de la autora es a apuntalar cierta capacidad de agencia.

La crítica feminista del individuo autónomo racional ha tenido consecuencias de gran alcance para las ideas sobre la acción humana, así como para la capacidad de los sujetos para responder o resistir estructuras y arreglos sociales particulares. Judith Butler (1997) ha desarrollado una influyente explicación de la agencia en la que la agencia ya no puede considerarse como perteneciente a una persona o sujeto que existe antes de la vida social y las operaciones del poder. Butler señala que, si entendemos el poder como formador de sujetos e individuos, entonces esto significa que el poder también sostiene nuestra agencia y existencia. La paradoja de la agencia es la siguiente: la sujeción (o el proceso de convertirse en sujeto) depende fundamentalmente de que los discursos también sostengan e inicien nuestra agencia. La subordinación a discursos particulares es, pues, parte de lo que significa convertirse en sujeto. Pero esto también significa que la subordinación es una condición para la agencia. En opinión de Butler, la agencia ya no puede oponerse a la subordinación, ya que se forman unas a través de otras.

En este punto se puede pensar la apelación al discurso religioso en Gouiric. El verso final (“Creeme, se puede levantar una ciudad en ruinas”) no sólo recurre a una imagen cara al imaginario del relato bíblico (desde la destrucción de la ciudad de Sodoma y Gomorra hasta la de Babilonia, pasando por la maldición de Cafarnaúm) sino que el yo poético erige una voz de tintes proféticos que propone y exige una nueva fe. Nancy Fraser ha señalado como uno de los fracasos del feminismo transnacional el no haber podido entender en qué medida el cristianismo opera como una tecnología de “cuidado de sí” de las mujeres trabajadoras y cómo funciona. En una sociedad de la inseguridad (en donde nada está garantizado por el

Estado, a diferencia de lo que proponía la sociedad del bienestar asociada a la socialdemocracia de la primera posguerra), el cristianismo da respuestas, transfiere aceptación y prepara para la turbación de los tiempos difíciles. No les da seguridad pero ofrece un discurso y un conjunto de prácticas mediante los cuales ellas pueden manejar la inseguridad. Les dice “Eres una pecadora, vas a fracasar, puedes perder tu trabajo, es posible que des a la bebida, a lo mejor tienes una aventura, quizás tu marido te abandone, tus hijos pueden ser drogadictos. Pero Dios te ama a pesar de todo, y tu Iglesia siempre te va a acoger.” (Fraser, 2008:202). El poema de Gouiric hace uso del tono y el imaginario cristiano pero subvierte su contenido ideológico. Un credo feminista que reivindica la liberación (“Despreocupate que la gente no piensa”; “Sin culpa mirá cómo se viene todo abajo”), la autonomía (“Permiso y plata se le pide al banco / y a los viejos, nena”) el placer (“Ahí nada más se menean, ahí te excitan”); el ocio y autocuidado (“Mientras todo se va a la mierda/ sentate en el cordón cuneta, / como cuando el Cristo hizo sentar a / la multitud que lo seguía sobre el pasto / para organizar la comida / de los panes y los pescados. / Lo primero que necesitás es descanso”).

El final del poema, enuncia entonces la posibilidad de agencia (forcejear, escapar, agitar, quemar el rancho y disfrutar, levantar una ciudad en ruinas), un instante de poder frente a la necropolítica expandida en la que los femicidios y las microviolencias cotidianas que los preceden y anuncian, lejos de erradicarse, se espectacularizan.

De este modo, en un escenario de guerra (la guerra contra las mujeres, que caracteriza Rita Segato), el poema de Gouiric performa el derecho en acción, el derecho a tener derechos, el derecho a ser un sujeto de derecho, amparado y no excluido por la ley, el derecho a defenderse sin condena social. En suma, el derecho a tener una vida vivible.

3.

En su ensayo clásico “Kafka: ante la ley”, Jacques Derrida se preguntaba: ¿no será que la Ley, sin estar ella misma impregnada de literatura, comparte sus condiciones de posibilidad con el objeto literario?

El relato de Kafka, para Derrida, nombra o relata a su manera, el conflicto sin encuentro de la Ley y de la singularidad, esta paradoja o enigma del ser ante-la-ley.

En su esfuerzo para acceder al lugar donde la Ley se sitúa, para mantenerse ante ella, frente a frente y respetuosamente, o para introducirse en ella, el relato se convierte en el

imposible relato de lo imposible. El relato de lo prohibido es un relato prohibido. En el poema de Mariela Gouiric, en cambio, la Ley se manifiesta no como prohibición sino como potencia de destrucción y de creación.

Del mismo modo, el relato "Ante la Ley" de Kafka no contaría o no describiría otra cosa que a sí mismo en cuanto texto. El texto se protege, como la Ley. No habla más que de sí mismo, y con ello halla su no-identidad. No llega ni permite llegar a sí mismo. La Ley, en este modelo kafkiano, deja al lector ante la Ley, ante un texto que, no diciendo nada claro, no presentando ningún contenido identificable más allá del texto, sino una diferencia interminable hasta la muerte, permanece, no obstante, rigurosamente intangible, inaccesible al contacto, no susceptible de ser tomado y finalmente inaprehensible, incomprendible, aquello a lo cual no tenemos el derecho a tocar. Es un texto 'original': está prohibido o es ilegítimo.

El texto definido como *literario*, en particular, el relato de Kafka, ante el cual nosotros, lectores, comparecemos como ante la Ley, este texto vigilado por sus guardianes (autore, editore, críticos, universitarios, bibliotecarios, juristes, etc.), no puede constituir la ley más que si un sistema de ley más poderoso lo garantiza, y en primer lugar el conjunto de leyes o convenciones sociales que autorizan tales legitimaciones. (126)

Pero a la vez, sostiene Derrida, la literatura ocupa el lugar siempre abierto a una especie de juricidad subversiva. Esta juricidad subversiva supone que la identidad propia no esté jamás asegurada. Supone asimismo un poder de producir operativamente los enunciados de la ley, de la ley que puede ser la literatura y no tan sólo la ley a la cual se atiende. Por lo tanto, forja la ley, la literatura surge en ese lugar en el que se forja la ley.

La escritura de Mariela Gouiric subvierte el funcionamiento de la Ley (de la prohibición a la acción) y subvierte la norma identitaria al construir, como mencionamos, una voz que la encarna en una segunda persona que ordena desde el imperativo (despreocupate, rajá, tomatelá, plántate, parate de manos, piratelá, forcejeá, escapá, agitá, abanicá, sacá, disfrutá, sentate, mirá, quédate tranqui, creeme) pero cuyo registro delinea caracteriza un par de su destinataria, no una autoridad. Y, lo sugestivo, además, es que lo hace de una manera performativa, no representativa.

Nelly Richard ha caracterizado a la escritura no como un modo de representación, no como un medio transparente, sino como un dispositivo de remodelación lingüístico-semiótico que constantemente hace y deshace tanto la identidad como la representación. La identidad no es algo previo que la escritura representa, sino que la escritura misma se está poniendo

en cuestión haciéndose y deshaciéndose, construyéndose y deconstruyéndose las ideas de identidad y las ideas de representación. En esa experimentación que lleva al extremo los códigos de la lengua aparece una pulsión que es semiótico femenino. ¿Qué consecuencia tiene esto? Esto lo que hace, dice Richard, es reventar el signo, es transgredir la cláusula paterna de las significaciones monológicas. ¿Dónde se encuentra este tipo de trabajo límite de la escritura? Por ejemplo, en la multiplicidad de ritmos o en los quiebres sintácticos.

En ese sentido, Richard no va a decir que existe una escritura femenina de manera esencialista, sino que existe una feminización de la escritura. Esta feminización de la escritura la puede llevar a cabo un sujeto al que socialmente se le atribuye el género *femenino* así como un sujeto al que se le atribuye socialmente el género masculino o un género no binario. No tiene que ver con el sujeto de la escritura, sino con lo que se produce en el marco de la escritura. Entonces, no es *escritura femenina*, sino *feminización de la escritura*. Esto sucede cuando una poética rebalsa el marco de contención de la significación masculina. Este marco de contención se ve rebalsado por estos excedentes rebeldes. Estos excedentes rebeldes tienen que ver con el cuerpo, con la libido, con el goce, con la heterogeneidad, con la multiplicidad.

En “¿Tiene sexo la escritura?”, Richard afirma:

Cualquier literatura que se practique como disidencia de identidad respecto al formato reglamentario de la cultura masculino-paterna; cualquier escritura que se haga cómplice de la ritmicidad transgresora de lo femenino-pulsional, desplegaría el coeficiente minoritario y subversivo (contradominante) de lo "femenino". (17)

Existe un femenino que funciona como paradigma de desterritorialización. Esta desterritorialización que permiten las escrituras que descontrolan la ley de la discursividad masculina es una desterritorialización de los regímenes de poder, pero también de los modos de captura de identidad normada y centrada por la cultura oficial. En Gouiric algunas de las formas de feminización de la escritura tienen que ver con el uso del lenguaje inclusivo en o en procedimientos como la feminización de sustantivos masculino (la desamor)

De esta forma el poema se vuelve un acto de disenso, en términos de Jacques Ranciere: opera un corrimiento del reparto de lo sensible por el cual una subjetividad, condenada al espacio del ruido y de lo invisible, aparece y adquiere una voz y no cualquier voz, la voz de la ley misma a partir de una serie de imperativos (que se evidencian en la conjugación verbal) singularizados (que se evidencian en la multiplicidad y heterogeneidad de

situaciones). Para enfatizar ese efecto, el poema trabaja una homologación sintáctica que introduce una equivalencia semántica (Jakobson, 1975). Dicho procedimiento puede observarse en el siguiente fragmento *in extenso* del poema:

Eso que te quiera decir como bailar,
de lo que te rías;
que si te ponés la pollera
corta, el jean
ajustado
o la remera muy
apretadita.

Que te sargentee o te delire
si te cabe ir a la iglesia
de la pastora norma o a la misa.
Tirarte las cartas.
Prenderle una vela
a la estampita del gauchito gil
arriba de la repisa.

Que te haga callar en la mesa.
Que te haga callar en la pieza.
Que te haga callar en la vereda.
Que te haga callar delante de los chicos.
Que te haga callar cuando el partido.
Que te haga callar cuando te haga el ruido el estómago.
Que te haga callar cuando estés a solas con
esa que eras vos.

Es evidente el procedimiento de la homología en la repetición de la cláusula “que te haga callar”. Pero antes podemos también detectar una repetición por gradación, en las cláusulas iniciadas por el “que”. En la primera estrofa “que te quiera decir como bailar, / de lo que te rías; / que si te ponés la pollera”. Y en la segunda: “Que te sargentee o te delire”. Hacia el final del poema esta ritmicidad se acelera, se acentúa, se enfatiza, cuando el paralelismo es completo: ya no solamente del “que” sino de la cláusula entera, “que te haga callar”. Como se observa, el procedimiento hace enunciabiles una multiplicidad de situaciones de microviolencias del ámbito cotidiano. Se trata de un paralelismo que, en términos semánticos nos permite hacer una lectura de que estas circunstancias tan disimiles como estar en la mesa, estar en la pieza, estar en la vereda, estar con los chicos, estar mirando el partido, que te haga el ruido el estómago, estar sola, son todas situaciones cotidianas que están ingresando del modo en que piensa Rancièrre los desplazamientos en el reparto

de lo sensible. Ingresan a la literatura, a la poesía, cuestiones que parecerían naturalizadas, que no ameritaban ser poetizadas.

Por otro lado, en la repetición de verbos encabezados por el pronombre “que” propongo pensar que esas múltiples circunstancias se pueden anudar como gradaciones de la violencia (física, verbal, simbólica, económica, vicaria), una perspectiva que hoy aparece está ampliamente divulgada y que aparece hasta en la fundamentación de en distintos textos de ley, pero que en el primer momento de circulación del poema, recién se comenzaba a conceptualizar.

4.

El poema de Gouiric llegó al formato libro después de cinco años, en los cuales circuló por redes sociales, lecturas de poesía, y fue apropiado de manera masiva en marchas, jornadas por la Educación Sexual Integral, y acciones de arte activista como la stampa de serigrafías en el espacio público que realiza el colectivo Serigrafistas Queer, del cual Gouiric forma parte (Maradei, 2016).



Imágenes gentileza del colectivo Serigrafistas Queer

Ese recorrido múltiple es representativo de un cambio cultural que Reinaldo Laddaga (2007) percibió a partir de los albores del nuevo milenio en América Latina: un cambio en los modos

de circulación y recepción que una serie de nuevos/as autores/as propician en la medida en que parecen ocupar sus mejores energías menos en la composición de libros destinados a ser puestos en circulación en medios tradicionales que en realizar performances, en inventar formas nuevas de circulación que difieran a las de la gran industria editorial y mediática y en desarrollar artefactos verbales que favorezcan los lazos asociativos.

Al ser consultada por ese derrotero de su escritura poética, Mariela Gouiric asume en parte dicho cambio cultural pero no lo concibe como excluyente sino en convivencia con formas clásicas de circulación:

“-Internet y las redes sociales nos cambiaron en todo. Antes quizás pasaba que había gente que escribía y que no podías conocer, mientras que ahora tal vez haya gente estimulada a escribir poesía por las plataformas. Incluso mi manera de mostrarme sigue siendo Internet, porque es la más generosa: la pueden leer compañeras, maestras de colegio, mi familia, amigos del secundario, otros escritores, desconocidos, etc. El libro es otra cosa, pero en algún punto te termina de legitimar en la literatura. Si no publicaste, sos medio huérfano, nadie te adoptó. Yo siento que ahora Blatt & Ríos me adoptaron, se hicieron cargo de mí que andaba callejeando en las redes sociales (risas). El editor hace eso, un trabajo hermoso con tus poemas: los baña, los viste bien. El libro tiene eso que es muy viejo, pero conserva su estilo. No me parece mal.” (Yuste, 2016)

Y, más tarde, añade:

“-No hay que aferrarse tanto a la idea de la publicación, porque cuando escribís lo que querés es ser leído y ahí hay que agradecerle más a Internet. El libro funciona como si fuese un pequeño tour por tu trabajo, está pensado así. Sin embargo, sería falso decir que publicar un libro es como un filtro donde pasan todas las producciones y sólo se publican a los buenos poetas, porque no es así: hay un montón de poetas geniales que no están en ningún lado, ni lo van a estar.” (Yuste, 2016)

Asimismo, si bien Laddaga insiste en las consecuencias de las transformaciones culturales y literarias a nivel de la circulación y la recepción, no deja de notar cambios significativos a nivel compositivo: los “escritores han mutado en especies que el individuo familiarizado con las reglas que rigen (o regían) el universo de la literatura moderna apenas podría reconocer bajo ese nombre: son realizadores de guiones de espectáculos de realidad...” (8), constructores de “dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo, que se presentan de modo tal que las posiciones de sujeto que se constituyen en la escena que componen difieran de las que el largo siglo XIX les había atribuido a productores y receptores; marcando una tendencia común entre artistas a construir menos objetos concluidos que

perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentre en curso" (15). En ese sentido, el poema de Gouiric puede pensarse como una ventana a un cambio cultural que estaba en proceso y que terminó eclosionando en 2015 con la primera marcha multitudinaria de Ni Una Menos.

En la escritura de Gouiric actúa una *política de la literatura feminista* (Castillo, 2019) en términos de una acción que se ejerce en la escritura, con los mecanismos propios de la ficción: la letra como ficción habilitadora de la realidad. En esa ficción y en la alteración que instala la escritura, se describen otros cuerpos y otros tiempos para el feminismo. Otros cuerpos y tiempos disidentes de la línea recta de la neutralidad y abstracción de la política y de la escritura masculin(ist)a.

Bibliografía

Butler, J., *Excitable speech: a politics of the performative*, London, Routledge, 1997.

Castillo, A. (2019), *Crónicas feministas en tiempos neoliberales*, Santiago de Chile, Palinodia.

Derrida, J. (1984). *La filosofía como institución*, Barcelona, Juan Granica Ediciones.

Femenías, M. L. (2013), *Violencias cotidianas (en las vidas de las mujeres)*, Rosario, Prohistoria.

Fraser, N. (2008). *Escalas de justicia*, Barcelona, Herder.

Jakobson, R. (1975), *Ensayos de lingüística general*, Madrid, Seix Barral.

Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre La narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Maradei, G. (2016) "Cuerpos parlantes: intervenciones artísticas y archivos de la disidencia sexual en la cultura argentina de la última década", en *CAIANA*, N°8.

Masiello, F. (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Ranciere, J. (2019), *Disenso*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Richard, N. (1994). "¿Tiene sexo la escritura?", en *Debate Feminista*, 9.

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de sueños.

Yuste, G. (2016), "Mariela Gouiric. Escribir poesía es como una buena piña: cortita y al hígado". Disponible en: <https://www.laprimera Piedra.com.ar/2016/09/la-poesia-17-mariela-gouiric/>

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2024

Fecha de aceptación: 18 de marzo de 2024

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**Estilos, tonos y afectos: reflexiones sobre la contemporaneidad en Aurora
Venturini, Hebe Uhart y Ariana Harwicz**

**Styles, tones and affects: reflections on contemporaneity in Aurora Venturini, Hebe
Uhart and Ariana Harwicz**

Carolina Rossini

Universidad Nacional de Buenos Aires

carorossini93@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3914-1591

Resumen

El presente trabajo tiene por objetivo analizar la obra narrativa de Aurora Venturini, Hebe Uhart y Ariana Harwicz en tanto autoras contemporáneas cuyos estilos, tonos y configuraciones afectivas marcan un punto de inflexión en lo que refiere a la literatura escrita por mujeres en el siglo XXI. Bajo la perspectiva de los estudios de género y la teoría de los afectos, se buscará reflexionar sobre los rasgos y gestos que hacen a las autoras participar del campo literario contemporáneo: los marcos de audibilidad que valoran ciertos tonos afectivos y garantizan la visibilidad pública en la época reciente, así como también la forma en que los estilos y los tonos que priorizan las autoras confrontan con estructuras narrativas tradicionales y mandatos sociales, culturales y de género. Dichas operaciones de lectura referidas a las narrativas de las autoras argentinas conducen a la reflexión sobre la intervención política de la crítica literaria feminista contemporánea.

Palabras clave: Aurora Venturini; Hebe Uhart; Ariana Harwicz; afectos; tonos

Abstract

The present works aims to analyze the narratives of Aurora Venturini, Hebe Uhart and Ariana Harwicz as contemporary authors whose styles, tones and affective configurations mark a turning point in literature written by women in the 21st century. From the perspective of gender studies and affect theory, we will seek to reflect on the traits, tones and gestures that make authors participate in the contemporary literary field: the audibility frameworks

that value certain affective tones and guarantee public visibility in the recent times, as well as the way in which the styles and tones prioritized by the authors confront traditional narrative structures and social, cultural and gender mandates. These reading operations referring to the narratives of Argentine authors lead to reflection on the political intervention of contemporary feminist literary criticism.

Keywords: Aurora Venturini; Hebe Uhart; Ariana Harwicz; affects; tones

La literatura argentina contemporánea presenta un conjunto de narraciones escritas por mujeres cuyos tonos y configuraciones afectivas tienen en común cierta irreverencia e incorrección respecto de los mandatos sociales, culturales y de género.

La obra narrativa de Hebe Uhart (1936-2018), Aurora Venturini (1922-2015) y Ariana Harwicz (1977-) forma parte del campo literario argentino contemporáneo en la medida en que marcan un punto de inflexión en lo que refiere a la literatura escrita por mujeres en el siglo XXI: el tono literario y las voces narrativas, a través de la incorrección del estilo y la escritura, así como también de los personajes femeninos, sus discursos y prácticas, ponen en movimiento configuraciones afectivas, emociones y sentimientos, que rozan la crueldad y la incorrección política, y que promueven, desde allí, un desplazamiento de los roles sociales asignados históricamente.

El presente trabajo analiza la forma en que las emociones del orden de la agresividad en las narrativas de las autoras funcionan como enlace con los tonos y los marcos de audibilidad de la época contemporánea puesto que se mueven dentro de las corrientes discursivas que, como argumenta Gabriel Giorgi en *Las vueltas del odio. Gestos, escrituras, políticas* (2020), imponen tensión en el terreno de lo público. En la medida en que ponen en escena y valorizan la irreverencia de la voz, donde el tono literario imprime en los personajes gestos discordantes, permiten cuestionar el poder en términos de aquello que Laura Arnés en *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina* (2016) denomina “control acústico: quién puede hablar, qué se puede decir, qué se puede escuchar” (p. 116). De la misma manera, permiten pensar los órdenes dominantes en términos de lo que Djamila Ribeiro en *Lugar de enunciación* (2020) denomina régimen de autoridad discursiva. La autora reflexiona sobre el lugar de enunciación como parte de un

mecanismo utilizado para rebatir la historiografía tradicional y la jerarquización de saberes que es consecuencia de la jerarquía social que obstaculiza el acceso a espacios de legitimación de sujetos feminizados.

El tono en la literatura materializa aquello que los afectos, en actos de intercambio y conexión, establecen entre los cuerpos, los objetos y el mundo social, en vínculo con las dimensiones performativas de los gestos y los lugares enunciativos que buscan inscribirse dentro de las disputas culturales. Su circulación, sin embargo, se ubica en un entramado distinto al de las narrativas del odio presentes en redes sociales, medios de comunicación y propagandas políticas, óptimamente analizado por Giorgi (2020), que intentan desarmar los pactos democráticos y las construcciones de derechos humanos. La ira y el enojo en la narrativa de Venturini y Harwicz, lo pasivo-agresivo en Uhart y la incorrección discursiva/política extienden un uso alternativo del clima/ruido de época. A través de las prácticas y los discursos de los personajes femeninos, los afectos de la agresividad diagraman configuraciones que confrontan con los grandes relatos y los mandatos sociales sobre la maternidad, la configuración familiar, los roles de género y las estructuras culturales opresivas, así como también distorsionan el velo de la esencia y la naturalización de determinadas emociones, vínculos, procesos y prácticas sociales en lo doméstico y respecto de lo femenino.

Los textos narrativos de las autoras se hacen públicos a partir de la segunda mitad del siglo XX. Tanto Venturini como Uhart comienzan a publicar cuentos y novelas desde la década del 60 en editoriales independientes o de forma autofinanciada. El primer libro de relatos de Aurora Venturini, *Cuaderno de Angelina. Relatos de infancia*, data de 1963; su primera novela, *Pogrom del cabecita negra*, se publica por editorial Colombo en 1969⁴⁴. El primer libro de cuentos de Hebe Uhart, *Dios, San Pedro y las almas*, data de 1962. A diferencia de Harwicz, cuya primera novela *Matate, amor* se publica en 2012, financiada por la misma autora en la editorial Paradiso y cuya obra narrativa y visibilidad pública datan del presente siglo, Venturini y Uhart presentan un desajuste respecto de las fechas originales de publicación en editoriales independientes y económicas. Es hacia principios del presente siglo que las editoriales, Adriana Hidalgo, Blatt y Ríos, Mondadori, Tusquets y Anagrama,

⁴⁴ La proliferante y dispersa obra narrativa de Venturini se edita en distintas editoriales que, en su momento, cumplían la tarea de hacer el trabajo de imprenta. Sus libros no eran parte de los programas editoriales que buscaran cautivar al público lector. Se trata de ediciones económicas financiadas por la misma autora.

introducen a las autoras en sus catálogos, publicando la obra completa en el caso de Uhart, o determinados textos que marcan una serie, como en el caso de Venturini⁴⁵.

Su reconocimiento cultural, no obstante, no implica solamente un procedimiento eficaz de la industria editorial actual⁴⁶ que hace uso, en términos económicos y de mercado, de la proliferación y visibilidad pública de las discusiones que atañen a las causas feministas, el lugar de las mujeres dentro de espacios de visibilidad y representación, y debates en torno al canon literario. Tampoco se produce únicamente por el efecto mediático de las premiaciones que alientan la incorporación dentro del mercado de nuevos artistas⁴⁷, óptimamente analizado por María Paula Salerno (2013; 2016) en el caso de Aurora Venturini.

Dada la disparidad en las fechas de publicación y los contextos desde los que se editan los textos de las autoras, pensarlas como parte del campo cultural actual conduce, en primer lugar, a reflexionar sobre las cualidades que hacen a lo contemporáneo en términos literarios y artísticos. La correspondencia cronológica con el presente implica, más que una adecuación con las fechas originales de publicación, un análisis de la correspondencia con marcos de recepción y audibilidad de la época reciente que habilitan las condiciones de posibilidad para la edición y circulación de las narraciones en su conjunto. Además, implica reflexionar sobre la presencia de aspectos novedosos en la crítica literaria feminista reciente como, por ejemplo, los debates en torno al giro afectivo (Ahmed, 2008; Kosofsky Sedgwick, 2018; Macón, 2022): la forma en que los afectos, en confluencia con la perspectiva de género y los debates de la crítica literaria feminista reciente, funcionan como elementos portadores de sentido en los universos ficcionales y, en tanto categorías analíticas, evidencian la forma en que se desarman los binarismos culturales como lo público y lo privado a través de una metodología procesual e indeterminada. En las narrativas de las autoras, las emociones del orden de la agresividad y las prácticas en torno a la incorrección política de los personajes femeninos moldean los conflictos hacia el interior del espacio

⁴⁵ De la misma manera, de forma reciente Eduardo Muslip y Pía Bouzas (2023) comienzan a trabajar sobre el archivo que dejó Uhart y Liliana Viola, por su parte, sobre el archivo que dejó Venturini.

⁴⁶ Tras heredar la obra completa y el archivo de Aurora Venturini, Liliana Viola publica selectivamente su obra por Tusquets editores.

⁴⁷ Aurora Venturini gana el concurso Nueva Novela de Página 12 con la novela *Las primas* en 2007, lo que le garantiza una amplia visibilidad y difusión de parte de su narrativa.

doméstico al mismo tiempo que establecen, de forma distinta en cada caso, disputas sobre los mandatos sociales y de género, en tanto discusiones que atañen al terreno de lo público. Asimismo, pensar lo contemporáneo como atributo de la narrativa de las autoras mencionadas impone una consideración extra. En un presente voraz, heterogéneo y múltiple, la literatura contemporánea se enfrenta con la proliferación de emergencias, la pérdida de las definiciones normativas del lenguaje (Giunta, 2014) y la falta de especificidad del campo cultural que entra en consonancia no solo con los marcos de audibilidad que son las condiciones de posibilidad de los tonos agresivos antes mencionados, sino también con la heterogeneidad de los lugares de enunciación en el terreno de lo público (Giorgi, 2020). Como argumenta Nora Domínguez (2020) desde dónde hablamos, qué decimos y cómo hablamos se presentan como interrogantes dentro de un espacio en donde las palabras, las acciones y la voracidad del tiempo condicionan a los cuerpos. Aquí, conviene hacer explícita la relevancia que tiene la irreverencia de los lugares desde los que hablan los personajes femeninos en las narrativas, en la reflexión sobre el tono literario y las prácticas que sobresalen en la época puesto que permite determinar la forma en que los cuerpos, a través de gestos confrontativos y agresivos, irrumpen en la voracidad del campo contemporáneo.

De acuerdo a la hipótesis desarrollada por Djamila Ribeiro (2020), el lugar de enunciación parte de la teoría feminista del punto de vista o *feminist checkpoint* de Elizabeth Crenshaw que implica considerar, más que el conjunto de palabras y enunciados dispuestos en oraciones, la dimensión política del habla: las localizaciones sociales en las estructuras de poder, los lugares que se ocupan en la matriz de dominación donde raza, género y clase se interceptan, y las condiciones sociales que permiten que grupos sociales accedan a espacios de ciudadanía. La teoría del punto de vista y del lugar de enunciación busca romper con la pretendida universalidad y, dentro de una jerarquía de saberes que se materializa en las jerarquías sociales, con la autorización discursiva. La promoción de la multiplicidad de voces que recorren distintas tramas de lo social y lo político, como también, podríamos agregar, en el campo cultural a través de las autoras, genera una ruptura con el discurso autorizado y único.

En las narrativas analizadas, el entorno y el posicionamiento que toman los personajes femeninos, en específico, aquellos personajes protagonistas en primera o en tercera persona, marcan de forma persistente tensión, incomodidad e irreverencia hacia dentro de los espacios domésticos. El tono agresivo, antes que demoler los recorridos subjetivos o

los marcos democráticos, moldea los cuerpos y los conflictos y, al mismo tiempo, rebate discursos hacia lo público como aglutinador de las disputas simbólicas sobre la familia, la maternidad, el género.

Lo contemporáneo y la contemporaneidad

Lo contemporáneo sugiere distintas acepciones. Por un lado, se considera un uso literal del término *con-tempus* que implica estar en el propio tiempo. Se trata de un tiempo que, a su vez, carece de definición precisa: es veloz, indefinible y poco específico, contiene múltiples temporalidades superpuestas y es el terreno, no obstante, donde se ubican de forma culturalmente consensuada las obras del presente. En la acepción que reduce el término a la coincidencia cronológica con el tiempo presente se extienden aspectos considerables: la novedad y la autenticidad. Pensar las obras contemporáneas conlleva a vincular los rasgos de la temporalidad, más que con el resultado acabado de una obra artística, con el proceso de elaboración y las variables sociales y culturales que allí, en el momento histórico de su producción, toman lugar. Según Aira (2010), el arte contemporáneo es su propia documentación, es decir, en su elaboración, escribe su propia historia. Se centra en el proceso y las circunstancias.

Por otra parte, se piensa lo contemporáneo a partir de los gestos. Agamben (2011) reflexiona sobre el sentido contemporáneo de tradición nietzscheana al asumir que ser parte del propio tiempo es no coincidir completamente con él. El sentido atañe a la inadecuación de las obras a las pretensiones sociales y a la posibilidad de marcar una diferencia que permita visibilizar aquello que aparece como inaprensible en el propio presente. Tomar distancia induce a habitar el desfase, poner el cuerpo en la contradicción y la ambigüedad con la intención de habilitar una crítica y un cuestionamiento a las presunciones que se toman como homogéneas y determinadas. Es decir, se trata de ocupar, inevitablemente, el lugar de la sospecha o, como agrega Andrea Giunta (2014) de la extranjería.

Asimismo, pensar la época, su temporalidad y sus gestos en términos literarios equivale a darle una centralidad relevante a las obras, las escrituras y los discursos sociales que capturan el dinamismo del presente. El gesto equivale a establecer una hipótesis, como indica Julio Premat (2020), sobre los modos en que varían progresivamente los textos, la escritura y la recepción, la relación entre tiempos y tradiciones, el intercambio de las obras con lo social. Premat señala tres gestos que en la teoría cultural se utilizan para definir el

contexto y que sirven de puntapié para pensar los márgenes dentro de los que se encuadra la literatura contemporánea: la delimitación temporal y sus modalidades en función de la serie social; la delimitación generacional o simultaneidad en la edición de autores y autoras; y las rupturas, novedades, agotamientos, fundaciones, es decir, la presentación de una diferencia conflictiva entre lo actual y lo previo. No obstante, el gesto contemporáneo impone también pensar la contemporaneidad de las obras: aquello que perdura en el terreno de la ambivalencia y donde fluctúan tanto las distintas temporalidades solapadas como la convivencia conflictiva entre la escritura, la lectura y el sistema de valores. En consonancia con lo dispuesto por Josefina Ludmer (2010) y la lectura que realiza Sandra Contreras de la literatura del tiempo presente (2010), las narraciones del presente o literaturas posautónomas en el marco del arte contemporáneo, se posicionan dentro y fuera de la realidad, establecen una realidad ficción elaborada por registros disímiles que, lejos de involucrarse con referentes externos, son en sí mismas pura representación. Pensar la contemporaneidad de la literatura contiene la drástica sentencia de ubicarse en la ambigüedad de su propia definición. Como parte de las cualidades que aglutinan al propio tiempo, la literatura queda también condicionada por el gesto de habitar la contradicción y la ambigüedad en su contenido interno y en el campo cultural.

De esta manera, múltiples factores intervienen en la caracterización de la contemporaneidad que aglutina a las autoras mencionadas. No obstante, interesa destacar como hipótesis que las razones que garantizan la valoración de su literatura dentro del marco de la literatura argentina contemporánea tiene sus causas en el tono y el estilo, cuyas cualidades no refieren únicamente a las variables que funcionan en el interior de los textos sino también, y con mayor predominancia, en la forma en que se vinculan, irrumpen y circulan entre ciertos modos de la incorrección, la enunciación y la posibilidad de escucha disponible que priman en la época.

Venturini, Uhart y Harwicz: autoras contemporáneas

Tanto los procedimientos narrativos que trabajan las autoras como la presencia de emociones agresivas configuran gestos contemporáneos. La construcción de las narraciones se corre del lugar de la acción y los hechos, de las tramas y de los enigmas como condicionantes de la narración para dar paso a las formas, los modos y los afectos. Es decir, dan lugar a la incorrección de la voz y de la lengua a través de múltiples procedimientos formales hacia el interior de los textos: las marcas de la oralidad, la

predominancia de tonos contrastivos, el uso coloquial de la lengua, el influjo de los afectos, los modismos y las conversaciones, las descripciones superficiales y el exceso de metáforas, la polifonía de la voz, los saltos temporales, las faltas gramaticales, los neologismos, los insultos, la ausencia de reglas de puntuación, la ausencia de divisiones en párrafos, las estructuras de lo inmediato, el fluir de la conciencia, los finales abruptos, entre otras características.

Aquí, la incorrección de la lengua pone en valor las voces y los modos de la incorrección política: las perspectivas de las feminidades que no se adecúan a sus circunstancias, los cuerpos no normativos y los conflictos intersubjetivos sobresalen.

En las series constituidas como la *Trilogía de la pasión* de Ariana Harwicz, las novelas y cuentos de Aurora Venturini y las novelas, cuentos y crónicas de Hebe Uhart, predominan las formas irreverentes en que los personajes se vinculan con el contexto, ya sea familiar o social, donde el cuerpo y los afectos adquieren un lugar central. El desarrollo de los personajes, en primera y tercera persona, de forma distinta en cada caso, pone en cuestión los roles femeninos, los lugares heredados y las convenciones de la oralidad, a través de configuraciones afectivas que evidencian la forma excepcional que tienen de habitar un entorno reglado con el que confrontan. Como se desarrollará en las siguientes líneas, el enojo y la agresividad circulan por ambientes ficcionales para dar lugar a la incorrección, para moldear la excentricidad de cuerpos, los conflictos y configurar espacios en donde las autoridades quedan cuestionadas. Se trata de conflictos que no se resuelven en finales felices, sino que, así como las voces sostienen la ambigüedad narrativa, sostienen también la tensión.

De esta manera, la inscripción de Aurora Venturini, Hebe Uhart y Ariana Harwicz dentro de la literatura argentina contemporánea denota un estilo marcado por el tono y los afectos reunidos alrededor de la agresividad y las disputas con el entorno doméstico en consonancia con las disputas en el terreno de lo público. Las narraciones ponen en evidencia las prácticas y los usos del enojo, la ira y la agresividad en tanto afectos que se desprenden de las conceptualizaciones esencialistas que los asocian con determinadas expresiones alrededor de lo viril y prepotente y con cierto tipo de emociones “negativas” dentro de una lógica de jerarquías binarias. Las contradicciones que imponen dichos afectos en las voces que desarrollan las autoras conducen, por lo tanto, a la desnaturalización de prácticas y formas dicotómicas de pensar y sentir de los sujetos en relación con el mundo.

Aurora Venturini

Aurora Venturini es escritora de poesía y narrativa. Su ingreso al campo literario inicia con la publicación de libros de poemas en la década del 40. Su primer libro de poemas, *Versos al recuerdo*, data de 1942. En la década del 60, comienza a publicar su obra narrativa⁴⁸. Algo característico de las voces poéticas y narrativas es que disienten en tonos y estilos. Así como en su obra poética demuestra una erudición y el despliegue de lo culto, lo bello y lo ilustre, con influencia de autores franceses: Baudelaire, Rimbaud y Lautréamont; en la obra narrativa, que tuvo mayor visibilidad que su obra poética en la época reciente, tiende a la construcción de personajes y voces que rondan lo sombrío, la marginalidad y las perspectivas de sujetos desfavorecidos en las estructuras sociales.

Un aspecto característico y que denota un signo de contemporaneidad en la narrativa y la figura autoral en Venturini es que la ficción se entrecruza con la biografía.

En determinados relatos, las referencias biográficas e históricas funcionan como el motivo literario, como las novelas centradas en la figura de Eva Duarte: *Las Marías de los Toldos* (1991) y *Eva. Alfa y Omega* (2014), o las declaraciones en entrevistas y notas periodísticas sobre la coincidencia de su propia vida con aquello que sucede en *Nosotros, los Caserta* (1991) y *Las primas* (2007), así como también la coincidencia y recurrencia de personajes familiares en distintas narraciones: Juan Sebastián es el hermano menor con diversidad funcional en *Nosotros, los Caserta* y de Alma en *Alma y Sebastián*; Alma también es el personaje principal de *Me moriré en París con aguacero*; Fluvia tiene su aparición en el cuento homónimo en *Hadas, brujas y señoritas* y en *Las amigas*. María Paula Salerno (2020) agrega: “Como Lula (*Nosotros, los Caserta*), Nicilina (“Nicilina” de *Hadas, brujas y señoritas* y *El marido de mi madrastra*) y Betina (*Las primas*) son versiones de hermanas menores aborrecidas” (p.91).

Argumentan Karina Elizabeth Vázquez y Claudia García (2021) que la figura de auto-ficción, cuyos datos y elementos biográficos se diseminan en entrevistas, textos y contratapas de forma contradictoria en muchos casos, hace foco en la construcción de universos de experiencia y promueve la construcción de un realismo poco referencial (Crespi, 2020). Más que hacer énfasis en la experiencia personal y subjetiva de la autora, la construcción ficcionalizada de la biografía permite ampliar el campo ficcional de su propia literatura y

⁴⁸ *Pogrom del cabecita negra* (1969) se publica por Ediciones Colombo y gana el premio municipal de La Plata en 1973. Como autora de narrativa, comienza a cobrar visibilidad dentro del campo literario tras la obtención del premio Nueva Novela Página/12 en 2007 por su obra *Las primas*.

posicionarla como un personaje excéntrico cuya vida se extiende a su obra, como se manifiesta también en *Esta no soy yo* (2023), la biografía de Aurora Venturini escrita por Liliana Viola. Si bien los hechos que se narran se vinculan con su infancia, su formación académica, el exilio en Europa, su labor como psicóloga y docente y los sucesos familiares que marcan su vida, constituyen un recurso narrativo que establece un contrato de lectura atractiva en términos editoriales, que, como analiza María Paula Salerno en “El mundo editorial de Aurora Venturini” (2016) permite articular la multiplicidad de narraciones a partir de ejes en común: Eva Duarte y peronismo, historias de familias y el arte como escapatoria en contextos de hostilidad.

Las novelas *Me moriré en París, con aguacero* (1998) y *Nanina, Justina y el doctor Rorschach* (2002) forman parte de la serie de novelas que trabajan con el contexto de las décadas de 1950 y 1960, en donde el peronismo se valoriza, se persigue y se condena, y en el que Aurora trabajó como parte del Instituto de Minoridad. *Las Marías de los Toldos* (1991) y *Eva. Alfa y Omega* (2014), esta última publicada en conjunto con *Pogrom del cabecita negra* por Tusquets, construyen narrativas también ligadas a referencias históricas: Eva Perón, el peronismo y el golpe de Estado de 1955. Las referencias al peronismo se corresponden con su inclinación política y su labor dentro del Instituto de Psicología y Reeducción del Menor donde conoce a Evita. Asimismo, las novelas *Nosotros, los Caserta* (1992), republicada por Tusquets en el año 2021, *La Plata Mon Amour* (1994), *Las primas* (2007), *Los rieles* (2013) y *Las amigas* (2020), constituyen una serie que dialoga con referencias biográficas propias de la familia de la autora y que se aglutina dentro del eje “historias de familias”.

Las condiciones que habilitan la incorporación de las narraciones en el terreno de la literatura contemporánea muestra resonancias en distintos terrenos. No se piensa a la literatura del presente desde sus cualidades discursivas y zonas temáticas únicamente, sino desde el dinamismo y la ambivalencia de los modos en que se producen de acuerdo a las condiciones sociales, las operaciones de lectura de la crítica literaria reciente, las formas del consumo y la integración en sistemas de significación.

La configuración del tono agresivo y el estilo irreverente en la narrativa de Venturini destaca un lugar de enunciación de los personajes que pone en cuestión el lugar de la feminidad asociado a lo moderado y lo sentimental como algo dado naturalmente.

Por ejemplo, *Las Marías de los Toldos* (1991) y *Eva, Alfa y Omega* (2014), estetizan la historia de vida de Evita y el surgimiento y debacle del peronismo, a través de estrategias

mitificantes, reivindicando el linaje femenino y las herencias de pueblos ancestrales. En *Las Marías de Los Toldos*, a través de un tono lúgubre, infame y perverso incorpora escenas de fantasía, descripciones y formas literarias como la hipérbole, la animalización y la metáfora, para la caracterización de los personajes, el recorrido que trazan y la debacle a la cual arriban. Las características del discurso utilizan lo explícito y lo sombrío de la corporalidad y la sexualidad como la óptica que dirige las descripciones hacia la degradación de los valores, el deterioro de los cuerpos y la putrefacción. En la novela, Isidra pare a María Eva y muere al tiempo que, en el fondo de la casa de la madre mapuche, María Muñiz, crece una figura hecha a base de estopa, a fuerza de gusanos y podredumbre que se alimenta de la sangre de Eva y es denominada, posteriormente, como María Gusa, su hermana. Evita nace ya siendo adulta y se va de la casa para ayudar a los humildes. Muere tempranamente de una enfermedad, muriendo también las condiciones que aseguraban el sostén y la prolongación de la doctrina peronista: la justicia social.

Nosotros, los Caserta (1992), *Me moriré en París con aguacero* (1998), *Las primas* (2007), *Los rieles* (2013) y *Las amigas* (2020), participan de otro estilo dentro de la narrativa de Venturini que incorpora no solo la voz de personajes femeninos que rechazan en sus características, discursos y emociones sus contextos familiares y sociales, sino también valoran el lugar del arte como punto de fuga de contextos de hostilidad, como posibilidad de autonomía económica. A través de protagonistas como Alma, Chela y Yuna, se exploran diversas cualidades y atributos, pero todas comparten una tendencia a escapar de sus hogares familiares y a idealizar el abandono como una forma de redención. Sin embargo, estas historias culminan en finales marcados por la decepción y la ruina, situados en entornos de deterioro físico, monstruosidad y abyección. Chela, la protagonista de *Nosotros, los Caserta* termina convertida en una enana liliputiense tras viajes, recorridos y una visita a la tía Angelina, con quien, además de compartir rasgos corporales grotescos, entabla una relación incestuosa. El regreso a la casa familiar evidencia el deterioro y la podredumbre de su linaje, la falta de descendencia y la imposibilidad de establecer un discurso que resuelva positivamente los conflictos. Chela rechaza a su madre y a su padre, en una temprana edad por no responder a la autoridad, la denominan como cataplasma, animal o monstruo por su forma de responder, la falta de emocionalidad positiva y los brotes de ira; rechaza a su hermana, por ser la representación de la belleza preferida por la madre; y mantiene una relación de mayor afinidad con los animales y con Juan Sebastián, el niño “enano imbeciloide”, aquel que, en palabras de Chela, la eligió y aceptó: “nos adoptamos

por ser ambos anormales” (p. 96). Asimismo, Alma, protagonista de *Me moriré en París con aguacero*, tras diferenciarse afectivamente del rol de cuidado asignado a la esposa en el entramado de una relación heterosexual asimétrica y violenta, se exilia en París. Yuna, por su parte, tanto en *Las primas* como en *Las amigas*, marcan discordancia con el entorno a través de los afectos plasmados en las formas de la escritura. La escritura sin signos de puntuación, hacia el interior de la historia, la distancian de los lugares de saber, la madre y el profesor, donde priman los abusos de poder. La escritura no implica una forma de representación. El arte, por su parte, le permite representar aquello que sucede en el plano afectivo, evidenciando también lo que pasa en su realidad cotidiana. La profesión como pintora, asimismo, la distancia de la hostilidad de la casa familiar asegurando la pervivencia económica, pero más que poner el foco en las acciones, la novela centra la mirada en el tono a través del cual aborda afectivamente la vida. En *Las primas*, Yuna termina por olvidar todo lo vivido, la familia se desintegra y los escenarios de muerte, en *Las amigas*, se acrecientan en la invocación final a Alejandra Pizarnik, la suicida.

Que la voz narrativa priorice y tome como punto de focalización a las corporalidades femeninas, de la diversidad funcional y neuronal, y enaltezca las emociones y los relatos que giran en torno a la agresividad, la venganza, el rencor, la ira, el enojo; implica la construcción de una perspectiva que busca distanciarse de una autoridad discursiva que marca qué sujetos pueden hablar y quiénes manejan las coordenadas del poder. Esto permite que la voz narrativa también se desligue de los armados y la simbología de lo familiar, y que desestime todo lo que funciona en términos de imposición y mandato: la educación familiar, escolar y las pedagogías que imparten determinados personajes: las madres, las tías, la psicóloga, las parejas masculinas.

Los libros de cuentos *Nicilina y las Meninas. Cuentos de mogólicos* (1995), *El marido de mi madrastra* (2012) y *Cuentos secretos* (2015) relatan historias sobre personajes excéntricos. Si bien en los cuentos hay una continuidad de los temas que desarrolla en las novelas, presenta con mayor predominio el despliegue de una voz narrativa y un tono repulsivo que se centra en determinados personajes, con cualidades poco comunes e infames, ligados a aspectos monstruosos y descripciones exacerbadas, como, por ejemplo, las protagonistas de “Especimen”, “El bultito de Mangacha Espina”, “Carbúncula”, “Nicilina”, el vínculo de la tía y sobrina en “Las Vélez”, la complicidad de la madre en “El marido de mi madrastra”. La descripción de lo excéntrico en los personajes permite el relato subjetivo de lo desagradable, lo que incomoda, que causa molestia o fastidio, y que, en definitiva, termina

por desarmar, a través de la intensidad de los afectos, la esencia de un sistema opresivo familiar y vincular que se pretende imperturbable: “Nicilina fue, o es, y será siempre, un bicho lábil y elástico [...] ahora ella me ganó; ella, la monstrea sonriente y gentil, la imbeciloide con su torpe medialengua, carente de todo lo que puede hacer querible a un humano; pero ella sabía cómo hacerse amar y preferir. [...] Repetía: ‘Cuando sea grande me voy a casar con mi papá’” (2019, p.179).

Hebe Uhart

Hebe Uhart comienza a publicar obras de ficción en la década del 60⁴⁹. Las novelas: *La elevación de Maruja* (1974), *Algunos recuerdos* (1983), *Camilo asciende* (1987), *Mudanzas* (1992), *Memorias de un pigmeo* (1992) y *Señorita* (1999) relatan historias familiares en zonas rurales de la provincia de Buenos Aires, Moreno y Paso del Rey, o zonas urbanas indeterminadas. Si bien tienen tramas disímiles, presentan, principalmente, situaciones y conflictos interpersonales, que dan la pauta de que la focalización de la voz narrativa se asocia a personajes poco comunes, que se abren al ancho mundo en busca de ascenso social, progreso y crecimiento personal, pero que tienen finales disruptivos: fracasan, regresan al punto de inicio sin haber modificado significativamente la experiencia. Un ejemplo característico se da en *La elevación de Maruja*. Maruja consigue perfeccionar sus estudios de danza y viajar a París, lo que la posiciona en un plano distinto a la familia en el ámbito rural: “En el pueblo todo es más triste, por eso quiero estudiar para elevarme” (2019, p.28). Hacia el final, el personaje abandona las pretensiones sociales y ya no se destaca por sus prácticas sino por sus emociones y reacciones: “a pesar de que su voz seguía siendo ronca y descontrolada, había algo que no era igual que antes [...] Maruja se había vuelto reservada” (p.64).

A semejanza de la narrativa de Aurora Venturini, un gesto de época se da a partir de los cuentos y novelas de Uhart que trabajan con anécdotas biográficas reconfiguradas y modificadas de acuerdo a los motivos literarios. En ellas se describe el escenario y se da paso a los personajes poco comunes. En mayor medida se trata de personajes feminizados

⁴⁹ De forma similar a Aurora Venturini, la obra narrativa de Hebe Uhart es recuperada por la editorial Adriana Hidalgo⁴⁹ que, a lo largo de los últimos años, consolidó un programa editorial para publicar la obra completa de la autora, cuentos, novelas y crónicas, después de su muerte. La decisión de publicación estuvo a cargo de Pía Bouzas y Eduardo Muslip, amigos de la escritora y participantes de los primeros talleres de escritura que impartía en su departamento en Almagro.

que se diferencian de las lógicas familiares impuestas y que presentan un quiebre y una necesidad de romper con los contextos normativos y las imposturas (Angelina en “Angelina y Pipotto”, “Gina”, Luisa en “El amigo de Luisa”, las niñas en *El budín esponjoso*, “Leonor”, los personajes femeninos, niñas, esposas, hijas, maestras y directoras, en *Guiando la hiedra*, *Del cielo a casa*, *Turistas* y *Un día cualquiera*). No obstante, la estetización de la biografía no implica una extensión de universos de experiencia como en el caso de Venturini, sino una homologación entre la voz narrativa y la autoral que conduce a la construcción de un realismo que conecta la ficción, más que acontecimientos, con sujetos biográficos.

En los cuentos y las novelas cortas, la forma que adopta la voz narrativa y el desarrollo de las tramas marcan un desvío de las formas tradicionales de la narración. Las acciones son puntuales y los conflictos y tensiones se dan en el plano de los afectos, dentro de lo subjetivo y de los vínculos interpersonales: “Soy de una familia de doce hermanos, me río porque yo solo me entiendo” (2019, p.299). La descripción de las cosas, de los personajes y de los espacios adoptan mayor visibilidad que el lugar de las acciones y los enigmas, así como las conversaciones se valoran por sobre el mundo interior y los pensamientos de los personajes: “Aquí estoy acomodando las plantas [...] Son diferentes de las personas: algunas personas, con una base mezquina, adquieren unas frondosidades que impiden percibir su real tamaño” (p.209). El lenguaje se construye con sobriedad y falta de metáforas, con una sintaxis incorrecta, moderada y discreta. Los finales son abruptos. Se trata de un tipo de narración que busca asimilarse al habla cotidiana. Las formas de la oralidad y las conversaciones materializan un tono incorrecto que pone en valor aquello que se percibe con claridad ante la vista y la escucha, es decir, aquello que se mantiene cercano entre los cuerpos. Como indica Julieta Yelin (2020), la voz está atravesada por los afectos. Cuando marca desinterés, pierde la conexión con el entorno, busca irse, cambiar de pregunta, de visión o interlocutor. Se trata de una voz que utiliza lo biográfico para llegar a la voz de los otros: aquellos que la entusiasman, que mantienen un regocijo dado por la gracia de un descubrimiento. En el uso de las expresiones y los tonos de las conversaciones, la voz percibe el contexto y figura el mundo que las circunda.

El punto de focalización puesto en la mirada de la infante, de la estudiante, de la maestra, de la cronista, de la escritora adulta, marca distintos estilos y tonos que aproximan las voces a marcos de realidad concretos. Se trata de personajes que tienen actitudes y motorizan acciones que ponen en tensión las asignaciones culturales ligadas a los cuerpos femeninos:

la pasividad, la moderación, la sentimentalidad. Si bien el lenguaje se demuestra como sobrio y sujeto a cierta medida, aquello que se narra y la forma en la que se configuran los personajes femeninos, se diferencian de la moderación en el plano de lo afectivo, vincular y las prácticas cotidianas. Es decir, la voz narrativa, el tono y los afectos que predominan en las conversaciones que entablan los personajes demuestran los límites de la moderación al mismo tiempo que generan una crítica a la discreción de los protocolos, modismos y formas codificadas culturalmente. De aquí se desprende la forma en que, si las acciones quedan en segundo plano, la fuerza de las conversaciones, el tono que materializan y la presencia de los afectos en las reacciones de los personajes son los que permiten que las narraciones no solo se construyan por fuera de las pautas tradicionales de la narrativa, sino que además intenten desarmar la trama ideológica a propósito de los mandatos culturales y de género. Dicha perspectiva también se presenta en los libros de cuentos: *La luz de un nuevo día* (1983), *Guiando la hiedra* (1997), *Del cielo a casa* (2003), *Turistas* (2008) y *Un día cualquiera* (2013).

En las crónicas publicadas hacia el final de su carrera literaria se identifica el desarrollo de la voz narrativa centrada en lo que se observa en los viajes que realiza y en los intereses materiales a los que se acerca: *Viajera crónica* (2011), *Visto y oído. Nuevas crónicas de viaje* (2012), *De la Patagonia a México. Crónicas de viaje* (2015), *De aquí para allá* (2016), *Animales* (2017). Si la mirada y el movimiento del cuerpo hacen a la voz; el habla, el tono y los afectos hacen signo en las perspectivas.

El lenguaje en movimiento construye la cercanía con las cosas, las personas y los animales. Abre el campo de lo narrativo, motoriza la escritura. Lo cotidiano, de este modo, se elabora, no aparece a simple vista. Lo cotidiano es una búsqueda del cuerpo dentro del campo del lenguaje, las formas de hablar y las conversaciones. De este modo, la voz narrativa se guía por las descripciones y lo que percibe, al mismo tiempo que focaliza y se aproxima a los lugares en donde las formas de hablar de los sujetos construyen sentidos, mundos y lugares de enunciación alternativos. La voz narrativa está siempre en movimiento, en la trama y en lo procedimental. Esta fluctuación depende de las miradas infantiles, de las miradas de la viajera y de los personajes que se mudan, viajan, migran, recuerdan el pasado y habitan al presente. La mirada es múltiple. La mirada inquieta marca una forma narrativa urgida por los tiempos de las conversaciones y por la destemplanza, en contraste con aquello que busca representar. Si se estetiza la vida cotidiana apacible y lo que permanece al alcance de los sentidos, la voz narrativa hace lo contrario: es inquieta, curiosa, se cansa, recuerda,

se harta, avanza, valora y desestima lo que no le interesa. De este modo, dado que el movimiento del cuerpo (la cercanía y la lejanía) y los afectos forman parte de la construcción de la voz y moldea el estilo narrativo centrado en lo cotidiano, la descripción de las cosas encuentra su límite en aquello sobre lo cual ya no puede poner en palabras. Se construye un tono que condiciona la forma gramatical: los relatos tienden a terminar de forma abrupta, los diálogos se cortan, las intervenciones y reflexiones de la narradora terminan por ser breves y arbitrarias. Los cuerpos se distancian por mediación de los afectos y la distancia marca el quiebre en la narración y la orientación emocional respecto de las cosas y los personajes. Por ejemplo, las crónicas reunidas en *Viajera crónica* incluyen relatos sobre ciudades de Argentina y países latinoamericanos con una estructura que tiende a presentar, en principio, datos históricos con cierto margen de objetividad y después, focaliza en grupos sociales con características típicas visibles en la lengua, el habla y los modismos. Hebe realiza entrevistas a personas desconocidas pero a quienes conoce por envío de otra, por recomendación, por saber que esa persona tiene mucho para decir sobre la ciudad donde vive. Se involucra afectivamente con aquello que describe al mismo tiempo que se define como turista con cierta distancia, como entrevistadora en ciernes, como persona que hace notas a pedido. Construye un vínculo de confianza, porque se involucra con lo que está narrando. Pero cuando se refiere a sí misma se define como medio turista, medio notera, “medio perro de la calle” (2020, p.141).

Los libros de cuentos *Dios, San Pedro y las almas* (1962), *Eli, Eli, lamma sabacthani?* (1963), *La gente de la casa rosa* (1972) y *El budín esponjoso* (1977), presentan relatos escritos, en mayor medida, en tercera persona. Toman como lugar de focalización a un personaje, femenino o masculino que tiene una familia particular o que tienen cierta forma de socializar; se centra en la vida en las casas, en lo cotidiano, los hábitos y las formas de vida de las parejas amorosas.

Las voces narrativas relatan elementos de las vidas de personajes que transitan un estilo de vida distinto al que presentan las mayorías, es decir, que tienen cierta estructura, a veces, irregular o extraña. Los personajes presentan cualidades simples, cotidianas, cercanas y en algunos casos presentan algo excéntrico, problemático o afectivamente disruptivo. María, en *Mudanzas* configura una escena ejemplar: “Para limpiar se ponía un vestido hecho trizas y no quería desprenderse de él: limpiaba con los labios metidos hacia adentro, en un gesto que deformaba su boca” (2019, p.245). Se narran los hábitos, los conflictos que tienen, las sospechas, las situaciones que marcan una pequeña tensión entre

ellos. No obstante, no se profundiza en la subjetividad de los personajes, sino que se cuentan problemáticas significativas que transcurren brevemente. Los personajes se visibilizan a través de los estados y las acciones pautadas, así como también de la forma en la que se diferencian del contexto por medio de la estrategia del extrañamiento. Por un lado, el modo de habla es lacónico y busca describir las apariencias físicas y estéticas. Por el otro, introduce cualidades que rompen discursivamente con la linealidad. En *Mudanzas*, María representa ambas cualidades: “Los novios no comieron casi nada y María consideró que ella también debía comer casi nada: así debía ser, todos iguales. Los novios parecían tratar un tema arduo, trabajoso, de vez en cuando se producía un silencio. En uno de ellos María le dijo a Teresa: -¿Quiere un poquito de lo mío?” (p.253).

Ariana Harwicz

Ariana Harwicz comienza su recorrido como escritora de ficción en 2012, con la publicación de *Matate, amor*. La primera novela la financia la autora en la editorial Paradiso. Le siguen *La débil mental* (2014) y *Precoz* (2015), publicadas por Mardulce editora. Las tres novelas cortas configuran para la autora y para la editorial una trilogía involuntaria, dada por la similitud en los temas y las tensiones emocionales que se desarrollan en los personajes dentro de los contextos familiares: la maternidad, la vida conyugal y la forma singular de vincularse afectivamente. En 2022, las tres novelas se publican en conjunto bajo el título *Trilogía de la pasión* en Anagrama y en Mardulce editora. Por otra parte, la novela *Degenerado* (2019) se publica por Anagrama y, si bien no participa de las temáticas que reúnen a las novelas anteriores, presenta características similares dentro del orden formal, en la perspectiva de la voz narrativa y la presencia de los afectos que demuestran un tono irreverente y osado.

Los puntos de vista y las zonas temáticas con los que trabaja la autora en las novelas se enmarcan en el contexto contemporáneo y en las contradicciones ideológicas que, según la autora, presenta la época.

En entrevistas y encuentros académicos publicados, así como también en los ensayos *El ruido de una época* (2023) editado por Marciana y en *Desertar* (2020) publicado por Mardulce, la autora manifiesta que el contexto impone categorías codificadas y discusiones binarias, regladas y punitivistas sobre el lugar del artista, la maternidad, la identidad, la sexualidad, así como también sobre el lugar de la víctima y el victimario. Dichas posturas asientan formas y discusiones dentro del plano ideológico, moral y ético. En contraste, las

formas artísticas emancipatorias toman como punto de anclaje la figura de la paradoja, la tensión y lo inconcluso. El proceso artístico desarrolla, más que el contenido de lo que narra (hechos, acciones, sucesos fijos y acabados), las miradas, el tono y la complejidad del punto de vista no reglado e incómodo, que discute con los condicionamientos de época sobre determinados temas universales que el contexto prioriza como parte de las disputas culturales predominantes del presente.

En la *Trilogía de la pasión* la voz narrativa utiliza la paradoja discursiva y los afectos como motores centrales de los relatos. Si bien se trata de narraciones en primera persona, los personajes carecen de nombres y de localizaciones determinadas. En *Matate, amor*, los afectos se materializan en el tono agresivo, es decir, aquellos discursos, prácticas y reacciones que denotan una postura frente a determinados sucesos que se toman de forma naturalizada. La reacción agresiva que relativiza la vida cotidiana le permite desarmar los muros que sostienen el lugar de lo femenino en la vida conyugal y en la maternidad en tanto relación social (Domínguez, 2016), es decir, desligarse del relato de la felicidad que busca coherencia en la imposición de un marco normativo de comportamiento. Lo mismo sucede con la circulación de la agresividad, la bronca y el enojo a lo largo de la novela, puesto que tensionan los mandatos de género.

En *La débil mental*, la narradora protagonista y la madre construyen un vínculo en donde la sexualidad, la prepotencia y la ausencia de límites dan relevancia a la forma en que las emociones diagraman las dinámicas dentro de los espacios. La tensión emocional estructura el relato. En ambas novelas, los finales, en vez de aminorar la tensión, la acrecientan. La situación de enfrentamiento y la incomodidad son también parte de la disputa en torno a la rigidez de las estructuras y una crítica a las formas estereotipadas de las identidades, de lo femenino, de la maternidad, de las dinámicas familiares pautadas moralmente.

En *Precoz*, el lugar de enunciación otorga validez al relato de la madre. Estructura la narración a través de los vínculos intersubjetivos y la forma en la que el cuerpo y las emociones agresivas se mueven cruzando los límites éticos presuntamente rígidos. La narración no cuenta con divisiones. El relato continuado, como en el caso de las novelas anteriores, tiene la velocidad de los pensamientos y las emociones en tensión. Como la última de las novelas de la *Trilogía de la pasión*, *Precoz* muestra una apuesta más osada en la forma en la que se construyen las voces narrativas. Manifiestan un gesto agresivo que se multiplica en tanto las voces se corresponden con cuerpos feminizados. El hecho de que

exista un corrimiento de los mandatos de género, implica la presencia de una norma de género y afectiva anterior. La voz que arriesga un tono osado no sólo dinamiza las relaciones interpersonales en la trama, sino también las estructuras de las que escapa y que irremediamente la condenan, porque las emociones que acompañan la tensión (el enojo, la ansiedad, la ira, el hartazgo) son, en los cuerpos femeninos, molestas, incómodas y hacen perder la paciencia.

Por su parte, *Degenerado* toma la voz en primera persona de un pedófilo, un hombre acusado de abusar sexualmente de una niña y asesinarla. La historia relata la defensa del acusado al mismo tiempo que exterioriza una crítica a las contradicciones de las prácticas morales universales. Es una voz dispersa con cierto tono agresivo y polemizador: se intercala con las voces y los discursos de los vecinos, del juez, de los presos y los padres. La voz reúne distintas posturas posicionadas en relación al crimen. Se mueve entre dos planos: la defensa en el juicio y las memorias sobre la infancia. Los dos planos se corresponden con la voz del victimario y la voz de la víctima. La confluencia de dos posiciones socialmente polarizadas en la voz de quien ofende a la humanidad y es despreciado por ella permite situar las contradicciones que abren las categorías en primer plano: qué es ser una (buena) víctima y qué un (buen) victimario.

Los personajes femeninos que se aglomeran en la *Trilogía de la pasión* no crecen ni evolucionan, sino que presentan distintos estados emocionales y afectivos que se corren de los marcos normativos y las imposiciones sociales sobre los roles de género asignados. Pero los afectos no solamente acompañan los procesos, sino que también son relatos. Si el personaje rechaza el relato de la felicidad y la pasividad presuntamente femenina, así como también la familia estable, la prosperidad, la procreación, el bienestar constante, la apariencia y la sonrisa; la tensión y la incomodidad le permiten construir con palabras agresivas que rondan los campos semánticos de la violencia, la muerte, la voracidad, lo escatológico y lo obscuro una perspectiva propia, que más que acercarse a lugares de redención, se acrecienta frente a las situaciones de abandono y escape, como las protagonistas en las escenas finales de *Matate amor*, *La débil mental* y *Precoz*.

De este modo, la contemporaneidad en Harwicz no está dada únicamente por su correlación cronológica con el propio tiempo, sino también con la elaboración de un tono alrededor de las emociones que atañen a la agresividad, configuran un estilo que tiende hacia la dislocación de normativas tradicionales, la incorrección política, el distanciamiento

de lugares asignados, la confrontación con sistemas, categorías y maneras cristalizadas que forman parte del campo cultural contemporáneo.

Conclusiones

La narrativa de Aurora Venturini, Hebe Uhart y Ariana Harwicz presentan tonos literarios que se corresponden con ciertos aspectos de la contemporaneidad dentro de la literatura escrita por mujeres en el siglo XXI. En lo que refiere a las configuraciones afectivas en vínculo con los procedimientos formales, las voces narrativas y las temáticas que desarrollan, irrumpen dentro de los marcos de audibilidad y las condiciones de posibilidad de la emergencia de lugares de enunciación. Asimismo, se destacan por la construcción de perspectivas que ubican en primer plano el cruce entre géneros y afectos como elementos que permiten el desarrollo de formas de escritura, tonos agresivos y estilos políticamente incorrectos. Estas posturas marcan un rechazo hacia las convenciones, estereotipos y mandatos como puede verse en los lugares que ocupan los personajes femeninos dentro de las dinámicas que se establecen al interior de los espacios domésticos donde las autoridades cristalizadas en las madres, tías, parejas masculinas, profesores, profesionales clínicos o trabajadores gubernamentales, entre otros, imponen relatos lineales sobre las prácticas y el cuerpo. Si bien presentan múltiples diferencias en las construcciones narrativas en cada caso, las obras de las tres autoras dan lugar a la politización de las emociones puesto que la agresividad, el enojo y lo políticamente incorrecto generan movimientos de resistencia y enfrentamiento que marcan posturas confrontantes en ambientes reglados y en los vínculos al tiempo que moldean la excentricidad de los cuerpos desde los que circular relatos alternativos.

Bibliografía

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Ahmed, S. (2004). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ahmed, S. (2019). *Fenomenología queer: orientaciones, objetos, otros*. España: Bellaterra.
- Aira, C. (2016). *Sobre el arte contemporáneo/En la Habana*. Buenos Aires: Literatura Random House.

- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Crespi, M. (2020). *Tres realismos: literatura argentina del siglo 21*. Editorial Nudista.
- Contreras, S. (2010). En torno de las lecturas del presente. Los límites de la literatura, 135-153.
- Domínguez, N. (2007). *De donde vienen los niños: maternidad y escritura en la cultura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Domínguez, N. (2020). Acciones colectivas, actos reflexivos: pensando la marea feminista. El lugar sin límites. *Revista de Estudios y Políticas de Género*, 2(3), 79-91.
- Giorgi, G., & Kiffer, A. (2020). *Las vueltas del odio: Gestos, escrituras, políticas*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fundación arteBA.
- Harwicz, A., Gomez Guthart, M. (2020). *Desertar*. Buenos Aires: Mardulce editora.
- Harwicz, A. (2022). *Trilogía de la pasión*. Buenos Aires: Mardulce editora.
- Harwicz, A. (2023) *El ruido de una época*. Buenos Aires: Editorial Marciana.
- Kosofsky Sedgwick, E. (2018). *Tocar la fibra: Afecto, pedagogía, performatividad*. Editorial Alpuerto.
- Macón, C. (2021). *Desafiar el sentir: feminismos, historia y rebelión*. Buenos Aires: Omnívora.
- Ostrov, A., Jurovietzky, S. (2023). *Historia feminista de la literatura argentina - Escritoras en movimiento*. EDUVIM.
- Premat, J. (2020). ¿Otros tiempos, otras formas? Encrucijadas de la literatura contemporánea. *Mapocho. Revista de humanidades* 88, 34-48.
- Ribeiro, D. (2020). *Lugar de enunciación*. Madrid: Ediciones ambulantes.

- Salerno, M. P. (2013). La «nueva» narrativa de Aurora Venturini: textos de ayer y de hoy. In III Congreso Internacional Cuestiones Críticas (Rosario, 24 al 26 de abril de 2013).
- Salerno, M. P. (2016). El mundo editorial de Aurora Venturini. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 279-300.
- Spang, K. (2006). Acerca de los tonos en literatura. *Revista de literatura*, 68(136).
- Uhart, H. (2019). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Uhart, H. (2019). *Novelas completas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Uhart, H. (2019). *Crónicas completas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Vázquez, K. & García, C. (2021). *Irreverente y desmesurada: Aurora Venturini frente a la crítica*. Valencia: Ediciones Albatros.
- Venturini, A. (1991). *Las Marías de los Toldos*. Buenos Aires: Theoría.
- Venturini, A. (1994). *La Plata mon amour*. Buenos Aires: Pueblo Entero.
- Venturini, A. (1995). *Nicilina y las meninas: cuentos de mogólicos*. Buenos Aires: Pueblo Entero.
- Venturini, A. (1998). *Me moriré en París, con aguacero*. Buenos Aires: Corregidor.
- Venturini, A. (2003). *Nanina, Justina y el doctor Rorschach*. Buenos Aires: Dunken.
- Venturini, A. (2014). *Las primas*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Venturini, A. (2016). *Cuentos secretos*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Venturini, A. (2020). *Las amigas*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Venturini, A. (2021). *El marido de mi madrastra*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Venturini, A. (2021). *Nosotros, los Caserta*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Venturini, A. (2022). *Eva, Alfa y omega y Pogrom del cabecita negra*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Venturini, A. (2022). *Los rieles*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Viola, L. (2023). *Esta no soy yo. Biografía de Aurora Venturini*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Yelin, J. R. (2020). La vida otra de Hebe Uhart: Pensamiento cínico y sabiduría animal en sus textos tardíos. *Cuadernos del Hipogrifo*, 13, 9, 112-124.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**Lazos con el pasado desde el presente en *Desierto sonoro* de Valeria Luiselli
y *Autobiografía del algodón* de Cristina Rivera Garza**

**Links with the past from the present in *Desierto sonoro* by Valeria Luiselli and
Autobiografía del algodón by Cristina Rivera Garza**

Paula Daniela Bianchi
UBA-CONICET
azuldragonk@hotmail.com
ORCID: 0000-0001-6262-0721

Resumen

En este trabajo parto del concepto “escrituras geológicas” (2022) propuesto por la escritora mexicana Cristina Rivera Garza (1964) para vincularlo con las nociones de la tierra, la territorialidad, los desplazamientos y las reescrituras del pasado y sus incidencias en el presente en las novelas mexicanas *Desierto sonoro* (2019), de Valeria Luiselli (1983) y *Autobiografía del algodón* (2020), de Cristina Rivera Garza. Las reescrituras de los discursos oficiales y de las historias personales y colectivas, de otros modos de habitar y de dejarse habitar por los paisajes enclavados en la tierra y por los afectos que genera la pertenencia, el derecho a residir y a quedarse se tornan fundamentales en estas escrituras geológicas. La frontera en relación con las huellas y con la residencia como derecho a pertenecer se redefine con un registro dotado de nuevas significaciones para no ser borrados del mapa, ni ser de un lugar que no figure en él. En estas ficciones se observa un progresivo impulso por ficcionalizar experiencias que a partir de la traducción y de la reescritura de los discursos oficiales de una historia revisitada se instauran ficciones creativas del presente que resignifican el pasado con el derecho a quedarse.

Palabras clave: desierto; fronteras; literatura latinoamericana; migraciones; escrituras geológicas.

Abstract

In this work I start from the concept "geological writings" (2022) proposed by the Mexican writer Cristina Rivera Garza (1964) to link it with the notions of the land, territoriality, displacements and rewritings of the past and its impact on the present in the Mexican novels *Desierto sonoro* (2019), by Valeria Luiselli (1983) and *Autobiografía del algodón* (2020), by Cristina Rivera Garza. The rewritings of official discourses and personal and collective histories, of other ways of living and letting oneself be inhabited by the landscapes embedded in the land and by the affections generated by belonging, the right to reside and to stay become fundamental in these geological writings. The borderland in relation to traces and residence as the right to belong is redefined with a record endowed with new meanings so as not to be erased from the map, nor to be from a place that does not appear on it. In these fictions there is a progressive impulse to fictionalize experiences that, based on the translation and rewriting of the official discourses of a revisited history, create creative fictions of the present that redefine the past with the right to stay.

Keywords: desert; borderland; Latin American literature; migrations; geological writings.

Escrituras geológicas

El destino es el Norte [...]. Como si conservaran en los pies
el resabio del vagabundeo de sus ancestros;
aquellas ansias de perderse y encontrarse.
Renée Ferrer, *Vagos sin tierra*, 1999, 25.

En este trabajo parto del concepto "escrituras geológicas" (2022) propuesto por la escritora mexicana Cristina Rivera Garza (1964) en relación con la tierra-territorialidad, para leer los desplazamientos y las reescrituras del pasado y sus incidencias en el presente en las novelas mexicanas *Desierto sonoro* (2019), de Valeria Luiselli (1983) y *Autobiografía del algodón* (2020), de Cristina Rivera Garza.

En *Escrituras geológicas* (2022) Rivera Garza define este modo de escribir como una matriz de capas geológicas que se desplazan unas sobre otras en las que es preciso escarbar en el pasado que siempre está a la espera para que se reescriba la historia oficial y las historias personales y, por ende, colectivas, en el presente. Rivera Garza formula este método de

movimientos permanentes pensando la tierra como una primera placa de sedimentación y nuestra era como la más nueva de las capas desde la que se funden las violencias actuales con las coloniales, con las epistémicas, con los documentos y los testimonios como un archivo a intervenir, con los cuerpos de quienes habitaron el planeta y de quienes pisan sus huellas en busca de la *residencia en la tierra*, siempre compartida y comunitaria. En este sentido, afirma que es importante “sentarse a convivir con otros para marcar y recordar y honrar las vidas de las personas, animales, plantas y rocas que nos han precedido y también, por qué no, de los que vendrán” (2022, 21). Es decir, las reescrituras recogen rupturas y discontinuidades temporales y se sustentan como una función estética y política porque reescribir genera un “echarse a andar de nuevo” (23) tras las huellas que nos dejaron los otros, trazando nuestras propias huellas para el futuro. Por “otros” para pensar la convivencia, Rivera Garza, entiende no solo a los seres humanos sino a todos los seres vivos, incluidas las piedras y lo ligado a lo extra-terrestre: el cosmos, en sintonía con los lineamientos teóricos de Donna Haraway (2018) con quien la escritora acuerda los modos de compartir el espacio habitado con otros, como una práctica responsable, de la misma manera que escribir es un acto colaborativo con otros⁵⁰, desde la concepción interespecies⁵¹ y geológica. En esta misma línea, integra en sus capas terrestres la producción de sedimentaciones textuales constituidas con la noción de imaginario planetario⁵² (Pratt, 2018) y cosmopolítica⁵³ (Stengers, 2017) apuntando a una concepción descolonial y situada en América Latina.

⁵⁰ Rivera Garza plantea escribir comunalmente, de forma desapropiada y colindante. Distingue la comunidad que implica un “escribir entre”, de la comunalidad, “escribir con” otros. Desapropiar es “desposeerse del dominio sobre lo propio” (2019: 67), es escribir de manera personal, no individual, con la comunidad de modo comunal, basada en una práctica que genera lazos con la tierra, no de apropiación sino de permanencia con los otros, de trabajo compartido, “conocido en los pueblos mesoamericanos [mixe] como tequio” (76), eso es reescribir geológicamente.

⁵¹ Para Donna Haraway (2018) debemos habitar el mundo con responsabilidad, lo que supone seguir con el problema de un mundo herido, y esto, solo será posible a partir de vincularnos y respetando a todas las especies, en una relación interespecie de parentescos establecidos. Rivera Garza la entrevistó y mostró su afinidad en 2021 con la presentación de *Seguir con el problema* en México. Se puede leer la entrevista en: <https://oplas.org/sitio/2021/06/10/donna-haraway-aprender-a-vivir-en-un-planeta-herido/>

⁵² Los imaginarios planetarios para Mary Louise Pratt funcionan como una categoría que establece narrativas e imaginaciones de un grupo de personas que habita el mundo y que actúa en él.

⁵³ La cosmopolítica para Isabelle Stengers supone la vertebración entre la noción de mundo (cosmos) con la noción de comunidad-ciudadanía (polis) que evidencia cuestionamientos sobre una política del mundo que no siempre se limita a lo humano.

Escarbar, uso del verbo en infinitivo; escarbar, hurgar en la tierra supone el primer registro del archivo que permite indagar entre capas que configuran desplazamientos verticales en relación con los cuerpos y los territorios. Con esta propuesta geológica y de sedimentaciones textuales: ¿Qué historias inscriben Rivera Garza y Luiselli? ¿De qué manera lo personal se torna políticamente público en estos relatos? ¿Cuáles son las tretas de visibilización estética y política que definen sus escrituras?

Las dos novelas (que trabajo en serie con *Vagos sin tierra* (1999), de la escritora paraguaya Reneé Ferrer) abordan el problema de los desplazamiento por otros territorios⁵⁴ rastreando un lugar más propicio para alojarse. Cuando menciono “lugar” hago expresa alusión al territorio, a la tierra, a la territorialidad y a los movimientos de territorialización y desterritorialización⁵⁵ (Deleuze y Guattari, 2006). Por desplazamiento me refiero a los flujos migratorios producidos entre fronteras geopolíticas, geolingüísticas, corporales y jurídicas.

Desierto sonoro, traducciones, reescrituras

Reescribir [...].
es el tiempo del hacer sobre todo con y en el trabajo colectivo,
digamos comunitario e históricamente determinado,
que implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo:
actualizar: producir presente. “
Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación, 2019, 65.

Valeria Luiselli (1983) nació en Ciudad de México pero desde pequeña habitó otras tierras, ya que su padre era diplomático. Vivió en Estados Unidos, India, Corea del Sur, Costa Rica y Sudáfrica. Reside en Nueva York. Publicó *Papeles falsos* (2010), *Los ingrátidos* (2011), *La historia de mis dientes* (2013).

En 2014 en la Corte Migratoria de Nueva York colaboró como traductora voluntaria de niñas y niños no acompañados procedentes de América Central con destino a Estados Unidos en

⁵⁴ Asumo el territorio como lo piensa Silvia Rivera Cusicanqui (2018), no desde la concepción de mapa, que es pensada desde la masculinidad como un espacio de poder, que delimita zonas, traza dominios y posesiones en niveles económicos, culturales, jurídicos, religiosos y simbólicos interdependientes del poder, sino desde una mirada horizontal, desde la concepción del tejido como una práctica colectiva, generalmente llevada a cabo por mujeres, por ser una trama flexible, móvil y porosa.

⁵⁵ Para Deleuze y Guattari la desterritorialización opera en el plano de la organización y deshace los códigos y enunciados en una línea de fuga que se traduce como devenir. Pero cuando existen líneas de fuga también se producen líneas moleculares que reterritorializan los desvíos en líneas molares para configurar planos de organización y codificación, y acabar con el devenir y, así, volver a buscar desvíos para desterritorializar otra vez en un continuo devenir.

busca de refugio y residencia. A partir de la denominada “crisis migratoria infantil”, Valeria Luiselli se insertó en el sistema judicial neoyorkino entrevistando a los niños no acompañados para traducir luego 40 respuestas del cuestionario judicial confeccionado por la Corte Federal de Inmigración. Frente a este panorama de desamparo, Luiselli comenzó a escribir la novela *Lost Children Archives*, escritura que dejó en suspenso por no encontrar el tono adecuado para narrar y pasó a la escritura del ensayo. En 2016 publicó en Estados Unidos, *Tell me how it ends: an essay in 40 questions*⁵⁶ traducido al español con modificaciones bajo el título *Los niños perdidos: un ensayo en cuarenta preguntas*, en México. En 2017 lo volvió a traducir al inglés con otros cambios con el título *Tell me how it ends: an essay in forty questions*. En 2019 escribió *Lost Children Archives* (2019) en Estados Unidos y luego *Desierto sonoro*⁵⁷ (2019) traducida por Daniel Saldaña París con algunos aportes suyos en la editorial mexicana Sexto Piso.

Desierto sonoro articula diferentes voces, lo que la transforma en una novela polifónica que geológicamente arma su propio archivo. El título en inglés anticipa las líneas principales de la historia, por un lado, remite al archivo que se construye para diagramar las historias del relato y, por el otro, remite a los niños perdidos que viajan solos por el desierto y a los que se pierden, en general, por sus infancias arrebatadas y por las migraciones poblacionales. La novela se divide en tres partes. La primera, narrada por la protagonista, la madre, que relata un viaje familiar y laboral desde Nueva York hacia Arizona realizado en auto por carretera. La segunda parte contada por el hijo refiere otra sección del trayecto y la búsqueda de su hermana en el desierto sonoro de Sonora y la tercera intercala las voces de la madre con las del hijo y con *Las elegías de los niños perdidos* de Ella Camposanto, que compendia los lamentos de los menores desaparecidos y que es reproducida completamente en el libro. En el final hay una sucesión de fotografías que se componen con la historia. La novela vincula las voces narradoras con elementos que conforman un archivo⁵⁸ que registra fotografías, intertextualidades literarias, artículos periodísticos, piezas

⁵⁶ El ensayo se estructura a partir del cuestionario de 40 preguntas que el sistema judicial de Nueva York les hace a los niños para determinar si pueden ser elegibles o no para asilarse y residir en el país. El ensayo, además, consta de una exhaustiva investigación respecto de la crisis migratoria infantil cruzados con algunos segmentos de la vida de la escritora.

⁵⁷ *Desierto sonoro* se basa en diversas aristas de los ensayos y, en cierto modo, incorpora algunas escenas que Luiselli reescribe en la novela.

⁵⁸ Michel Foucault asegura que “el archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (1984: 219). En

musicales y sonidos, mapas e informes oficiales que marcan las estadísticas de las muertes de los migrantes. Y que se integra con paratextos como los “Agradecimientos”, “Obras citadas: Notas sobre las fuentes” y “Créditos” que incluyen la voz autoral explicando algunos procedimientos del diseño de la heterogénea novela y sus voces plurales.

Mientras la madre de origen mexicano residente en Estados Unidos manifiesta cómo se aleja cada vez más de su pareja estadounidense, “cada uno aportando un hijo a la ecuación” (Luiselli, 2019: 16), el esposo filmará un documental sobre la vida del apache Gerónimo y su tribu guerrera chiricahua en Echo Canyon, Arizona. Ella rodará un documental sonoro motivada por la crisis migratoria de niños y niñas que viajan solos en un proceso migratorio forzado desde América Central y por la desaparición de las dos hijas de su amiga Manuela de un centro de detención de inmigrantes.

No solo se traduce *Desierto sonoro* del inglés al español sino que en la novela la traducción se estructura hacia adentro de la historia a partir de la reescritura y de los modos en los que se hilan las tramas íntimas de la familia viajera (el vínculo amoroso de pareja casi diluido, la relación con los hijos de cada uno de ellos y la interacción entre los hermanos) con las historias oficiales de Estados Unidos: las voces de los niños perdidos que viajan solos por el desierto y las voces del pasado apache. De este modo, la madre, compañera e investigadora revela los diferentes niveles del discurso con los que se manejan los personajes en el relato en cuanto a la variedad de registros lingüísticos, la traducción como reescritura geológica y las intertextualidades recurrentes como “marcadores interlineales que apuntan a la conversación polifónica que el libro mantiene con otras obras” (469). La protagonista señala que los chicos hablan “nuestra gramática” (14), la de la pareja. El uso del pronombre posesivo “nuestra” apela al rastreo de las capas textuales sedimentarias de los afectos, de la pérdida, de lo que fueron y de lo que son. Es decir, “las conversaciones en familia se vuelven arqueología lingüística” (44) en la que se rastrilla y luego se escarba para escudriñar las huellas de las historias personales. El posesivo “nuestro” por momentos se disgrega tornándose una singularidad del “mío” para articular otra línea del nuestro, respecto del linaje mexicano del que desciende la documentalista, por ejemplo, rescatando el lazo que la une con su madre y con su hermana, o recuperando la distancia lingüística que mantuvo con su abuela que “era ñañú y hablaba

“Obras citadas”, paratexto de *Desierto sonoro*, la autora indica que el archivo funciona como “un elemento inherente y al mismo tiempo visible de la narrativa central” (Luiselli, 2019: 469).

otomí” (28), lengua que ella no puede reproducir, o el vínculo entre ella y su hija que pregunta y observa atentamente. El “nuestro” se diluye con la proximidad de los aborígenes al llegar a territorio chiricahua donde se estableció el “corazón de la apachería” (40) y con la lengua bilingüe de Gerónimo a la que se siente unido el esposo en la creación de un nosotros que incluye a los apaches y a los hijos, pero no a ella. Finalmente, el “nuestro” se restituye cuando se trata de arrojar una gramática propia familiar y afectiva por la recuperación de las palabras silenciadas y esfumadas en el espacio desértico de los niños perdidos. Así en *Desierto sonoro* se explora a partir de la creación de “nuestra gramática” (14) la territorialidad de la lengua íntima y la territorialidad genealógica; también se rastrea el desplazamiento lingüístico arqueológico hacia la memoria pública y política de la lengua apache y del exterminio de Gerónimo y su grupo por parte de los Estados Unidos conjuntamente con la migración forzada de los niños migrantes. La estructura de la novela acentúa la presencia pronominal del “yo” con el posesivo “mío” en situación relacional con los pronombres “tú” y “nosotros” vinculados a los espacios territoriales, de este o aquel lado de la frontera: “Yo, él, nosotras, nosotros, ellos, ella: los pronombres se reordenaban todo el tiempo en nuestra confusa sintaxis familiar” (41).

En este sentido, a partir de registros de habla, de grabaciones, de escrituras, de entradas de diarios, de testimonios, Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles* (2019) analiza la propuesta de Judith Butler (2009) respecto del acto de la confesión donde siempre existe un yo en situación relacional con un tú, que es el receptor de la escucha. Es por eso que Rivera Garza asume que: “dar cuenta de uno mismo es contar una historia del yo, en efecto, pero es también, sobre todo, y por lo mismo, contar una historia del tú” (2019: 51). Butler analiza *Relating Narratives. Storytelling and Selfhood* (1997), de Adriana Cavarero en relación con la autobiografía que propone un lenguaje distinto a partir de la presencia de un yo que necesariamente interpela y es interpelado por un tú que tiene un carácter vocal (nace en la boca). Butler a partir de esto sugiere que un individuo puede constituirse sujeto narrable, dando cuenta de sí mediante la interpelación de discursos. De este modo, en las escrituras geológicas se da cuenta de un yo que implica a un nosotros en situación relacional con un tú que necesita reponer una reescritura de aquello que fue expulsado de la memoria colectiva. En este sentido, una autobiografía “tendría que ser sobre todo el testimonio de un desconocimiento desposeída del dominio de lo propio” (Rivera Garza 2019: 52) contando nuevas historias de otros porque todo deja huellas: los sonidos en el desierto, las ropas y los huesos esparcidos en la aridez de la frontera, los puntos en un

mapa, las voces de *Las elegías*, porque “todo lo que nos ha antecedido nos marca. Toda marca de apariencia personal tiene una genealogía que les pertenece a grupos enteros” (Rivera Garza, 2020: 292). Una autobiografía geológica genera nuevas localizaciones del yo y del tú para relatar la necesidad política, ética y estética mediante un lenguaje desencajado que se inscribe en “dolerse [...] condolerse con el otro” (Rivera Garza, 2015:11).

En relación con el vínculo de la escritura y la traducción ya vimos que Luiselli reescribe y retraduce o da a traducir sus historias, pero la lógica de la traductibilidad se hace extensiva a los personajes de la trama y a otras capas textuales sedimentadas.

Traducciones

Luiselli que postergó la escritura de *Lost Children Archives* porque no encontraba el tono y sintió que tergiversaba el objeto de su apuesta ética y estética, en 2016, escribió el ensayo *Los niños perdidos*. Después retomó la escritura de la novela porque apostó a la multiplicidad de voces sin apropiarse de la voz de los otros para otorgarles voz, y así armó una escritura geológica y, por lo tanto, colectiva y compartida “en el tiempo de la residencia” (Rivera Garza, 2022: 21) en esta tierra y logró “desapropiarse” de las voces de los otros para no taparlas ni subsumirlas a su propia voz. Lo que dicen los otros, sedimentos textuales, adquiere una situación relacional no de oposición, existen “con” a partir de la búsqueda entre distintas capas geológicas. La desapropiación se realiza manteniendo “las inscripciones del otro y de los otros en el proceso textual” (Rivera Garza, 2019: 21) y articulan lengua, cuerpos y territorios. Entonces, ¿cómo narrar?:

Aunque un archivo valioso de los niños perdidos debería estar compuesto, en lo fundamental, por una serie de testimonios o historias orales que registren sus propias voces contando sus experiencias, no me parece correcto convertir a esos niños, sus vidas, material de consumo mediático. ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Para que otros puedan escucharlos y sentir lástima? ¿Rabia? ¿Y después hacer qué? (Luiselli, 2019: 116).

A partir de este cuestionamiento, ¿con qué narrativas, entonces, establecer límites para distinguir las voces, las representaciones del dolor, diferenciando qué vidas pueden o no ser lloradas (Butler, 2006)? ¿Cómo reescribir las narrativas normativas y estandarizadas del sistema legal (el formulario de 40 preguntas) a una narrativa novelada sin caer en la repetición de la crueldad (Segato, 2018), en la deshumanización, en el sensacionalismo, en la lástima, en la apropiación de las voces? La narradora frente a este dilema opta

finalmente, por relatar la historia de los niños que viajan solos y que nunca llegan, la historia de los niños perdidos en la Bestia⁵⁹, en el desierto, en la frontera, en esa línea delgada e imaginaria que divide el derecho a la permanencia y a una vida un poco más vivible (Butler, 2006):

“Supongo que la narrativa más conveniente siempre ha sido retratar a las naciones oprimidas sistemáticamente por naciones más poderosas como tierras de nadie, periferias bárbaras cuyo caos y color de piel amenazan la blanca paz de los civilizados. Sólo una narrativa así puede justificar décadas de guerra sucia, políticas intervencionistas y el delirio colectivo de la superioridad moral y cultural de las potencias económicas y militares del mundo”. (Luiselli, 2019: 147).

La protagonista de *Desierto sonoro* traduce documentos, cartas y testimonios de vecinas de Manuela. En los ensayos, la respuesta más difícil de traducir de las realizadas en el formulario es la primera: ¿por qué vienen a Estados Unidos? Aunque traducir implica asumir las dificultades de la interpretación y de la selección de lo que se dirá y cómo se va a decir, las historias narradas por los menores que viajan solos se formulan en diferentes registros lingüísticos. Muchos de esos menores provienen de un pasado traumático, violento y precario siendo estos los factores que los hicieron desplazarse a otro país, además de las nuevas violencias a las que son expuestos durante el viaje. La traducción oscila entre el pasaje de una lengua a otra, de una edad adulta a una infante readecuando la pregunta para luego traducirla al lenguaje jurídico del sistema judicial en inglés.

La elección de las palabras que se utilizan en el desarrollo de la trama es crucial y siempre política (o ideológica asegura Bajtin) y se establece como uno de los principales procedimientos narrativos de la novela. Un ejemplo de esta selección se aprecia cuando el marido le explica a sus hijos la historia de Gerónimo y emplea el término *removal* para decirles que Gerónimo y su tribu fueron los últimos en rendirse. Inmediatamente la narradora advierte la carga semántica de esta palabra que compara con el uso de esta en registro migrante, ya que *removal* es implementado como “eufemismo de deportación” (Luiselli, 2019:179) porque “remover es a deportar lo mismo que el sexo es a la violación” (179), en este acto de habla se equipara la deportación con la violación sexual y con la violación de los derechos a permanecer y residir en el territorio elegido. También *removal*

⁵⁹ La Bestia, el tren que cruza desde Guatemala hasta la frontera norte mexicana. Allí todas las subjetividades son vaciadas de derecho, pero más las mujeres que saben al subir que serán violadas al menos más de tres veces en el camino si no mueren antes o sino quedan en trozos partidas por las ruedas de la máquina Bestial.

en este contexto yuxtapone las temporalidades del pasado y del presente de una historia de deportaciones: “más cuenta del pasado de este país más se parece al presente” (179). El problema del indio en el siglo XIX se resignifica en la actualidad con el problema del migrante como ese que se desplaza y ocupa un territorio en el que no es bien recibido. De este modo, se pone en correlato el término *aliens* con el que se designa a los invasores, a los que tratan de habitar otra tierra, lo que supone opiniones contrariadas: “¿Qué es un refugiado? Alguien que llega a un país extranjero, bajo custodia federal” (69), o un intruso: “Los reporteros lo llaman una crisis migratoria. Un flujo masivo de niños, lo llaman. Son indocumentados, son ilegales, son *aliens*, dicen algunos” (59). Las lecturas de los apelativos, de los modos de nombrar, interpelan la construcción de territorios hostiles y poco hospitalarios, ya sea de los países de origen que expulsan a sus pobladores, ya sea del país receptor que los rechaza. Se exhibe así fenómeno de la inmigración enmarcado dentro de las desigualdades entre Estados y la transnacionalización del urgente problema migrante: “[...] la gente piensa en los refugiados y en los migrantes como un problema de política exterior. Pocos conciben la migración sencillamente como una realidad global que nos atañe a todos” (72). Entender la migración como un fenómeno transnacional permite abordar el simulacro armado de “una guerra hemisférica [...] de una guerra histórica” (73) entre la pobreza, la violencia y las ciudadanías suspendidas.

Los procedimientos de traducción que intervienen en la novela operan como momentos de interpretación y de reescritura de lo que se narra, de las historias que “son un modo de sustraer el futuro del pasado, la única forma de encontrar claridad en retrospectiva” (242). Entonces, estas capas narrativas tectónicas se configuran para otorgar un estatuto sedimentario narrativo donde, de alguna manera, todos son traductores y traducibles. Durante la segunda y tercera parte, el libro *Elegías para los niños perdidos*, acompaña los pensamientos y las disquisiciones de los integrantes de la familia y, más aún, de la madre y el niño que leen y reproducen la totalidad del libro, elegía por elegía, intercaladas en otras acciones del viaje. Las *Elegías...* fueron escritas por Ella Camposanto, una escritora italiana tan ficticia como el libro, con apellido, cementerio y nombre pronominal. A su vez, Camposanto recreó citas casi imposibles de rastrear en su adaptación de otros escritores hablantes de otras lenguas. Su obra es traducida en 2014 por el escritor mexicano Sergio Pitol que elige traducir las notas del italiano de Camposanto y no las originales.

Gerónimo, el jefe Cochise, “odiaba a los mexicanos, a quienes los apaches llamaban nakaiye, “los que vienen y van” (65), pero también a los estadounidenses y a los españoles,

“nunca aprendió inglés, hacía de intérprete-traductor entre el apache y el español para el Jefe Cochise. Era una especie de san Jerónimo” (65). Se inicia así otro juego traducible, el santo con J fue traductor de la Biblia al latín, dice el marido. También oficia de traductor el niño cuando se va con su hermana por el desierto de Sonora para encontrarse con los niños perdidos: “Yo entendía tu pregunta perfectamente, así que se la expliqué. Yo era siempre el traductor entre tú y ellos, o entre ellos y nosotros” (294). De este modo, se evidencia otro desplazamiento de los enunciados, el interpretar lo dicho por la niña y, simultáneamente, relatar la historia de los niños perdidos dentro de la gramática familiar del yo-tú que da cuenta de sí y del nosotros-ellos que se desvía de la intimidad hacia el nosotros colectivo.

Desplazamientos

Deportar, cruzar, llegar, irse, narrar, contar condensan las acciones que se desarrollan tras el desplazamiento o con él. Son los verbos que estructuran los relatos que se hilvanan en la novela. Entonces, la narrativa ficcional que escoge Luiselli no puede construirse en un espacio o un tiempo fijos, sino que debe buscar otra forma de constituirse: desde el deslizamiento continuo.

Supongo que todas las historias comienzan y terminan con un desplazamiento; que todas las historias son en el fondo una historia de traslado: nuestra mudanza hace cuatro años; las mudanzas previas de mi marido y también las varias mías; las mudanzas, exilios y migraciones de cientos de personas y familias que habíamos entrevistado para el proyecto del paisaje sonoro; la diáspora de niños refugiados cuya historia iba a intentar documentar; y los despojos y desplazamientos forzados de los apaches chiricahuas, [...] Todo el mundo se va, necesita irse, o puede irse, o tiene que irse. (49)

Desierto sonoro ejecuta con un registro narrativo los múltiples desplazamientos acontecidos en el pasado y otros, en el presente de enunciación. La primera “mudanza” pertenece a la familia que se dirige al oeste desde Nueva York, en un trayecto largo que explora diferentes paisajes y regiones del suroeste estadounidense, otro viaje corresponde al de los niños que se trasladan solos desde Centroamérica hacia México y luego hacia la frontera norte, aparecen los micro viajes hacia Migraciones para encontrar a las niñas de Manuela, los cruces de los apaches de un lado y del otro de la frontera, el viaje de los hermanos por Echo Canyon y el de los niños de las *Elegías* en el tren. Los movimientos en *Desierto sonoro* despliegan un juego de planos que cruza vectores reales, simbólicos, ficcionales y otros evocan distintas temporalidades y se enlazan con referencias a las historias de desalojo

dentro de otra Historia que hay que reformular conformándose así una historia de traslados, un deslizamiento territorial que pendula entre lo político y lo jurídico. Entonces, el territorio se yuxtapone con los cuerpos del presente y con los restos de los cuerpos del pasado donde son ahora re nombrados como indocumentados, extranjeros, migrantes, desplazados, refugiados, perdidos, ilegales (que ya tuvieron una ciudadanía abyecta, de segunda, ahora en suspenso, que los indios no tuvieron) y también con los viajes diversos desde la temática migrante y la metáfora de un “país enorme y vacío” (228).

Viajar supone trazar rutas, seguir caminos, profundizar andares. El mapa en la novela captura la inscripción material volcada en un clásico mapa de papel, para marcar, para direccionar, para avanzar. Los mapas pueden ser dibujados con lápiz como lo hace el niño que bosqueja en rojo “la ruta que imaginaba” (304), diseñados con el dedo en el aire o en un pupitre, imaginados como rutas de rescate, organizativos de las rutas cotidianas familiares. Se presentan como una reunión de elementos variados porque cartografiar dimensiona “una manera de visibilizar lo que aún está oculto (316) pero dentro de un mismo espacio, de un mismo país que explicita las vías de “un paisaje herido” (232).

Huellas y borraduras, capas narrativas geológicas

En las dos novelas existe una escena de reencuentro con los otros, con el pasado en el presente situada en el cementerio⁶⁰. Es interesante cómo este espacio se organiza un encuentro de las temporalidades ancestrales y del presente y el modo en el que la disposición de los huesos, a veces, resulta una amenaza para los que prefieren el olvido a la memoria. El cementerio se reconfigura desde la interconexión con el más allá, como “la interfaz” (Rivera Garza, 2020: 301) que habilita la comunicación fuera de los límites del cuerpo y en contacto con los muertos. La tumba de Gerónimo, sepultado como prisionero de guerra, se ubica en el fondo del camposanto y sirve de altar para las ofrendas que le dejan. Si bien, la lápida es reconocible para quien sigue el camino de encuentro, no lo es el

⁶⁰ El cementerio funciona como espacio de restitución de memoria, como sitio de reconocimiento de huellas y, sobre todo, como zona de constatación, a veces fallida, del reencuentro con los huesos de los que dejaron huellas que habitar. En *Vagos sin tierra* (1999), de Renée Ferrer, también el cementerio se configura en la necesidad del reencuentro con el pasado. En *Autobiografía del algodón* (2020), el personaje Cristina Rivera Garza, se desespera por acudir a la posibilidad de pisar la tumba de sus ancestros, pero no hay nada allí, lo que provoca en Rivera Garza el vértigo y el perderse en el cementerio, hasta que la recupera su familia del presente. También se pierde Santa, otra reescritura de la novela *Nadie te verá llorar* (1999) de la misma escritora, en el cementerio que no llega a identificar la tumba de su madre. Por eso, es que el cementerio que puede ser brújula de contacto entre tiempos difumina los bordes de esa posibilidad.

nombre que parece haber sido borrado, “de algún modo irreconocible” (Luiselli, 2019: 189) y que nadie repara. La importancia de los nombres o de su borradura o de su irreconocibilidad coincide con el exterminio de los cuerpos indígenas y la desaparición de los niños perdidos que son borrados del mapa. A esta supresión nominal se contraponen el hecho de que los protagonistas carecen de nombre, salvo los apodos indios que utilizarán para jugar a los apaches porque en el “Léxico familiar: papá es documentólogo y mamá documentalista” (248), conformando el tú, el yo, el nuestro y esos otros modos de nombrar. El cuestionamiento de la memoria y la reconstrucción de los términos y de las imágenes de los mapas, de los poemas y de los reportes de los desaparecidos en el texto integran un soporte documental de la memoria de los perdidos para no ser borrados. En este sentido, el niño reproduce lo sostenido por su padre: “Todo este país, dijo papá, es un enorme cementerio, pero solo a algunas personas les tocan tumbas como Dios manda, porque la mayoría de las vidas no importan. La mayoría de las vidas son borradas, se ierden en el torbellino de basura que llamamos historia, dijo” (275). En *Desierto sonoro* el documentalismo sonoro propuesto por el padre captura los silencios de los ausentes y los ecos históricos, restituyendo el recuerdo de los apaches en el presente y recupera la memoria histórica de la “fossilización” que los confina a un pequeño museo en Arizona, mientras que el cementerio mayor, no es donde habitan los huesos del Jefe Cochise, ni el desierto de huesos, sino Estados Unidos. De este modo, las diferentes capas de sedimentos textuales amplían otros posibles modos de narrar revisitando la historia y sus procesos, articulando una polifonía coral desedimentada porque los relatos “son un modo de sustraer el futuro del pasado, la única forma de encontrar claridad en retrospectiva” (242).

Entonces, el relato aporta un estatuto sedimentario narrativo alojado entre los ecos y el silencio, entre las palabras y las traducciones, entre el nombrar y el borrar para que brote la huella habitada. Nombrar a los desaparecidos es mantenerlos en la memoria frente a la sordina de la desaparición y de la borradura de las inscripciones mortuorias.⁶¹ Así el registro

⁶¹ Pienso en otras inscripciones de los nombres en las narrativas del presente como procedimiento fundamental de la memoria como el cuento “Biografía” (2020), de la ecuatoriana María Fernanda Ampuero que menciona a cada una de las mujeres migrantes asesinadas en un paraje de frontera apartado. O en los nombres de las mujeres asesinadas que se enunciaron en México el 8 M de 2022 entonando el himno en contra de los femicidas. La ronda de los jueves de las Madres de Plaza de Mayo en Buenos Aires, que circulaban, desplazándose con las fotografías de sus hijos, con sus nombres, circular para respetar el estado de sitio.

sonoro, oral y colectivo de los nombres trae al presente a los que no están: “Awilda. Digana. Jéssica. Barana. Sam. Lexi. [...] Cada persona de la fila gritaba el nombre de un familiar desaparecido por ICE y los demás lo repetíamos en voz alta. [...] Cem. Brandon. Amanda. Benjamín. Gari. Waricha” (153). Buscar la forma de nombrar y de contar, proporciona la creación de un lenguaje que posibilita la confluencia del pasado con el presente para restituir a los muertos dentro del ciclo temporal de un espacio habitable para continuar con los flujos de la memoria. La desaparición de los niños, la ilegalidad del sistema de justicia, esas zonas jurídicas baldías que dejan varadas en un limbo a las niñas de Manuela y a tantos otros se transforman en huellas y ecos espectrales. Contar, reescribir la historia una vez y las veces que haga falta, para activar la voz y no permanecer ausentes en un gerundio asimilado a “una constante del presente del indicativo” (392).

Autobiografía del algodón

Mientras la historia no termine, lo único que se puede hacer es contarla y volverla a contar, [...]. Pero tiene que contarse, porque las historias difíciles necesitan ser narradas muchas veces, por muchas mentes, siempre con palabras diferentes y desde ángulos muy distintos.
Valeria Luiselli, *Los niños perdidos*, 2016, 89

Cristina Rivera Garza (1964), nacida en Tamaulipas, norte de México, vive en Houston, Estados Unidos. Propone una narrativa de desplazamientos que en *Autobiografía del algodón* (2020) se percibe a partir del uso de la lengua mediando los cuerpos y las experiencias de los otros. Rivera Garza trabaja con la concepción de escritura geológica que reúne a sujetos, espacios, temporalidades y territorialidades en una reescritura de la historia a partir del acto de escarbar y en comunalidad. La escritura geológica crea capas de lenguajes, sedimentos textuales, vinculados entre sí y analiza los tejidos materiales que urden los entramados históricos, que se materializan temporalmente entre los cuerpos y las palabras para construir sentidos. Estas capas geológicas de escritura reflejan la convivencia del archivo, de la memoria histórica y de la íntima, imbricada con la historia personal, con la territorialidad corporal y geopolítica, donde se trasladan y conviven transitoriamente los cuerpos, los cultivos y las comunidades en contacto con la tierra.

La novela estructurada en siete secciones se centra en la relación de los procesos migratorios a partir del camino del algodón en la frontera de Tamaulipas (Matamoros) y Texas y de su desarrollo en el norte de México en los años 30, en la época presidencial de

Lázaro Cárdenas (1934-1940) y en el estado actual de la frontera. También se ocupa de la reconstrucción de la genealogía familiar migrante de los Rivera y de los Garza. La narrativa se desliza entre estos procesos y los movimientos migratorios de comunidades que se desplazaban según las condiciones del territorio y de los ciclos agrícolas que desembocaron en ciclos de producción destructiva. La novela, repleta de capas, propicia la reconstrucción de un pasado prácticamente borrado del que la escritora forma parte.

Rivera Garza articula un yo plural narrativo con los personajes y con la comunidad. Escribe esta ficción que, a la vez, pareciera ser una autobiografía genealógica y una biografía de José Revueltas (1914-1976) y de *El luto humano* (1943), que anteriormente se iba a llamar *Las huellas habitadas* y una revisión de la historia de México y de la vida algodонера pero también de sus fronteras y de sus migrantes pasados y presentes propulsando los futuros. Lo íntimo, lo afectivo y lo político confluyen en esta línea narrativa de fracturas temporales: “Se necesitan palabras extrañas, palabras de otros, palabras con definición y traducción, palabras que vienen desde lejos, para contar esta historia de otros como mía o mía como de otros. Todo lo que nos ha antecedido nos marca. Toda marca de apariencia personal tiene una genealogía que les pertenece a grupos enteros” (Rivera Garza, 2020, 292). La narración, entonces, acarrea viajes ancestrales y viajes actuales en busca de archivos y documentos con su peligrosidad, la de exponer la memoria y el pasado colindantes con el presente, no solo de las historias, sino también de la geografía (y de su historia) al punto de señalar los cambios producidos en el paisaje donde, por ejemplo, el caudaloso río Bravo que regó las plantaciones algodoneras, en la actualidad aloja los cadáveres arrojados por el crimen organizado en su lecho y atestigua las prácticas del *fracking* (técnica nociva para extraer gas y petróleo atrapados en rocas permeables) que agujerea la tierra. Rivera Garza, entonces, arma una narración des apropiada de la frontera norte mexicano-estadounidense y de su transformación en el presente: de territorio árido, a escenario apto para el cultivo de algodón, a su extinción producto del uso de agroquímicos, a un nuevo ciclo de sorgo, a su extinción, a la instalación de maquilas, a las prácticas destructivas del *fracking*, a las narcofosas submarinas de los Zetas. Si Luiselli propone contar una y las veces que sean necesarias la historia, Rivera Garza lo advierte mediante la des apropiación, considerando la instancia de diálogo entre lo propio y lo colectivo ligada a la sedimentación textual.

Autobiografía del algodón comienza con la imagen del escritor mexicano José Revueltas (1914-1976) ubicado en el mismo sitio geográfico en el que se desarrolla su novela *El luto humano* (1943): Estación Camarón, una zona de cosechas próspera donde se produjo la

huelga en 1934 en la que participó Revueltas con diecinueve años, en Cohalihua. Desde el sedimento textual de la huelga y tras las huellas de *El luto humano*, Revueltas deja constancia, al tiempo que se reconstruye la genealogía familiar de Rivera Garza y se reescribe un tramo de la historia de México de la que casi no hay registros: la ruta del algodón y de su grafía que teje la historia con las historias.

Esta es la historia de mis abuelos, abriéndose paso entre matorrales y huizaches, lodo, culebrillas. Tiempo. La historia de cómo una planta humilde y poderosa transformó las vidas de tantos, comunidades enteras, hasta el clima mismo. La historia de cómo, aun antes de nacer, el algodón me formó (Rivera Garza, 2020: 292).

Rivera Garza juega con la escritura de *El luto humano*, con la biografía que recrea de José Revueltas, con el anexado de telegramas de la época y de documentos oficiales (con la materialidad). Al punto que Revueltas y su abuelo José María Rivera podrían haber coincidido en el mismo lugar y tiempo. Los escenarios de disputa definen la zona agraria de Coahuila, donde los Rivera se desplazaron de las minas de San Luis de Potosí hacia el norte que se vaticinaba próspero, pero que culminó con el desborde de la presa hidráulica Don Martín lo que los volvió a desplazar hacia Tamaulipas. Sitio al que también arribó la rama de los Garza que regresó de Estados Unidos, a donde habían migrado desde México porque pedían mano de obra barata. Los Garza retornaron por la repartición de tierras, producto del impulso de la reforma agraria de Lázaro Cárdenas y la abundancia algodonera que generó el sistema de riego derivado del Río Bravo. En este contexto, coincidieron.

La historia, las historias

La historia genealógica de Rivera Garza se centra en la frontera norte y se recurre a la imagen del movimiento para hacer visibles los desplazamientos migratorios en torno a la frontera delimitada por el río Bravo que funciona como un dispositivo eficaz para pautar intercambios económicos, moldear una zona de suspensión de derechos, perfilar límites jurídicos, e incorporar prácticas de explotación y extractivas. Por eso: “Irse no fue una decisión sino una costumbre” (Rivera Garza, 2020^a: s/p). La escritura de la novela zigzaguea entre los intersticios de la frontera, en ese momento preciso del cruce, entre texto, territorio y tiempo.

Los desplazamientos, uno de los tópicos de su obra, constituyen una dinámica que de manera explícita moldea a la novela que adopta el formato de narrar trayectos como los realizados por José Revueltas y Gloria Anzaldúa, conjugados con los recorridos de los

Rivera y de los Garza, con los de la narradora Cristina Rivera Garza, con Sorai y también con su marido y con su hijo, con todo su parentesco “queer, nómada, iconoclasta” (29), andariego, chicano, latino, mestizo, indio: “Somos trashumantes después de todo, andamos de un lado a otro como alma que lleva el diablo. Nos dejamos llevar, quiero decir. Nos gusta partir. Nos gusta producir la distancia donde después caben los recuerdos o la escritura. La melancolía. La rabia. Nos gusta desobedecer. Cuando hay un conflicto o la situación se vuelve insoportable, abrimos la puerta y dejamos todo atrás” (296). Los trayectos traslucen los modos de conocer la tierra en su territorialidad geológica como un proceso de creación comunitaria devenida comunalidad, a la vez que personal, que se contornea con la posibilidad de habitar con todas las especies, ya que la trashumancia es una designación para el paseo animal no humano y aquí florece como sinónimo de transitar, de mudanza, de nomadismo de especies vivas en movimiento con otras. Abrir la puerta desanda hilados que se corporizan en la invención de un mapa a trazar, tras el reconocimiento de la impronta.

Mapas

El procedimiento narrativo en el que se estructura la novela parte de los recorridos desplegados en el territorio por los que dejaron huellas para que sean habitadas desde el presente con nuevos viajes. Estación Camarón es la primera zona que aparece en el relato, se llaman así, estaciones, porque “son lugares de paso” (14) pero donde la gente se queda. Allí llega José Revueltas, a un sitio organizado y próspero para la cosecha algodonera. El paisaje en el presente es inhóspito y no aparece en los mapas, sin embargo, existe. La composición del mapa físico y del narrado está muy presente en las dos novelas trabajadas, donde cada territorio se constituye como un armado de mapa geopolítico, pero también de mapa geosoma, que le pertenece al cuerpo y a la memoria familiar de la narradora, pero también a las comunidades que narran desde el pasado reactualizado: “De ser puntos insignificantes en el mapa de una estepa [...] inhabitable o de desierto, [...] se convierten ahora en lugares con nombres” (14). Se define así la aridez del territorio y la lejanía lindante con la nada: en el avance hacia el norte donde una, uno “se hace con la frontera” (15) en un itinerario conocido. El mapa como elemento de narración oral geopolítica y geosoma prioriza una zona que define la territorialidad visible de lo que no lo era, de lo “que no aparece en los mapas” (193).

El otro viaje que hilvana la novela es el que emprende en el presente la narradora Cristina Rivera Garza con su amiga y que luego recorrerá con su familia hacia Anáhuac y Estación Camarón para rehacer las huellas de su linaje familiar desconocido. En consecuencia, al igual que en *Desierto sonoro*, el viaje inscripto en los mapas se despliega como una constante en movimiento: migrante, de búsqueda, de reconstrucción haciéndose visible a partir del registro de la escritura: “No para entrar, sino para salir. Para cuestionar [...]. Para hacerse preguntas imposibles. Para no tener nombre o para tener todos los nombres. [...] Para mutar. Para el plural. Hacia ti” (2020^a, s/p). De ese modo, se vertebra como las hebras del algodón la idea de la escritura, del registro, de los documentos con los cuerpos y los sedimentos textuales (testimonios, confesiones familiares) y se crea así un archivo nuevo, otro, intervenido por las interpretaciones de otros sujetos.

En la novela las temporalidades se cruzan, se corren, se superponen, en una misma espacialidad: la frontera en una escritura sedimentaria de flujos móviles. Los linajes, las historias y la historia de México se entrelazan en el tramado del algodón y de los desechos del mundo. En la frontera anida una importante contradicción, por un lado, se ofrece como un refugio. Es una casa que invita sugestivamente a quienes están excluidos del resto de la sociedad: indios, mestizos, pobres: “La tierra ahora es una casa, te cubre el suelo” (59) consolidando comunalidad, porque congrega en torno de un territorio fértil a pesar de su aparente hostilidad que ofrece la posibilidad de igualdad de condiciones para quienes trabajen la tierra. Por el otro, la frontera tematiza la precariedad de las condiciones de vida, dotada de significaciones cruentas y de prácticas impensables.

Habitar, el derecho a permanecer, frontera

Si en *Desierto sonoro* los pronombres demostrativos son hacedores de una gramática familiar, en *Autobiografía del algodón* los adverbios de lugar abundan como recurso narrativo para indicar ese *entrelugar* (Santiago, 1975), ese *Nepantla* (Anzaldúa, 1987) o ese *entrelenguas* (Molloy, 2016): “Aquí, a un lado de la frontera, en la frontera misma de todas las cosas, estaban los que no tenían nada, excepto fe” (25). La frontera subraya el elemento que designa la trama con el pronombre demostrativo: “así que esto era la frontera” (26), una zona “Más allá: la frontera. Un espejismo lleno de agua vacía” (31). Los adverbios de lugar aquí y allá de la narración siempre referidos a la tierra y a los espacios de frontera, invitan a ocupar el territorio que se define como inhabitable, inhóspito, intransitable; habitarlo y desplazarse hacia el norte, en este caso, o hacia donde lo mande la economía.

Ese territorio yermo floreció fugazmente con el sembradío del algodón que en la actualidad adquiere características bélicas propiciadas por los carteles del narcotráfico que instalan las fosas sin nombres en el Río Bravo en un entrar y salir trashumante de las temporalidades. De un lado, río Bravo, del otro lado de la frontera Rio Grande Velley o simplemente el Valle, un río que albergó a los nómades guachichiles desde antes de la conquista española, un río que divide el aquí del allí “encausado” en la regulación de sus aguas caudalosas y sangrientas.

Mientras transcurre la historia de Revueltas y la huelga, la narración salta al presente de enunciación donde dos mujeres persiguen las huellas genealógicas, solas: “Estamos en guerra. Somos, en efecto, dos mujeres solas. Dos mujeres sin Estado, sin ejército, acaso sin país. Dos mujeres en ese tipo de soledad, delirando sobre el desierto, entre miles de huesos, entre miles de cráneos. El presente se acerca por el espejo retrovisor. Hay una fosa submarina no lejos de aquí” (35). La cita conmovedora reúne como si fuera un cementerio los huesos de los años treinta, incluso aquellos de algunos mineros, algodóneros y de otros que perecieron en épocas de epidemias, pero alberga también los huesos sin nombre que descansan en el lecho del río Bravo, y el de las mujeres asesinadas por femicidas. Las capas de huesos se apilan unas a unas desedimentando la memoria y trabajando en una escritura que recupera la impronta para dejar constancia de la ausencia de Estado y de derechos⁶². Confluyen aquí en la frontera Norte y del río Bravo, los asesinatos de mujeres que circulan solas, el femicidio de Liliana Rivera Garza a manos de su ex novio, el probable asesinato de Petra, la abuela, la que registraba los nombres en un extraviado cuaderno de tapas negras, parecido al cuaderno de tapas rojas de *Desierto sonoro*. Los cuadernos del pasado inscriben los femicidios y las violencias que se conectan en el presente, aquí.

Los adverbios de lugar proliferan como una estrategia discursiva que estructura el relato para justificar pisar las huellas de antaño con los movimientos migratorios del pasado y los desplazamientos en busca de esas historias del presente violento del México “femicida”:

⁶² En las escrituras geológicas Rivera Garza, reactualiza las violencias y la historia en su trilogía que comenzó con *Había mucha neblina o humo o no sé qué* (2017) donde conviven Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, la carretera desértica, las fotografías, pero también su Juan Rulfo, de ella y de mí. La segunda novela es *Autobiografía...* y la tercera, *El invencible verano de Liliana* (2022), por la que ganó el premio Pulitzer el 6 de mayo 2024, que narra con múltiples registros el femicidio de su hermana Liliana que, a su vez, se une en la lucha de clamar justicia por cada mujer asesinada y que no es ajeno ese hecho en *Autobiografía del algodón* donde también está presente la posibilidad de desaparecer por manos femicidas.

“Pero allá vamos, [...] en un mundo donde dos mujeres pueden desaparecer sin más de las carreteras de México, es preciso reivindicar el derecho a ocupar el espacio público y moverse a través de él. Viajar como una forma de reclamo fundamental (29). El derecho de desplazarse parece peligroso para dos mujeres que se perciben en guerra, en un estado de desprotección de cuerpos, como Luiselli que también plantea la existencia de la llamada guerra en un país en ruinas, en un no país: “[...] aquí hubo un campo de algodón. Aquí, una ciudad. Esto es el tiempo. Para que el cuerpo lo atestigüe” (Rivera Garza, 2020, 78). Y confluyen en esta cita, territorio (espacio), tiempo (superpuestos pasado y presente de la enunciación), cuerpos, lengua (atestiguar): “En realidad vamos para allá porque algo allá, que no sabemos nos jala.” (29). El presente ficcionaliza las transformaciones de las fronteras pero ejerce la atracción de la nómada: “Estamos en camino hacia Anáhuac y sabemos que, un poco más allá de Anáhuac, se encuentra Estación Camarón. Vamos hacia el pasado y hacia el presente a la vez” (29). El vaivén presupone un re habitar las huellas en la territorialidad y reescribir esa historia casi borrada. El aquí y el allá presuponen presencia de quien enuncia desde el presente señalando el pasado reconfigurado desde la inscripción en la memoria íntima y colectiva. El aquí que se circunscribe al presente, despunta en otro dilema del dolor.

De este modo, la frontera se torna un territorio real y ficcional ubicable en un mapa oficial, pero para reencontrarse con una genealogía familiar. Ese espacio de frontera, reclama ocupar el espacio público, permanecer y moverse para reclamar. Ese borde instala un puente para insertarse en una tradición de escritores latinoamericanos, en este caso Revueltas, Juan Rulfo y Gloria Anzaldúa, a quien le dedica buena parte del libro tomándola como otro personaje con el que también arma una filiación ideológica y otra migrante. En este sentido, la categoría “nueva mestiza” recobra relevancia como constitutiva de la subjetividad (chicana para Anzaldúa), concepto nodal para Rivera Garza porque a partir de la investigación de reconstrucción histórica (familiar-oficial) se entera de que tiene antepasados indios. El archivo le proporciona la pista, ya que en una partida de nacimiento el origen indio es asignado a su abuelo, hijo de madre y de padre indios, que en otros papeles posteriores es borrado para reemplazarse por el de mestizo⁶³. Por una partida de nacimiento arrumbada en un archivo Rivera Garza devela su origen. La lectura de ese

⁶³ Pienso en la noción de blanqueamiento en *Bruna, soroche y los tíos* (1973), de la ecuatoriana Yánez Cossío (1928-). La familia oculta el retrato de la abuela india, para crear una ilusión de mestizaje y negar el origen indígena.

documento permitió la intervención de su registro histórico, como “una promesa” (Derrida, 1997) de lo que vendrá. Así, los documentos del archivo, abandonados, cambian la historia al ser mediados sin olvidar que ellos también nos intervienen: “Los documentos civiles, las actas de nacimiento o defunción, los papeles a través de los cuales nos convertimos en material administrable para el Estado parecen inmutables, pero no lo son” (228).

Pertenecer, borrar

Rivera Garza en Anáhuac identifica su lugar de origen porque la pregunta más importante, asegura Revueltas en *El luto humano*, es pertenecer a un sitio que se ocupa con otros: “Es extraño nacer en un lugar que no aparece en los mapas. [...] ¿De dónde eres? Soy de un nombre que no tiene correlato real. Soy de un sitio invisible para otros. Soy de lo que no está, excepto para mí. Para los míos. Soy de una cartografía subterránea” (193). En consecuencia, el desierto en la frontera norte ficcionaliza el espacio de territorialización que vuelve a fijarse en el mapa y el movimiento (migrante y viajero, tectónico también) es el sedimento narrativo de la novela. El desierto fronterizo nunca está vacío, aunque lo parezca. Puede reactualizarse en la historia, dejar de ser invisible y emerger desde la configuración de nuevas rutas cartográficas. En los documentos Rivera Garza descubre su descendencia guachichile, comunidad nómada, aunque esos datos fueron desaparecidos: “migrar también es borrar y ser borrado [...] arrasar es un verbo. Exterminar también” (156), sin embargo, a partir del hallazgo se establece el origen y se demarca la genealogía que derriba el mito del mestizo original y reivindica la identidad: “eran indígenas y son indígenas” (157).

La relevancia del reconocerse aborígen y de reconocer a su familia acredita la recomposición discursiva de una comunidad extinguida y aniquilada, desde el silencio y la borradora que hace de ello la historia oficial en sus discursos y por la desaparición real de las comunidades. En *Autobiografía del algodón* se afirma desde los sedimentos textuales la genealogía indígena como modo de existencia histórica restituida. Entonces, el mestizaje no es el origen de la población mexicana sino el componente indígena acallado en los discursos públicos. Es por eso, que Rivera Garza recupera y reescribe la historia de Revueltas y Anzaldúa, la nueva mestiza chicana, transformando a *Borderlands* (1987) en la reescritura de su propio linaje que, a la vez, se torna plural y comunitario.

Luiselli afirma que todo comienza con una mudanza, algo similar escribe Rivera Garza: “El viaje siempre inicia antes. El viaje inicia antes incluso de imaginar el viaje” (36) y el viaje conecta redes narrativas que hilan reescrituras en ambas novelas. Avanzar, retroceder, huir, resistir, zambullirse, todas acciones que implican la migrancia porque “A veces es necesario ver las cosas de lejos o desde otra perspectiva” (32), o en retrospectiva dirá la narradora de *Desierto sonoro*. Alejarse, distanciarse, mirar con otros ojos los discursos oficiales y los testimoniales del archivo e intervenirlos porque el pasado reúne las improntas de la memoria, de los otros cuerpos que habitaron el territorio, vertebrados en la actualidad discursiva: “La huella, sí, nos altera, obligándonos a reconocer la raíz plural de nuestros pasos y obligándonos también a cuestionar la ausencia que hace posibles a los nuestros en primera instancia” (91). Justamente la pluralidad reside en lo colectivo que al habitarlo lo revivimos porque pertenecer es habitar, residir, quedarse. No solo en restos, en huellas, en exclusiones, sino cuestionando por qué se tiene que migrar forzosamente, desplazarse cuando se usurpa, porque “usurpar es lo contrario de escribir” (91); es quedarse con el lugar del otro sin compartirlo. La voz narradora interroga: “¿El destierro de quién o de qué hace posible que yo esté aquí? ¿Qué desalojo o qué huida abrió el terreno que piso?” (91). Estas preguntas reflexiones acerca de quiénes son *los que se van* y por qué Mary Louise Pratt, advierte que se debe restituir el derecho a quedarse, ya que la movilidad forzada, como sucede en *Desierto sonoro* o la movilidad obligada porque se fagocitan los medios de supervivencia para (su)plantar otros (extractivismo, terricidios, monocultivo y desgaste de los suelos, pesticidas, *fracking*, narco fosas submarinas), “es el arma privilegiada para atacar la vida colectiva” (Pratt, 2018: 51). Mantener el movimiento en idas y vueltas no solo interrumpe el desarrollo colectivo, sino que debilita hasta la extinción la puesta en práctica de las micropolíticas comunitarias (Cusicanqui, 2018) y las bases para una revuelta, una huelga, una organización política y social. La propuesta de algunas comunidades, como la mixteca en Oaxaca, reclaman el derecho a no migrar, como la contracara a la movilidad o al viaje occidental que suponen la libertad en una concepción neoliberal, cuando el derecho a permanecer supone “enraizarse” (Pratt, 2018, 52) y formar comunalidad. La migración forzada engloba los verbos peligrar, amenazar, excluir, refugiar, desterrar, exiliar, desalojar, huir, desconectar con el resto de los seres vivientes del territorio habitado alojados en el desamparo también porque nadie “busca una nueva vida si no ha dejado una vida atrás. O varias” (Rivera Garza, 2020, 185).

Habitar, hospedar

Entonces, habitar supone hospedar y pertenecer, ser parte del territorio y cohabitar, o ser huésped en la comunalidad. Se habita un cuarto, se habita el planeta, se habita la huella, se habita un cuerpo temporalmente, o las escrituras que son nuestras y de todos, que pertenecen a la memoria activa. Habitamos y somos habitados. Pero ¿qué tierra será la que se debe enraizar al cuerpo? Si los países no brindan cobijo, sino que despojan los cuerpos dejando la impronta de restos ligada a la desposesión, el resultado remarca un puñado de restos arruinados: “La ruina: ruina, nación, natación, ruina, ná” (76). Esta escena literaria se encadena con otra que sucede en *Desierto sonoro* en la que se confirma que: “Conforme más nos internamos en este país, más tengo la impresión de contemplar ruinas y vestigios” (Luiselli, 2023: 73). Estas naciones expulsivas codifican un archivo topográfico que es descubierto en estas novelas al instalar el desmantelamiento de los procesos de aniquilación de los considerados no ciudadanos. A su vez, reinstalan la posible solución a la disolución de las especies: “somos huéspedes en un lugar que es también la ubicación de otros seres humanos y otras especies y otros seres orgánicos e inorgánicos.” (Rivera Garza, 2020, 91) donde el dominio de lo propio se subvierte para dar paso a las “escrituras planetarias” (Rivera Garza, 2019; Pratt, 2018) que surgen en la interfaz de cuerpos, comunidades y naturaleza.

La propuesta habitacional formulada en *Autobiografía del algodón* plantea la heterogeneidad del archivo que posibilita reunir las voces del pasado histórico, del presente, de los documentos escasos, pero sobre todo de intervenir en las historias a partir de los procesos de reescrituras geológicas. Rivera Garza valida con paratextos -como lo hace Luiselli en *Desierto sonoro*- como escritora, fotografías de los territorios explorados en la novela y expone en “Reconocimientos” los modos en los que armó esta *Autobiografía del algodón* y su genealogía personal y afectiva donde no es solo su voz la que construye la novela, sino las intertextualidades literarias, documentales, familiares, propias las que habitan las páginas de la autobiografía textil y comunitaria. Sin embargo, por su condición genealógica nomadista sabe que se irá, porque “irse es irse de tantas maneras” (261) que sabe que se irá otra vez, con *los que se van*.

Conclusiones

Luiselli y Rivera Garza pueden pensarse como escritoras nómadas (Braidotti, 2000), trashumantes (Rivera Garza, 2020), migrantes que se trasladan trazando múltiples recorridos que cruzan espacialidades y temporalidades distintas. Ser escritoras nómadas les despliega una diversidad discursiva en la que se presenta el deseo de una identidad de cambios combinados que intervienen en los registros discursivos y subjetivos conformando estas escrituras geológicas. Por eso, sus escrituras “editan, suprimen, reordenan, mezclan ficciones” (Luiselli, 2019:13), las historias, las cosas de la tierra, de los desplazados, de la lengua y de la territorialidad.

Ambas novelas fundan nuevos modos de narrar las violencias ancladas en las fronteras y en procesos migratorios que disponen la dispersión de comunidades mexicanas reunidas en otras comunidades mixturadas. Se trata de una literatura con intencionalidades estéticas, políticas y, por lo tanto, geológicas, que reflexionan sobre los modos de reescribir la historia y las historias. Son escrituras que no parten de certezas sino de cuestionar y reunir documentos y testimonios que proponen escarbar y desentrañar lo borrado de modo comunitario. Luiselli y Rivera Garza reinventan una dimensión literaria en la que delinear subjetividades que transforman el espacio de cruce lindante originando obras polifónicas. Plantean una literatura heterogénea que diseña una territorialidad basada en nuevas concepciones de una nación mexicana –extensible a las naciones latinoamericanas– que habita la frontera transitando de un lado, del otro y del intersticio lindante.

Las propuestas de escrituras geológicas desapropiadas establecen tretas de escrituras comunitarias, abiertas, en serie (Ludmer, 2010), dialógicas, originando capas superpuestas y móviles que vinculan los lenguajes, las lenguas, los cuerpos, las temporalidades ligadas a los espacios y a los desplazamientos en fronteras. Es decir, asistimos a la emergencia de literaturas producidas por escritoras que se desplazan, que escriben en otras lenguas, que traducen y reescriben; a migraciones forzadas, a cuyas comunidades se les niega el derecho a no migrar por parte de los Estado nación; a asumir las migraciones como un problema de movilidad transnacional. El mundo atravesado por desplazamientos constantes permite en el campo literario latinoamericano del presente reacomodaciones. Vivir entre-lenguas y entre-lugares posibilita que la escritura sea flexible y profusa y que se pueda escribir en un territorio de flujos y de puentes interconectados, como propone Anzaldúa (1987).

Las escrituras geológicas abren dimensiones heterogéneas del lenguaje, que se constituyen, en este caso, en documentos ficcionales activos. No son ficciones del yo, sino

son como señalan Luiselli y Rivera Garza, ficciones documentales polifónicas que incluyen la voz de la autoría, comunalidades, relatos de investigación, fotografías, intertextualidades, testimonios, documentos estatales intervenidos, cartas, diarios. Son escrituras que escarban en las capas de la historia y de las historias y que, por lo tanto, traen el pasado en un presente resignificado.

Las ficciones geológicas coinciden en tematizar la restitución histórica indígena de los apaches chiricahuas y de los indígenas mexicanos, en este caso. Exploran trayectos que desde el presente se orientan hacia el interior del tiempo para alcanzar dicha restitución. En este sentido, las reescrituras renuevan el diseño político y estético y reorganizan otros modos de habitar las huellas y de dejarse habitar por los paisajes enclavados en la tierra, por los afectos que generan la pertenencia, el derecho a residir y a quedarse (Pratt, 2018). La rabia es la reacción geológica hacia la genealogía de las violencias y de los olvidos de los Estado nación ¿será que la culpa es de los Tlaxcaltecas?

Bibliografía

- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze G. y F. Guattari (2006). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Foucault, M. (1989). *La arqueología del saber*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consonni.
- Ferrer, R. ([1999]2019). *Vagos sin tierra*. Asunción: Servilibro.
- Luiselli, V. (2016). *Los niños perdidos*. Ciudad de México: Sexto piso.
- Luiselli, V. (2019). *Desierto sonoro*. Buenos Aires: editorial Sigilo.
- Pratt, M. L. (2018). *Imaginarios planetarios*. Madrid: Aluvión editorial.
- Revueltas, J. ([1949]2003). *El luto humano*. Ciudad de México: Era ediciones.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo Xí es posible*. Buenos Aires: Tinta y limón.

Rivera Garza, C. (2015). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Edición aumentada. Santiago de Chile: Ediciones del Cardo.

Rivera Garza, C. ([2013]2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets.

Rivera Garza, C. (2020). *Autobiografía del algodón*. Buenos Aires: Random House.

Rivera Garza, C. (2020^a). *Breve historia íntima de la escritura en migración*, FILBA.
https://filba.org.ar/filba-online-2020/filba-online-2020-filba-filbita_106/participantes/rivera-garza-cristina_719

Rivera Garza, C. (2022). *Escrituras geológicas*. Madrid: Iberoamericana.

Stengers, I. (2017). *En tiempos de catástrofes. Cómo resistir a la barbarie que viene*. Buenos Aires: Futuro anterior.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



Seis trágicos retratos para descifrar la enigmática relación entre infancia y producción de estatalidad. Ensayo de diálogos con la obra “Julio Cesar” de William Shakespeare.⁶⁴

Six tragic portraits to decipher the enigmatic relationship between childhood and the production of statehood. Dialogue rehearsal with the play “Julius Caesar” by William Shakespeare

Gabriel Emiliano Atelman

InES (CONICET - UNER)

Facultad de Trabajo Social - UNER

gabriel.atelman@uner.edu.ar

<https://orcid.org/0009-0007-4020-7152>

Resumen

Este artículo tiene como objetivo desarrollar reflexiones teórico-conceptuales acerca de la relación Infancia-Estado-Sociedad en la contemporaneidad latinoamericana. Para esto, tomamos la obra trágica “Julio Cesar” de Shakespeare, escrita en el s. XIV, y construimos seis retratos a partir de diálogos entre esta obra literaria y aportes del campo de la infancia y de los feminismos. Estos retratos, que se relacionan intrínsecamente, pretenden dismantelar nudos problemáticos en torno a la producción de infancia. Entendemos que la firma de la Convención sobre los Derechos del Niño (CDN) representa un momento importante que tensiona discursos e intervenciones históricas en este campo. Desde este punto es que invitamos a recorrer la lectura de los retratos de manera continua e interrelacionada en pos de identificar y elaborar reflexiones en torno a la infancia como producción histórica y situada en distintas disputas por la hegemonía. Para finalizar, enumeramos algunas reflexiones en clave de abrir los debates y seguir estudiando la

⁶⁴ Trabajo elaborado para el Seminario “Política, Ciudadanía y Ética Pública” dictado por Eduardo Rinesi en el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Entre Ríos.

infancia desde una lectura crítica a partir de la obra literaria de William Shakespeare como aporte para repensar lo social.

Palabras claves: infancia - estatalidad - cuidados - ciudadanía

Abstract

This article aims to reflect on the relationship between Childhood, State, and Society in contemporary Latin America. To do this, we take Shakespeare's tragic work "Julius Caesar," written in the 14th century, and construct portraits from dialogues between this literary work and from the field of childhood and feminism. These portraits, which are intrinsically related, intend to dismantle problematic knots around the production of childhood. We understand that the signing of the Convention on the Rights of the Child represents an important moment that tensions historical discourses and interventions in this field. From this point, we invite you to explore the reading of the six portraits as a correlate that allows identifying and elaborating reflections on childhood as a historical production situated in different disputes for hegemony. To conclude, we list some reflections in order to open debates and continue studying childhood from a critical reading based on the literary work of William Shakespeare as a contribution to rethinking the social.

Keywords: childhood; statehood; cares; citizenship

Introducción

La firma de la Convención en 1989 (desde ahora CDN) se inscribe en un contexto internacional pos-segunda guerra mundial de globalización económica y en Latinoamérica, en particular, con periodos de transición democrática y disputas en torno al orden social.

En nuestro país, el momento de firma y puesta en vigencia de la CDN es un momento de ambivalencias. La misma es ratificada en 1990 y adquiere jerarquía constitucional en 1994.

La CDN legitima intervenciones e institucionalidades situadas desde un “paradigma de protección de derechos” en tensión con el “paradigma irregular”, cuyo marco normativo en nuestro país se ve representado en la Ley Agote conocida también como ley de patronato de menores (N°10903, 1919).

El momento de democratización posdictatorial habilita la confluencia e intercambio entre actores del movimiento de Derechos Humanos locales: Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, Liga Argentina por los Derechos del Hombre, Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, entre otras (Llobet, 2015). Esto acontece en medio de una embestida de consolidación del proyecto neoliberal, en la cual se torna hegemónica la idea de que es un “gasto” la intervención en lo social, lo que repercute y atraviesa la racionalidad estatal.

Entonces, si bien en el gobierno encabezado por Carlos Saúl Menem se suscribe a la CDN y se incorpora a la Constitución Nacional, las políticas económicas crean la figura de un “niño consumidor” como horizonte de sentido (Carli, 2010), convirtiendo al mercado en un actor fundamental del gobierno de la infancia. Esto minimiza la centralidad del Estado como garante de derechos y produce, reedita y densifica lógicas de desigualdad y exclusión (Llobet, 2015).

Para analizar cómo se materializa la CDN en nuestro país, es imprescindible tener en cuenta disputas, actores, escenarios y temporalidades históricas múltiples y en intersección desde una perspectiva compleja (Llobet, 2015). Esto implica asumir una concepción plural de la racionalidad estatal, problematizando las mediaciones que acontecen entre espacios y dispositivos del estado, y re-configuran e intervienen con principios, sentidos y normas sociales (Gené et al, 2021). Esta concepción advierte que no se puede leer al Estado como un todo homogéneo y universal, sino que hay múltiples rostros del mismo, que tienen que ver con un entrecruzamiento entre saberes, recursos, discursos, destrezas, improntas, escenarios y desafíos que particularizan de diferentes modos y formatos la praxis estatal.

La obra clásica de Shakespeare cuenta con muchos insumos y claves literarias que permiten complejizar los análisis de fenómenos políticos. En este escrito tomaremos la obra de Julio Cesar - escrita en 1599 - para problematizar cuestiones en torno al gobierno de la infancia.

Para esto elaboramos seis retratos que se componen de fragmentos argumentativos y hechos épicos que suceden en la tragedia en vistas a problematizar y desenmascarar múltiples lógicas de intervención estatal (Gené et al, 2021) que dialogan con la subjetivación infantil.

Estos retratos se integran de facetas de la obra en diálogo con aportes teóricos que a partir de allí ofrecen claves para pensar ciertos aspectos de la construcción social, política, cultural e histórica de la infancia como enigma a comprender. Estos retratos no se pueden

leer separados ni disociados entre sí, todo lo contrario, es en su intersección en donde cobran sentido y existencia.

Los tres primeros retratos propondrán interpelar la infancia como universal abstracto en diálogo con la tensión entre espacio público y privado. Los últimos tres versarán más específicamente en torno a estatalidad, orden social y ciudadanía infantil. Para finalizar, se recuperarán algunas cuestiones consideradas relevantes para seguir reflexionando.

Si bien estos diálogos podrían extenderse, se intentará sostener una escritura ensayística que no sea prolongada pero sí sólida, profunda y criteriosa.

Retrato I. Tribunales del pueblo o tribunales del orden: disputas por el sostenimiento de la vida en el espacio público

La tragedia no puede empezar de otra manera sino que con Flavio y Marulo, dos tribunales del pueblo, echando a plebeyos de la escena, quienes estaban festejando el triunfo de César.

Flavio: “¡Fuera de aquí, tropas de vagos! ¡Vuelvan a sus sucios hogares! ¿Es día de fiesta hoy? Respeten la ley, artesanos./Nadie puede pasear en día de trabajo/sin llevar a la vista el emblema de su oficio./A ver, dime, ¿qué haces tú?” (Shakespeare, 2014, p. 197)

De esta manera, se abre un primer capítulo que trae a debates de la política actual y reciente, y también al gobierno de la infancia.

Como bien propone Pérez Álvarez (2022) la tensión entre espacio público y privado atraviesa el gobierno de la infancia. La demarcación y vinculación entre estos espacios se redefine coyunturalmente y son dispositivos de control, evaluación, regulación y modelación social los que operan e intervienen en esta significación. Esto sucede principalmente en sectores populares, ya que sus condiciones de vida son puestas en el foco del paradigma de protección, privatizando la responsabilidad de las mismas en coexistencia con estos dispositivos mencionados anteriormente.

La escena que comienza con Flavio echando a la plebe del espacio público, remite justamente a esto, a la disputa por los ordenamientos temporales y espaciales. En la escena aparece una pretensión de clausura del espacio público a los sectores populares, a partir de la ubicación del trabajo como tarea a sostener de los mismos. Vemos cómo la división tajante entre público y privado asigna de manera determinada y específica ciertas características a cada dimensión. La amenaza ante esta rígida asignación interpela el sostenimiento del ordenamiento establecido.

Parece ser que esta frase nos devuelve a modos y perfiles de habitar el espacio público que buscan estandarizarse y normalizarse. Pero no solo eso, sino también la encapsulación de cuestiones que tienen que permanecer en el ámbito de lo privado. Esto lo podemos articular con los espacios que aparecen como privilegiados en torno a despliegue de cuidados en la infancia: la familia y la escolaridad.

En diálogo con el campo de la infancia, este inicio de la tragedia evoca los debates en torno al cómo se asumen y a quiénes se asignan las responsabilidades en torno al bienestar infantil. Las disputas en torno a la Asignación Universal por Hijo, a la Educación Sexual Integral, al reconocimiento de aportes por tareas de cuidado, al tan emblemático Programa Qunita, al Conectar Igualdad, al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, a la Identidad de Género, entre otros reconocimientos de derechos tendientes a democratizar las relaciones de género y familiares, han despertado fuertes resistencias por interpelar lo que aparece responsabilidad de la familia y el mercado. Es inevitable también, que estas palabras no nos traigan las disputas emergentes en relación a la educación y a la salud como derechos o como un mercado, como un gasto o una inversión.

Las estrategias, discursos e intervenciones ligadas a una democratización de los cuidados, como también, las de defensa y restauración de un régimen familiarista y privatista se reactualizan, como también las disputas entre las mismas. Se vuelve fundamental un análisis político, histórico y social de estas tensiones.

“Lo privado es político”, la frase que toman las corrientes feministas como emblema, nos hace repensar la demarcación dicotómica entre lo público y lo privado, y por ende la división de tareas de sostenibilidad de la vida, como producto y producción de un orden social hegemónico.

Son dispositivos y agentes impulsados por las políticas de infancia los que se encargan de difundir modelos de familia propios de las clases dominantes, asignando responsabilidades parentales de la infancia (Peréz Alvarez, 2022). Esto se produce a partir de instituciones punitivas y moralizantes que confinan a la infancia en una serie de espacios institucionales pensados como naturales para su educación, crianza y protección (Villalta, 2021a)

Con estos dispositivos se desencadenan procesos de producción y legitimación de un modo de autoridad pública con saberes e intereses dominantes (Gené et all, 2021), como también, se reedita la brecha desigual entre la representación de infancia y minoridad que atraviesa este campo de políticas, cuestión que constituye también otros retratos.

La CDN en el momento histórico argentino de su aprobación, desplaza la gestión de la infancia a los barrios (Pérez Alvarez, 2022). Esta descentralización estatal obliga a los sectores populares a ocupar el espacio público para desplegar intereses, negociaciones, alianzas, acuerdos, demandas y resistencias que tengan que ver con garantizar su existencia. Para seguir indagando en esta línea, y a la par de lo que propone la tragedia de “Julio César”, es recomendable profundizar lecturas en torno a la cuestión de la politicidad popular (Merklen, 2005). Además, hay estudios respecto a la politicidad de cuidados (Zibechi, 2022) en términos de desentrañar estrategias organizativas y de promoción de la participación y corresponsabilidad en tensión con la racionalidad neoliberal emergente que pretende reprivatizar la sostenibilidad de la vida.

Este retrato nos invita a pensar qué cuestiones y características asignamos al espacio de lo público y de lo privado y el por qué y para qué de esta división dominante. Nos lleva, por último, a problematizar la intrínseca relación entre las fronteras del Estado y la conflictividad social desde una perspectiva histórica, y los procesos de legitimación y resignificación de esta relación.

Esta situación entonces retratada, desenmascara a aquellos proyectos políticos y acciones estatales, que siguen defendiendo un modo de infancia y también de sociedad, como bien diría Sandra Carli (2010) inaccesible, excluyente, desigual y elitista.

En fin, nos invita a pensar cuál es la ubicación de la infancia en distintos proyectos políticos, en pos de analizar cómo se subjetiva y en donde se colocan las responsabilidades que corresponden a su bienestar.

Retrato II - La representación de infancia

Casio va convenciendo a Bruto, a lo largo del relato, de que Julio César no es merecedor de ser coronado porque podría llegar a convertirse en tirano, terminando una conversación con Casio: “*De acuerdo. Mientras tanto, piensa en el mundo.*” (Shakespeare, 2014, p. 208) y cuando Bruto sale, Casio queda en escena y expresa: “*Bien, Bruto, eres noble. Sin embargo, tu noble materia puede ser moldeada...*” (Shakespeare, 2014, p. 208)

Como bien recupera Villalta (2021a), la infancia, desde una perspectiva occidental, es vista como un momento de incompletud y formación hacia una adultez. Esto se articula con la asignación de ideas de indefensión, tabula rasa y maleabilidad que construyen la infancia.

Vista de esta manera, la infancia, puede relacionarse intrínsecamente con este retrato, y el personaje que lo protagoniza, Bruto, a quien lo caracteriza, valga la redundancia, su brutalidad.

Entender a la infancia como una esponja que todo lo absorbe y que internaliza todo lo que pasa de una manera neutral, supone un carácter universal de la misma y organiza jerárquicamente la vida social (Villalta, 2021a), inscribiendo la configuración de intervenciones en la relación asimétrica Estado-infancia-familia (Pérez Alvarez, 2022)

Esta pretensión de neutralización y universalización de infancia que caracteriza a la CDN, universaliza los derechos de los niños, pero no el acceso a los mismos e invalida y no reconoce las condiciones de vida y reproducción social que se particularizan y habilitan y/o constriñen cuestiones relacionadas a garantizar y sostener la vida (Villalta, 2021a).

Este segundo retrato advierte que el marco de comprensión universal y ahistórico de la infancia que se despliega en la CDN puede traducirse y devenir en perspectivas e intervenciones deterministas, privatistas y culpabilizadoras (Graziano et al, 2021).

La representación universal de la infancia con la imagen de un niño blanco europeo de clase alta silencia experiencias infantiles feminizadas, populares, latinoamericanas, y también sus intervenciones políticas particulares en la producción y reproducción social. Ante esto es fundamental construir una perspectiva que contemple la articulación e inseparabilidad de múltiples clasificaciones sociales que atraviesan y constituyen la infancia como sujeto plural.

Este retrato, además nos propone pensar, trayendo a Philippe Ariés (1988), la importancia de registrar y desarmar representaciones en torno a la infancia y cómo éstas se hacen cuerpo, constituyen y dialogan en diferentes expresiones estatales.

Retrato III. Hegemonía y criminalidad en la reactualización de antítesis históricas

Siguiendo con esta línea, en esta tragedia se puede entender también cómo el trazado de una infancia universal produce una normalidad que criminaliza y culpabiliza a sujetos que no caben en la misma. Estos procesos devienen en la reafirmación, como bien dijimos, de intervenciones de moralización, higienización y normalización de prácticas de cuidado consideradas arcaicas e inadecuadas, lo que se traduce en relaciones sociales y geopolíticas de dominio (Llobet, 2020).

Las instituciones emergen en este sentido como vehículo modernizador, que reeduca a quienes son contruidos como una amenaza al orden, con principios civilizatorios e individualizadores.

Esta perspectiva de criminalidad se puede ver en la tragedia de Shakespeare en varios diálogos donde aparece Casio interviniendo en la formación de un sentido en torno a la imagen de Julio César. La cita que sigue corresponde a un diálogo entre Casio y Casca:

“Pero si te preguntaras por la verdadera causa(...)/o porque todo se escapa de sus normas,/sus límites naturales, sus habituales talentos/hasta volverse una monstruosa aberración,/entonces comprenderías que el cielo los ha poseído/para hacerlos instrumentos del horror/y signo de algún monstruoso estado.” (Shakespeare, 2014, p. 210-211)

Aquí vemos cómo se adjudica una idea de monstruosidad a todo lo que irrumpe, interpela y/o amenaza el orden dominante. Esto rememora históricas dicotomías planetarias que se expresan en grandes términos en la obra de Domingo Faustino Sarmiento con civilización o barbarie. En particular en el campo de la infancia se concretan en la idea de niño y minoridad, asumiendo que la población infantil tiene resueltas las condiciones básicas e indispensables de vida. Por otro lado, quienes se inscriben en la categoría construída como minoridad son delincuentes, están en situaciones de abandono, vulnerabilidad, pobreza. Es en este último sector poblacional en el cual el Estado debe intervenir para garantizar derechos (hablando desde la jerga de la CDN).

Este retrato colabora a reflexionar acerca de cómo se reactualizan históricas antítesis en el campo de la infancia y la política, qué intervenciones habilitan estos procesos, y qué perspectivas se sostienen y disputan.

Este retrato está sumamente ligado a comprender el campo de los derechos de la infancia como un nodo ambiguo y polivalente (Llobet,2020), ya que incrementa la regulación de sectores populares y a la vez habilita la incorporación de sus demandas en lenguaje de derechos (Llobet, 2015). Así el discurso de derechos se convierte en una vía de tráfico de neocolonialismos, imponiendo un “deber ser” en torno a la infancia y los cuidados desde una perspectiva occidental a partir de organismos internacionales que intervienen en nuestra región de diferentes maneras (BID, ONU, UNICEF, FMI, etc)⁶⁵.

⁶⁵ Banco Interamericano de Desarrollo, Organización de Naciones Unidas, Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia, Fondo Monetario Internacional, etc

Retrato IV - Discursos de odio, y: ¿libertades que avanzan?

Lo reconstruido en el retrato anterior remite a la producción de discursos de odio hacia ciertos sectores, o como bien dijimos la adjudicación de una idea de criminalidad y monstruosidad a los mismos.

Bruto especula en torno a lo que hará Cesar al coronarse: *“Mirémosle como una serpiente que, al salir el cascarón, escupe el veneno de su especie; y por lo mismo, debe morir en el embrión”* (Shakespeare, 2014, p. 215)

Casio plantea también que se libraré a sí mismo de sus propias cadenas (Shakespeare, 2014, p. 211). Estos discursos envueltos en falacias y especulaciones desatan acciones de organización colectiva en torno a la disputa de hegemonía y alimentan a “la fobia al Estado” como horizonte emancipatorio (Tzeiman, 2021). Esto corre el foco en la política, desde una perspectiva antiestatalista, y abre el juego a múltiples lógicas de intervención en lo social.

Esta fobia al Estado, que se traduce en la frase de Casio (211) y en los procesos organizativos para asesinar al César, hace pensarnos esclavizados ante una autoridad estatal que aparece como omnipotente, pero sin embargo, muchas veces, no desnaturaliza otras regulaciones de lo social por parte de poderes fácticos que aparecen como “mano invisible”.

Esto nos lleva a pensar al campo de la intervención como espacio de disputas y tensiones morales, afectivas, políticas y simbólicas (Llobet, 2015). También nos invita a reconstruir el mapa de intervenciones en tensión con lo público-privado, dejando de ver los agentes, actores e instituciones disociados entre sí, y analizando el entrecruzamiento situado entre regulaciones sociales en torno a la subjetividad infantil.

Dice Bruto qué matando a Julio César: *“a los ojos del pueblo, seremos redentores más que asesinos.”* (Shakespeare, 2014, p. 219).

Esta fobia al Estado se constituye por un afán de individualizarlo todo, lo que segrega y refragmenta la trama de lo social, contribuyendo a una reproducción estratificada que no reconoce necesidades de cuidado ni de reproducción social (Llobet, 2020). Ante esto, es fundamental preguntarnos cómo atraviesa esta fobia al Estado a la misma racionalidad estatal, como dialoga con jerarquías morales y sociales existentes, y de qué maneras, teniendo en cuenta esto, se producen procesos de clasificación infantil (Llobet et al, 2015).

Retrato V - César no se murió, César no se murió: César vive en el pueblo

Este retrato, que podemos decir que es donde se encuentra el trágico carozo de esta obra shakespeariana, está formado por facetas múltiples. Estas facetas dialogan entre sí en la lucha por la validez de prácticas estatales y en la materialización de procesos de subjetivación. Comprender estos dos rostros en diálogo constante y multilineal, implica acercarnos a construir un régimen complejo y denso de las racionalidades estatales en torno al campo de la infancia (Gené et al., 2021).

“¡Libertad! ¡Somos libres! ¡Ha muerto la tiranía!” exclama Cinna (Shakespeare, 2014, p. 235) parte del grupo conspirador contra César, luego de que lo apuñalan. La multitud entra en pánico, se avisa después.

Volviendo al Retrato IV, es interesante ver cómo se significa socialmente la libertad. La significación de este término no es más ni menos que una disputa entre las racionalidades que producen regulaciones de la infancia.

Se advierte luego:

“Casio: ¡Cuántas veces los siglos venideros/verán representar esta sublime escena/en países y lenguajes desconocidos!/Bruto: Cuantas veces no será un espectáculo/ver a César desangrado. Reducido a polvo,/como ahora, a los pies de la estatua de Pompeyo./ Casio: Tan a menudo se repetirá esta escena,/tan a menudo, que nuestro grupo será llamado/los Hombres que liberaron a su Patria” (Shakespeare, 2014, p. 236)

Este diálogo me acerca a las oleadas en América Latina en torno a la construcción de democracia. La recuperación democrática en nuestros países, y la disputa de este siglo entre la racionalidad neoliberal y la racionalidad democrática y popular (que en estos últimos años se potencia desde los feminismos), atraviesan la producción de estatalidad y del orden social.

Mientras una racionalidad tiene como estrategias la conspiración, el aniquilamiento y derrocamiento del otro; la otra se identifica con la democratización del buen vivir. Vale aclarar que es necesario leer de modo complejo estos proyectos, que a simple vista parecen antagónicos. Desde unas Ciencias Sociales críticas es fundamental habilitar procesos de desbinarización de lo real, y de registro y análisis de las contradicciones, los movimientos y los diálogos entre polos que aparentan oponerse. Entonces, la construcción del orden social tiene que ver con la disputa de racionalidades por la hegemonía. Y es por esto, que

el apuñalamiento de Julio César, es figurita repetida, en Nuestra América, en Palestina, y en cada pueblo del mundo.

Estas disputas se traducen en pujas redistributivas, que en la gestión de la infancia dialogan con la división de los cuidados. Es importante poder analizar cómo las regulaciones infantiles, en este caso la CDN como gran paraguas de la perspectiva dominante en estos tiempos, alimenta, sostiene y/o interpela imaginarios en torno a la infancia.

Con la CDN, inscripta en procesos de neoliberalización, la familia se convierte en el dispositivo estratégico de intervención de las políticas antipobreza. De esta manera, se refuerza la maternalización de las mujeres, es decir la prescripción e idealización de deberes maternos que le son asignados a mujeres y disidencias. Esto al mismo tiempo habilita una vía de interpelación al estado e incluso de organización comunitaria.

Al producirse esto, también se idealiza la familia, construyendo una rígida división de roles y tareas. Las situaciones críticas producidas por el neoliberalismo y las luchas feministas ponen en jaque esta estandarización. De igual manera, persiste este discurso en las políticas públicas, que también termina individualizando y psicologizando a la infancia, en el sentido de responsabilizar al sujeto y a su entorno más cercano en lo que corresponde a cuestiones básicas para garantizar la vida. La psicologización también se torna un discurso hegemónico desde el cual parecen leerse trastornos, enfermedades y actitudes a la luz de “la calidad de los vínculos” y la relación personal. Estos procesos, que van de la mano, recrean los problemas sociales como un síntoma y asignan a relaciones parentales la responsabilidad del sostenimiento de la vida (Villalta, 2021a).

Ante esto, la propuesta podría ser analizar cómo han dialogado estos procesos con la democratización de los cuidados, es decir, procesos que desprivaticen los mismos, y puedan hacer una lectura de complejo pertinente que visibilice condiciones materiales y simbólicas, y redes relacionales de poder. (Villalta, 2021a).

Villalta (2021a) afirma que para analizar la construcción de la infancia es indispensable visibilizar los procesos de subordinación generacional y de género, examinar modos de operar de jerarquías sociales y desarmar los procesos de legitimación del imaginario familiarista.

Es imprescindible además, estudiar la politicidad popular (Merklen, 2005) en diálogo con la producción de discursos y la producción de estatalidad. En la Escena II del Acto III, el pueblo pide una explicación ante el asesinato de Julio César, y Bruto, les habla desde

una tribuna y dice que lo mató porque no quiere que nadie sea esclavizado. Antonio, habilitado a hablar por Bruto, baja de la tribuna y lee el testamento de César quien comparte sus riquezas con el pueblo, llamando a una rebelión ante los traidores.

Esta escena nos remite a pensar proyectos de relación entre Estado, Sociedad e Infancia que se constituyen desde las racionalidades en disputa. Antonio logra conmover al pueblo, desafiando las jerarquías sociales asignadas, y leyendo el testamento de César, que tiene que ver con redistribuir riquezas, que en otras palabras es redistribuir condiciones de sustentabilidad de la vida.

César no se murió. Sigue apareciendo como un fantasma hasta el final de la obra. Considero que este es un modo muy poético, pero también conocido, usado desde Carlos Marx hasta la actualidad con el cántico de “¡No nos han vencido!” y del de “30 mil compañeros detenidos-desaparecidos: ¡Presentes!”.

Las apariciones de César como fantasma remite que a pesar de que proyectos neoliberales y fascistas sean gobierno, las disputas por la hegemonía están siempre latentes y se materializan en la producción de estatalidad, en la politicidad popular y en estrategias que buscan garantizar la sustentabilidad de la vida.

Las apariciones de César que se traducen en la lucha popular, expresan potencia ante momentos donde suele abundar la angustia. Es esa la potencia que deviene en luchas con horizontes redistributivos que desarmen las desigualdades sociales y lógicas de exclusión social. Es esa la potencia de la pregunta por otras posibilidades. Es esa potencia que propicia pensar una producción de estatalidad que garantice procesos múltiples, dignos y liberadores de socialización de la infancia, y subjetivación infantil.

César no se murió, César no se murió, César vive en el pueblo, *la puta madre que lo parió*.

Retrato VI - La puta madre que lo parió: acerca de la razón masculina y la producción de ciudadanía

Vemos constantemente en esta tragedia cómo la figura de la mujer, devenida en madre, es desacreditada e invalidada. Estas figuras aparecen dentro del hogar siempre, y los personajes las adjetivan en relación con el sometimiento, el sufrimiento, la debilidad. Las mujeres aparecen en esta obra como anexos, como decorados, como esposas de, que intentan ingresar o ingerir en lo público, pero son menospreciadas por el género masculino. Es el caso de Porcia, que quiere conocer la situación en la que se involucra Bruto pero él

no accedía a contarle. Es el caso también de Calpurnia, que es vista como una ridícula por el propio César, porque un sueño le advirtió el peligro de muerte del mismo. Vemos aquí cómo operan estrategias de validación masculina, que excluyen y segregan lo que no responde a estos estándares.

Así se va construyendo mundo, vida cotidiana y espacio público pensado desde una racionalidad masculina regido bajo criterios que producen ciudadanía, reconocimiento y acceso a derechos. Mientras que, al mismo tiempo se redefine una esfera de lo privado que se invisibiliza y subordina, al que se adjudican las tareas de sostenibilidad de la vida.

Esto, en lenguaje de la infancia (Llobet, 2020) tiene que ver con un carácter responsabilizador y moralizador del sistema de protección de derechos que sostiene jerarquías sociales y marcaciones entre lo público y lo privado. Se moraliza y normaliza el deber materno y se adjudican responsabilidades a “prácticas de crianza”, juzgando a una madre como “buena o mala” cuando hay una “anomalía” en torno a lo que se considera normal. “Putá” es significado socialmente como un insulto: “hijo de puta”, “puta madre”, “la puta que te parió”: le asignamos responsabilidades a las madres en torno a la configuración subjetiva de quién ellas han parido.

En la obra, abundan conversaciones entre varones en el espacio público, no así entre mujeres. Estas relaciones de varones se traducen en complicidad de género, son ellos quienes se terminan matando a sí mismos, unos sobre otros; ya que prefieren morir así antes que ser asesinado por la tropa enemiga. Esto trae interrogantes en torno a la producción de espacio público y ciudadanía, no solamente en torno a quiénes, sino también a las reglas, los criterios, principios y normas que regulan estos procesos. Como así también, cómo se redefinen el espacio de lo público y privado, a qué cuestiones se les asigna invisibilidad y a cuáles publicidad y por qué, y cómo circula el ejercicio de derechos en estos espacios. La pregunta es por la asignación de ciudadanía y por dónde pasa el gobierno de quienes habitamos este mundo.

La infancia tampoco aparece claramente en esta obra y me trae la inquietud en torno a la posibilidad de habilitar estrategias que acrediten, reconozcan, validen la existencia del otro, que abran el juego a la participación y que permitan a todes ser parte de la definición de la vida cotidiana. La invitación de este retrato es desmasculinizar el mundo para ampliar y reconocer en todes el carácter de sujeto político, titular de derechos. La invitación de este retrato es entonces como bien expresa Silvia Federici: *Reencantar el mundo* para democratizar la vida.

Reflexiones finales: retratos trágicos, inquietos, movilizantes, abiertos

Estos seis retratos son invitaciones a leer la configuración de la infancia en articulación constante con el Estado, las Familias y la Sociedad (o como más le gustaría a William decir, el pueblo, la plebe).

La reactualización de esta relación nos desafía a retomar lecturas e identificar trastocamientos en lo social que dialogan y también se materializan de múltiples modos en el campo de la infancia.

Estas seis partes, no hacen más que aproximarnos a ciertos conflictos que definen al gobierno de la infancia. Gobierno que se relaciona con la producción del orden social, y con el sostenimiento, la restauración y/o modificación del dominio público-privado.

Parece ser que en estos tiempos de prevalencia de discursos ultraliberales, los pisos de debate se bajan, la discusión política se minimiza a lo indispensable, y lo político se criminaliza y aparece como un gasto. Es fundamental aquí visibilizar cómo se conjugan y disputan múltiples intervenciones sociales; cómo, por ejemplo, cómo el mercado, las nuevas tecnologías, la biomedicina hegemónica, la religiosidad y sus instituciones hegemónicas, entre otras, producen subjetivación infantil.

Estos retratos son apuesta política a desnaturalizar cuestiones que aparecen dadas, a interpelar la división de tareas reproductivas, pero también el fundamento de las mismas, y preguntarnos por las coordenadas que direccionan la producción de estatalidad.

Estos retratos desafían a inscribir la construcción de infancia situadamente y visibilizar condiciones desiguales y excluyentes de vida que restringen el acceso a cuidados. Es importante preguntarnos por donde pasa la socialización infantil en estos tiempos en los que hay discursos hegemónicos que pretenden acotar la ciudadanía y ligarla solo al consumo. La pregunta en torno a esto es imprescindible también para visibilizar y reflexionar acerca de un ordenamiento social desigual que se entrama en los procesos de reproducción social.

Toda infancia es política y todo es política de infancia (Shabel, 2019). La CDN entonces no tiene que representar un techo, un horizonte, un lugar para llegar, todo lo contrario, puede llegar a actuar como fundamento, fundación de producción de política pública que a partir de la producción política desuniversalice y deshomogeneice la idea de infancia y habilite a pensar sus múltiples expresiones y configuraciones en espacios-tiempos determinados, con desigualdades sociales que se y la particularizan.

Pensar el presente tiene que ver con recuperar la historia de la infancia como producción y representación moderna, los lugares asignados a ella y los espacios de normalización y disciplinamiento desde el mundo adulto, pero también las estrategias infantiles de negociación, tensión y resistencia. Pensar el presente desde la tragedia de Shakespeare posibilita analizar las reconfiguraciones de lo social y la reactualización de la conflictividad en torno a la ciudadanía infantil. Es asumir el carácter político de la infancia, desarmar la desigual distribución de tareas reproductivas, preguntándonos también: ¿Qué mundo para qué infancia-s? y ¿Qué infancia-s para qué mundo? Vemos entonces, que estas preguntas, no corresponden a una dimensión individual o privada del asunto, sino más bien pública y colectiva.

Desde estos puntos, es posible dismantelar el carácter privado que permea los procesos de reproducción social, en términos de visibilizar las relaciones de poder que nos ordenan y convocando a crear estrategias que habiliten posibilidades justas y dignas en donde se contemplen los tiempos y espacios de la infancia como sujeto plural, y no sea más minorizada por una sociedad que coloca en el centro a un adulto-blancocisheterosexual como sujeto dominante y central para la producción. Ese entonces quizás sea un desafío, dismantelar, despatriarcalizar y descolonizar los procesos desiguales de producción-reproducción que aparecen como universales, normales y punitivos; posibilitando ordenamientos otros que subviertan la exclusión, exclusividad y violencia de este sistema-mundo.

Bibliografía

- Ariés, P. (1988). *El descubrimiento de la infancia. El niño y la vida familiar en el antiguo régimen*. Taurus. Madrid.
- Carli, S.M.E. (abril, 2010); Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001): Figuras de la historia reciente. *Educação em Revista*; 26; 1; 4-2010; 351-381. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Educação. Brazil. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/188237>
- Gené, M.; Heredia, M. & Perelmiter, L. (2021). El carácter múltiple de la racionalidad estatal: ministerios, funcionarios y desafíos de gobierno en la Argentina. *Sociohistórica*, 48, e139, septiembre-febrero. Recuperado de

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-16062021000200139&script=sci_abstract

Llobet, V. (2015). *La infancia y su gobierno: una aproximación desde las trayectorias investigativas de argentina*. *Política & trabalho Revista de Ciências Sociais*, nº 43, Julho/Dezembro de 2015, p. 37-48. Brazil. Recuperado de https://notablesdelaciencia.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/71056/CONICET_Digital_Nro.dda4f96d-bc05-47a3-9a10-7db0bba69330_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

Llobet, V. & Medan, M. (junio, 2015). Políticas sociales y violencias hacia las y los niños y jóvenes en Argentina. *Controversias y Concurrencias Latinoamericanas*; 7; 11; 7-2015; 127-140. *Asociación Latinoamericana de Sociología*. Recuperado de <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/56528>

Llobet, V. (2020). Las regulaciones del cuidado y los derechos de niños y niñas. Un debate situado. *América Latina XXXVIII LASA*.

Merklen, D. (2005). *Pobres ciudadanos*. Gorla. Buenos Aires.

Pérez Alvarez, J. (2022). La producción de estatalidad en el campo de intervención de la infancia pobre: reflexiones a partir de una investigación empírica en barrios populares. En: Villalta, C. & Martínez, M.J. (2022) *Estado, infancias y familias. Estudio de Antropología Política y Jurídica*. CELS, FFyL UBA. CABA. Recuperado de <https://www.teseopress.com/estadoinfanciasyfamilias/chapter/la-produccion-de-estatalidad-en-el-campo-de-la/>

Rinesi, E. (2021). *¡Qué cosa, la cosa pública!* Ubu. Buenos Aires.

Shabel, P. (septiembre, 2019). *Todo es política (de infancia)*. *Observatorio Participativo de Políticas Públicas en Educación (OPPPEd)*- FFyL UBA. Buenos Aires. Recuperado de <http://www.iice.institutos.filo.uba.ar/sites/iice.institutos.filo.uba.ar/files/Shabel.pdf>

Shakespeare, W. (2014). *Julio César. Versión de Alejandra Rojas. Tragedias. Obra Completa*. Traducción de: Andreu Jaume et all. Debolsillo. Barcelona.

Tzeiman, A. (2021). *La fobia al Estado en América Latina: Reflexiones teórico-políticas sobre el desarrollo y la dependencia*. Instituto de Investigaciones Gino Germani. FCS UBA. Buenos Aires. Recuperado de <https://iigg.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/22/2021/04/La-fobia-al-Estado.pdf>

Villalta, C. (mayo-octubre, 2021). Antropología de las intervenciones estatales sobre la infancia, la adolescencia y la familia. *Cuadernos De antropología Social*, (53), 21-37. Recuperado de <https://doi.org/10.34096/cas.i53.10169>

Graziano, F., & Grinberg, J. (mayo-octubre, 2021). La administración de la infancia y la adolescencia hoy. *Cuadernos De antropología Social*, (53), 7-19. Recuperado de <https://doi.org/10.34096/cas.i53.10177>

Zibbechi, C. (enero-junio, 2022). ¿Nuevas formas de sociabilidad y politicidad en torno a los cuidados? Los movimientos sociales desde la perspectiva de los cuidados. *La ventana* vol.6 no.55 371-388. Guadalajara. Recuperado de <https://doi.org/10.32870/lv.v6i55.7410>

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



Panfleto planetario: los imaginarios para (después d)el final de Michel Nieva

Planetary pamphlet: the imaginaries for (after) the end of Michel Nieva

Mariana Catalin

IECH (UNR/CONICET)

marianacatalin@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1446-1580>

Resumen

En el marco de un proyecto más amplio que estudia los imaginarios para (después d)el final en la narrativa argentina reciente, el presente trabajo se propone abordar la novela de Michel Nieva *La infancia del mundo*. Comenzaremos dando cuenta de los modos en que esta proyección futura enfatiza la linealidad cronológica al estructurarse sobre una clara y explicitada exacerbación de ciertos factores que marcan el presente planteando y repensando la relación entre crisis climática y expansión pandémica de enfermedades. Luego, a partir de los diferentes recursos de apertura de lo literario que propone el autor, nos detendremos en los ritmos con los que se sostiene pero, a la vez, se pone en jaque la linealidad implicada en la lógica del final: la aceleración ligada a la velocidad frenética del capital y la ralentización en contacto con la perduración singular de lo que permanece latente, la detención requerida para la contemplación y la larga duración cifrada en la división del tiempo en eones geológicos. Por último, nos centraremos en los modos en que, a partir de la ralentización, se tensionan en la novela homogeinización/singularización en torno a la imaginación del final del capitalismo y el final de la novela.

Palabras claves: literatura argentina; michel nieva; imaginarios para (después d)el final; aceleracionismo; larga duración

Abstract

Within the framework of a broader project that studies the imaginaries for (after) the end in recent Argentine narrative, the present work propose a reading of Michel Nieva's novel *La infancia del mundo*. First, we will analyze the ways in which this future projection emphasizes chronological linearity by being structured on a clear and explicit exacerbation of certain factors that mark the present, rethinking the relationship between climate crisis and pandemic expansion of diseases. Then, based on the different opening devices of the literary that the author proposes, we will examine the rhythms of the novel: the acceleration linked to the frenetic speed of capital and the in contact with the singular duration of what remains latent, the deceleration required for contemplation and the long duration imposed by geological eons. Finally, we will focus on the ways in which homogeinization/singularization is tensioned in the novel around the imagination of the end of capitalism and the end of the novel.

Key words: argentine literature; michel nieva; imaginaries for (after) the end; accelerationism; long duration

En abril de 2020, en un clima que describía como propio de una “distópica novela de ciencia ficción”, Luciano Sálíche abrió su entrevista a Agustina Bazterrica, Martín Felipe Castagnet, Claudia Aboaf y Gonzalo Gossweiler, “cuatro escritores que navegan el género de las distopías y las especulaciones” (s/p), con la pregunta “¿Se puede seguir haciendo ciencia ficción después del coronavirus?” (s/p). Las respuestas, que interrogaban las dificultades de definir el género, las relaciones con el realismo y las formas de interacción con el presente desde el que se escribe, fueron afirmativas: se confiaba aún en la potencia de la literatura, en poder escapar del asecho del “monotema y la unidimensionalidad” (s/p) que podría imponer el virus.

Y, en efecto, como sabemos, se siguieron publicando ficciones que imaginan el después del fin de un/ del mundo escapando a la mera “catarsis literaria” (Saliche, 2020, s/p). Entre otras, en 2021, escrita en contexto de pandemia, *Acá empieza a deshacerse el cielo* de Lucila Grossman. En 2022, *Furor fulgor* de Ana Ojeda y, en un borde que plantea un final singular que podría proyectarse, *¿Podrán los robots dominar el fútbol mundial?* de Nicolás

Guglielmetti. 2023 fue un año prolífico: a la par de *Los quilmers* de Leandro Ávalos Blacha y *El Húngaro* de Mirko Barreiro (inscriptas en un juego con el final más similar al de Guglielmetti), *Entonces eso es todo* de Lucía Vazquez, *Vladimir* de Leticia Martín, *Mundo orco* de Gimena Néspolo, *Las indignas* de Agustina Bazterrica y *La infancia del mundo* de Michel Nieva. Esta última se destaca por el modo en que vuelve sobre el asecho de la enfermedad al imaginar un mundo futuro azotado por un cambio climático irremediable intensamente relacionado con la expansión de lo que puede pensarse en el registro de un virus, ubicándose en uno de los extremos del espectro que habilitan este tipo de proyecciones (Kunkel, 2008): el siniestro perfeccionamiento del orden vigente. Obligando a volver a poner en juego alguno de los interrogantes que lxs escritorxs se planteaban en la entrevista de Sálliche (2020), esta proyección futura enfatiza la linealidad cronológica al estructurarse sobre una clara y explicitada exacerbación de ciertos factores que marcan el presente, movimiento propio de los imaginarios para (después d)el final, pero que, en este caso, aparece particularmente acentuado por la constante reflexión de lxs personajxs/narradorxs (y del autor) sobre las continuidades y las diferencias. Exacerbación que se prolonga a la forma en que se plantea la relación con y entre la crisis climática y la enfermedad. Pero, en simultáneo, ese suceder cronológico impuesto es interceptado por un juego en torno a las velocidades que tensiona la multiplicación heterocrónica con la homogenización de dimensiones. Una polirritmia que nos llevará hasta el borde de la literatura.

Deslindes

Nieva insiste, explicita. Traza relaciones de causa-consecuencia entre contexto y texto. En retrospectiva, los objetivos que movieron la escritura de *La infancia del mundo* se muestran claros: “El contexto de emergencia socio-ambiental –sostiene Nieva– marcó la escritura, así como el capitalismo especulativo alrededor de las enfermedades y la monetización que se hace de ellas (...) Me interesaba plasmar cómo las catástrofes generan ganancias en el sistema capitalista” (Castillo Cerezuela, 2023, s/p). El autor también da cuenta de lo que motivó la elección del tiempo futuro: “hay una sobreproducción de futuros desde la perspectiva del Norte Global que nos hacen creer que es el único posible, y que condenan al resto de las poblaciones del mundo a ser ‘el pasado’. Mi proyecto literario en cierto punto es hackear ese futuro y traspolarlo a la experiencia latinoamericana de la tecnología” (Retamal, 2023, s/p). Podemos sumar a esta serie sus reflexiones en torno a cómo su

narrativa busca plasmar la continuidad de la violencia: “tomo hechos de violencia del pasado de Latinoamérica para mostrar las violencias del presente. Desde la conquista de América hay un proceso en el que tecnologías y discursos producen una indistinción entre cuerpos y territorios: ambos son mercancía de extracción equivalente. Exploro la literatura del siglo XIX (...) para intervenirla en sus orígenes de exclusión y violencia” (Melo, 2023, s/p).

Todas estas líneas se encontraban ya esbozadas en la contratapa del libro que establecía, además, direcciones privilegiadas para la lectura de la proyección: “El resultado: una novela extraordinaria sobre un futuro enloquecido que se transparenta, quizá con demasiada claridad, en nuestro presente”. La narración no nos va a hacer esperar. En el capítulo 3 se explicitan ya las relaciones entre pandemias, desastre socioambiental y estado actual del capitalismo: los virus con los que se especula en la bolsa han irrumpido debido a “la deforestación total del Amazonas y de las florestas de China y África” (p.45) y, antes que entes indeterminados entre lo vivo y lo no vivo (Díaz, 2020), adquieren el rango claro de “activos” y quedan objetualizados como juguetes del mercado virofinanciero –incluso a pesar de que uno de ellos es personificado en la figura de le protagonista que, en vez de llevar el nombre del vector de transmisión, es estigmatizado con el de la infección que contagia.

Ahora bien, sabemos que en la cumplimentación de estos objetivos el exceso opera no solo en función de mostrar la exacerbación de ciertas lógicas del presente, sino que, también, da lugar a un desborde que parece no poder contenerse enteramente en esos modos de relación. Delirio, parodia, absurdo son lexemas que se iteran en las diferentes reseñas que abordan *La infancia del mundo* abriéndonos al mundo de lo cómico y del humor.⁶⁶ Poner en juego estos conceptos permite dar cuenta de ciertos movimientos de la escritura de Nieva que lo dejan más cerca de Bob Chow, Ojeda o incluso de Grossman que de Claudia Aboaf, Bazterrica o Vazquez. Y esta distinción es, creo, fundamental para complejizar los abordajes de las ficciones que tienen en su centro una mutación radical que se configura como final, más allá de la categoría clasificatoria del género. No hay solemnidad en estos finales, sino

66 Esto puede observarse en las reseñas de Gonzalo Santos (2023), Julia Kornberg (2023), Emilio Jurado Naon (2023), Fernando Bogado (2023) y Rafael Arce (2023), entre otrxs. Para analizar el uso de estos recursos en la narrativa previa de Nieva cf. De Leone (2017) y Pérez Grass (2023). Para una breve pero completa delimitación de los conceptos ligados al humor que habilita su utilización en este contexto cf. Flores (2014).

algo más cercano al disparate, a la risa que evade la lectura de la proyección. Pero, a la vez que permiten atender a esta singularidad, es cierto también que el modo de utilización de estas nociones refuerza en muchos casos la lógica lineal que sostiene la claridad que nos adelantaba la contratapa, en la medida que no deja de marcarse su articulación como respuesta a la atrocidad del presente.

Siguiendo en esta dirección, conviene destacar que hay algo que Nieva no hace: caer en la simplificación que supone sostener rápidamente y sin distinciones que, justamente debido al ángulo particular de visión que habilitan estos excesos, la ciencia ficción es el nuevo realismo. Pensar el lugar que ocupan ciertos géneros en el estado actual del capitalismo no implica en la perspectiva del autor homogeneizar las formas históricas en que cada uno de los mismos ha planteado sus relaciones con la realidad. Nieva sostiene que el realismo no le “alcanza para explicar lo que sucede” (Castillo Cerezuola, 2023, s/p), pero, a la vez, especifica esta fórmula frecuentemente repetida al cifrar esa insuficiencia en las dimensiones (y en las temporalidades) que permite abarcar la novela realista:

(...) está esa cuestión que vuelve a la ciencia ficción como un género que en lo literario siempre fue marginal, como secundario, pero le da una imprevista centralidad en la discusión contemporánea porque es el mismo lenguaje que usa el capitalismo para narrarse. Y también creo que por ahí lo ambiental en el realismo siempre quedó relegado a un papel decorativo, o escenográfico, que era el teatro del yo o de la familia, y con el cambio climático es como que se sacude esa escenografía y se confunde el fondo con la figura. Digamos, la manera que tiene el realismo de contar estas historias no puede dar cuenta de eso ambiental. Entonces creo que la ciencia ficción entra en un momento en que colapsa la literatura realista para dar cuenta del presente (Álvarez, 2023, s/p)

Hay algo de anacrónico en este modo de Nieva de volver sobre los géneros, un anacronismo que le permite evadir la homogeneización –tanto histórica en lo que respecta al desarrollo y prerrogativas de los mismos, como con el lenguaje del capitalismo. A la vez, le otorga un tono singular a su apuesta a lo actual en relación con ciertos modos de abrir las fronteras de lo que, en su propia autofiguración, se configura como literatura. Porque, para Nieva, no solo es el realismo el que no alcanza para dar cuenta de ciertas temporalidades, sino que, por momentos, es la misma literatura la que parece volverse insuficiente:

Al ser una novela sobre el impacto climático, o sea al narrar el tiempo de un planeta, implicaba temporalidades que no son humanas, sino geológicas. La literatura está llamada a narrar tiempos humanos. Por eso, la novela moderna narra los tiempos del yo, de la familia. Es un dispositivo que no está acostumbrado a grandes

temporalidades. Para eso precisaba de otros lenguajes que distorsionen lo literario: el Museo de Ciencias Naturales, los videojuegos, los mapas con los cambios cartográficos que forman parte de la novela (Melo, 2023, s/p)

En la medida en que este movimiento es acompañado, como vimos, por una fuerte defensa genérica, podemos sostener que la ciencia ficción le proporciona, entonces, al autor dos cosas. En primer lugar, es un vehículo privilegiado para buscar modos de narrar la temporalidad extensa de las eras geológicas: es el género a partir del cuál Nieva puede abrir la literatura, ya que, como podemos observar en esta referencia, la misma es convocada para ser ceñida, luego, a la novela moderna, intensamente relacionada con los modos en que se había pensado la novela realista. En segundo lugar, un factor que no había surgido en contraste con formas literarias previas, la “atemporalidad”: “la ciencia ficción –sostiene Nieva– me sirve para pensar la historia argentina y la violencia ejercida de manera indiferenciada sobre cuerpos y territorios de manera atemporal. Me permite pensar la violencia que aparece como un virus que no nace ni muere, sino que está en una latencia que adquiere formas de violencia raciales, patriarcales, clasistas” (Melo, 2023, s/p).

De los recursos para distorsionar lo literario, los mapas son la manera mas clara de exponer las consecuencias de la crisis socioambiental: a la vez que son presentados como dispositivos temporales, también es cierto que entablan una relación lineal con el presente marcada por la exacerbación. Muestran, hacen ver, la catástrofe posible y, a la par, exponen la particular dinámica entre desterritorialización y territorialización propia del estado actual del capitalismo (Avanessian y Reis, 2018): en ese futuro el planeta tierra ya no es un límite, pero, si no se tiene el capital suficiente para poder traspasar fronteras, es necesario o bien haber sido objeto de una mutación biológica que deja al borde de lo que la novela plantea como humano o bien perder el propio cuerpo en un cruce con la virtualidad que provee la tecnología.

En cambio, lo que podemos pensar bajo la órbita de la distorsión propiciada por los videojuegos y por el Museo de Ciencias Naturales habilita y se relaciona con otras temporalidades que desenvuelve el relato y que plantean otras relaciones de causa-consecuencia. En la larga duración, las temporalidades y los ritmos se multiplican (y, hacia el final, se abren otras vinculaciones entre dimensiones que no son las que se congelan en los mapas).⁶⁷ No sobra aquí introducir un dato: en una entrevista Nieva plantea que este

67 Sandra Contreras y Alejandra Laera se han ocupado en diferentes investigaciones de especificar cómo opera la “larga duración” en la literatura y el arte de América Latina. Para comenzar a desandar esta

podría ser el primer episodio de una trilogía (Cruces Pérez, 2024, s/p). Este indicio abre la pregunta por la necesidad de concretar a nivel de proyecto lo que se ha planteado ya a nivel temático (algo que la iteración de las drogas creadas en *¿Sueñan los gauchoideos con ñandues eléctricos?* (2013), el binodinal y el benereo tt, parece incentivar).

Rápido: contagio, especulación financiera, geoingeniería planetaria.

Más allá de cómo se evalúen la factibilidad, pertinencia y conveniencia de las acciones que proponía, el “Manifiesto por una política aceleracionista” se constituyó como un momento clave de exposición de las temporalidades del capitalismo actual y de condensación de reflexiones previas (Avanessian y Reis, 2018). El punto 1 de su segundo apartado fue, en este sentido, paradigmático:

Si hay algún sistema que se haya asociado con ideas de aceleración, es el capitalismo. El metabolismo esencial del capitalismo demanda crecimiento económico, competencia entre entidades capitalistas individuales que estimulan el desarrollo tecnológico con el fin de obtener ventajas competitivas, todo ello acompañado de una creciente fractura social. En su forma neoliberal, su autopresentación ideológica es la liberación de fuerzas de destrucción creativa que desencadena innovaciones tecnológicas y sociales en aceleración constante (Avanessian y Reis, 2018, p.36)

Resulta casi obvio sostener que el futuro de *La infancia del mundo* tiene como pilares estructurantes el desarrollo tecnológico, la competencia entre entidades capitalistas individuales y la fractura social. Pero la puesta en contacto con esas fuerzas no es solo temática, sino que marca los ritmos de la acción: la novela de Nieva acelera. Mima esa fuerza impulsora.⁶⁸ En el cuarto capítulo, luego de la presentación de los personajes, la niña dengue irrumpe en la bolsa de Santa Rosa. La escena se presenta como clave para leer la aceleración conectada al capital. A través de su mirada, del asombro de esa que es una otra, la novela describe:

perspectiva y especificar el concepto a través de un recorrido desde Fernand Braudel hasta los más recientes Jo Guldi y David Armitage puede consultarse “A largo plazo: proyectos narrativos trans-temporales en la Argentina contemporánea” (2022).

68 En “Más allá del mundo: imaginación transtemporal para un cierto modo de habitar los confines” (2019), Laera se ocupa de trazar líneas de abordaje para leer las novelas que “trabajan con la aceleración” en relación con las teorías político económicas aceleracionistas, marcando cómo se confrontan tensiones similares en lo que respecta a los efectos liberadores que puede contener en potencia esta temporalidad llevada más allá de las limitaciones impuesta por el capitalismo.

Estos bien presentables hombres, trajeados y frenéticos, sin dejar nunca de mirar las pantallas que empapelaban la sala, corrían de acá para allá disparados en todas las direcciones, sin ningún propósito ni fin, como partículas de un gas brotando de manera enloquecida o vacas atropellándose entre sí antes de ingresar al matadero (p.57).

El ritmo es “frenético”. El fluir de los guarismo está desquiciado. Los corredores están hundidos en “un pantanoso fango macabro de supremo horror y frenesí” (p.57). Y esa aceleración no solo se supone violenta en el plano abstracto de las consecuencias de la especulación que el lector avezado podría inferir, sino que se explicita como tal en el entorno concreto de lo que puede experimentar la niña dengue. En primer lugar, porque contemplar ese espectáculo hace que ella evoque y reviva las truculentas burlas de sus compañeros de escuela asociando ambos modos de accionar. En segundo lugar, de forma menos directa, mediante la metáfora. Al observar las cifras que se acumulan en las pantallas “los rostros de los corredores, como si un sistema de nodos transmitiera electricidad en sus músculos al ritmo furioso de las cambiantes cotizaciones, se contraían y dilataban en muecas indescifrables, tan grotescas que no le permitían a la niña dengue entender si eran de espanto o de goce” (p.57). La elección de la electricidad para registrar el efecto no es neutra: nos remite rápidamente al ensayo del autor “Tecnología y barbarie. Una lectura cyberpunk de la literatura argentina” (Nieva, 2024 [2020]) y, en relación, a los modos de tortura que superponía y con los que se regodeaba *¿Sueñan los gauchoides con ñandues eléctricos?* acercándose al gore, tanto como género como caracterización del funcionamiento capitalista (De Leone, 2017; Pérez Grass, 2023). La aceleración de la trama por la concatenación de episodios breves y catastróficos que, apenas comienzan a desarrollarse, concluyen queda asociada, así, al ritmo de las virofinanzas y, en la cadena de vinculaciones, se vuelve violenta.

Lo mismo ocurre con el contagio, el arma mediante la cual se podrían poner en jaque las jerarquías. En el primer capítulo, el asesinato de Dulce había sido descrito con morosidad, incluso, hacia el final, el niño dengue se había dado el tiempo para hacer un chiste. El asesinato posterior del profesor de gimnasia y la inoculación del virus en sus compañeritos de colonia habían sido, incluso, razonados. Esto cambia cuando la ahora niña dengue se sumerge en el distrito financiero. Luego del breve desvío hacia su pasado, el narrador vuelve a insistir en el alza desmesurada de las cotizaciones de las acciones, en la excitación de los corredores ante los indicadores, en cómo, en cuestión de segundos, se reporta un aumento del 326% en los rendimientos. La niña dengue parece quedar presa de esa frenética suba y busca calcular la cantidad de personas que abarrotan la sala. Y la narración

no solo nos dice que cuenta a sus futuras víctimas, sino que acelera aún más para registrar la acumulación veloz de su cálculo. Es entonces cuando el “pánico atroz” da paso al “furor vengativo” y la niña dengue comienza a picar. La novela fusiona el sucederse acelerado de las picadura con el vaivén vertiginoso de las cotizaciones, “que subían y bajaban o bajaban y subían, o bajaban y bajaban y bajaban en espiral en cascada en precipicio vértice recto un rayo” (pp.62-63), de la misma manera en que había operado con la contabilización de las víctimas. Sin comas, sin siquiera una pausa: la narración contagia / la narración se contagia. Entre las disculpas del narrador (“no fue dueña de sí” (p.61), nos dice antes de que la niña dengue comience a picar), la imposición de la especie (los “corredores de Bolsa se volvieron no otra cosa sino suculentos pingajos sanguinolentos, deliciosos bocaditos de carne” (p.62)) y la aceleración omnívora del capital financiero la venganza de la niña dengue es deglutida por el frenesí.

Es en este marco, que el relato da lugar a dos finales que encarnan esa dilación en la inminencia que tan bien describía Slavoj Žižek (2020) al pensar la pandemia como final, cuando intentaba dar cuenta, en el desbocado avance del virus y de las reflexiones, del tiempo que es necesario percibir entre la “misteriosa ruptura” y el “auténtico derrumbe”, “entre el momento del golpe y el de la muerte” (s/p). Por un lado, el crack de la Bolsa de Valores de La Pampa que, como vimos en la cita previa, la novela describe impactando con la rapidez de un rayo condensando lo instantáneo del golpe en una onomatopeya. Por otro lado, e inmediatamente después de que se presenta la ruptura, el final que se cifra en la intuición de la niña dengue de que se está produciendo una mutación que podría extenderse mucho más allá del crack de uno de los nodos del mercado financiero: el descubrimiento de la insuficiencia de los vehículos de la expresión humana para comunicar la experiencia de otras formas de vida. Es decir, el final de la novela. El relato, de ser consecuente con la forma en que fusiona aceleración del capital y mutación de lo humano, debería, de ahora en más, componerse solo mediante onomatopeyas para dejar de imponer a su personaje el lenguaje humano, para dejar que se desencadene la liberación de las fuerzas de destrucción creativa.⁶⁹

69 En la segunda parte, el problema insistirá mostrando las posibilidades que podrían haberse abierto de profundizar en la ruptura que implica la puesta en juego de un lenguaje no humano, pero lo hará solo reflexivamente, no a nivel de la efectivización narrativa: “Entonces, emocionada por el reencuentro con su prole, la nada dengue levantó vuelo del tacho de basura y allí los vio, ¿pero cómo narrar ese encuentro con la sintaxis del castellano: humano, demasiado humano castellano, que declina los nombres en singular o plural pero desconoce otras asociaciones de los números y los cuerpos?” (p.125)

Pero sabemos que la novela no termina ahí. Que elige continuar. Podríamos sostener que a puro ímpetu de ambición totalizadora no quiere dejar de describirnos el otro mecanismo de aceleración que rige este mundo futuro: el de la geoingeniería planetaria. En el primer apartado de la segunda parte, la novela se abre al ensayo, ese otro recurso que Nieva no menciona en el listado que consigné al comienzo pero sí en otros momentos de sus reflexiones (Alvarez, 2023, s/p) y que deja en una frontera ciertas prerrogativas de la especificidad de lo literario cifradas en la novela moderna⁷⁰. El relato complementa el mapa que lo precede dando cuenta de factores ambientales y de circulación social del nuevo territorio al que se aboca. Esboza, también, la pintura de un paisaje y compone, brevemente, una historia. En este marco, se nos explica cómo funciona la geoingeniería planetaria. La misma, especialidad de la multinacional inglesa AIS, se desarrolla mediante la aplicación de “tecnologías geológicas para transformar cualquier desierto sin vida en un bullente magma de recursos vivientes, y acelerar vertiginosamente a cuestión de días largos procesos geológicos que de otra manera demorarían siglos o milenios” (p.81). Convierte los ecosistemas en mercancías. Sin duda, el factor geológico no está constreñido, como veremos de inmediato, a la aceleración de la terraformación, pero desde la perspectiva de la geoingeniería planetaria los tiempos lentos del surgimiento y descubrimiento de los accidentes geológicos y de las especies quedan puestos en jaque. Y esta temporalidad no solo se describe mediante el análisis vehiculizado a través del impulso del ensayo, sino que parece llevar a la novela hacia formas singulares de exposición: los listados. Por un lado, el de las especies de mariposas que se le ofrecen al cliente para conformar su ecosistema. Por otro, más adelante, el inventario de los fragmentos de glaciares que se encuentran expuestos en el Gran Crucero del Invierno, cuyo lema es “*12000 años de historia en un solo lugar*” (p.118 [el subrayado es del original]). Estos listados irrumpen en el suceder de la narración, condensando, para que pueda comprenderse rápidamente y a golpe de ojo, lo que de otro modo llevaría más tiempo describir y explicar. En el caso del catálogo de mariposas, a la vez que en la confección que se nos muestra se consignan los años de descubrimiento de las especies, su presentación

70 Esta apertura marcará otros momentos de la novela. Y, en uno de ellos, se cruzará con uno de los recursos para distorsionar lo literario: el videojuego. En “El Dulce” de “En el Caribe Antártico”, el tutorial ralentifica la narración. Allí se reflexiona sobre la conversión de los nuevos territorios en “recurso ilimitado capaz de reproducirse y extraerse infinitamente” (p.133) y, dejándonos aún más cerca del impulso del ensayo como práctica de pensamiento ya que se opera por conceptos, sobre cómo la aceleración dispara “un radical nuevo entendimiento sobre qué es un lugar” (p.134).

como menú pone en jaque la sucesión y la importancia del dato, un factor que se muestra como poco relevante para un cliente que elegirá e inmediatamente se deslizará a otra pantalla sin detenerse más de lo necesario. Por su parte, la nómina de los fragmentos de glaciares queda envuelta en la lógica curatorial que rige las exposiciones que se presentan en el barco. Las mismas se articulan, como el slogan nos permitía suponer, en torno a las épocas geológicas, poniendo en juego esa larga duración a la que Nieva pretendía abrirse mediante la apelación al Museo de Ciencias Naturales. Pero, a la par, la subsume a una muestra cronológica ordenada linealmente y a la rapidez de la experiencia de consumo: no hay ningún momento para la reflexión en la “hibernación”, para experimentar la larga duración, es solo el relevo acelerado de una atracción por otra. En el listado de las placas identificatorias de los glaciares no se expone, entonces, la fecha de su descubrimiento, sino su peso, justamente aquello que cotiza en el mercado financiero. En la Gran Galería de Icebergs la materialidad y la particular duración que esta podría abrir quedan deglutida, entre la exhibición y la cotización que la nómina expone velozmente. Así, a pesar de que el narrador insista en que allí se puede experimentar “el peso súbito de la infancia del mundo” (p.123), lo que se nos muestra es un aturdimiento similar al que padece la envenenada dengue: ¿alcanza con la insistencia en la explicitación para que el lector entre en contacto, envuelto en la aceleración, con las “grandes temporalidades” que se busca narrar?

La asociación entre desastre socioambiental (ligado al extractivismo), pandemias y lógicas (colonialistas y monopólicas) del capital, se da, entonces, en *La infancia del mundo* no solo mediante la explicitación, sino también a través del ritmo acelerado que marca la acción y contagia a la narración de diversas maneras. La velocidad queda cifrada en la rapidez del gag que se condensa en el título del primer capítulo de la segunda parte: “AIS”. La sigla, que corresponde al nombre de la “multinacional inglesa de geoingeniería planetaria (dueña también de YPF y de Influenza Financiera Services)” (80), es fácilmente legible como “AIDS” y, entonces, las asociaciones se consolidan. Y si antes del chiste, los mapas se constituían como punto de detención que permitían inmovilizar, por un momento, aquello que surgía velozmente de la terraformación, en la aceleración de la propia trama quedarán obsoletos: no nos servirán para poder entrar en contacto con los recorridos espaciales que se desarrollarán en la segunda parte del relato. La novela no avanza en ese sentido, no apela a las posibilidades que abre el Google Earth o, más recientemente, Google Sky Map. Elige detenerse allí.

Lento: pasado nacional, latencia, fósiles.

Pero no todo es aceleración y futuro velozmente presentificado en *La infancia del mundo*. La apertura de la novela hacia los otros dos dispositivos, los videojuegos y el Museo de Ciencias Naturales, despliega otras temporalidades. Detengámonos primero en el juego de realidad virtual: *Cristiano vs. Indios*. Este nos pone en contacto con un pasado que se especifica en la historia nacional. Se prolonga así una de las líneas centrales de la narrativa y la ensayística de Nieva, analizada minuciosamente por, entre otros, Lucía De Leone (2017) y María Laura Pérez Grass (2023): sus vueltas a la historia y a la literatura del S. XIX argentino para desentrañar la genealogía de ciertos funcionamientos del presente; vueltas que convocan la reflexión sobre y la apropiación de textos, tópicos y personajes (ya sean reales o ficticios), que se realiza mediante diversos procedimientos, entre ellos, los que Pérez Grass presenta como paródicos. Lo singular en esta novela es que, a través de la realidad virtual, antes que insertar el pasado en el presente del futuro que se narra, antes que poner a funcionar gauchoides o sarmientos zombies en estas realidades proyectadas, se abre el pasado como una dimensión paralela: los personajes del futuro penetran en el S. XIX. Y lo hacen, catárticamente, para sobrellevar los abusos de los que son objeto mediante la iteración de esa violencia histórica que se condensa no solo en las matanzas atroces, sino también en la visión estereotipada y dicotómica que exige la lógica del juego. Pero, a través de la realidad virtual, no solo se introduce el tiempo de la historia nacional, algo que, de hecho, la novela realiza en otros planos, sino que, a la vez, entramos en contacto con el ritmo de la latencia, el de lo aparentemente inactivo que resurge, el de la perturbación de la brecha entre el estímulo y su consecuencia, el que conecta con un tiempo-remolino que entra en una singular relación con el tiempo-corte desarmando la unidad del tiempo, habilitando contratiempos (Didi-Huberman, 2009, pp.71-72).⁷¹ Ese ritmo

71 En su análisis de la práctica de Aby Warburg, George Didi-Huberman (2009) se detiene en la latencia como un ritmo ligado a la supervivencia: “Dado que está entretrejida de largas duraciones y momentos críticos, latencias sin edad y brutales resurgimientos, la supervivencia termina por anacronizar la historia. Con ella, en efecto, se desmorona toda noción cronológica de la duración” (p.77). El concepto es retomado del uso del historiador J. Burckhardt (en el que se lee “un análisis no de los hechos que se suceden en el tiempo, sino más bien de algo así como un inconsciente del tiempo: sus latencias, sus catástrofes” (p.100)) pero, también, de la temporalidad del evolucionismo, paradigma del que Warburg abreva para, luego, corromper; de esos momentos en que, incluso dentro de esa teoría, la lógica de vida, muerte y renacimiento, progreso y decadencia, se muestra como insuficiente para dar cuenta de ciertas reparaciones o persistencias.

que pone en jaque cronología rectilíneas. El rezo de Dulce para rendir homenaje a La Gran Serpiente se vuelve paradigmático:

Quemaremos sus santos, ofenderemos su cultura y robaremos sus bienes, para que paguen con violencia la violencia [con] que desde hace siglos (*es decir, hacía tres meses, cuando el hermano le había regalado la Pampatone, porque en el tiempo del videojuego cada semana equivalía a cien años*) nos embisten. Y si me das fuerza y fortuna necesarias, te prometo que cumpliré mi promesa (104 [el subrayado es del autor])

La violencia que llevó al exterminio de los pueblos originarios, latente por debajo de la cronología sucesiva impuesta por la historia nacional, resurge en la realidad virtual, exponiéndose como tal y desarmando referencias medibles, haciendo imposible especificar certeramente ese “desde hace siglos”. Mostrando que el territorio conquistado no era desierto y, a la vez, encarnándose en nuevas formas: en el goce de sus jugadores que parecen escalar en la perversión y en la reformulación del impulso colonialista que se vehiculizará en la última versión del juego. La atemporalidad que marca, en la visión de Nieva, el ejercicio de la violencia encuentra así una formulación singular.⁷²

Ahora bien, como se puede observar en el paréntesis, que cruza la singular experiencia del tiempo que propone la realidad virtual inmersiva, es cierto que esta vuelta y el ritmo de la latencia que implica, en la medida en que está habilitada por la tecnología, no deja de estar marcada por la aceleración propia del presente que se narra: Dulce se entrega al “furor simétrico del videojuego” (p.41) y la presentación de Rene está signada por el “no hay tiempo”, ni para comprobar las consecuencias de sus acciones ni para desayunar sin perder posiciones en el ranking. Pero el juego en que se embarcan ambos personajes no es solo un juego de acción, sino también un juego de estrategia en el que es necesario construirse una posición en el mundo al que se ingresa y acumular recursos. Y esta elección habilita otra forma de apertura al S XIX, la que se articula mediante la puesta en juego de la tensión acción/contemplación y el tiempo particular que cada una requiere.

La construcción de la pampa en la literatura del S. XIX supuso no solo su delimitación como territorio (demarcando fronteras en función de las luchas por la soberanía implicadas), sino

72 En simultáneo, la particular manera en se construyen las continuidades a través de la realidad virtual es cruzada, por fuera del juego, por una de las formas más tradicionales de articularla: los linajes genealógicos. El apellido de René es Racedo, el mismo que el del Teniente Eduardo Racedo, quien, al igual que Lucio V. Mansilla, desempeñó labor militar tanto en la Guerra del Paraguay como en la defensa de la frontera cordobesa contra los Ranqueles, a las órdenes del General José Miguel Arredondo.

también, de forma complementaria, su composición como paisaje. Sabemos desde los estudios pioneros de Raymond Williams (2001 [1973]) y desde las reformulaciones más recientes de W. J. T Mitchell (1992) y Fernando Allata y Graciela Silvestri (1994) entre otros, que para componer aquello que se quiere apropiarse como paisaje se requiere disposición para la contemplación. Un factor central en la corrección que Lucio V. Mansilla realiza de la visión romántica del poeta en *Un excursión a los Indios Ranqueles* (uno de los referentes casi ineludible de esta novela de Nieva). Y, en la contracara, aquello que no registra *El gaucho Martín Fierro* en donde, justamente, la versificación de lo que se observa, tal como lo destaca Ezequiel Martínez Estrada (1948), está ausente. También lo que regresa en la vuelta criollista de la vanguardia y que marca particularmente la formación de Fabio Cáceres, el protagonista de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes.⁷³ Es cuando Dulce se conecta al juego que puede, por primera vez dentro de la narración, contemplar:

Naturalmente, el Dulce eligió «Indio», ya que si algo lo entusiasmaba era correr en bolas y golpear gente. Apareció de pronto en una vasta planicie de yuyos y matorrales e inmediatamente lo impactó la abundancia dilatada de tierra vacía que se perdía en el horizonte, en unas dimensiones que jamás había visto ni imaginado” (p.39)

Sin duda, hay cierto tono paródico en las menciones y descripciones de la pampa que se realizan en este contexto (que desbordan, incluso, hacia la inasibilidad del humor). Tono que las exponen como clisé. Pero, a la par, las mismas se constituyen como momentos en los que el vértigo de la matanza es puesto entre paréntesis, haciendo ver al que no puede ver, tanto en el presente como en el pasado. Dándole tiempo.

En este contexto, lo singular de esta novela en la producción de Nieva es que la necesidad de plasmar la larga duración que implican los tópicos a los cuales le interesa acercarse le exige superar el límite de la historia nacional. El giro hacia el Museo de Ciencias Naturales

73 La crítica literaria ha abordado extensamente los modos particulares en que los escritores del S. XIX se han confrontado con el proceso de contemplación y transformación de la naturaleza en paisaje, resaltando cómo se constituye en una de las formas modernas de apropiación territorial, en su doble vertiente de configuración estética y dominación capitalista. Los acercamientos de Graciela Montaldo (1999), Jeans Anderman (2000; 2018) y Fermín Rodríguez (2010), son líneas centrales para desandar este camino desde una perspectiva amplia. Sobre la corrección que Mansilla realiza de la visión romántica son precursoras las lecturas de Julio Ramos (1986) y Cristina Iglesia (2003). La inclusión de Ricardo Güiraldes en esta serie obedece no solo a que es una referencia ineludible en este recorrido, sino también a que es una alusión central, al igual que *El gaucho Martín Fierro*, en *¿Sueñan...?* Sobre los modos de construcción del paisaje en *Don Segundo Sombra* y la tensión entre tiempo para el trabajo/tiempo para la contemplación son fundamentales el abordaje general de Beatriz Sarlo (1988) y el más específico de Adriana Astutti y Contreras (1989).

como recurso de apertura de lo literario, a la vez que, cuando se liga a la dinámica de la terraformación, acelera y proyecta hacia delante, también introduce otros ritmos cuando se conecta con la invención de las piedras telepáticas. Si bien su descubrimiento y su tráfico obedecen a la aceleración extraccionista y mercantil del capital, ya desde la presentación de las mismas se enfatiza una puesta en jaque de la distinción entre vivo y no-vivo que se sostiene sobre otra temporalidad. Temporalidad que surge ligada a su carácter ancestral y a los miles de millones de años de latencia, tras los cuales, emergen, dotadas de “inmemoriales e inexplicables prodigios” (pp.33-34). Un énfasis no en el tiempo histórico, sino en la lentitud del geológico ya que se nos aclara que la antigüedad de las misteriosas piedritas debe medirse en función de los eones en los que las mismas han permanecido en estado latente: un fósil que desde “la profundidad de los tiempos geológicos”, desde la “tenacidad temporal de las formas” hace atravesar “lo discontinuo de las fracturas, de los seísmos, de las tectónicas de placas” (Didi-Huberman, 2009, pp.302-303). A través de ellas, antes que al final nos dirigimos al principio, porque entramos en contacto con un tiempo previo a la historia que, por el modo en que se lo introduce, nos obliga a pensar en la lógica del origen y no en la del comienzo (que supone un corte que se presenta como producido y no como natural) (Safranski, 2017). Y en ese origen lo que se revela es un tiempo de lo informe y lo indiferenciado.

Posibles salidas: homogeinización/singularización

Ahora bien, es recién cuando se cruzan ambos dispositivos de apertura de lo literario, el videojuego y el Museo de Ciencias Naturales, cuando las temporalidades de la novela realmente se complejizan no solo a nivel de lo narrado, sino también de los modos en los que se confronta la sucesión de la acción. En la segunda parte, Dulce vuelve a robar la piedrita, la inserta en el lugar de las baterías de la Pampatone y se conecta:

Y a partir de ese momento todos los momentos de la Tierra se confundieron en un instante de anarquía primigenia, y ya no se pudo distinguir el siglo XXIII del XIX, ni Victorica de la congelada Antártida, ni el Caribe Pampeano de la infinita y vertiginosa llanura decimonónica. Porque las doce letras de La Gran Serpiente, cuyo nombre secreto era La Gran Anarca, habían confundido la magia rigurosa del videojuego con el rigor mágico de la realidad. Y ya no se pudo separar nunca más el tiempo, ni los siglos de las horas, ni las horas de los días, que sucumbieron al enjambre cósmico de la previda (p.112)

La infancia del mundo parte del final que nos anuncia su contratapa: un final radical que sin embargo ha habilitado un después. Luego juega, en la aceleración, con lo que puede

percibirse como un final en torno a la posibilidad de extinción de la especie en manos del virus encarnado. Hasta llegar al verdadero final, al final de los territorios y de los tiempos, de las dimensiones diferenciadas; final que es habilitado en la lentitud de la larga duración y que tensionará de manera singular radicalidad y posibilidad de múltiples efectuaciones. Pensar por edades, épocas, períodos, eras o eónes, que era tanto lo que habilitaban el mapa como el crucero sostenido en la tecnología de la terraformación, constriñe la larga duración a la periodización humana. Nieva se arriesga entonces, a partir de ella, a imaginar otra posibilidad: la homogeinización. Esto lo diferencia, por ejemplo, de una trilogía inaugural en este sentido, la de Rafael Pinedo, que en sus novelas confrontó el desastre socioambiental desde una larga duración que superaba cualquier temporalidad histórica pero que, sin embargo, seguía constreñida a la datación articulada a través de las épocas (Reati, 2012; Catalin, 2022).

¿Pero qué sucede a nivel de la diégesis de la narración? Si la novela culminara en ese momento sería coherente con el párrafo negro o la página en blanco: finalmente un final en el que no hay después. Pero, nuevamente, la narración continúa. Dos capítulos más y el “Final”. Es en las últimas páginas que se explicita lo que ya en este punto podíamos prever: los microorganismo fosilizados en las piedritas no actúan solo sobre la mente, sino también sobre la materialidad de las cosas pudiendo fusionar los objetos en una anarquía sin forma, desmembrar las estructuras que separan las células, eliminar la distancia entre las cosas. Poner en jaque al capital: si se liberaran sin control, se nos dice en la novela, “la infinita multiplicidad de cosas” que pueblan el mundo “separadas e individualizadas unas de las otras, contables mediante dígitos e intercambiables entre sí, se indistinguirían, y el más firme de todos los principios, el de la propiedad privada, que una cosa sea de uno y no de otro, se derrumbaría para siempre” (p.153). Nieva imagina, así, no solo el fin del mundo, sino también el final del capitalismo.

Pero vayamos por partes, porque, como dije, la narración continúa. El primero de los capítulos que sigue al salto radical es aquel en el que nos detuvimos previamente, en donde se relata la experiencia de la envenenada dengue en el Gran Crucero del Invierno. En función de lo que ya vimos, podríamos sostener que la primera respuesta de la narración es protegerse mediante una fuerte enfatización de la división del tiempo a través de unidades geocronológicas que, si bien introducen otros parámetros, siguen definidas desde paradigmas de conocimiento humanos. Es en este marco, enfatizando la multiplicación

heterocrónica, que se narra un nuevo final. El virus del dengue llega al barco, en “una nube bíblica”, a “destrozarlo todo” (p.124):

(...) los villancicos que salían de parlantes que también flotaban en el agua viraron en un atonal y aterrador bramido geológico, y así, en efecto dominó, todas las atracciones del crucero sucumbieron a la implacable temperatura ambiente del Caribe Antártico, en un viaje instantáneo desde hace doce mil años en el Holoceno al siglo XXIII, por efecto de la anárquica cueva del tiempo que la nube dengue ponía a funcionar o a hacer que nada funcione más (pp.125-26)

Resulta tentador afirmar que la narración se contagia de la “temporalidad” previamente imaginada, dado que este final, a diferencia de las otras venganzas que en sus reflexiones confabulaba la mami dengue, adopta el tono impuesto por la Gran Anarca. Conviene, creo, para ser específicos cambiar de términos: las diferentes líneas que la novela había intentado sostener por separado comienzan a (con)fundirse entre sí. No hay un otro que penetra en un uno, sino disolución de barreras.

El siguiente capítulo, el último antes del final, retoma un procedimiento previo de la narrativa de Nieva, el trabajo con “metarrealidades plegadas” (De Leone, 2017, p.222) que afectan a las previamente configuradas y que juegan tanto con el remedo de lógicas digitales como con la muy borgeana posibilidad de la ficción dentro de la ficción: dentro de la realidad virtual, Dulce es obsequiado con otra máquina de realidad virtual que tiene otro juego que lo lleva a un futuro de la narración, ubicado en lo que previamente se había configurado como realidad presente. El comienzo del capítulo es paradójico, la única manera de entrar en contacto con la mutación radical condensada en ese “no se pudo separar nunca más el tiempo” (p.112) es la acumulación: Dulce presencia una multiplicidad de hechos de distintas épocas, pero no hay indistinción, sino enumeración, desordenada sí, pero también específica de cada etapa. Y, finalmente, se restituye la linealidad de la trama: el personaje emerge en un “presente ligeramente posterior al de su muerte” (p.132) y transformado en Noah Nuclopio. Sin embargo, gracias a los pliegues, algo de la confusión persiste: no podemos saber, en una primera instancia, si la nueva realidad de Dulce es la que el relato nos presentó como original o una variación dentro de la reproducción. Y, además, la misma es presentada como un juego. Entonces surge la pregunta: ¿es mediante un recurso específicamente literario que la narración logra acercarse a esa otra configuración del tiempo sin extinguirse? Porque, a la vez que hay multiplicación, el lector es expuesto a cierta indiferenciación entre los niveles de realidad, a la confusión entre “la magia rigurosa del videojuego” y “el rigor mágico de la realidad” (p.112).

El capitalismo no soporta la confusión, requiere poder calcular. Dulce, en el marco de un final melodramático de folletín que contrapone vida/éxito financiero, sobreponiéndose a la desorientación que propician los “anacronismos simultáneos” (p.145) a los que se encuentra expuesto debido a la apertura propiciada por La Gran Anarca, lo explicita: “¿No era, después de todo, su tarea y la de su empresa calcular, enumerar, volver dígito y hacer calculable lo incalculable?” (p.146). En efecto, la terraformación y la propagación del virus impusieron a la novela un ritmo frenético pero sostuvieron la diferenciación: la reproducción de los ecosistemas se tensiona entre la copia y el valor agregado que le otorga su particularización, ya sea en función de la satisfacción del deseo del cliente o de las necesidades de explotación; el valor de los virus en el mercado depende de su multiplicación diferenciada, de la novedad que introduce cada cepa requiriendo nuevos productos para su contención. La Gran Anarca pone en juego, entonces, otra relación que parece jaquear la diferenciación exigida en la lógica del capital.

Ahora bien, si desarmar las dimensiones, si eliminar las distancias es explicitado como una posible salida del capitalismo, también hay algo que el lector debería haber comprendido luego de recorrer la primera parte del relato: el capitalismo se expande y captura. Y en la novela continuará accionando a nivel de la trama. Después de que Dulce aparece transformado en Noah Nuclopio hay una temporalidad que se vuelve a imponer subrepticamente: la aceleración de la competencia especificada ahora, mas concretamente, en la temporalidad de las corporaciones y sus dimensiones desmesuradas. En este tiempo, la infancia pura de otros planetas no nos confronta con la apertura lenta al origen, sino que es, simplemente, un recurso explotable. Y aquello que parecía introducir la detención entre el golpe y la muerte, el crack de la bolsa de 2272, no ha sido más que un revés absorbido en la lógica del capital. Por su parte, el nacimiento del niño dengue, un misterio que sostenía la narración generando diversas hipótesis ficcionales, queda reducido a la lógica paranoica del funcionamiento de las corporaciones. En su comienzo, la narración intentó distinguir las historias, dar cuenta de la singularidad de esas vidas. Incluso cada una articulaba una particular temporalidad que hacía imposible estabilizar cuál sería el tiempo preponderante de la narración. Ahora, luego de la nueva experiencia temporal, las hunde

en la homogenización de la historia de las corporaciones (y también en la indistinción de la historia de la violencia).⁷⁴

Es en este marco que irrumpe ¿el último? final: la fusión de la niña dengue con la fuente de la gran anarquía primigenia. Para componerlo, primero, se imbrica el tiempo de la historia literaria en la mención y corrección de “El Aleph” de Jorge Luis Borges, para, así, poder desplazar el énfasis del problema del espacio hacia el del Tiempo. Luego, a pesar de que se insiste a nivel autorreflexivo en la indistinción y en la confusión, la forma que se encuentra para entrar en contacto con este “éxtasis del tiempo” es imaginar, como el capitalismo, una multiplicidad de finales. Por último, lo que se extingue es la novela, no porque en efecto no continúe lo escrito unas líneas más, sino porque lo que se ha narrado previamente es nombrado como “panfleto”, en una sola oración de 26 renglones en la que apenas podemos desacelerar el ritmo de la lectura gracias a las comas que articulan, ahora sí, no la multiplicación sostenida en la distinción, sino aposiciones que se superponen entre sí repitiendo, para explicar, casi lo mismo. Sólo se puede salir de ese “enajambre”, de ese “lodo”, de esa “sustancia fugitiva de las cárceles del Tiempo y del Espacio” mediante la ruptura. Dos puntos que, en un gesto que parece remedar, aunque no haya siquiera mención, el de Martín Fierro rompiendo su guitarra, introducen otro narrador, que nos recibe en el no lugar y el no tiempo que, sin embargo, sigue mencionándose por tiempo y lugar: “usted ha ingresado a la infancia del mundo” (p.159).

Historias

La novela de Nieva opera por acumulación. Se asemeja a lo que producen las piedritas telepáticas, condensa y, por momentos, homogeniza una infinidad de problemas. Hay algo de ambición de totalidad que la impulsa. Un mundo sostenido sobre una fuerte división económica y social de sus territorios; el ímpetu colonizador del capital más allá de los límites terrestres; la crisis ecológica y la pregunta por si puede resolverse por los mismos medios que fue creada; la realización de la sospecha paranoica del plan corporativo maligno; la explotación desmedida de los recursos naturales; la mutación de la especie humana; el

74 Se muestra así el revés de la homogenización. Revés que puede proyectarse a otras instancias, particularmente a los modos de efectuación de la violencia. Abierta a través del videojuego, la latencia, a la par que ritma desarmando la continuidad cronológica, si implica solo atemporalidad puede llevarnos a perder la posibilidad de singularizar las formas que la explotación adquiere en cada contexto histórico. A uniformizar, dejando en la indistinción a los agentes específico y sus responsabilidades concretas. Sostener el apellido Racedo en el personaje de Rene muestra que la narración sabe de ese riesgo y lo asume.

desarme de la lógica de clases y, a la vez, la persistencia de la diferencia; los modos de perduración de la violencia y su concreción mediante métodos atroces e intensamente ligados a lo sexual; el cruce entre novela familiar y plan de exterminio de la especie humana; los alcances de la realidad virtual; los modos de expansión de un virus y el aprovechamiento capitalista; el hambre insaciable de los mercados financieros; la falta de perspectivas futuras de las infancias y su presentación entre la perversión y la corrupción; la perduración de lógicas de consumo a pesar del cambio radical; los usos espurios de la ciencia; el contrabando como modo de subsistencia y los vicios de las fuerzas de seguridad; la creación y el poder de los cultos y sus implicancias económicas; las relaciones jerárquicas entre lo humano y otras formas de vida y materialidades que requieren que jaqueemos la distinción entre humano-no humano, vivo-no vivo. Al obligarnos a anumerar la narración nos enfrenta con su propio conflicto: para poder dar cuenta de su potencia, de las posibilidades de salida que podría cifrar la homogeneización (eso a lo que podríamos habernos resistido porque nos aleja de la singularidad de una vida (Deleuze, 1995)), tenemos que desarmarla. Y, tal vez, no alcance con decir que cada elemento de la serie se abre al otro, que la escritura de Nieva se fija en valores ya acordados e incluso estereotipados, a la vez que fluye en la ambivalencia.

Podemos sí superponer niveles. Hubo un tiempo que parece haber quedado muy muy atrás en el que aquellxs que estudiábamos literatura argentina con cierto ánimo historicista retomábamos y, a la vez, buscábamos impugnar una división: narradorxs aireanxs, narradorxs saereanxs. Aunque no se explicitara cada vez, la aceleración de las peripecias enfrentada a la morosidad de la descripción era, sin duda, uno de los parámetros centrales para establecer distancias.⁷⁵ Podríamos, en este punto, oponer a la novela de Nieva, *Las indignas* de Bazterrica. Ambas trabajan, explícita y exacerbadamente, las proyecciones del presente en un futuro en el que desastre socioambiental y expansión pandémica de enfermedades se exponen indisolublemente unidos. Ambas detiene la mirada en la crueldad y la violencia cifrada a nivel corporal. Pero Bazterrica, en vez de acelerar, se ciñe al ritmo lento de la escritura en papel y lo tematiza. Ambas novelas se interrogan sobre el tiempo de la historia (en las dos acepciones del término: sobre los tiempos del relato y sobre

75 Recorrer esta línea excede los límites de este trabajo. Entre los textos que me permiten pensar las oposiciones pueden mencionarse como pioneras las intervenciones de María Teresa Gramuglio (1991), Martín Kohan (2005) y Marcelo Cohen (2006) en *Punto de vista y Otra Parte*, en diálogo con la de Contreras (2002). Para tender líneas de cruce las de Rafael Arce (2010) y Valeria Sager (2021).

los tiempos de articulación del pasado) por lo que parecen habilitar el juego con los tiempos de la historia literaria: del panfleto/manifiesto (conocemos ya de sobra la vinculación de César Aira con las vanguardias históricas) al Libro (basta en este punto recordar el cierre de la producción de Juan José Saer con *La grande*). La división, obvio, no se sostiene, como no era del todo pertinente en su momento, por la multiplicidad de cruces. Pero sí, creo, permite desarmar los modos de ligazón de estos imaginarios para (después d)el final con lo actual. Superponerles otras temporalidades, mover apenas unos grados el ángulo de interrogación para dar cuenta de la complejidad de movimientos y modos que se abren entre los retornos y la necesidad de crítica a ciertas lógicas del presente, habilitada por estas proyecciones.

Bibliografía

- Anderman, J. (2000). Mapas de poder. Una arqueología literaria del espacio argentino. Rosario: Beatriz Viterbo.
- . (2018). Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje. Santiago de Chile: Editorial Metales pesados.
- Aliata, F.; Silvestri, G. (1994). El paisaje en el arte y las ciencias humanas. Buenos Aires: CEAL.
- Álvarez, M. (28 abril, 2023). Michel Nieva: "El capitalismo ya imagina cómo va a funcionar cuando el mundo no exista". Chelsea Hotel Mag. Recuperado de chelseahotelmag.com/entrevista-michel-nieva/
- Arce, R. (2010). Saer con Aira. Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 15, 171 – 193.
- . (16 mayo, 2023). La niña dengue. Präuse. Recuperado de https://revistaprause.blogspot.com/2023/05/la-nina-dengue-rafael-arce_16.html
- Astutti, A.; Contreras, S. (noviembre, 1989). *Don Segundo Sombra*: el oficio de mirar. Cuadernos de la Comuna, 22, 23-26.
- Ávalos Blacha, L. (2023). Los Quilmers. Córdoba: Caballo Negro Editora.
- Avanessian, A; Reis, M. (comps.) (2018). Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra.
- Barreriro, M. (2023). El Húngaro. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Bajo La Luna
- Bazterrica, A. (2023). Las indignas. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Alfaguara.
- Bogado, F. (7 mayo, 2023). "La infancia del mundo" de Michel Nieva. Radar Libros. Página 12. Recuperado de www.pagina12.com.ar

- Catalin, M. (enero-abril, 2022). Los tiempos del final. *Anclajes*, 26 (1), 109-125. Recuperado de: <https://doi.org/10.19137/anclajes-2022-2618>
- Cerezuela Castillo, Q. (21 abril, 2023). ¡Mosquitos, reinad sobre este mundo! *Climática*. Recuperado de <https://climatica.coop/la-infancia-del-mundo-michel-nieva/>
- Cohen, M (2006). Prosa de Estado y estados de la prosa. *Otra parte*, 8, 1-8.
- Contreras, S. (2002). *Las vueltas de Cesar Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Contreras, S.; Laera, A. (enero-abril, 2022). A largo plazo: proyectos narrativos transtemporales en la Argentina contemporánea. *Anclajes*, 26 (1), 1-8. Recuperado de <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/6158>
- Cruces Pérez, D. (10 marzo, 2024). Más allá del Caribe Pampeano: cuatro preguntas a Michel Nieva. *Rialta Magazine*. Recuperado de <https://rialta.org/michel-nieva-argentino-novela-la-infancia-del-mundo-anagrama-entrevista/>
- De Leone, L. (noviembre, 2017). Modelo para armar. *Revel*, 3 (17), 207-229. Recuperado de <http://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/1952>
- Deleuze, G. (1996). La inmanencia: una vida. *Sociología*, 19. Recuperado de https://antroposmoderno.com/word/dela_210606.doc
- Diaz, J. (8 abril, 2020). “¿Quiénes somos lxs virus?”. *Antigona feminista*. Recuperado de <https://antigonafeminista.wordpress.com/quienes-somos-lxs-virus/>
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Kornberg, J. (30 marzo, 2023). La infancia del mundo. *Otra Parte*. Recuperado de www.revistaotraparte.com/literatura-argentina/la-infancia-del-mundo/
- Kunkel, B. (Fall, 2008). Dystopia and the End of Politics. *Dissent*. Recuperado de <http://www.dissentmagazine.org/article/dystopia-and-the-end-of-politics>.
- Flores, A. B. (coord.) (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Grossman, L. (2021). *Acá empieza a deshacerse el cielo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Marciana.
- Guglielmetti, N. (2022). ¿Podrán los robots dominar el fútbol mundial? Bahía Blanca: UOIEA!
- Gramuglio, M. T. (1990). “Genealogía de lo nuevo”. *Punto de Vista*, 39, 5-10.
- Iglesia, C. (2003). *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Jurado Naón, E. (15 abril, 2023). Un futuro distópico a tono con la época. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar>
- Kohan, M. (diciembre, 2005). Más acá del bien y del mal. *La novela hoy*. Punto de vista, 83, 7-12.
- Laera, A. (2019). Más allá del mundo: imaginación transtemporal para un cierto modo de habitar los confines. En Gesine, M. y Sisikink, M. (Ed.) *World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post, Otherwise* (pp. 141-151). Berlin, Boston: De Gruyter. Recuperado de <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110641134-011/html>
- Martin, L. (2023). *Vladimir*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Penguin Random House.
- Martínez Estrada, E. (1948). *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Melo, A. (14 abril, 2023). Michael Nieva imagina un futuro violento en *La infancia del mundo*. Suplemento Soy. Página 12. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar>
- Mitchell, W. J. T (1992). *Imperial Landscape. Landscape and Power* Chicago/London: University of Chicago Press.
- Montaldo, G. (1999). *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Néspolo, G. (2023). *Mundo Orco*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Futurock.
- Nieva, M. (2013) *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* Buenos Aires: Santiago Arcos.
- . (2024 [2020]). *Tecnología y barbarie*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- . (2023). *La infancia del mundo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Ojeda, A. (2022). *Furor fulgor*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Random House.
- Pérez Graz, M. L. Frontera interior, distopía punk y gore en la obra de Michel Nieva. *Cuarenta Naipes. Revista de Cultura y Literatura*. 9 (5), 224-247. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/cuarentanaipes/article/view/7712>
- Ramos, Julio (1986). Entre otros: Una excursión a los indios ranqueles de Lucio V. Mansilla. *Filología* 21 (1), 143-171.
- Reati, F. (enero-junio, 2012). La trilogía futurista de Oliverio Coelho: una mirada al sesgo de las crisis argentinas”. *Revista Iberoamericana*, LXXVIII (238-239), 111-126.
- Retamal, P. (17 noviembre, 2023). Michel Nieva: “El mayor dilema que introduce la IA no es otro que el de la precarización del trabajo humano”. *La tercera*. Recuperado de <https://www.latercera.com>
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- Safranski, R. (2017). Tiempo. La dimensión temporal y el arte de vivir. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Ságer, V. (2021). El punto en el tiempo. La Plata: EME.
- Sáliche, L. (26 abril, 2020). ¿Es posible escribir ciencia ficción después del coronavirus? Infobae Cultura. Recuperado de <https://www.infobae.com>.
- Santos, G. (1 marzo, 2023). "Un viaje hacia el caribe pampeano". Revista Mercurio. Recuperado de: <https://www.revistamercurio.es>
- Sarlo, B (1988). Respuestas, invenciones y desplazamientos. En Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930 (pp. 31-67). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Vázquez, L. (2023). Entonces eso es todo. Belén de Escobar: Juliana Corbelli.
- William, R. (2001 [1973]). El campo y la ciudad. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



Impactos

The impacts

Cristian Molina

IECH, UNR/CONICET- CEOL

molacris@yahoo.com.ar

Orcid: [0000-0003-1592-5893](https://orcid.org/0000-0003-1592-5893)

Resumen

Nos proponemos abordar ciertas prácticas artísticas y comunitarias en el entramado de los pueblos fumigados de Argentina, con el objetivo de deslindar sus diferencias respecto de otras prácticas culturales. La metodología que emplearemos será, por ende, transdisciplinaria, ya que no solo abordará el análisis de las prácticas culturales específicas, sino que las pondrá en relación con discursos científicos, políticos y sociales sobre las problemáticas que involucran. En este sentido, consideramos que el abordaje de estas prácticas culturales contribuye a visibilizar un modo del arte del presente diferenciado de concepciones tradicionales y modernas de las artes, además de problematizar la valoración meramente esteticista.

Palabras claves: artes visuales, cine, pueblos fumigados, ciencia, valoración.

Abstract

We propose to analyse certain artistic and community practices in the context of fumigated towns in Argentina, with the aim of distinguishing their differences with respect to other cultural practices. The methodology employed will therefore be transdisciplinary, as it will not only examine specific cultural practices, but will also relate them to scientific, political and social discourses on the problems they involve. In this sense, we consider that the approach to these cultural practices contributes

to making visible a mode of presente art that is differentiated from traditional and modern conceptions of the arts, as well as problematising the merely aestheticist valuation.

Keywords: visual arts, cinema, fumigated towns, science, valoration.

En la película *Legítima defensa*, de Andrea Braga (2021), se narra una historia, por momentos confusa, en torno de una serie de asesinatos que ocurren en una comunidad: Morante. El trasfondo, parece insinuar el filme, es la *vendetta* hacia un conjunto de personas vinculadas con la lucha en contra de los agrotóxicos⁷⁶. De manera poco clara, trabaja con hipótesis en simultáneo. Por un lado, son los dueños

⁷⁶ El Dr. Andrés Carrasco, en numerosas intervenciones (entre ellas, Carrasco 2011) y en la película *Desierto verde* (2014), que luego abordaremos brevemente, indica que el nombre más correcto para nombrar a los agroquímicos es agrotóxicos, debido a que son agentes que actúan intoxicando formas de vida para eliminarlas, además de actuar sobre otras, produciendo complicaciones y efectos adversos para la salud. La palabra neutra agroquímicos oculta, desde su punto de vista, el modo de acción del producto químico. Es ese uso que nosotros sostenemos del término agrotóxicos en este ensayo. La tensión entre el uso del empleo de “agroquímicos” y “agrotóxicos”, donde la neutralidad evita la discusión de fondo sobre la toxicidad de los mismos, se revela con mayor precisión en el empleo de la Directora de protección ambiental, Elsa De Cristóforo, realizada en una exposición en el Concejo Municipal de Leones: “En principio no tengo conocimiento que sean agrotóxicos y sí agroquímicos como dice la ley, entiendo la postura de la gente que lo llama agrotóxicos pero para mí que he leído y estudiado no son agrotóxicos sino agroquímicos, y no tengo ninguna ley u ordenanza que nombre agrotóxicos, si se refiere a los agroquímicos la ley que tenemos vigente en la provincia es la 9164 y no ha sido modificada en el momento, tengo entendido que está en estudio de modificación pero por el momento no, esa ley tenía una ordenanza que se le había adherido que es la 859 que después se hizo la 1041/10 que fue hecha en conjunto con los concejales y otros que estaban en el momento junto al Ministerio de Agricultura de la Provincia. En referencia a cómo se está manejando el tema con agroquímicos tengo que decir que a mi criterio se está realizando bien, se respeta la ordenanza, los aplicadores que aplican dentro de la zona rural que se encuentra dentro del ejido urbano pasan por la oficina de Medio Ambiente y dejan la receta fitosanitaria, se controla que los ingenieros agrónomos que estén recetando las categorías permitidas por la ley y la ordenanza, se la recibe y en el caso que en algún momento haya alguna urgencia o emergencia para alguna aplicación, los aplicadores me llaman por teléfono y me avisan que van a hacer una aplicación, a veces me la llevan a mi casa porque puede suceder que sea un sábado, domingo o feriado, o al día siguiente de la aplicación me la alcanzan pero esto es muy raro que suceda, vuelvo a insistir, en caso de emergencia, pero si no me la llevan 48 horas antes o a veces se ha dado que 15 días antes me la han alcanzado sabiendo que van a aplicar” (*El Informante*, Leones, Noviembre de 2014).

de los campos quienes contratan sicarios para asesinar a aquellos que cuestionan sus negocios; por el otro, hacia el final, parece descubrirse una especie de *revenge* comunitaria de los habitantes de la ciudad contra la asociación entre grupos ecologistas y propietarios de los campos mediante coimas, y que, desesperados por las muertes cada vez mayores por casos de cáncer y malformaciones genéticas, deciden asesinar a todos aquellos que han traicionado la causa. Los asesinados son ecologistas y mujeres en estado de vulnerabilidad extrema, no obstante, no los patronos.

En esa tensión ideológica, además de algunas dificultades para lograr un guión preciso, la película de Braga llegó una noche con un impacto monumental, cuando Daniel Gigena, periodista del Diario *La Nación*, escribió para preguntar si en Leones había un río. Al principio no entendía por qué, pero luego contó que había estado en el Gaumont, mirando una película que había sido filmada en la localidad y que se quedó muy impresionado, en principio, porque el pueblo parecía grande y, en segundo lugar, por las cerealeras que aparecían en los cuadros de las películas. Yo sospecho que, más allá de estas apreciaciones, Gigena no dejó de pensar en la muerte del ecologista Molina, que dirigía una ONG en contra de los agrotóxicos, en Leones, y no pudo contener la agitación que había recibido. “No dejé de pensar en vos”, aseguró. Esa misma noche, me dispuse a mirarla. El impacto también fue profundo.

Morante era Leones. Supimos que la película había sido filmada en plena pandemia, que los vecinos apenas se habían enterado y que, actualmente, casi nadie allí, sabía de su existencia, salvo quienes colaboraron como extras. Eso era lo paradójal. En Leones nadie pensaba en la película, pero un periodista de *La Nación*, no podía dejar de pensar en Leones y los agrotóxicos mientras miraba las escenas que transcurrían en un pueblo llamado Morante. Entre el impacto y la ignorancia de la película, se movilizaba la energía, entiendo ahora, de una historia comunitaria que revelaba, además, una tensión entre diversos saberes en disputa de lo que había sucedido en Leones -sin dejar de suceder- apenas diez años antes.

Este es el plano de Leones:



Tomado de Sbarato, Darío. Estudio de Impacto Ambiental, UTN, 2007.

En su trazado, la localidad cordobesa, a apenas 160 km de Rosario, dispuso desde principios de Siglo XX, las casas de acopio y comercialización de granos en torno de las vías del tren. Primero desde las vías hacia el norte, donde se encontraba la iglesia, luego, hacia el Sur. De modo que las cerealeras cortaron, hasta hace unos pocos años, en dos, el plano de la ciudad, atravesándola de Este a Oeste, casi sin discontinuidad. A fines de marzo de 2009, un vecino de la ciudad, Rubén Celis, conocido popularmente como el Oso Celis, luego de la difusión de un estudio de impacto ambiental, realizado por la UTN de Río Cuarto, desde 2003 a 2007, bajo contrato de la Municipalidad de la ciudad, escribió una carta al lector. En ella, se detenía en los problemas cotidianos que sufría en su casa familiar, ubicada a una cuadra de las plantas cerealeras del oeste y concluía enfáticamente solicitando por el futuro: “Está por nacer mi nieto y no voy a poder dejarlo en mi casa, acá no va a poder salir al patio ni a la calle porque la mugre y la polución lo

estarían arriesgando” (“Carta al lector”, *El informante*, 2009). El mismo día en que aparece la carta al lector, el 23 de marzo de 2009, más de cien vecinos -en una localidad que no llega a diez mil habitantes- coparon la sesión del Concejo Deliberante y exigieron en una nota “soluciones concretas a este problema que no es nuevo” (“Leones: casos de alergia aumentan 30% en época de cosecha”, *La Voz del Interior*, 17 de abril de 2010).

Lo que me interesa de este conflicto, sobre el cual me explayaré, es la tensión que el mismo estudio de impacto ambiental generó entre la misma comunidad, pasando de ser un apoyo para la lucha a una dificultad. Al mismo tiempo, me interesa detenerme en el impacto afectivo que ciertas producciones e intervenciones artísticas generaron durante estos años, que hicieron que esa asociación Morante-agrotóxicos-Leones despierte en un periodista de Buenos Aires un conocimiento de la problemática y un impacto afectivo. En última instancia, la pregunta es en qué medida impactan la ciencia y el arte en las problemáticas de los pueblos fumigados. Parto de una posición asumida y situada: es también, luego de ver la película *Legítima defensa*, la primera vez que escribo un trabajo académico sobre el problema, porque mi intervención, militante y sumergida en una realidad vivida, siempre se realizó desde la poesía, la ficción y la performance. Algo parece haberse movido entre el tiempo de lo vital y de la escritura, como para intentar, siquiera brevemente, comenzar otro modo de abordaje de lo que ya es, para mí, una escritura que prolifera como las partículas de cereal en el aire de los pueblos fumigados.

El estudio de impacto ambiental presentó, en principio, un respaldo para pensar la problemática que los habitantes de la ciudad comenzaron a detectar con impactos visibles, sostenidos en el tiempo. El mismo sostenía, respecto del particulado, que “La presencia de material particulado agrava enfermedades respiratorias y cardíacas preexistentes y causa daño a los pulmones en especial a las personas con influenza, con enfermedades pulmonares y cardíacas crónicas, asmáticos, adultos mayores y niños” (Sbarato, 168). Nótese que se habla de la mera presencia,

sin indicaciones de las mediciones realizadas, de las cuales el *Estudio* se ocupará. Y, más adelante, indica que:

En los CENTROS DE ACOPIO Y ACONDICIONAMIENTO DE GRANOS el proceso de carga y descarga es abierto, lo que genera expulsión de cantidades importantes de polvo de diversos tamaños que impactan negativamente sobre el bienestar de los vecinos (dejamos en claro que los valores medidos están debajo de los establecidos en la norma para alteraciones en la salud, aunque son lo suficientemente importantes para generar molestias)
(...)

En los CENTROS DE ACOPIO, FRACCIONAMIENTO Y VENTA DE AGROQUÍMICOS el proceso se realiza sin dar cumplimiento estricto a la ley provincial de agroquímicos 9164. (Sbarato, 2007: 315-316).

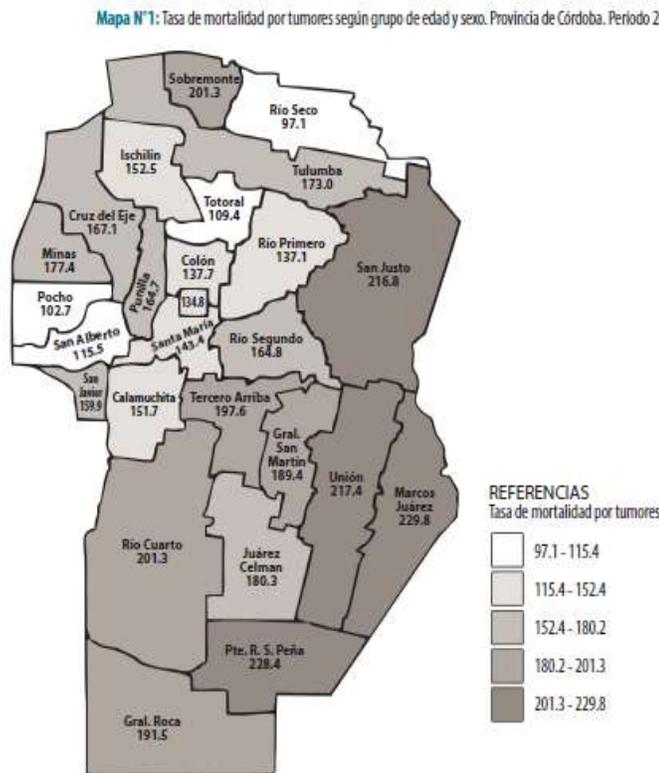
Frente a dicha situación y amparados, en principio, en las recomendaciones del *Estudio de Impacto ambiental*, parte de la comunidad comenzó a asistir en grupos de más de 200 personas por momentos a exigir soluciones en el Concejo Deliberante. El conflicto se extendió desde 2009 hasta mediados de 2010. Pero en medio, las presiones políticas y económicas, si bien generaron algunas condiciones que replantearon la política ambiental del Municipio, no solucionaron la problemática de fondo. En parte, las respuestas estuvieron dadas por el propio estudio de Impacto ambiental. Se creó un área de protección ambiental, inexistente antes del conflicto, se frenó el trabajo nocturno de las cerealeras por contaminación sonora, se realizaron obras de contención del particulado que habían sido negligentemente evadidas, se desmontaron, con los años, algunas de las cerealeras más inactivas del centro del trazado urbano que apenas funcionaban como depósito, así como se establecieron dos legislaciones. Una sobre la prohibición de tener depósitos de agrotóxicos en el casco urbano y la otra sobre la disposición de fumigar más allá de los dos kilómetros del límite urbano, bajo control municipal estricto de la dosis de agroquímicos empleada en “la receta fitosanitaria”, mediante autorizaciones a la autoridad competente. La realidad es que nunca se trasladaron las plantas cerealeras mayores de la ciudad y el problema pareció apagarse con el tiempo.

Esas medidas fueron cuestionadas, en más de una oportunidad, por los propios leonenses, pero ahora bajo el análisis del estudio de impacto ambiental. Porque, en

efecto, la única razón para que la mayoría de las cerealeras continuara en el casco urbano era que las mediciones del particulado estaban dentro de las normas internacionales. Pero estas se habían realizado, por un lado, en una sola de las plantas cerealeras, como se desprende del estudio, la de la zona oeste, y, por el otro, habían sido tomadas en el mes de agosto, es decir, fuera de la cosecha, cuando la actividad disminuye. Esa medición se tomó, en el estudio, como representativa de la polución ambiental de todo un año. Pero además, como si fuera poco, aún por fuera de los meses de cosecha, esta medición daba en un límite muy cercano al máximo tolerable según los estándares internacionales. Eso limitó, en definitiva, la profundidad de las medidas y que estas hayan sido paliativas, pero no de fondo, lo cual suponía el traslado de las cerealeras del casco urbano y, al mismo tiempo, el replanteo del problema que iba más allá de esas soluciones coyunturales: cuestionar el modo de agricultura tóxica que se emplea en las economías rurales y extractivas contemporáneas con consecuencias directas y nocivas sobre los cuerpos, más allá de la distancia y los controles dentro de estándares indicados.

En junio de 2012, hubo otro episodio que, en Leones, reveló hasta qué punto la problemática estaba lejos de ser resuelta con las medidas adoptadas. Un estudio realizado por los estudiantes del nivel Terciario, de la materia Metodología de la investigación de la Escuela Superior de Comercio y Bachillerato Anexo reveló que la tasa de muerte de casos de cáncer duplicaba la media nacional, llegando al 28%, de acuerdo a un relevamiento realizado en el Hospital Municipal San Roque y en el Registro Civil. Las reacciones no tardaron en suceder. Nuevamente los habitantes acudieron al Concejo, pero esta vez, los directivos del establecimiento y las autoridades municipales salieron a relativizar el estudio realizado como una práctica educativa que carecía de la exhaustividad técnica que un abordaje real debiera sostener y el conflicto se desactivó. Un año después, en 2013, el Gobierno de Córdoba publicó el primer trabajo y mapa sobre casos de cáncer que confirmó que la zona agrícola, y fundamentalmente el departamento Marcos Juárez, donde se encuentra Leones, duplicaba la media nacional, siendo una de las tasas más altas

de muerte (principalmente de próstata, colon, pulmón y mama: todos potencialmente asociados a la exposición a agrotóxicos)⁷⁷:



Fuente: Dirección de Estadísticas Socio-demográficas con base en registros de hechos vitales del Departamento Central de Estadísticas del Ministerio de Salud de la Provincia de Córdoba
Dirección General de Estadística y Censos de la Provincia de Córdoba

En este caso, la noticia pasó a un segundo plano, invisibilizada, como ya lo había hecho el estudio realizado por los estudiantes del terciario. Esa operación de invisibilizar que también comparece con toda su evidencia en el terreno de lo social es lo que sucedió con uno de los murales pintados en una localidad vecina a Leones

⁷⁷ Los datos provienen del "Informe sobre Cáncer en la Provincia de Córdoba 2004-2009" (2013), realizado por elaborado por el Registro Provincial de Tumores y, en el caso de la mortalidad, por la Dirección General de Estadística y Censos de la Provincia. Se señala como el primer estudio oficial sobre la incidencia del Cáncer en la provincia. Pero hubo estudios previos, realizados por la Universidad Nacional de Córdoba, como, por ejemplo, "Epidemiología ambiental del cáncer en Córdoba: Patrón poblacional de incidencia y bases para la identificación de factores de riesgo", de Muñoz S., Aballay L, Butinof M, Lantieri M., Pou S., Meyer Paz R. y Díaz Mp. (2007). Luego, se publicaron nuevos informes y estudios: "Análisis de la incidencia del cáncer por departamento en la provincia de Córdoba-Argentina (2004-2008): tasas de incidencia y detección de conglomerados espaciales" (2015) y *Cáncer: incidencia y mortalidad en Córdoba. 2004-2013. Provincia de Córdoba y Departamento Capital* (2017), entre otros.

por *En Grupo*, un colectivo de artistas, coordinado por Sergio Paoloni, el mismo año del relevamiento de los estudios de cáncer de Ixs estudiantes de la ESCBA. El proyecto consistía en la realización de 12 murales, auspiciados y sostenidos por la Secretaría de Cultura de Marcos Juárez, en sus diferentes barrios. Cada acción era acompañada por un show de bandas de rock y folcklore que congregaba a la población mientras se realizaba la pintada. El tercer mural, que realizaron en el centro de la ciudad, desató un escándalo:



La obra remitía a *American Gothic* de Grant Wood, pero resituándola desde la problemática agrotóxica, cuestionaba, cabalmente, la vida y el trabajo de campo como modelos del sueño americano, pero en la pampa gringa. En el plano superior izquierdo, se pegaba el artículo 41 de la Constitución nacional sobre el derecho a un ambiente saludable. Paoloni denunció, en sus redes sociales y en diversas entrevistas realizadas por medios de nivel local y nacional que un sector del campo y de comercializadores de agrotóxicos se presentaron en la Municipalidad y exigieron que el mural sea borrado por calumnioso e irrespetuoso a su actividad. Hubo escenas de violencia. La intendencia decidió censurar la pintura y blanquearla, lo que generó un impacto que trascendió los límites locales y aparecieron notas en diversos periódicos a nivel zonal, así como reacciones de colectivos de artistas ante lo sucedido y hasta una manifestación en contra de la censura en septiembre de dicho año. Debido a la andanada de críticas irrefrenables, la intendencia cedió y se

volvió a pintar el mural, pero ahora el colectivo “En grupo” decidió incorporar el acto de censura, dibujando en un costado, a un hombre ensombrecido sobre una escalera, blanqueándolo:



Fundamentalmente, la acción expuso un juego de poder entre las dirigencias locales y los sectores responsables del modelo de agricultura tóxica. Pero al mismo tiempo, la efectividad del acto de censura desvió la atención sobre este proceso mismo, puesto que se focalizó en la adhesión ciudadana por la libertad de expresión artística y no en el cambio de las condiciones de vida, haciendo que el foco del mural censurado quede impactado por esas mismas condiciones de poder. De todos modos, la manifestación, las adhesiones y el repintado mantuvieron un sentido latente de descontento que sobrevivió, a pesar del desvío.

La tensión entre lo visible y lo invisible en el arte mural es similar a la que el fotógrafo Pablo Piovano manifiesta respecto de sus trabajos en los pueblos fumigados de Entre Ríos, Corrientes y Misiones, que exhibió en el Palais De Glais de Buenos

Aires desde el 10 de marzo hasta el 15 de abril de 2016, bajo el título “El costo humano de los agrotóxicos”. Se trata de un trabajo que realizó durante 7 viajes desde 2014, de manera independiente, luego del impacto que le generó su labor en Página/12, por el cual oyó la exposición en el Congreso de unas maestras rurales entrerrianas sobre cómo eran fumigadas durante todo el año. Quiso, entonces, salir a documentar lo que sucedía. El primer caso fue Fabián Tomasi, de Basavilbaso, Entre Ríos, que dio origen a un corto disponible en su página web titulado “La sombra del éxito”. Su cuerpo completamente lacerado, producto de la carga y descarga de los agroquímicos que manipuló, se le presentó como la evidencia extrema del impacto de la agricultura tóxica incuestionable. Piovano asegura que convivir con él durante cuatro días lo hizo comprender la dimensión de lo que atravesaba ese cuerpo como resultado de un gran experimento que se llevaba a cabo en el país. Las catástrofes familiares que siguieron, sostiene, lo hicieron también comprender cómo en las afecciones por agrotóxicos se da una especie de disputa entre una ciencia funcional al Estado y las grandes corporaciones, enfrentada con una ciencia ética (digna) que denuncia los efectos de la agricultura química en esos lugares recorridos que funcionan como zonas de sacrificio humano en las que no es difícil comprobar los efectos y el impacto que están a la vista. Piovano indica que, a partir de entonces, fotografiar los rostros del dolor lo enfrentaba con diversos dilemas. Algunos estéticos, porque se trataba de una tensión con el impacto propio del trabajo que trataba de evitar el golpe bajo, sin renunciar a la crudeza emocional que el encuentro de la evidencia de los cuerpos vulnerados implicaba. Otros, relativos a la circulación propia del trabajo. Por un lado, porque no podía publicarlo en los medios de prensa, ya que eran parte del entramado comercial del negocio tóxico mediante la publicidad; eso lo dejaba fuera de circulación y de una llegada masiva, pero también, del acceso a recursos financieros para poder realizarlo, razón por la cual tuvo que poner el tiempo de vacaciones y los recursos a su servicio y redefinir una circulación más pequeña por festivales nacionales y en el exterior del país, en Europa, concretamente, donde este problema no adquiriría la conflictividad que tenía en Argentina. Eso le permitió,

no obstante, que luego de la relevancia en circuitos internacionales, se difundiera su labor aquí también, aunque de manera silenciosa. Nuevamente se trata de cómo el impacto del arte genera, en el entramado tóxico colonial de la agricultura química argentina, una tensión entre lo que se muestra y oculta, que coloca al arte en una oscilación precaria operada desde los dispositivos de poder, al igual que aquellos que operan sobre la ciencia⁷⁸.

Así como Piovano distinguía entre una ciencia funcional y otra ética, el documental *Desierto verde* (2013), dirigido por Ulises de la Orden, resitúa la problemática a nivel internacional a partir del caso de las Madres de Ituzaingó y el proceso penal que terminó penosamente con la condena sólo a los aplicadores de agrotóxicos, aunque habilitó una discusión sobre el rol del Estado y el modelo extractivista en la implementación de una forma de vida. También en el documental se presentan dos versiones de la Ciencia, entre quienes plantean los efectos nocivos del modelo de agricultura química, y la de aquellos que sostienen que no hay riesgo comprobado de ningún impacto sobre la vida humana. Por un lado, aparecen los representantes del negocio agroquímico que manifiestan la existencia de dispositivos de control muy efectivos sobre el proceso de aplicación, como los representantes de la empresa rosarina Bioceres. Por otro lado, entre otros, las palabras de la física y activista hindú Vandana Shiva, que señala cómo el dispositivo hegemónico es tan poderoso que instala, todo el tiempo, que las alternativas a él no son posibles, cuando una agricultura ecológica y otro modo de vida sí lo son, incluso para sostener los niveles de producción suficientes para alimentar a la población mundial, aunque no, quizá, el nivel de ganancias que exige el sistema productivo en las condiciones actuales. Es decir, el problema de este modelo de vida no es la cantidad de alimentos en relación con la población, sino la cantidad de ganancia concentrada. Pero entre ellos, aparecen las Madres y lxs hijxs de Barrio Ituizangó, como cuerpos

⁷⁸ Las operaciones al interior del campo científico también pueden observarse en la película biográfica *Andrés Carrasco. Ciencia disruptiva* (2020), de Valeria Tucci.

atravesados por enfermedades y muertes que son índices del impacto que efectivamente ocurre mientras se dan las discusiones y todo queda ahí.

Si leyéramos este magma de textos e imágenes, provenientes de diversos campos, desde la perspectiva de la modernidad artística y científica, nos encontraríamos con serios problemas para definir criterios de valor. En efecto, si desde la dimensión científicista de las epistemologías modernas, la ciencia debía dar cuenta de la verdad a partir del método, separado de cualquier implicancia cultural, ideológica o social, la validación correría el riesgo de señalar un proceso de manipulación que rompería con la neutralidad y objetividad en cualquiera de las dos versiones de Ciencia que se proponen en los documentales. Desde los criterios esteticistas del reparto sensible moderno, por otro lado, las artes ligadas a problemáticas políticas o sociales demostrarían su fracaso respecto de los poderes emancipatorios y, por ende, utilitarios, desde el punto de vista político para transformar la sociedad, lo que seguiría empoderando al arte porque sí, separado de la moral y de cualquier utilidad, como el único válido, ya que cumple con una promesa de inutilidad a la que no falla. Desde este punto de vista, las artes y las ciencias parecerían activar un impacto que oficiaría como movilizador comunitario y que exigiría respuestas, al mismo tiempo que serían tensionados respecto de dimensionar el problema de fondo y ofrecer vías de solución, o bien serían descalificados cuando no estuvieran realizados por expertos, aún cuando, en la experiencia vivida y transitada, los estudios de estos presentarían notables y burdas manipulaciones en sus resultados; o fueran relativizados y obstruidos en su circulación en el marco de una economía extractivista⁷⁹.

Sin embargo, lo que quiero proponer es otra posibilidad de lectura y mirada para esas prácticas en la matriz colonial de los pueblos fumigados. En estas coordenadas

⁷⁹ Empleo el término “economía extractiva/extractivista”, en el marco de los debates que se sostienen desde la economía ecológica latinoamericana, donde se vincula los problemas de colonialidad con el modelo económico extractivista contemporáneo. Sobre esto, Azamar Alonso, Aleida; Silva Macher, José Carlos; Zuberman, Federico (Coords., 2021). El término “agricultura tóxica” como modelo de la agricultura argentina contemporánea, lo tomo del estudio realizado por Avila-Vazquez, Medardo y Difilippo, Flavia (2016).

de imágenes y textos que hemos presentado, pareciera que los saberes científicos se mueven en una zona donde la objetividad y la precisión en los métodos no se exige con el mismo criterio de valor cuando, por ejemplo, se pide que, en el terreno de la justicia, se compruebe la causalidad de la prueba entre el efecto patológico y el agente agrotóxico sin dejar lugar a dudas. La ciencia se debate entre dos exigencias, dos versiones, dos posiciones irreconciliables, como manifiestan las prácticas artísticas indicadas; una operación que quedó en evidencia también en el informe de Conicet de 2009, “Evaluación de la información científica vinculada al glifosato en su incidencia sobre la salud humana y el ambiente”, ya que dejó afuera -obliteró, descartó- el aporte de especialistas como Andrés Carrasco respecto del impacto del glifosato sobre la salud, calificándolo de poco serio o sin rigor metodológico; incluso de ideológico, cuando el problema de los agrotóxicos es transdisciplinar y, por ende, no está escindido de las imaginaciones sociales ni de la ideología, como queda claro en los debates que ponen en escena las películas y el mural⁸⁰. Por ende, a su vez, el informe, desde la otra posición, fue calificado de ser funcional a los poderes fácticos. A pesar de concebirse como el saber modernizador que se esgrime como patrón de la verdad occidental, según, entre otros, Bruno Latour, en esta zona híbrida de naturaleza y cultura que presupone la problemática de la agricultura tóxica, el criterio de validación de lo científico no ofrece una respuesta siempre adecuada e incuestionable para esa misma matriz de poder que la esgrime como tal en las prácticas que realiza, siempre y cuando esté dirigida a ser un modo de alteración y control de la naturaleza en la que opera y, por ende, incluso de manipulación de ese saber mismo en función de sostener la

⁸⁰ En las conclusiones y resúmenes del estudio, resuenan las coartadas que hemos mencionado, incluso, respecto del Informe de Impacto Ambiental de Leones, y las diferentes exigencias de rigurosidad ante la complejidad del problema: “Si bien se ha señalado un aumento en la incidencia de aparición de defectos de nacimiento y de anomalías en el desarrollo de hijos de aplicadores de glifosato, es difícil establecer una relación causa-efecto, debido a interacciones con agentes ambientales (generalmente mezclas de sustancias) y factores genéticos” (Sbarato 2007: 216). Es decir, se siguen dos rigores diferentes. Para probar la causa y efecto es máximo, pero sin embargo, se señala que es difícil establecer una relación causa-efecto, no se la niega. Es decir, la ambigüedad y el recorte del estudio son evidentes, efecto de una ideología que, por otro lado, sin rigor, deja afuera la perspectiva de quienes sí venían estudiando los efectos sobre la vida desde otros marcos epistémicos y metodológicos.

relación avasallante con lo natural, escindido, de manera teórica, pero no realista, de lo social y de la cultura donde también impacta, a la luz de las producciones artísticas que me interesó abordar aquí⁸¹.

Por otro lado, las prácticas artísticas que trabajan sobre lo concreto de los cuerpos impactados por la cultura agrotóxica de quienes forman parte o con quienes entran en contacto, mostrando los efectos en imágenes, me resultaron ilegibles en relación con la categoría moderna y autonomista de función social, productiva, económica o, incluso, estética. Puesto que, si es cierto que presentan notables problemas para denunciar y transformar los impactos tácitos del modelo de vida de la agricultura tóxica, no es menos evidente que la circulación de la problemática en una película, donde Leones era borrado como nombre, sin embargo, no dejaba de presentificarlo todo el tiempo en los espacios concretos que traía a escena. Como si, en definitiva, la problemática fuera identificable y reconocible, desde el presente, en el plano de la imaginación pública y, por ende, la invisibilización y desactivación que se promueve desde los dispositivos de poder, estuviera, todo el tiempo, en los retornos de las imágenes y prácticas artísticas sobre las “sombras del éxito”, impactando nuestra sensibilidad de una manera que ya no es un problema lejano o desconocido, sino que incluso, un periodista desde Buenos Aires puede leerlo como los signos de un dilema que afecta cuerpos concretos y los impacta sensiblemente en el presente. Y en este sentido, más que preguntarnos por su utilidad o su función, tenemos que indagar y tratar de percibir qué energías movilizan esas artes y qué habilitan en el entramado de problemas comunitarios, por fuera de la idea de emancipación heroica ligada a la figura del artista solitario como genio, incluso de vanguardia, que se anticipa al futuro desde el presente contra un pasado estéticamente institucionalizado.

Si lo que sucede con los saberes científicos y las prácticas artísticas en/sobre los pueblos fumigados es una disputa epistémica entre saberes científicos, o tensiones

⁸¹ Sobre la relación entre el modelo capitalista, la ciencia y la concepción de la naturaleza desde la problemática de la crisis ecológica contemporánea, también léase Sabbatella (2010).

comunitarias entre los artistas y algunos sectores de la sociedad, que los hace oscilar entre dilemas enmarañados, también podemos ver, allí, a pesar de todo, otra cosa. Así como en *Desierto verde*, una de las niñas de barrio Ituzaingó en Córdoba, que supera una leucemia de nacimiento, danza a lo largo de todo el documental, entrecortando las discusiones oscilantes de los impactos sobre el sistema de vida, algunas imágenes artísticas e, incluso, las disputas científicas sobre los pueblos fumigados, con todas sus dificultades, quizá operen también como sobrevivientes que, lanzados a la imaginación, estén habilitando, en mayor o menor medida, incluso desde sus propios fracasos coyunturales, pero que son, también, la repetición de un síntoma desde el interior de las sombras del éxito cultural y económico, la generación de una potencia para habilitar otro modo de vida que no implique la destrucción consumada como única variable de la medición del impacto de la relación entre naturaleza y cultura, entre ciencia y arte, así como tampoco el criterio de utilidad o inutilidad como dicotomías duras de valor moral y modernas unívocas de una jerarquización de las prácticas, hasta ahora, dificultosa para leer esos movimientos comunitarios desde los que emergen y a los que acompañan algunos artistas y grupos de artistas minorizados junto o en paralelo al trabajo de algunos científicos desde el “terreno de sacrificio humano” en que se han constituido las zonas rurales en el presente. Quizá haya que preguntarse qué energías catalizan y habilitan, a quiénes y cómo acompañan esos saberes y esas prácticas en determinados momentos, y qué hacen cuando y donde aparecen, más que pensar en su valor como resultado que opera un cambio radical o una ruptura social, política o estética que perdurará en el porvenir como ejemplo jerarquizante y jerarquizado de lo más valioso de la religión artística, o en que implican una verdad unívoca e incuestionable por su metodología o, incluso, nada, tal como hemos aprendido disciplinar y hegemónicamente a juzgar sus valores. Y de este modo, la película *Legítima defensa*, el estudio de impacto ambiental, el mural de Marcos Juárez, el estudio del colegio terciario de Leones, el mapa del cáncer cordobés, el Informe de Conicet, el trabajo fotográfico – documental de Piovano o *Desierto verde*, puedan pensarse como catalizadores de un malestar sensible en la cultura, que

exige respuestas diferentes y que posee diferentes impactos, según a quién acompañen, a quiénes movilicen o lo que hagan consigo mismos y con los demás saberes y prácticas culturales entre las que se mueven, y que inevitablemente nos impactan tóxicamente la imaginación del presente.

Bibliografía

Agost, Lisandro, Pujol, Céline y Bertone, Carola (2015). “Análisis de la incidencia del cáncer por departamento en la provincia de Córdoba-Argentina (2004-2008): tasas de incidencia y detección de conglomerados espaciales”. *Revista Cuestiones de Población y Sociedad*, Vol. 5, N°5, Año IV, pp. 9-23.

Alonso, Martín; Fita, Rosalba; Nicolás, Graciela; Carballo Quinteros, Beatriz; González, Diego; Álvarez, Marcela; Ortega, Daniel; Senmartin, Cecilia; Audisio, María Lucrecia (2013). *Informe sobre cáncer en la provincia de Córdoba. 2004 – 2009*. Publicación del Registro Provincial de Tumores de Córdoba. Gobierno de la Provincia de Córdoba: [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://reduas.com.ar/wp-content/uploads/downloads/2016/09/Libro-Cancer-Provincial.pdf](https://reduas.com.ar/wp-content/uploads/downloads/2016/09/Libro-Cancer-Provincial.pdf)

Avila-Vazquez, Medardo y Difilippo, Flavia (2016). “Agricultura tóxica y salud en pueblos fumigados de Argentina”. *Crítica y Resistencias. Revista de conflictos sociales latinoamericanos*. N° 2, pp. 23-45

Azamar Alonso, Aleida; Silva Amador, José Carlos; Zuberan, Federico (Coords.) (2021). *Economía ecológica latinoamericana*. Buenos Aires: Clacso-Siglo XXI.

Bidaseca, Karina (2022). *Descolonizar el tercer espacio entre Oriente y Occidente. Estéticas feministas situadas en el Sur*. Buenos Aires: CES.

Braga, Andrea (2022). *Legítima defensa*.

Carrasco, Andrés (2011). "El glifosato: ¿es parte de un modelo eugenésico?" en *Salud colectiva* vol.7 no.2 Lanús mayo/ago.

Celis, Rubén(2009). "Carta al lector". *El Informante*. Marzo, Leones.

Comisión nacional de investigación sobre agroquímicos (2009). *Decreto 21/2009. "Evaluación de la información científica vinculada al glifosato en su incidencia sobre la salud humana y el ambiente"*. Buenos Aires: CONICET.

De la Orden, Ulises (2013). *Desierto verde*.

En Grupo (2012). *Mural sobre agrotóxicos en Marcos Juárez*.

Lattour, Bruno (2001). *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: FCE.

Muñoz S., Aballay L, Butinof M, Lantieri M., Pou S., Meyer Paz R. y Díaz Mp. (2007). "Epidemiología ambiental del cáncer en Córdoba: Patrón poblacional de incidencia y bases para la identificación de factores de riesgo" en *IX Jornadas Argentinas de Estudios de Población*. Asociación de Estudios de Población de la Argentina, Huerta Grande, Córdoba. Disponible en:

chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.aacademica.org/000-028/26.pdf

Piovano, Pablo. "Las sombras del éxito". En: pablopiovano.com

----- (2016). *El costo humano de los agrotóxicos*. Muestra. Buenos Aires: Palais Glace.

Registro Provincial de Tumores de Córdoba (2017). *Cáncer: Incidencia y Mortalidad en Córdoba. 2004-2013. Provincia de Córdoba y Departamento Capital*. Gobierno de la Provincia de Córdoba. Disponible en:

Chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ministeriodesalud.cba.

gov.ar/wp-content/uploads/2019/11/PUBLICACION-REGISTRO-DE-
TUMORES-2004-2013.pdf

Sabbatella, I (2010). “Crisis ecológica y subsunción real de la naturaleza al capital”
en *Revista de Ciencias Sociales*. Núm. 36, p.77.

Sbarato, Darío (2007). *Estudios y propuestas ambientales. Leones, Córdoba, Argentina*. Río Cuarto: UTN.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



ARTÍCULOS



¿Sueñan los Supersónicos con ovejas silvestres? Una lectura aguafiestas de la singularidad económica propuesta por Javier Milei

Do the Jetsons dream of wild sheep? A killjoy reading of the economic singularity by Javier Milei

Belisario Zalazar
Instituto de Humanidades-CONICET
Universidad Nacional de Córdoba
belazalazar@gmail.com
ORCID: 0000-0002-4373-75

Resumen

En el siguiente trabajo emprenderemos una lectura crítica, aguafiestas y pesimista –diría el autor en cuestión– del artículo “De los Picapiedras a los Supersónicos: Maravillas del Progreso Tecnológico con Convergencia” (2014) firmado por Javier Milei, por entonces Economista Jefe de la Fundación Acordar. Para ello reconstruiremos la narrativa de futuro que propone Milei, centrándonos en sus presupuestos teóricos (la singularidad económica principalmente), las operaciones epistemológicas que establecen el régimen de verdad de sus argumentos (lo que llamamos aquí *providencialismo estadístico*) y el optimismo tecnoeconómico que configura su visión de la historia pasada, presente y por venir.

Palabras clave: Narrativas del futuro; Optimismo eufórico; Singularidad (económica); Providencialismo estadístico

Abstract

In the following paper we will undertake a critical, spoilsport, and pessimistic reading, as the author in question would say, of the article "From the Flintstones to the Jetsons: Wonders of Technological Progress with Convergence" (2014) by Javier Milei, then Chief Economist of Fundación Acordar. To do so, we will reconstruct the narrative of the future proposed by Milei, focusing on his theoretical assumptions (mainly the economic Singularity), the epistemological operations that establish the regime of truth of his arguments (what we call

here *Statistical Providentialism*) and the techno-economic optimism that shapes his vision of history past, present and to come.

Keywords: Narratives of the future; Euphoric optimism; (Economic) Singularity; Statistical Providentialism

Mi postura es que debemos ser capaces de leer críticamente las narraciones que ya nos están leyendo a nosotros
*Peter McLaren, 1994, p. 113*⁸²

en el campo de la economía, las opiniones se corresponden con demasiada frecuencia con posturas políticas predeterminadas. A menudo, para predecir la postura de un economista en torno a un tema, la mejor manera es conocer su postura ideológica más que considerar lo que la información que examina pudiera arrojar. En otras palabras, si usted espera que los economistas emitan algún veredicto definitivo en torno al impacto de los avances tecnológicos en la economía, debe prepararse para una espera muy larga.
Martin Ford, 2016, p. 195

¿Cómo se volvió posible semejante ceguera? Probablemente este déficit de conciencia dependa de una forma de entusiasmo absorto, de ignorancia, de cinismo, pero también de la pasividad de los ciudadanos.
Eric Sadin, 2018., p. 40

Viaje maravilloso del señor Milei al planeta del futuro: la euforia encandilada de una narrativa profética

En el segundo semestre de 2014, en el número 83 de la revista *Actualidad Económica* de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Córdoba salió publicado un artículo del –por entonces– Economista Jefe de la Fundación Acordar, Javier Gerardo Milei. El trabajo llevaba un título sugestivo: “De los Picapiedras a los Supersónicos: Maravillas del Progreso Tecnológico con Convergencia”, y decimos sugestivo puesto que

⁸² Esta cita nos ha acompañado a muchxs de aquellxs que, a partir de las clases de Mirta Antonelli celebradas en el marco de la cátedra de Teoría de los Discursos Sociales II de la carrera de Letras Modernas de la UNC, aprendimos a leer y analizar críticamente las narrativas y los discursos sociales que conforman lo que Foucault llamaba nuestra ontología del presente. Dedicamos este trabajo a la profesora Antonelli y su incansable labor crítica dentro y fuera de las aulas.

una emoción entusiasta y optimista se anuncia desde el inicio, la cual pretende ser transmitida y transferida a lxs lectores. Hoy, transcurridos casi diez años de la aparición de ese texto, Javier Milei se ha convertido en presidente de la nación argentina, y casi la totalidad de las ideas sostenidas allí han pasado a ser el programa político que jalona las decisiones y las propuestas del nuevo gobierno. A su vez, varios de los enunciados transcritos en aquel artículo fueron leídos sin modificación en el discurso que brindó Milei en el Foro Económico celebrado en Davos en el mes de enero de este 2024. El tono optimista y la afirmación eufórica persisten del mismo modo. Por eso, creemos urgente releer aquel viejo artículo, una vez que esa euforia, cargada de un peculiar optimismo puesto en el desarrollo de cierto futuro tecnológico, parece transformarse en el destino manifiesto de los millones de ciudadanxs que habitan el suelo argentino.

Esa emoción, una fascinación encandilada con, e imantada por, un imaginario del futuro recorre las páginas del escrito firmado por quien se convertiría casi una década después en el presidente de la nación argentina. La clave está en la aparición de la palabra “maravillas” en tanto efecto de un conjunto de prácticas y saberes englobadas en el significativo compuesto “Progreso Tecnológico con Convergencia”. Dicho significativo, a su vez, remite directamente a un imaginario constituido por dos series animadas que marcaron un hito en la teleaudiencia infantil en la segunda mitad del siglo XX: *Los Picapiedras* y *Los Supersónicos*. La apelación a ese imaginario artístico televisivo creado por el estudio Hanna-Barbera será clave, a pesar de que no vuelva a ser mencionado ni analizado en ningún otro momento en el texto de Milei⁸³. Esto último por dos razones: en primer lugar,

⁸³ En el marco de un cuestionamiento a la utilidad de la inversión estatal en organismos públicos como Conicet, se produjo una lapidación y un linchamiento virtual a las Humanidades y las Ciencias Sociales efectuada principalmente por *trolls* de La Libertad Avanza (partido político al que representa Javier Milei) vía plataforma de X (ex Twitter). El ciberataque tuvo como principal blanco un conjunto de *papers* dedicados a investigar, estudiar y analizar los efectos en el imaginario público y en las prácticas cotidianas de determinados personajes y narrativas provenientes de la cultura popular, tales como Batman o El Rey León proveniente del mundo de Disney. Los casos de “el año de Batman” y “el Rey León” se convirtieron –ya desde tiempos del gobierno de Macri, pero con una fuerza y un odio superlativos en la era libertaria de Milei– en argumentos que promueven y defienden el recorte del presupuesto destinado a las investigaciones en ciencia y técnica, esgrimiendo que ese dinero se despilfarra en actividades frívolas, inútiles y sin beneficios ni desarrollos tangibles para los miembros de la comunidad que solventa “con sus impuestos” esas frivolidades. En el marco de esta discusión, los libertarios, fieles a sus razonamientos sesgados y selectivos, olvidaron que su candidato devenido presidente una vez osó apelar a dos series animadas para sustentar parte de sus argumentos en una investigación académica. Con respecto a las falacias, los equívocos y los yerros malintencionados del desprestigio a Conicet, cuyo objetivo es el desfinanciamiento, el desguace y el cierre total del organismo por asfixia presupuestaria, remitimos al lectorx al artículo periodístico: “«El año de Batman»: CONICET, odio y borramiento” redactado por Valeria Edelstein y

porque introduce una narrativa histórica evolucionista de la humanidad que se hace patente a partir de estereotipos fijados por dichas series de animación; y, en segundo lugar, porque ese progreso, o ese desarrollo evolutivo, solo se logrará si aceptamos introducir las tecnologías convergentes en nuestra sociedad argentina, subdesarrollada, más cercana a la era de piedra que al futuro tecnológico de robots, autos voladores y alimentos y medicamentos reducidos en cápsulas. Ambos pasos están presupuestos por la nota al pie que el autor coloca al final del título, donde leemos:

Este trabajo está dedicado a mi gran fuente de inspiración, Conan Milei, quien me ha empujado a descubrir los límites de lo posible aventurándome a lo “imposible” y más allá también. En este sentido, creo que el crecimiento económico empujado por el progreso tecnológico es el puente hacia la Singularidad en economía, lo cual cambiará radicalmente nuestra forma de ver el mundo. (Milei, 2014, p. 5)

El empuje hacia adelante, la marcha incontrolable hacia un futuro en apariencia imposible, pero realizable a partir del progreso tecnológico como vía del crecimiento económico, será el mensaje que nos trae el economista en jefe, devenido luego presidente de la nación argentina. Y, en este punto, aquello que se anunciaba como “maravillas” ahora se nombra de otra manera, “la Singularidad en economía”.

Dijimos que una emoción recorre el artículo completo de Milei. Dijimos también que la emoción nacía de un imaginario de futuro determinado, esto es, un conjunto de imágenes y sentidos cristalizados que se asocian a lo que nuestro Futuro será en tanto y en cuanto cumplamos ciertos requisitos y sigamos ciertos pasos, un *manual de acción* podríamos decir. Ese imaginario se hace patente una vez que el lector visualiza, recuerda, el maravilloso mundo de los Supersónicos, el cual adquiere su potencia al ser contrastado con un pasado poco confortable y para nada deseable donde una familia tipo vive en casas de piedra y cuyas penurias nacen del esfuerzo físico: por ejemplo, sus pies son la tracción a sangre que funciona como el motor de los automóviles lentos que conducen a los hombres al trabajo. Ahora bien, ese futuro imposible aludido por una serie animada es posible, nos dice el autor. El paso de la fantasía a la realidad está dado por la Singularidad en economía⁸⁴.

Claudio Cormick y publicado por el diario *Tiempo Argentino* el 21 de marzo de 2024. https://www.tiempoar.com.ar/ta_article/el-ano-de-batman-conicet-odio-y-borramiento/ (consultado por última vez el 1 de abril del 2024).

⁸⁴ En el texto de Milei la palabra singularidad aparece indistintamente en mayúsculas y minúsculas, hecho que también se repite en textos provenientes de lxs autorxs del transhumanismo que utilizan

El presente artículo se basa en una colección de ensayos. Estos describen cómo la convergencia y la aceleración del crecimiento basada en el capital humano y el progreso tecnológico nos pondrán de frente a una singularidad económica, donde la economía dejaría de ser la ciencia de administración de la escasez para convertirse en la ciencia del estudio de la acción humana en un entorno de abundancia radical. [énfasis agregado] (Milei, 2014, p. 6)

Pero, ¿qué es la *singularidad*, y por qué este horizonte futuro se anuncia como un “entorno de abundancia radical”? ¿De qué manera la convergencia, ahora asociada a la aceleración del crecimiento basado en el capital humano y el progreso tecnológico, nos conducirá hacia ella? El texto de Javier Milei no define ni se toma las molestias de desplegar estos conceptos ni de acercarnos una imagen contundente de ese Futuro anunciado y prometido. Sus estrategias discursivas no pasan por la argumentación o la definición precisa, ni tampoco por llenar de sentidos esos espacios que son el territorio de lo posible y que asociamos con lo que está por delante de nosotros en el futuro. El autor opta por dos estrategias que por momentos se irán superponiendo. En una primera instancia, apela a la ficción, tejiendo su exposición en base a un ejercicio o un *experimento mental*, una invitación a imaginar un acontecimiento que parte de una narración, un relato.

No le pido que me crea, pero al menos déjeme proponerle un juego. Imagínese que le regalan un viaje en el tiempo para presenciar el nacimiento de Jesucristo. Embargado de alegría por la magnitud del evento presenciado decide salir a pasear por la ciudad de Belén y percibe que la gente vive en promedio 25 años (...) por lo que para, brindarles una dosis de optimismo, les cuenta que en un futuro ese número se triplica y (...) hay personas que exceden los 100 años (...) Ello lo induce a que les hable de la imprenta de Gutenberg y como percibe que la gente se entusiasma, les cuenta que donde usted vive hay agua potable, luz eléctrica, heladeras, aire-acondicionado, microondas, calefacción a gas, cine, televisión, DVDs, computadoras, iPads, teléfonos fijos y móviles que permiten ver a la otra persona mientras habla y rascacielos, a través de los cuales se desplaza por elevadores. (Milei, 2014, p. 5)

En segundo lugar, y de manera sostenida, el economista expone *datos*, y teje lo que en principio era una invitación a imaginar como una sucesión de hechos cifrados en porcentajes surgidos de la modelización matemática aplicada a la ciencia económica: la econometría como la ciencia que muestra, de modo transparente y certero, hechos del

este término en sus diferentes formulaciones y declinaciones. De ahí que, en nuestro caso, aparezca dicho concepto en ambos formatos.

pasado histórico y del futuro por venir, ahora predecible. La subsunción y la determinación de la instancia imaginativa a la instancia econométrica es el truco de magia que el autor esconde.

La contrapartida de todos estos logros materiales de 2.000 años ha sido una tasa de crecimiento del producto per-cápita del 0,13% anual, lo cual implicó que el nivel de ingreso se multiplicara 12,9 veces, al tiempo que la población lo hizo en 26,9 veces (...) la evolución del Producto Interno Bruto por habitante (PIB per-cápita) entre el período que va desde el año 1 al 1.800 y los restantes 200 años, podemos observar que la tasa de crecimiento pasó del 0,02% al 1,1%, mientras que el nivel de ingreso que durante el primer período había crecido en un 40,8% (concentrado en los siglos XIV y XV), durante el segundo período se multiplicó 9,18 veces. Ello implica que durante los últimos dos siglos el crecimiento per-cápita fue 817,7%, siendo del 92,0% en el XIX y 378,1% durante el último. (Milei, 2014, p. 6)

Este salto, un paso de magia, tiene como efecto directo llevarnos a aceptar su propuesta como una evidencia incuestionable, evidencia que por su carácter “maravilloso” de abundancia radical y beneficios infinitos para las sociedades humanas se torna imperativo y obligatorio desear y llevar a cabo de manera urgente: “Si en el Siglo XXI el mundo converge, el PBI per-cápita crecería a una tasa del 4,18%, por lo que éste se multiplicaría 59,1 veces, superando en 4,6 veces los logros de 20 siglos” (Milei, 2014, p. 5). Calificarlo de paso de magia no es una ridiculización de nuestra parte; como veremos, es todo lo contrario.

La magia es un elemento nuclear en la demostración del economista, de hecho es el lugar donde las ciencias y las tecnologías del presente (la convergencia) se dan la mano con el imaginario de lxs Supersónicos, que, no lo dijimos aún, hace las veces de *exemplum* de ese territorio cimentado, sedimentado, fabricado y proyectado por la *ciencia ficción* en sus diferentes formatos y soportes (literaria, cinematográfica, videojuegos, etc.).⁸⁵ Milei acude

⁸⁵ En 2011 el economista y periodista anarcocapitalista estadounidense Jeffrey Tucker publicó un libro en la editorial del Ludwig von Mises Institute titulado *It's a Jetsons world: private miracles and public crimes* (*Es un mundo de los Supersónicos: milagros privados y crímenes públicos*). El libro se presenta como una oda al libre mercado y a los milagros tecnológicos que prodigan las empresas privadas sobre la vida de los individuos. No sabemos si Milei leyó el libro, pero las cercanías de los títulos de ambos trabajos parecen corroborar lo que se nos presenta como una sospecha. Por una parte, el hecho de que Milei cante a las maravillas tecnológicas propiciadas por el libre mercado, al igual que Tucker lo hace hablando de milagros, y que ambos apelen al futurismo de los Supersónicos en tanto profecía acertada; y, por otra, que el economista se declare un acérrimo defensor de la escuela austríaca, en especial de Von Mises, sostenido en los últimos años en sus apariciones televisivas, nos hacen sino acrecentar aún más la presunción de que el economista argentino debía conocer aunque fuese parcialmente el trabajo de Tucker. Nociones como las de la abundancia, los beneficios del libre mercado y los efectos milagrosos de su accionar en contra de los crímenes de la gestión estatal y de sus organismos públicos son la piedra de toque del libro de Tucker. Sirva esta

a la ciencia ficción dura, a una parcela acotada de ese vasto territorio que se dedica a sondear las posibilidades del porvenir, en tanto espacio de enunciación legitimado y autorizado para decir cosas del mundo real. Más precisamente, eleva a una dupla de autores representantes de la época dorada de la ciencia ficción norteamericana, Arthur C. Clarke e Isaac Asimov, a paradigmas de lo que entendemos como ciencia ficción. Solo aquello que se corresponde con los tópicos de estos autores (robots, viajes espaciales, conquistas de imperios intergalácticos y futuros radiantes provistos por el avance de un puñado de ciencias y artefactos) es ciencia ficción. Y esa ciencia ficción, sugiere Milei, es la que nos provee de las herramientas necesarias para comprender y vislumbrar nuestro futuro: el de la singularidad con convergencia. La magia es una cuestión de perspectiva, un gradiente en una cadena de avances y mejoras provistas por ciencias y tecnologías tales como la inteligencia artificial, las ciencias computacionales, las biotecnologías y las nanotecnologías, las cuales convergen en sus métodos de estudio y producción de conocimientos, artefactos y máquinas “futuristas” diseñando el mundo del mañana. Las tres leyes de Arthur C. Clarke proveen a Milei de esa legitimación donde “ciencia ficción”, y “magia” se indistinguen en un territorio difuso conformado por “las tecnologías avanzadas”:

cita extraída del primer capítulo del libro para ilustrar las semejanzas casi idénticas con la visión maravillada del futuro-presente esbozado por Milei (milagrosa en el caso de Tucker):

“En la clásica y futurista serie de televisión de 1962-63 –admito que adoro esta serie y que podría ver cada episodio 100 veces– la gente trabaja sólo unas pocas horas al día, viaja a 500 millas por hora en coches voladores que alcanzan las 2.500 mph, y el trabajo principal es ‘apretar botones’. La galaxia es su hogar. La sanidad es un mercado completamente libre con una atención al cliente extrema. La tecnología es la mejor (pero, por supuesto, sigue funcionando mal y hay que arreglarla, igual que hoy). Los negocios son competitivos, la prosperidad está en todas partes y el Estado es en gran medida irrelevante, salvo por el amable policía que sólo aparece de vez en cuando para controlar las cosas. Toda la escena, que anticipaba gran parte de la tecnología actual pero, curiosamente, no el correo electrónico ni los mensajes de texto, reflejaba el espíritu de la época: el amor por el progreso y la visión de un futuro que seguía su curso. Fue el primer programa de la cadena ABC emitido en color en lugar de en blanco y negro. No era ni utópica ni distópica. Era lo mejor de la vida tal como la conocemos proyectada lejos en el futuro. La gente no vestía uniformes ni obedecía a un dictador en un monitor en sus casas. La gente de la serie era tan consciente de la moda como cualquier estadounidense. (...) El mensaje se revela como una verdad evidente. La naturaleza humana y la propia estructura de la realidad no cambian. Sólo cambian los artilugios que utilizamos, y esto es lo más glorioso que puede ocurrir en el mundo material. Podemos volvernos más pobres o más ricos. Pero los hechos fundamentales de cómo está construido el mundo son inmutables. *Las cosas son escasas, pero las posibilidades de creación económica son infinitas en un mundo de comercio, fronteras, leyes e innovación privada*” [énfasis añadido, traducción propia] (Tucker, 2011, pp. 1-2). Agradezco a Marcelo Silva Cantoni por acercarme al material de Tucker gracias a una nota incluida en Wikipedia en la entrada “Los Supersónicos”.

Cuando un científico distinguido afirma que algo será posible en el futuro, casi con toda seguridad está en lo correcto, mientras que cuando afirma que algo será imposible, seguramente está equivocado. La segunda sostiene que la única manera de descubrir los límites de lo posible es aventurarse a lo imposible. *Finalmente, cualquier tecnología que sea lo suficientemente avanzada es indistinguible de la magia (...) toda visión sobre el futuro a largo plazo es indistinguible de una película de ciencia ficción.* [énfasis añadido] (Milei, 2014, p. 7)

¿Qué criterios permiten reconocer a un científico distinguido de otro que no goza de esa etiqueta? ¿De qué manera y por qué motivos “lo imposible”, en tanto superación de “lo posible”, implica siempre un mejoramiento de una situación x dada –actual, presente–? El corolario provisto por el economista, la conclusión, habla por sí misma, y, como en todo el texto, parte y termina en presupuestos que nunca se explicitan del todo, que no se argumentan, simplemente se muestran. “Toda visión sobre el futuro a largo plazo es indistinguible de una película de ciencia ficción” (Milei, 2014, p. 7); en esta frase se cifra, podríamos decir, el horizonte de expectativas y el vector libidinal, inescindibles ambos de una narrativa, que empujan hacia adelante todo el texto de Milei.

Magias de la singularidad (económica): de las tecnologías convergentes al infinito y más allá

La narrativa que subyace en el texto proviene de un conjunto de teorías que convergen en un determinismo tecnológico con acentos mesiánicos. Un puñado de tecnologías, denominadas tecnologías convergentes, solucionarán todos los problemas sociales, erradicarán el hambre, las enfermedades e incluso podremos despedirnos de la muerte, aseguran lxs más osadxs. La propuesta de tecnologías convergentes tiene un hito importante en el plano de la discusión política gubernamental, nos recuerda Gilbert Hottois (2016, pp. 19-20):

En el año 2002 aparece un amplio reporte americano: *Converging Technologies for Improving Human Performance. Nanotechnology, Biotechnology, Information Technology and Cognitive Science (CT-NBIC)* bajo la dirección de Mihail C. Roco y William Sims Bainbridge. El proyecto es claro: la convergencia de las tecnociencias mencionadas (nano-bio-info-cogno) tiene por meta la mejora de los rendimientos humanos. El Reporte pone en evidencia todo aquello que es y será posible hacer, siendo dado que a nivel nanométrico no existe diferencia alguna entre materia inerte, viva, pensante; entre natural y artificial; entre hombre, máquina, animal: ‘la convergencia de las diversas tecnologías está basada en la unidad material a escala nanométrica y en la integración de las tecnologías a partir de esta escala’. La aproximación es la de un ingeniero universal.

El lugar común y el anhelo que insufla de potencias infinitas a estas teorías tecnoutópicas es aquel que afirma sin concesiones que ese campo de tecnologías avanzadas no solo borrarán los obstáculos que se presentaron en el pasado y aún hoy persisten, sino que mejorará cada plano de nuestras vidas, en todos los niveles y escalas imaginables. Nuestras capacidades cognitivas, biológicas y también productivas aumentarán y no harán sino crecer sin límites⁸⁶.

Por supuesto, todo esto es una manera de narrarnos a nosotros mismos, un modo de suturar sentidos sociales, deseos colectivos e, incluso, predicciones inconscientes en tanto subsuelo imaginario originadas en un tiempo y en un lugar determinado de la historia del siglo XX. Sin embargo, esta narrativa particular se afirma a sí misma como una no-narrativa. No-narrativa puesto que oculta su origen imaginario, histórico, fruto de disputas sociales y políticas por los sentidos, en este caso por el sentido, la imaginación y la realización del futuro. Y en ese ocultamiento, un truco de magia, se erige como la única vía posible para arribar a lo imposible. La *singularidad económica* es deseable porque los datos muestran que las riquezas y los beneficios materiales para *toda* la Humanidad –reducidas a PBI– no han hecho sino crecer a lo largo de la historia, desde el año 0 hasta hoy, y ese crecimiento ha aumentado exponencialmente a partir del siglo XVIII con la revolución Industrial, y aún más de manera acelerada a partir de la segunda mitad del siglo XX con el advenimiento de las nuevas tecnologías de la información y la computación de datos, principalmente.

Una vez más: ¿qué es la *singularidad*, y en qué sentido aparece como una no-narrativa, esto es, como una autoevidencia del futuro, incontenible en sí misma, y que refuta a

⁸⁶ “En la década de 1990 esta cultura, nucleada alrededor de Silicon Valley y de la revista *Wired*, desarrolló un híbrido entre la doctrina neoliberal del libre mercado y la teoría de las redes. Internet nos liberaría de las jerarquías políticas, instaurando una democracia liberal en la que un orden emergente surgiría del caótico bullicio de las decisiones individuales de agentes libres y racionales. La noción de que la política ha muerto y de que el Estado ha sido declarado superfluo en el régimen de la economía de mercado sería inmortalizada a principios de esta década en el eslogan de la campaña presidencial de Bill Clinton: ‘It’s the economy, stupid’. Esta ideología anarcocapitalista, conocida como ‘ciberutopianismo’, fue el motor detrás del desarrollo de tecnologías como Google y Windows, y del crecimiento exponencial de la industria informática durante esos años. Su exagerado optimismo también fue una de las causas del colapso de la burbuja punto-com a principios de nuestro siglo. Pese a su retórica contracultural y revolucionaria, la filosofía de este movimiento es netamente conservadora. Esto se debe en gran parte a su adherencia al determinismo tecnológico: para cambiar la sociedad, basta introducir nuevas tecnologías; no hace falta una transformación institucional, cultural, económica o de las estructuras de poder. Obviamente, en esta ideología, el técnico (en este caso, el empresario, programador, desarrollador de software o analista de sistemas) es la persona más importante del mundo: el motor y diseñador del cambio global.” (Vaccari, 2013, p. 41)

pesimistas, narradores de una historia equivocada, como Malthus, Marx, Keynes y el Club de Roma? La falta de evidencia, en tanto no definición de esa categoría-horizonte, se transforma en el texto en su fuerza, en su potencia persuasiva, en su matriz retórica (la finalidad de la retórica, recordémoslo, es convencer al público). Todo esto (los datos-fuerza, Milei *dixit*, del crecimiento de los ingresos per-cápita a lo largo de la historia]⁸⁷ sugeriría que

estamos transitando el camino de una transición, al final del cual se encuentra un mundo con un alto nivel de ingresos y con una calidad de vida sustancialmente mejor. En definitiva, *lo que los datos no⁸⁸ están mostrando* es que la aceleración del crecimiento se conjuga con el fenómeno de la convergencia. (...) no sabemos cómo será el futuro, lo que sí sabemos es que será mucho mejor y esto nos pone de frente a la singularidad económica. (Milei, 2014, p. 6)

Lógica circular de argumentación, transparencia total, mostrar es demostrar. Enunciados que, en última instancia, encuentran en datos denominados “empíricos” el suelo y el sustento de su evidencia, la cual transmite por irradiación propia (un efecto de halo) la adhesión en forma de creencia.

Lo que sí sabemos de la singularidad económica es que será mejor y traerá como resultado inmediato un salto no solo cuantitativo, sino, más importante aún, un *salto cualitativo* en todos los ámbitos de nuestra existencia. Una diferencia cualitativa al interior de un objeto o una situación, por ejemplo, implica que aquellos pasan a ser algo totalmente diferente a lo que fueron hasta el instante de ese salto, de ese cambio. Se produce, en ese salto cualitativo, un cambio de fase, un cambio de estado, cuya consecuencia directa nos pide herramientas nuevas para comprender ese nuevo fenómeno que ha emergido en el mundo. La singularidad en tanto salto cualitativo en el plano económico lleva a esta ciencia social (porque la economía, pese a lo que piense el Milei presidente es una ciencia social) a dejar *de ser la ciencia de la administración de la escasez para convertirse en el campo de estudio de la acción humana en un entorno de abundancia radical* (Milei, 2014, p. 5; 6 y ss.).

⁸⁷ ¿Qué criterios se utilizan para hacer el recorte que permite hablar de la historia desde el año 0 hasta hoy, afirmando que se trata de la historia de la Humanidad? Ninguno. En un movimiento que reduce todo el acontecer de las múltiples culturas y sociedades humanas, con sus respectivas formas de gobierno disímiles, sus sistemas de producción y de segmentación social no equivalentes y muchas veces contrapuestas, somos forzados a realizar una simplificación extrema a la idea de *la historia del crecimiento del PBI desde la Era Cristiana hasta nuestros días*. Todo se desdibuja y se difumina en una gran abstracción, operando a partir de un borramiento de análisis históricos, políticos, sociales y económicos que queden por fuera de la lógica econométrica hiper-macroeconómica que realiza Milei.

⁸⁸ El texto dice efectivamente “no están mostrando”. ¿A confesión de parte, relevo de pruebas? ¿Un lapsus? Seamos amables. Se trata de un error de tipeo. El autor quiso decir “nos están mostrando”.

Entonces, no sabemos qué es la Singularidad. Solo tenemos esa sensación infinitamente positiva que nos transmite Milei cuando nos dice que a partir de ella todo será mejor y gozaremos de una abundancia sin medidas. El autor, sin embargo, nos deja pistas. O bien, nuestro deseo de comprender las bondades de la singularidad y sus beneficios –inimaginables para quienes todavía no podemos subirnos al tren del optimismo– nos conduce a buscar esas pistas, esas huellas en el texto, para decir lo no dicho. Para decir dónde surge esa idea de la Singularidad, quiénes diseminan sus bondades, y qué relato de la historia, pasada, presente y futura, atraviesa esta palabra “maravillosa” dispensadora de entusiasmo, optimismo y alegría radiante, luminosa y centelleante.

El concepto de *singularidad* aplicado al campo de las ciencias y las tecnologías surge como una idea especulativa en la década de los noventa del siglo pasado. Esto es, esa idea intenta predecir (de ahí su carácter especulativo) el futuro de las sociedades humanas a partir del impacto de tecnologías específicas –la lista es cerrada pese a que se promoció como indefinida, abierta y siempre en crecimiento– circunscriptas a campos del conocimiento y saberes científicos caracterizados como *innovadores* y que propician el *desarrollo* de esas vidas humanas. Como bien indican los editorxs de la compilación de ensayos sobre ciencia, tecnología y filosofía del futuro humano *The Transhumanist Reader*,

en ciencia, la singularidad puede referirse a una discontinuidad o un punto matemático en el que un objeto no está definido, o a un acontecimiento cosmológico en el que la medida del campo gravitatorio se vuelve infinita. En teoría, la singularidad tecnológica es una conjetura sobre la aparición de mentes superinteligentes. (...) los defensores de la singularidad tecnológica (i.e., singularianos, como a veces se llaman a sí mismos) esperan cambios drásticos en el futuro. (More & Vita More, 2014, p. 361)

La primera formulación de la singularidad tecnológica se la debemos a Vernor Vinge, quien acuñó el concepto y sus horizontes principales en una conferencia titulada “La próxima Singularidad Tecnológica: cómo sobrevivir en la Era Posthumana”, brindada en el VISION-21 Symposium celebrado entre el 30 y el 31 de marzo de 1993 y patrocinado por la NASA Lewis Center and the Ohio Aerospace Institute. Años más tarde, Ray Kurzweil se haría eco de muchas de las ideas “visionarias” de Vinge, aunque propondría un modelo de la singularidad un tanto diferente, fundando el modelo del Cambio Acelerado. El factor común de estos modelos es su carácter especulativo y conjetural, pero que, sin embargo, se autoproclama como una predicción y una anticipación cierta y ajustada de lo que nos espera en el futuro. A su vez, esa previsión (de allí el calificativo de “visionario” con el que se presentan ante su audiencia personajes como Kurzweil) no es neutral, sino que está

inscripta en una narrativa grandilocuente en la que un mesianismo salvífico se mezcla con el entusiasmo sin reparos, sin momentos negativos ni fases que permitan una crítica o planteen una duda a su visión radiante del futuro. Futuro “maravilloso”, para retomar las palabras de Milei, comandado e impulsado por el desarrollo y el despliegue de tecnologías como la inteligencia artificial en todos los campos de la sociedad (educación, salud, etc.). El problema, el momento negativo no previsto por estas conjeturas visionarias sobre el futuro humano, es no hacer lugar a posibles críticas a su modelo narrativo. Modelos narrativos como los de la *singularidad* no pueden ni quieren detenerse a pensar y reflexionar sobre el amplio abanico de efectos no deseados, digamos, dañinos o incluso perjudiciales para un porcentaje no desdeñable de amplios sectores de la población a los que se encierra en esa categoría de “futuro de la humanidad”. En este punto, coincidimos con el diagnóstico de la filósofa española Marina Garcés: “Cuando los hechos adquieren la condición de predicciones, incluso de profecías, la historia recupera una condición neorreligiosa, que se explica bajo un horizonte dicotómico: o condena o salvación” (2022, p. 2), horizonte que anula y reprime no solo el momento crítico de muchas de estas ideas proféticas sino que impide y nos incapacita para imaginar otras posibilidades que disputen los sentidos, las ideas y las prácticas con las cuales concebimos, construimos y nos abrimos el futuro.

Una de las causas de esta anulación programada del momento negativo, o la instancia crítica, se encuentra en la idea-fuerza de la aceleración del cambio tecnológico.

La concepción del Cambio Acelerado de la singularidad tecnológica se ha asociado fuertemente con el inventor y visionario Ray Kurzweil. Según este punto de vista, el cambio tecnológico es un bucle de retroalimentación positiva y, por tanto, es exponencial en lugar de lineal. Dado que el cambio en el pasado fue más lento que en el presente, y que el cambio futuro será aún más rápido, nuestras expectativas de cambio, típicamente lineales, serán drásticamente conservadoras, sobre todo cuando miremos hacia el futuro. Si, como sostiene Kurzweil, el avance tecnológico sigue curvas exponenciales suaves, entonces (...) podemos hacer previsiones precisas de algunas nuevas tecnologías, como el desarrollo de la inteligencia artificial. (More & Vita More, 2014, p. 362)

La aceleración del cambio tecnológico, iniciada en la segunda mitad del siglo XX y que se asocia con el despliegue de ciencias y tecnologías como la cibernética, las ciencias de computación de datos, la biología sintética y la nanotecnología, sería, para narrativas como

la de la Singularidad, un bien en sí mismo. Acelerar es sinónimo de beneficio, de ganancia, no solo en calidad de vida, sino en términos económico-monetarios. De allí el *loop* de retroalimentación positiva, concepto proveniente de la cibernética, entre saberes, proyectos y visiones del futuro prometido.

Silicon Valley o, el faro *high tech* que ilumina las tierras del mañana

Debido a que se acepta como una verdad incuestionable que la innovación tecnológica es sinónimo de beneficios para todxs, somos conducidxs a concebir a la Humanidad como una gran masa constituida por individuos no sometidxs a distinción de clases sociales, género ni racialización; categorías, sin embargo, que siguen operando activamente al momento de hacer efectivos esos beneficios en el presente. Veamos cómo aparece esto enunciado en el texto de Javier Milei:

de cumplirse la convergencia, el resto de los países deberían crecer un 4,36% anual compuesto, lo cual implicaría que el producto per-cápita mundial crecería al 4,18%. En términos de nivel de riqueza, los habitantes de la tierra multiplicarían sus ingresos en 19,2 veces, o lo que es lo mismo, se alcanzaría un nivel de vida 3,5 veces mayor al que tenía EEUU en el año 2000, mientras que la brecha de ingresos entre grupos pasaría de 6,1 a 3,3 veces (con plena convergencia la brecha se cerraría). Esto es, en un siglo habríamos crecido 49% más que lo hecho en los 20 siglos anteriores. (Milei, 2014, p. 8)

¿Por qué es necesario detenerse y aminorar la marcha de la aceleración, en el plano discursivo aunque sea? Precisamente para poder ver aquello que lxs visionarixs del progreso tecnológico y el futuro de la *singularidad* que encandila con su sola emergencia en el pensamiento no pueden percibir. Por ejemplo, si la convergencia de las nuevas tecnologías se traduce de modo automático en una lista interminable de mejoras en la calidad de vida de todxs, ¿por qué en naciones –calificadas como desarrolladas y que, nos dicen, han arribado a la convergencia tecnológica– como Estados Unidos (cfr. Milei, 2014, pp. 7-8) crece el desempleo y servicios básicos como la salud, la educación y el acceso al agua potable –y no nombramos el acceso a servicios digitales como internet o a bienes e insumos tecnológicos básicos como *notebooks* o *smartphones*– no son disfrutados por una gran cantidad de sectores constituidos en su mayoría por latinos, afrodescendientes, o bien trabajadores obreros que se desempeñan en el rubro de la construcción, por citar ejemplos paradigmáticos? La omisión a estos fenómenos no es accidental en las narrativas visionarias. La omisión y la invisibilización, ya sean inconscientes o diseñadas con

consciencia plena, no es ese el punto que importa aquí, forman parte de la estrategia de persuasión y le dan legitimidad al optimismo desmedido de estas predicciones proféticas. Al hablar de profecía del futuro en el plano de la tecnología humana lo que se produce es la instalación de esas tecnologías en un relato salvífico, siendo el progreso tecnológico el actor o la fuerza mesiánica que provoca el arribo a la Tierra Prometida. Individuos como Milei o Kurzweil, son mensajeros de la Buena Nueva, simplemente son canales por los que se difunde la visión de un futuro mejor para todos. Pero, ¿no estamos forzando los conceptos y las ideas al solapar textos profanos, como un ensayo de economía publicado en una revista de una universidad pública de Argentina, con una tradición religiosa como la del cristianismo? No precisamente. Porque, cuando el economista Milei dice, por ejemplo, que “[William] Godwin desarrolló la idea de *la sociedad perfecta*, donde *la revolución tecnológica resolvería los problemas de la humanidad reduciendo la pobreza y las enfermedades*” (2014, p. 12), no estamos sino en terreno religioso, esto es, pisando la imagen del Paraíso que aguarda a los creyentes en el final de los tiempos. Recordemos una frase que aparece al inicio del texto del por entonces economista de la Fundación Acordar: “no les pido que me crean, pero...”. El adversativo no hace sino conceder en el mismo momento en que niega. No hay alternativa, debemos creer, porque la historia así nos lo demuestra. Pero, ¿qué historia? La historia que los datos del crecimiento de las riquezas, medidas en producto per cápita, nos demuestra. Historia de un crecimiento que no ha hecho sino acelerarse en el último siglo gracias al progreso tecnológico. La historia, la multiplicidad de sucesos y acontecimientos de sociedades disímiles, constituida por sistemas de casta, de estamentos, de clases, por sistemas de producción diferentes, etc., reducida a datos que nos hablan en su transparencia estadística. Providencialismo estadístico. Volveremos sobre este punto.

¿Cómo es que una conjetura o un modelo especulativo, la Singularidad tecnológica, se convierte en una verdad revelada a la que todos aspiramos y deseamos contribuir para su advenimiento? Una respuesta a este interrogante está en la sede donde se originó esta conjetura devenida en visión del mundo y horizonte de deseo de instituciones de investigación científicas; de organismos de salud y educación, públicos y privados; de gobiernos de turno que presiden mediante políticas sociales y económicas la vida y el destino de millones de individuos. La singularidad con convergencia a la que alude Milei, en su versión acelerada y tecnoutópica formulada por Kurzweil, forma parte de un conglomerado de ideas, proyectos de investigación y desarrollo tecnológico, discursos y

especulaciones futuroológicas radicados en el complejo de Silicon Valley, en California, EE. UU. No es coincidencia que sea en EE. UU. donde Milei sitúe el modelo aspiracional de nación desarrollada gracias al progreso tecnológico que se encuentra más cerca de lo que él denomina singularidad económica. En las últimas tres décadas, Silicon Valley, una región de San Francisco en el estado de California, se ha convertido en un faro contemporáneo de la tecnología, complejo que concentra a más de seis mil empresas de I+D tecnológicas entre las que despuntan firmas como Google, Apple, Amazon, Tesla, Netflix, Meta e Intel (cfr. Sadin, 2018, p. 20). De ese faro emana lo que Eric Sadin denomina la luz radiante de la cosmovisión que ha producido una silicolonización del mundo (2018), luz que produce un *efecto de halo* que imanta deseos y acapara billonarias inversiones provenientes de capitales de riesgo que a su vez se nutren de flujos de inversión financiera cuyos haces conducen, por ejemplo, a las deudas de Estados nacionales subdesarrollados que deben dirigir sus esfuerzos a la convergencia. La convergencia tecnológica es posible gracias a una convergencia anterior, la de las empresas de innovación tecnológica rapiñando la vida de millones de ciudadanos que habitan territorios catalogados como “en desarrollo”, “emergentes” o lo que fuere, etiquetas que son puestas desde centros como el FMI o el BID, cuyos fondos de inversión muchas veces provienen de los mismos sectores que difunden las maravillas de Silicon Valley. Círculo financiero perfecto, el halo sin fisuras del siglo XXI *high tech*.

Silicon Valley forma un gran cinturón de laboratorios de investigación y desarrollo de la industria de lo digital entre los que se cuentan las Universidades de Berkeley y Stanford, y se ha convertido en un polo creador de *start-ups*. Las *start-ups* se han convertido en el modelo de negocio y el motor del desarrollo, estructura donde producción de conocimientos e inversión económica han establecido una alianza inquebrantable y que se busca replicar a diferentes escalas implantándose en territorios de todo el globo, sin importar sus especificidades históricas, políticas, económicas. Gigantes como Google se erigen como modelos imitables, y detrás de sus logros siempre se vuelve a un mito de origen: el de los garajes de jóvenes *emprendedores* que con su inventiva e *innovación* individuales lograron proezas inauditas en la historia hasta ese entonces. El *startuper* cibernético de los dos mil –hoy encarnado por figuras de mediana edad como Peter Thiel (1967), Elon Musk (1971), Marcos Galperín (1971) y más jóvenes como Mark Zuckerberg (1984)– remonta su línea filogenética a inventores, empresarios, científicos e inversores como Ray Kurzweil. Todas estas facetas convergen, una vez más esta noción volátil devenida palabra mágica de

nuestra época, en la figura del CEO como simbiogénesis definitiva de todas las facetas dispersas.

Como toda figura, la del *emprendedor/innovador* es una ficción que necesita de focos de difusión, entre los que se cuentan los medios de comunicación masiva y los *think tanks* llamados Fundaciones en el espacio civil y comercial. Pues bien, Ray Kurzweil, en 2012 se convirtió en director de ingeniería de Google, quien lo reclutó para diseñar una estrategia y un plan de investigación y desarrollo comercial de ítems y aplicaciones digitales centradas en la computación algorítmica de *big data* o, lo que es lo mismo, de inteligencia artificial. Unos años antes, en 2008, Kurzweil había fundado la Universidad de la Singularidad. Destinada a “reunir, educar e inspirar a un grupo de *líderes* que se esfuercen por comprender y facilitar el desarrollo exponencial de las tecnologías y promover, aplicar, orientar y guiar estas herramientas para *resolver los grandes desafíos de la humanidad*”, la *Singularity University* anuncia en su página web que tiene una “misión”:

Ayudamos a los líderes a adaptarse a un mundo de cambio acelerado y les capacitamos para aprovechar la tecnología para mejorar la vida de mil millones de personas en los próximos cinco años. The Singularity Group se fundó sobre la premisa de que los mayores problemas del mundo son las mayores oportunidades del mundo. Creemos profundamente que el mundo tiene todos los ingredientes necesarios para afrontar nuestros mayores retos y crear abundancia para todos. Tenemos los visionarios, los maestros, las *tecnologías*, los creadores y el *capital*. [traducción propia] (Singularity University, 2024)

Lxs líderxs del mañana son lxs emprendedores del presente, líderxs convertidxs en guías de millones de almas que no podrán comprender su mundo (el del futuro), un mundo donde los cambios no cesan y donde la abundancia es la regla. ¿Abundancia de qué y para quiénes? Recordémoslo, para toda la Humanidad, sin distinción de clase, género ni raza. A los ojos de este Dios encarnado donde tecnología y capital (financiero), Cristo-carne y Espíritu Santo descienden sobre la Tierra para transformar radicalmente la historia, todos los males se erradican y los hombres nos reconciamos en el Futuro Prometido, previsto por lxs *líderes*.⁸⁹

⁸⁹ La SU desembarcó en Argentina gracias a la visionaria gestión del gobierno de Mauricio Macri. Desde entonces no ha dejado de expandir su labor benefactora, formando líderes y cumpliendo su rol de “aceleradora de profesionales y *start-ups* que desean implementar estrategias disruptivas en la gestión de los negocios, como parte de su misión de educar a los próximos líderes mundiales para que generen un impacto positivo y encuentren soluciones concretas a problemas que repercutan a millones de personas en los siguientes 10 años.”, según se anunciaba en agosto de 2023 en la página de la Universidad de San Andrés (cfr. <https://udesa.edu.ar/noticias/como-postularse-al->

En la figura del líder emprendedorx, xl *start-uper* innovadxr, guía, mensajero y profeta del mañana coagulan las energías libidinales y las narrativas de los discursos centrados en el progreso tecnológico, discursos que, como dijimos, no aceptan ningún reparo crítico, ningún momento negativo: imposible detenerse ante los vientos huracanados del mañana. Hacerlo sería ceder ante lo que Milei llama lxs pesimistas apocalípticos que siempre se equivocan (2014). Líderes cuya imagen estereotipada viaja por la red (*World Wide Web*) y los cerebros de lxs usuarixs convertidxs en nodos de reproducción de esa imagen: la de “imberbes o superhéroes equipados con *hoodies* y Reebok que declaran una y otra vez querer obrar ‘por el bien de la humanidad’ gracias a sus aplicaciones milagrosas destinadas a ‘aumentar’ cada secuencia de nuestras vidas cotidianas” (Sadin, 2018, p. 25). Aumentar, acelerar, crecimiento exponencial son lo impensado de estas narrativas de la singularidad, significantes vacíos que sin mediación ni explicitación alguna pretenden abrirnos los ojos a un Futuro, que, de tan radiante, encandila, tornándose imposible describirlo en sus lógicas de funcionamiento, en las relaciones que establecen entre los miembros de esas sociedades maravillosas.

El momento negativo: las sombras del presente y los pesimistas de la historia

Aquí es necesario retomar un punto anterior. Dijimos que el entusiasmo exultante que moviliza la conjetura de la singularidad le impide sopesar momentos negativos, ya sea para detenerse a hacer análisis panorámicos que permitan reflexionar sobre sus propios presupuestos, o bien para ver si sus promesas realmente se cumplen *para todxs*. Hacer eso sería quedar del lado de lxs pesimistas de la historia. Sería, en suma, ser un obstáculo y un escollo. Y eso está prohibido en el manual de lxs líderes emprendedorxs. El optimismo es la única cara de la moneda con la que podemos comprar el Futuro, así dicho con mayúsculas. Empezar e innovar se dicen de una única forma. Y qué cosas, qué prácticas y métodos sean *innovadores* en el presente lanzado al futuro, está muy claro. O, por lo menos, lo sabemos con certeza. ¿No es cierto? Todxs deberíamos estar de acuerdo, la evidencia de los datos, de los hechos, el encadenamiento de la historia nos lo muestra. Aquellxs que pongan en duda esos datos, esa narrativa y esta visión profética no solo son

exclusivo-curso-de-singularity-university-y-udesas?tag=476), que al igual que la UCA se convirtió en socia de la casa de estudios con sede en el campus de la NASA en Silicon Valley.

pesimistas y están equivocadxs, sino que, aún peor, están cegadxs por anteojeas ideológicas.

la evidencia empírica es clara y contundente. Un futuro mucho mejor es posible. Sin embargo, subirse a la convergencia requiere dejar de lado las anteojeas ideológicas que aferran a los hacedores de política económica al manual cortoplacista, para tomar un conjunto de políticas consistentes que no sólo brinden un marco de estabilidad a corto plazo sino que además potencien el crecimiento de largo plazo. (Milei, 2014, p. 11)

Sabemos qué es la innovación y sabemos qué es el progreso tecnológico, por eso no hace falta decir nada al respecto. Sin embargo, ¿lo sabemos? Eduard Aibar, profesor de la Universidad Abierta de Catalunya, nos invita a pensar un poco más detenidamente sobre esta palabra. Detenerse a pensar aquellos conceptos e ideas que utilizamos profusamente a diario parece ser necesario. El peso de esta idea ligera, liviana e ingrávida nos fuerza a hacerlo, después de todo, nuestras vidas dependen de la innovación que provocan el progreso tecnológico según se nos dice.

El término innovación es omnipresente en la cultura contemporánea. No hay prácticamente ninguna institución social que no quiera verse asociada, de una u otra forma, a su promoción, a su fomento o a su glorificación. Escuelas y universidades, empresas y grandes corporaciones, pero también Gobiernos y administraciones públicas de todos los niveles, mencionan de manera explícita la innovación en sus declaraciones de principios, en sus planes estratégicos o en sus textos programáticos. Partidos políticos, asociaciones culturales, movimientos sociales, incluso festivales de música o iniciativas artísticas de todo tipo, han adoptado el término en sus discursos habituales y han reformulado sus objetivos y sus misiones para adaptarse a ese nuevo imperativo. *La innovación parece haberse convertido en un valor en sí mismo y, a menudo, en el valor supremo* [énfasis añadido]. (Aibar, 2022, p. 3)

Al igual que sucedía con la singularidad, la innovación tecnológica es una idea con una historia, un medio de difusión y espacios de replicación. Fueron los economistas Kenneth Arrow y Robert Solow quienes, en las décadas de los cincuenta y los sesenta del siglo pasado, comenzaron a considerar el fenómeno de la *innovación tecnológica* como un factor significativo en el crecimiento económico. Luego ese factor, uno más entre otros, pasó a ser el dominante en el pensamiento económico ortodoxo de los 70 hasta convertirse en nuestra llave del futuro, donde crecimiento económico y bienestar social dependen exclusivamente de él (cfr. Aibar, 2022, p. 3). En el texto de Milei esto se enuncia en pasajes como el siguiente:

Las empresas invierten recursos en I&D con el fin de desarrollar nuevos productos, los cuales son protegidos por patentes. De esta forma los innovadores consiguen un

poder monopólico que pueden utilizar para obtener más beneficios y los beneficios adicionales dan incentivos para invertir en I&D. (Milie, 2014, p. 14)

Sin embargo, estudios rigurosos llevados a cabo por economistas como Edgerton y Minowski en el nuevo milenio han demostrado la falacia de este determinismo de la innovación tecnológica. Ese determinismo que se postula como infalible no es más que una ideología, esto es, una de las anteojerías que denuncia Milei en su texto y que, por defecto, se excluye de su exposición y su perspectiva. La innovación tecnológica, junto con la Singularidad económica, se erigen hoy más que nunca en lo que Mirta Antonelli, analizando el campo de los proyectos de megaminería en los territorios latinoamericanos, llama “‘nuevas palabras del poder’ –aquellas mediante las cuales el poder financiero, político y mediático interviene en el espacio público a distintas escalas, se legitima e impone su ideología–. Como afirma Pierre Durand, se hacen olvidar como formas ideológicamente marcadas” (Antonelli, 2014, p. 74).

Esta ideología de la innovación, que encuentra en estudios como los de Edgerton y Minowski ese momento negativo del que hablamos ya, no solo “tiende a reducir el resto de las innovaciones –las denominadas ‘innovaciones sociales’, por ejemplo– a cambios tecnológicos artefactuales”, sino que “además, se considera que las proclamas de cambio social y político radical han quedado desfasadas o desacreditadas y que la única opción de conseguir transformaciones sociales realmente significativas es la que proporciona el cambio tecnológico” (Aibar, 2022, p. 3). Por otra parte, no es casual que la innovación y el crecimiento aparezcan asociados solo a empresas en el caso de Milei. La justicia social y el compromiso colectivo son una estafa, y la innovación tecnológica solo se logra mediante individuos y corporaciones privadas: *start-upers* y Universidad de la Singularidad, por citar dos actorxs ya mencionadxs.

La ideología de la innovación opera bajo una lógica que Milei utiliza una y otra vez. Una lógica cuya estrategia es la reducción y la simplificación de la realidad a un concepto que omite las tensiones y las disputas entre prácticas al interior de un campo –por ejemplo, el económico– y, por supuesto, entre diferentes campos o disciplinas. Por eso, como ya adelantamos, la innovación se hace de una sola forma. Eduard Aibar confirma lo que venimos sosteniendo:

La ideología de la innovación no encumbra cualquier tipo de tecnología: pone énfasis en las tecnologías vanguardistas, principalmente las basadas en la microelectrónica, es decir, en la alta tecnología; acentúa su carácter rupturista, y hace afirmaciones

hiperbólicas sobre sus efectos sociales. Sin embargo, en realidad, la mayor parte de las tecnologías que nos rodean habitualmente no son objetos de 'alta tecnología'. Se trata más bien de tecnologías relativamente simples –con pocos componentes–, nada sofisticadas y, en la mayoría de los casos, muy antiguas. (Aibar, 2022, pp. 4-5)

Tecnologías como los electrodomésticos –y otras más antiguas, tales como las redes de suministro de agua, electricidad y gas, el sistema de alcantarillado, las calles, los caminos y las carreteras, etc.– caen por fuera del *glamour* y las maravillas de la innovación tecnológica a la que aspira el imaginario supersónico de Milei. La razón es que esas tecnologías, mal concebidas como rudimentarias, pasadas de moda o Picapedras, se piensan como parte de una realidad ya cristalizada, que se sostiene por sí misma y que de hecho lo hace sin que intervengan agentes colectivos como el Estado. El impulso de la aceleración, necesario en la innovación según enfatiza esta ideología, “eclipsa todo lo que tiene que ver con la reparación, el reciclado, la remodelación o la reutilización de la tecnología –aspectos, todos ellos, fundamentales en la cultura material de las sociedades humanas” (Aibar, 2022, p. 6). No es un dato menor que los sujetos que producen innovaciones, los innovadores de hoy para el mundo del mañana, sean en su mayoría hombres blancos, de clase media o alta, y ciudadanos de países ricos, ubicados casi todos en el territorio californiano de Silicon Valley. Tampoco es casual que la singularidad económica que nos convida Milei, movilizandó nuestras energías deseantes, nuestros pensamientos y nuestra existencia completa, no detenga su ímpetu y observe acontecimientos como la disparidad económica, la exclusión de los beneficios abundantes de la innovación tecnológica, y la expulsión del sistema del trabajo y por ende del ingreso traducido en salario de ese número mágico del PBI, de millones de personas al interior mismo de ese modelo de la convergencia que es EE. UU. La singularidad económica, la convergencia y la innovación no se traducen en esa pretensión de la abundancia infinita y el disfrute de la totalidad de la población de una nación, y esto, entre otras cosas, porque “la innovación no es una magnitud escalar sino vectorial: tiene dirección. Ante cualquier desarrollo tecnológico siempre es útil preguntarse por el cómo, por el para quién, por el porqué, por el para qué y por el hacia dónde” (Aibar, 2022, p. 7).

“No le pido que me crea, pero al menos déjeme proponerle un juego”, ese mantra que resuena en el texto de Milei y que inmediatamente abre su relato de ciencia ficción donde viajamos en una máquina del tiempo a Belén a difundir la Buena Nueva del futuro mejorado, es sintomático. Ese mantra ofrece lo que Sadin denomina “una caución a la fe, justificando a través de la clarividencia de su ‘visión’ la justeza de la convicción”, ya que todo el

argumento se constituye en base a “conjeturas y proyecciones azarosas [como la Singularidad económica] más que sobre realidades constatadas y resultados patentes” Son, en definitiva “ejercicios de futurología euforizantes que preceden a los hechos (...) y que contribuyen especialmente a convertir en marginal cualquier tipo de contradiscurso escéptico” (Sadin, 2018, p. 35). La visión profética de las *Maravillas del Progreso Tecnológico con Convergencia*, que da título al trabajo que estamos analizando, “consolida una lengua que no solo funda el mundo al que remite, sino que [busca] imponerlo como el único mundo y la única lengua para hablarlo” (Antonelli, 2014, p. 77).

¿Crecimiento de qué y para quiénes? Abstracciones, simplificaciones y omisiones del *Providencialismo estadístico*

Y así es como llegamos a la última estación de nuestro recorrido, no el Final, el Final y el cierre de la historia son un modo bastante pobre de ver las cosas, y casi siempre una reducción y una simplificación que sirven a los intereses de los sectores más poderosos. Hoy ese poder y ese lugar está ocupado por lxs agentes financierxs que promueven y muchas veces son lxs mismxs individuxs que comandan las empresas de innovación tecnológica. Volvamos entonces. La última estación tiene un nombre que apareció unas páginas atrás: *Providencialismo estadístico*. Esta categoría, de factura propia, refiere a una convicción que Milei reitera hasta el cansancio en cada uno de los aparatados –lo que él llama “ensayos”– de su artículo: la subsunción y la determinación de la totalidad de la realidad histórica, política, social e, incluso, psicoafectiva al ámbito económico. Pero no a cualquier teoría o metodología económica, sino a una en particular: la econometría.

¿Qué es el providencialismo estadístico? Podemos comenzar afirmando que esta categoría conecta una serie de teorías, operaciones de conocimiento y supuestos que permean prácticas científicas que se han transformado en la vía regia que ordena y organiza la episteme de nuestra época. El providencialismo estadístico parte de una operación que, si bien nace con el surgimiento de la estadística gubernamental en el siglo XVIII, se ha sofisticado y ha adquirido un carácter de verdad incuestionable a partir del desarrollo de las máquinas computacionales y cibernéticas desde la segunda mitad del siglo XX en adelante. Esta operación consiste en “la conversión masiva de lo viviente, e incluso de lo existente, en ‘dato’ [medible]” (Costa, 2021, p. 50). Pero no cualquier dato, sino datos que hablan por sí solos.

La econometría comenzó siendo una herramienta de la ciencia económica, cuya base teórica parte del supuesto que la actividad total de las decisiones, acciones y, más tarde, las expectativas de los individuos que conforman las relaciones económicas en un espacio y un tiempo dado pueden ser medidos y expresados mediante la inferencia estadística y los modelos matemáticos. Sin embargo, la modelización matemática y la búsqueda de variables medibles en términos estadísticos luego de la Segunda Guerra Mundial fue ganando terreno en el campo de los análisis micro y macroeconómicos hasta convertirse en la práctica hegemónica gracias a la utilización que le dieron, sobre todo, los economistas de la Escuela de Chicago. Y no solo en el plano económico, sino que se elevó a paradigma para describir cada instancia de la vida de los individuos y de sus relaciones interpersonales, devaluando y despreciando abordajes cualitativos como los de la sociología o la historiografía tradicional. Del afán de medición y la confianza en su poder descriptivo, no explicativo, surgieron conceptos como el de capital humano, que Milei estima como una fuente del crecimiento económico ineludible. El auge del concepto del capital humano y su incursión en la historia global desde su emergencia en la década de los 50 excede los alcances de este artículo. Basta con saber que la introducción del capital humano como variable del crecimiento económico –un axioma en sí mismo que ha chocado con la realidad económica de naciones “desarrolladas” como EEUU a lo largo de todo el siglo XX (la Gran Depresión del 29, la crisis del petróleo de los 70 y la Gran Recesión del 2008)– reduce la polimorfa dimensión de la vida de los individuos a una *capacidad de producción utilitaria, privatizada y comerciable en el libre mercado*⁹⁰. Milton y Rose Friedman lo explican claramente: “la enseñanza profesional y vocacional [es] una forma de inversión en capital humano, análoga a la inversión en maquinaria, construcción y otras formas de capital no humano. Su función es elevar la productividad económica de las personas” (Friedman y Friedman en *rodríguez freire*, 2012, p. 131).

Con la hegemonía del providencialismo estadístico, uno de cuyos estandartes es el capital humano que ingresa para reforzar la ideología del crecimiento económico ilimitado,

⁹⁰ “Como concepto, capital humano fue definido por primera vez en 1958, aunque ya había sido puesto en circulación por Milton Friedman. Pero fue Jacob Mincer, precisamente en los años que realizaba un postdoctorado en la Universidad de Chicago (1958), quien lo puso al centro de la *reflexión sobre los ingresos* que los economistas neoliberales estaban llevando a cabo. La preocupación de Mincer se abocaba a la *posibilidad de medir el efecto de la experiencia laboral y el «entrenamiento formal en el aumento de los ingresos»* [énfasis añadido]” (*rodríguez freire*, 2012, p. 120).

asistimos a una política de la economización de la totalidad del campo social, en donde todas nuestras decisiones, nuestras expectativas de futuro y el Futuro mismo se transforman en un ámbito de optimización orientado a la ganancia y al beneficio en dinero.⁹¹ Y esas ganancias y beneficios individuales pasan a significar un Bien para todos, fruto de otro presupuesto mítico para nada realista: el del derrame de la abundancia de la producción sobre el campo social completo. ¿Por arte de magia? No, por la mano invisible, providencial, del mercado. La Providencia que es el libre mercado hace eso, provee lo que él mismo ha previsto: bienes y ganancias gracias a la inyección de la convergencia tecnológica.

Los datos son la evidencia, reitera Milei, horadando la piedra de nuestra comprensión con sus palabras. Datos estadísticos, que no son otra cosa que estimaciones basadas en presupuestos teóricos que forman parte de modelos matemáticos, representaciones de la realidad. Datos que en el modelo simplificado y abstracto de la Historia que traza Milei ingresan en una cadena causal de perfectibilidad –el crecimiento acelerado producido por las tecnologías convergentes– y suponen una mejora en las capacidades y la calidad de vida de los individuos, concebidos en un mismo movimiento como fuente de extracción y canal de recepción de esas mejoras provistas por los datos.

⁹¹ Ya en su libro de 1979 *Las ciencias sociales desde la Segunda Guerra Mundial*, Daniel Bell daba cuenta de esta economización de la totalidad del campo social, por entonces un proceso no consumado, viendo esto en la propuesta de Gary Becker, economista de la Universidad de Chicago que se convertiría en uno de los exponentes férreos del concepto y la expansión del capital humano en espacios como la educación y la salud. Bell apuntaba por aquel entonces que economistas como Gary Becker “arguyen no sólo que los individuos actúan para maximizar sus ganancias y que los postulados utilitaristas son válidos, sino también que este enfoque económico puede ser aplicado a una esfera más amplia de la conducta humana que incluye ámbitos como los del delito y del matrimonio, que habitualmente son considerados como no económicos. (...) ‘En verdad’, escribe [Becker en *The economic approach to human behavior* (1976)], he llegado a la convicción de que el enfoque económico es muy vasto y aplicable a toda la conducta humana, se trate de la conducta involucrada en los precios en dinero (...) de decisiones importantes o secundarias, de fines emocionales o mecánicos, de personas ricas o pobres... de pacientes o terapeutas, de hombres de negocios o políticos, de maestros o estudiantes. Las aplicaciones del enfoque económico así concebido son tan extensas como el alcance de *la economía en la definición dada antes, que subraya los medios escasos y los fines en competencia*’. Becker y una serie de otros economistas que comparten este enfoque arguyen que *la conducta maximizadora y las preferencias estables no son solo presupuestos primitivos sino que son derivables de la selección natural de la conducta evolutiva adaptativa*, pues los individuos han evolucionado a lo largo del tiempo” [énfasis añadido] (Bell, 1984, p. 104). Agradezco a Julián Reynoso por acercarme al libro de Bell y por sus precisos conocimientos sobre los efectos de la econometría en nuestras vidas. Una exposición suya en las *5tas Jornadas de Jóvenes Investigadores en Filosofía de las Ciencias* realizadas en octubre de 2023 en la Universidad Nacional de Córdoba, así como una serie de conversaciones entabladas con él este año, significaron una fuente ineludible para emprender este trabajo.

La econometría, aliada a la modelización matemática de las conductas económicas, los flujos financieros, los índices de empleo y las capacidades productivas de una empresa, o una nación, entre otras variables, devuelve una imagen o un modelo, para ser más precisxs, que no es sino una representación recortada de la complejidad social. El problema está en el momento en que esos modelos pretenden hablar desde un espacio abstracto que se sitúa en el ojo de Dios, una objetividad sin fisuras ni restos de parcialidad subjetiva que acompañan, sin embargo, toda decisión a la hora de crear un modelo. Esto es, qué variables tener en cuenta y cuáles despreciar al momento de, por ejemplo, medir el índice de empleo de una nación en un recorte de tiempo. Para ser claros, Milei nos brinda un modelo de la historia que, a partir de una abstracción extrema, simplifica los hechos y los reduce de modo tal que no nos deja otra opción que aceptar la verosimilitud y la certeza de su diagnóstico: la del crecimiento económico continuo desde el año cero hasta hoy, de modo exponencial en los últimos dos siglos, y acelerado a partir de las últimas décadas del siglo pasado.

Y decimos simplificación y abstracción extremas porque, por ejemplo, para tomar un segmento potente de su narración histórica, ¿es cierto que el crecimiento económico de EE. UU. no ha hecho sino crecer, expandirse y traducirse en beneficios abundantes en todos los sectores de la nación desde los ochenta hasta el momento de la escritura del artículo (2014), y de seguirse la tendencia llegaría a niveles insospechados?⁹² Análisis exógenos a la econometría heredera de Samuelson e introducida en la matriz neoliberal de la Escuela de Chicago a la que adscribe Milei refutan esta sentencia. Pero no hace falta que acudamos a disciplinas como la sociología o la teoría política para arribar a un contradiscurso o a una fuente de hechos que contradigan al economista argentino. Dentro de la ciencia económica, la econometría como herramienta de conocimiento parece arrojar datos contrarios al optimismo providencialista de Milei. Es decir, los datos no se ubican en un lugar por fuera de las disputas políticas y sociales, el barro de la historia y las anteojeras

⁹² “La economía americana durante el último siglo se ha expandido a una tasa del 3%, por lo que de mantener la misma tendencia y junto a una caída a la mitad en el crecimiento de la población (del 1% al 0,5%) su producto por habitante crecería al 2,5%. Así, de cumplirse la convergencia, el resto de los países deberían crecer un 4,36% anual compuesto, lo cual implicaría que el producto per cápita mundial creciera al 4,18%. Puesto en otros términos, el nivel de riqueza de los habitantes de la tierra se multiplicaría por 59,1 veces, o lo que es lo mismo, un nivel de vida 11,8 veces mayor al que mostraba EEUU en el año 2000. Esto es, en un siglo habremos crecido 4,6 veces más que lo hecho en 20 siglos.” (Milei, 2014, p. 16)

ideológicas, sino en el sitio de la Providencia que provee e ilumina y prodiga de goces y bienes a sus creaturas humanas.

En el mismo período en que Milei ubica un crecimiento acelerado, un innovador tecnológico como Martin Ford, creador de *start-ups* de desarrollo de *software* digital y diseño de computadoras, y un investigador en el campo del empleo a partir del auge de la automatización robótica en diferentes ámbitos de trabajo, advierte sobre “la caída significativa de la participación de los trabajadores en la renta nacional” (Ford, 2016 [2015], p. 51) desde los setenta en adelante. Si es cierto que la productividad nacional se ha disparado desde la crisis del petróleo, esto no se ha traducido en un aumento de los salarios ni del número de empleados que perciben salarios y otros beneficios extrasalariales; de hecho, la brecha entre la productividad percibida en ingresos por parte de los empresarios e inversores y el ingreso salarial no han hecho sin alejarse una de otra de modo exponencial (cfr. Ford, 2016, pp. 45-46). El crecimiento del PBI no ha generado más empleos, y la creación de *start-ups* y nichos de las tecnologías convergentes que están en la base del imaginario de Milei impacta, de hecho, desalentando la creación de nuevos empleos. La cartera de desempleados se disparó en las últimas décadas a pesar de que las ganancias de los más ricos sí han seguido esa curva de crecimiento acelerado que retrata Milei (cfr. Ford, 2016: 55 y ss.). Las estadísticas de Ford, recogidas de fuentes como la Oficina de Estadística Laboral de Estados Unidos y el Banco de Reservas Federal de San Luis, devuelven una interpretación bastante diferente de los hechos. Por ejemplo, “uno de los valores más básicos de la cultura estadounidense –la creencia de que cualquiera puede triunfar mediante el trabajo y la perseverancia– tiene muy poca base en la realidad estadística” (Ford, 2016, p. 56). Asimismo, el impacto real de las nuevas tecnologías de la información en el ámbito del trabajo lleva a Ford a constatar que “los puestos de trabajo se evaporan, y los salarios se estancan, o incluso a veces se desploman” (2016, p. 184). Teniendo como antecedentes a YouTube, Whatsapp e Instagram como paradigmas de la relación entre puestos de trabajo y percepción exorbitante de ingresos⁹³ y haciendo una proyección del impacto de tecnologías como la

⁹³ En octubre de 2006 Google compró YouTube, empresa fundada en 2005 por tres antiguos empleados de PayPal, por alrededor de 1650 millones de dólares. En el momento de su adquisición, YouTube empleaba solo a 65 personas. En abril de 2012, Facebook adquirió Instagram por 1000 millones de dólares y la aplicación de fotos y videos adquirida contaba con 13 empleados. En 2014 Facebook compró Whatsapp por 19000 millones de dólares, y la empresa contaba con 55 empleados. (Ford, 2016, p. 169)

impresión 3D y los vehículos autónomos, Ford se muestra escéptico con la creencia de que nos depara un futuro de abundancia para todos.

El enfoque del crecimiento macroeconómico obtenido mediante la aplicación de modelos cuantitativos en largos e inmensos períodos de tiempo lleva a Milei a asumir como hechos lo que en verdad son presunciones y presupuestos teóricos que se toman como axiomas incuestionables. En su bibliografía, Milei cita varios trabajos del economista Angus Maddison, el fundador de una manera de estudiar economía en largos períodos a través de la aplicación de modelos matemáticos para medir el PBI de regiones como Europa desde la Edad Media en adelante, entre otros fenómenos. La cuestión es que este enfoque econométrico ha suscitado arduas discusiones al interior mismo de su propuesta, estableciéndose diversos modelos que toman distintos índices y variables que arrojan distintos resultados, muchas veces contradictorios, sobre la asunción capital: el crecimiento económico en naciones europeas a lo largo de los siglos.

El caso del ambicioso proyecto llevado a cabo por Maddison en su *The world economy: a millennial perspective* resulta paradigmático a la hora de sopesar los logros o las falencias de este enfoque. Al respecto nombraremos solamente que estudios como los de Maddison, de los que se hace eco Milei, se entregan a una fe desmedida en la capacidad heurística y cognoscitiva de los modelos, despreciando el hecho de que los índices elegidos para medir el gran presupuesto del crecimiento económico a lo largo del tiempo son arbitrarios y ellos mismos operan ya reducciones y estimaciones estadísticas. Por otro lado, y en sintonía con esto, las fuentes a las que apelan para recaudar datos de períodos alejadísimos de los tiempos en que las estadísticas y los centros y organismos gubernamentales comenzaron a medir y proporcionar información sobre salarios, empleos, desarrollo económico, etc. de grandes poblaciones, se basan muchas veces en asunciones y estimaciones sin ninguna base real ni científicamente probada. Si las estimaciones del crecimiento de los siglos 1500 al 1800 pueden ponerse en duda a partir de modelos alternativos, como han hecho economistas como Van Zaden (2005), por citar un solo ejemplo, cómo no dudar y catalogar de absurda la afirmación mileiana que habla de un crecimiento indubitable desde el año 0 al mil, solo para hacer un recorte posible. La fantasía se introduce en la pretendida ciencia exacta econométrica en asunciones como esta, provocando una distorsión y una falacia histórica. Van Zaden, en su trabajo "Una estimación del crecimiento económico en la Edad Moderna", siguiendo el enfoque de Maddison, por lo menos tiene el recaudo de hablar siempre de estimaciones y, cuando sus propias incursiones estadísticas se alejan hacia

atrás en el tiempo donde las fuentes cuantitativas se vuelven difusas, por no decir inexistentes, las denomina “una serie de ‘*adivinoestimaciones*’ para Europa en el año 1000, bajo los siguientes *supuestos*” [énfasis añadido] (Van Zaden, 2005, pp. 25 y ss).

El problema, más allá de todo esto, desde nuestro punto de vista, es la asunción irrestricta que propone investigar y conocer la historia pasada, presente y futura a partir de la aplicación metodológica de modelos matemáticos cuantitativos. Si en el presente los datos y las fuentes de medición se contradicen, como demostramos a partir de los análisis de Ford para nuestro siglo XXI, ¿cómo no dudar cuando se hacen afirmaciones sobre siglos remotos donde las fuentes proveedoras de índices y variables se pierden en la neblinosa perturbación de la historia? A menos que la Providencia en persona haya entregado a Milei los datos fidedignos y las estadísticas precisas, un manto de absurdo cubre sus enunciados. Y, más aún, por qué asumir que los modelos matemáticos poseen una capacidad predictiva, cuando sus limitaciones quedaron en *evidencia, empírica, y probada*, ya que ningún economista y ningún modelo matemático predijeron la crisis financiera mundial del 2008. Martin Ford, contrario a lo que piensa Milei, es bastante pesimista acerca de las profecías de la singularidad económica y el impacto puramente positivo que están teniendo y tendrán las nuevas tecnologías y la automatización en el trabajo y por consiguiente, en una maximización de los niveles del empleo así como en el aumento de los salarios de los trabajadores efectivamente insertos en el mercado de trabajo.

Pienso que hay buenas razones para preocuparse en por un fracaso semejante de los modelos matemáticos a medida que el avance exponencial de la tecnología de la información siga perturbando la economía. A esto hay que agregar que muchos de estos modelos parten de supuestos simplistas y a veces absurdos en torno al modo como los consumidores, los trabajadores y las empresas se comportan e interactúan. (Ford, 2016, p. 196)

Además, ¿es acaso el *crecimiento económico* el enfoque correcto para conocer cómo vivían las personas en sociedades tan distintas a las nuestras, cooptadas en el presente casi de manera total por la ideología del crecimiento económico y la maximización racional del interés propio, privado e individual? ¿Qué nos dicen las estimaciones del crecimiento del PBI, de haber existido tal cosa, por ejemplo, sobre la desigualdad extrema en la que vivían las personas pertenecientes a distintos estamentos en la Alta Edad Media? ¿Qué información proveen acerca de la trata esclavista de afrodescendientes, del exterminio de pueblos originarios habitantes de la Patagonia argentina y de la pobreza extrema en la que vivían los inmigrantes europeos que vinieron a poblar el suelo argentino, mientras más de

la mitad del PBI se repartía y sostenía los opulentos estilos de vida de una élite ínfima, custodia de la leyenda de una Argentina agroexportadora finisecular pujante y en pleno desarrollo?⁹⁴ El enfoque del crecimiento económico nada nos dice de la miseria padecida por lxs campesinxs de la región hoy conocida como España, ni de la opulencia en la que transitaban sus días los señores feudales a costa de la plebe esclavizada. Ese enfoque nada nos explica sobre las causas que llevaron al pueblo francés a fines del XVIII a levantarse contra el Antiguo Régimen que encontró en el Rey Sol a su figura apoteósica, el régimen de la clase ociosa recluida en el Palacio de Versalles, rodeada de lujos infinitos custodiados por el mármol, el oro y un sinfín de espejos que mantenían el orden y las reglas estrictas de la vida dentro y fuera del palacio. El crecimiento económico nada nos dice tampoco de la acumulación actual de las riquezas en un puñado de “inversores e innovadores” concentrados en territorios específicos del planeta, lo que nos está conduciendo hacia una plutocracia donde una elite se recluye ya no en castillos feudales o en el Palacio de Versalles, sino en ciudadelas amuralladas custodiadas por fuerzas de seguridad y monitoreada por dispositivos de vigilancia nano-biotecnológicos. La maravilla del progreso tecnológico no se parece en nada a ese paisaje reluciente y ameno de los supersónicos que recupera y nos promete Milei, sino a un territorio tecnofeudal donde la exclusión del sistema de empleo, de los bienes de consumo y de las abundancias de la productividad son la regla de existencia de una mayoría que crece a pasos agigantados a lo largo y ancho del planeta.

“It doesn’t make any sense” (“No tiene ningún sentido”), como diría uno de mis personajes favoritos, el exdetective Adrian Monk. Primero, porque los datos aislados, tal como Milei habla del PBI en bruto, desligados de las enmarañadas redes que tejen las vidas en su devenir, así como abstraídos de posibles cotejos con otros índices, otros modelos y otras maneras de interpretar y leer el mundo (social en este caso), no son evidencia de nada, no son hechos ni nos hablan del pasado ni del futuro. Segundo, porque si hasta el momento la abundancia ya generada por las tecnologías convergentes no ha tendido a

⁹⁴ Este último punto es importante ya que en sus alocuciones públicas durante la campaña presidencial de 2023, más precisamente en las semanas previas al balotaje, y luego de ser electo presidente, en su discurso de Davos, Milei ha pregonado el relato de la Argentina del XIX próspera, cuyo sistema social, económico y el aparato legal (sobre todo en lo concerniente a las leyes y los derechos laborales) deben retornar, aboliendo un siglo de ampliación de derechos civiles a sectores antes despojados de ellos o las conquistas de derechos para los trabajadores durante todo el siglo XX, por citar dos aspectos cruciales.

desparramarse ni ha beneficiado a amplios sectores de la población ni siquiera en países desarrollados como EE. UU. (casi con plena convergencia, como afirma Milei) en el presente, ¿por qué habría de hacerlo en el futuro? No sucederá por arte de magia, ni aunque esa magia sea obrada por las tecnologías según la ley enunciada por Arthur C. Clarke. “No fue magia”, supo decir una presidenta que logró generar niveles altísimos de empleo en la Argentina, que elevó el crecimiento del PBI durante años y de manera sostenida, y que por sobre todo redistribuyó los ingresos aumentando los salarios reales, e incluso distribuyendo ganancias en sectores excluidos de los índices de empleo. Pero esa es otra historia, y queda su discusión y su análisis para otro momento.

Consideraciones finales: para una investigación del porvenir

Queda para otro recorrido, para otra ocasión futura, el análisis y el cuestionamiento sobre el concepto del crecimiento ilimitado. Teorías y profecías como la Singularidad de Kurzweil, la aceleración de la productividad y el solucionismo tecnológico –este último como programa de acción que se enfrenta a desafíos y problemas resolviéndolos mediante dispositivos, ítems o planes de ingeniería provistos por los avances tecnológicos– se enfrentan a los límites de los que denominamos, no sin cierta resistencia y muchos reparos, recursos naturales, y a la *destrucción no creativa* de ecosistemas complejos. El calentamiento global, en este punto, dista de ser un mito inventado por comunistas tal como ha afirmado Milei en años posteriores a su escrito, pesimistas equivocadxs diría el actual presidente argentino en su artículo optimista. Optimismo absurdo podríamos decir, pero que, en términos de sus efectos y consecuencias en los modos de vida de millones de existencias, preferimos llamar *optimismo cruel*.

Bibliografía

- Aibar, E. (2022). Imaginación tecnológica e ideología de la innovación. *Artnodes*, (29). UOC. Recuperado de: <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i29.393017>
- Antonelli, M. (julio-agosto de 2014). Megaminería transnacional e invención del mundo cantera. *Nueva Sociedad* (252), 72-86.
- Bell, D. (1984). *Las ciencias sociales desde la Segunda Guerra Mundial*. Madrid: Alianza Editorial.

- Costa, F. (2021). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Madrid: Taurus.
- Ford, M. (2016) *El auge de los robots. La tecnología y la amenaza de un futuro sin empleo*. Buenos Aires: Paidós.
- Garcés, M. (2022). Imaginación crítica. *Artnodes*, (29). UOC. Recuperado de: <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i29.393040>
- Hottois, G. (2016). *¿El transhumanismo es un humanismo?* Bogotá: Universidad del Bosque.
- Milei, J. (mayo-agosto de 2014). De los Picapiedras a los Supersónicos: Maravillas del Progreso Tecnológico con Convergencia. *Actualidad Económica*, XXIV(83), 5-18. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/acteconomica/article/view/9532>
- More, M. y Vita-More, N. (2013) Part VIII Future Trajectories: Singularity. En M. More y N. Vita-More (eds.), *The transhumanist reader. Classical and Contemporary Essays on the Science, Technology, and Philosophy of the Human Future* (pp. 361-365). Wiley-Blackwell.
- rodríguez freire, r. (2012). Notas sobre la inteligencia precaria (o sobre lo que los neoliberales llaman *capital humano*). En r. rodríguez freire y M. Tello (eds.), *Descampado. Apuntes sobre las contiendas universitarias* (pp. 101-155). Santiago de Chile: Sangría Editora.
- Sadin, E. (2018). *La silicolonización del mundo. La irresistible expansión del liberalismo digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Singularity University. (2024). About Us. *Singularity University*. Recuperado de <https://www.su.org/about-us>
- Tucker, J. (2011). *It´s a Jetsons world: private miracles and public crimes*. Alabama: Ludwig von Mises Institue.
- Vaccari, A. (2013). La idea más peligrosa del mundo: hacia una crítica de la antropología transhumanista. *Tecnología & Sociedad*, 1(2), 39-59.
- Van Zaden, J. L. (2005). Una estimación del crecimiento económico en la Edad Moderna. *Investigaciones de historia económica* (2), 9-38.

Fecha de recepción: 11 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 10 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



Producción documental y régimen escópico en el dispositivo estatal de exterminio: registros, usos y circulación de fotografías

Documentary production and scopic regime in the state device of extermination: records, uses and circulation of photographs

Natalia Magrin

Universidad Nacional de Villa María

nataliasmagrin@gmail.com

Resumen

Entre la compulsión por el registro y la destrucción de documentos, entre la burocracia del funcionamiento institucional y la clandestinidad de su aparato concentracionario se ha desplegado la producción y los usos documentales de y en la maquinaria represiva. En este texto nos proponemos, por una parte, abordar dicho “entre” para pensar la inoculación de las dimensiones y la condición intertextual de los documentos. Y, por otra, vinculada a la anterior, analizar los usos y funciones de la fotografía y el registro fotográfico en el dispositivo de exterminio, indagando sobre su contundencia en tal inoculación y sobre el posible reconocimiento de un “régimen escópico represivo”.

Palabras clave: archivos de la represión; fotografía; régimen escópico; terrorismo de Estado

Abstract

Between the compulsion to register and the destruction of documents, between the bureaucracy of institutional functioning and the clandestinity of its concentrationary apparatus, the documentary production, uses and circulations of and in the repressive machinery and its relationship with the archive during State terrorism have unfolded. In this text we propose, on the one hand, to approach this “between” in order to think about the inoculation of the dimensions and the intertextual condition of the documents. And, on the other hand, linked to the previous one, to analyze the uses and functions of photography

and the photographic register in the extermination device, asking about its forcefulness in such inoculation and about the possible recognition of a “repressive scopic regime”.

Keywords: repression archives; photography; scopic regime; state terrorism

Los campos fueron el dispositivo represor del Estado, la máquina succionadora, desaparecedora y asesina que una vez creada cobró vida propia y ya nadie podía controlar; funcionaba inexorablemente. Una tecnología (...) directamente ligada con un poder de tipo burocrático.
Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*.

Introducción

Ante el acervo fotográfico producido por la policía de Córdoba sobre personas detenidas-secuestradas por razones políticas durante el terrorismo de Estado en distintas dependencias (entre éstas, el D2 que desde 1974 funcionó como centro clandestino de detención) nos preguntamos, ¿por qué el poder represor dejó registrada, ordenada, seriada y archivada su práctica clandestina, aquello que se esforzaba por ocultar, denegar? Sobre esta pregunta, que desarrollamos parcialmente en investigaciones previas⁹⁵, volvemos en este texto para abordar dos cuestiones en el contexto de la ciudad de Córdoba en el período 1974-1983.

Por una parte, la relación entre los documentos producidos por las Fuerzas en el marco de la burocracia y el funcionamiento institucional y aquellos producidos durante su ejercicio represivo clandestino. Por otra parte, y vinculada a la anterior, los usos de la fotografía en el aparato represivo del terrorismo de Estado, particularmente nos preguntamos si es posible reconocer un dispositivo visual al interior de la maquinaria concentracionaria que, entre lo “legalizado” y lo clandestino, formó parte de un “régimen escópico” sobre la otredad enemiga, aspectos que trabajaremos a partir de los usos de la imagen en el campo de concentración, en la inteligencia militar y los desplazamientos

⁹⁵ En. Magrin, N. (2011). Fotografía, desaparición forzada de personas y memorias. Hacia una política de los restos. Revista Clepsidra. Núcleo de Estudios sobre Memoria, Instituto de Desarrollo Económico y Social, N° 11. Magrin, N. (2023). Memorias visuales del terrorismo de Estado en Argentina. Análisis semiótico político de fotografías del durante la desaparición forzada en Córdoba y su relación con el archivo y la configuración de memorias. (Tesis de doctorado). Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.

decididos por las comunidades discursivas intervinientes en su producción, su consignación y hermenéutica.

Intentaremos bordear estos interrogantes, como aproximación, a partir del análisis de las huellas que reunimos y reconocemos en un conjunto documental de diverso orden y procedencia que sin embargo encuentra su unidad en el hecho de que todos ellos remiten con especificidad al campo visual, sea en su dimensión material (fotografías propiamente dichas), sea en su dimensión normativa (instrucciones de búsqueda de fotografías, usos en los trabajos de inteligencia) o en su dimensión testimoniante (la fotografía como revelación de lo concentracionario o como prueba de una verdad histórica sobre los campos). Un carácter especial en este tejido adquieren los testimonios de los/as sobrevivientes que habilitan la legibilidad histórica del acontecimiento atendiendo a sus innumerables singularidades (Benjamin, 2005; Didi-Huberman, 2015) y, en el dominio de este trabajo, sobre el aparato represivo, su relación con el archivo, el acto de fotografiar y la fotografía.

Legalización y clandestinidad: acerca de la inoculación documental

La tensión entre legalización y clandestinidad ha sido abordada y reconocida ampliamente por las investigaciones y la bibliografía sobre el terrorismo de Estado y su maquinaria. En términos generales, archiveros/as e historiadores/as reconocen que los documentos que forman parte de los archivos de la represión (actualmente alojados en archivos de la memoria) pueden distinguirse según dos dominios: documentos que se inscriben en el campo de la legalidad y aquellos se inscriben en el campo de la clandestinidad. Esto es, los documentos producidos por instituciones estatales (Fuerzas Armadas, Fuerzas de Seguridad, Poder Ejecutivo Nacional) en el marco del plan y la ejecución de la represión apelando a procedimientos legales -como los decretos, en la mayoría de los casos, de orden secreta- y a los circuitos administrativos burocráticos; y los producidos por su aparato clandestino – incluyendo a los comandos paraestatales y parapoliciales que para 1974 ya operaban en distintas provincias y cuyos miembros y operaciones dependían de dichas instituciones.

Ahora bien, sin ánimo de desconsiderar la importancia que para la política de archivo⁹⁶ -y sus aportes al campo jurídico, histórico, académico- asumen estas

⁹⁶ Sobre las problematizaciones, discusiones y tensiones en torno a los archivos de la represión o archivos de las Fuerzas pueden consultarse González Quintana, A. (1997). *Archives of the Security Services of Former Repressive Regimes*. UNESCO; ICA - UNESCO (1995). *Documento*. Los

clasificaciones, nuestra primera anticipación de sentido es que ambos tipos de producción documental se encuentran imbricados/inoculados en la maquinaria represiva. Su relación constitutiva habla de la forma que asumieron las prácticas y dispositivos de su engranaje valiéndose de los recursos del aparato estatal usurpado para el ejercicio de un poder clandestino, desaparecedor y concentracionario. Todos estos instrumentos habilitaron y visibilizan parte de la estructura y funcionamiento del terrorismo de Estado y, particularmente, “otorgaron a la “comunidad de información” –eufemismo de los servicios de inteligencia– el rol de auténtico nervio motor del terror de la dictadura” (Archivo Nacional de la Memoria, 2012).

Es más, de hecho, lo documentado en los centros clandestinos, conocido hasta el momento, habla de ese vínculo entre la burocracia administrativa-normativa y la clandestinidad propia de su funcionamiento y arquitectura. Hubo oficinas, laboratorios, sectores de documentación, recursos tecnológicos e incluso “mano de obra esclava” para la máquina del archivo represivo dedicada a reunir y producir información sobre organizaciones, partidos, sindicatos, personas perseguidas, en cautiverio, asesinadas; pero también sobre y para los propios represores (falsificación de DNI, cédulas de identidad, tarjetas verdes para automóviles, pasaportes, carnet de conducir, documentos “familiares”, entre otros). E incluso, de dicho montaje en la maquinaria desaparecedora advinieron las imágenes del campo que visibilizan el locus del registro, la técnica y los recursos del dispositivo de producción documental a disposición y el trabajo forzado al que fueron sometidos los/as secuestrados/as vinculado a los “archivos”. Volveremos sobre ello en próximos párrafos.

El palimpsesto burocrático-represivo tiene una larga historia en nuestro país y puede rastrearse en los documentos relativos a la doctrina militar que, desde la década del '60, imprimieron cambios significativos en las funciones de las Fuerzas con el desplazamiento del enfrentamiento interestatal o del enemigo externo a la amenaza de un enemigo interno. Entre estos documentos “oficiales” legalizados, que conforman las condiciones de

archivos de la seguridad del Estado de los desaparecidos regímenes represivos. Salamanca; Jelin, E. y da Silva, L. (2002). *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*, Madrid: Siglo Veintiuno; Nazar, M. (2007). “Dictadura, archivos y accesibilidad documental. A modo de agenda”. En CELS, *Derechos humanos en Argentina*. Informe 2007, 413-424; Diomedí, M.; Loredó Rubio, V.; Segado, S. (2019). “Continuidades, rupturas y desafíos de la política de archivos relacionados a los Derechos Humanos en la Argentina actual”. *Hilos Documentales. Revista del Archivo Documental de la UNLP*, (2).

producción y posibilidad del terrorismo de Estado, también se encuentran los vinculados a la formación del aparato (Divisiones o Departamentos, recursos humanos y materiales) y las tareas de inteligencia en las Fuerzas Armadas (Ejército, Marina y Fuerza Aérea), en las policías federales y provinciales, en los Servicios Penitenciarios y en el Poder Judicial (por ejemplo, la Cámara Federal en lo Penal -conocido como Camarón o Cámara del Terror que operó desde 1971) (ANM, 2012). También aquellos que dictaminaron la intervención militar en Tucumán en 1975 y los que consolidaron la edificación del plan sistemático de exterminio, como los decretos promulgados en 1975, entre los que se encuentra el de creación del Consejo de Seguridad Interna para “la dirección de los esfuerzos nacionales para la lucha contra la subversión” (Decreto N° 2770) y los que le otorgaron el control operacional de otras Fuerzas provinciales.

Entramado a los anteriores, se encuentra el denominado *Plan del Ejército Contribuyente al Plan de Seguridad Nacional*⁹⁷, firmado en febrero de 1976 por el represor Jorge Rafael Videla, en el que se ordenan, clasifican, y describen -detalladamente- los procedimientos, las prácticas, los tiempos, los lugares, los responsables y, particularmente, el enemigo contra el que se llevarían adelante las acciones que harían posible la concreción del golpe de Estado. Organizado en un cuerpo central y 15 anexos abarca una cantidad minuciosa de elementos y temas que nuevamente dan cuenta de la compulsión de disponer en su doble acepción.

Este documento, configurado dentro de la matriz discursiva institucional, siguiendo los procedimientos administrativos y burocráticos de las Fuerzas, firmado, sellado y numerado, demarca, asienta entre sus líneas la organización del golpe de Estado y parte de lo que devendría la sistemática práctica represiva clandestina. En este sentido, es un argumento contundente en orden a nuestra tesis sobre la imbricación entre clandestinidad y legalidad.

En el *Plan del Ejército* ... (en adelante PE) las tareas vinculadas a inteligencia se explicitan en sus Anexos 2 y 3 -éste con un apéndice. En el primero se detalla minuciosamente: un “resumen de la situación enemiga” (caracterización y composición,

⁹⁷ Este Plan y los estos decretos citados anteriormente forman parte de la documentación integrada a la Causa 13. Una copia de la misma se encuentra alojada en el Archivo Nacional de la Memoria y puede consultarse en la siguiente publicación:
https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/anm_-_cuadernos_del_anm_4.pdf

nombrando y describiendo organizaciones político-militares, organizaciones “políticas y colaterales”, religiosas, gremiales, estudiantiles y “personas vinculadas”, señalando en cada caso el grado de participación y el nivel de “prioridad” en el plan), los “*elementos* esenciales de inteligencia” (de carácter mediato e inmediato), “*contrainteligencia*” e “*instrucciones de coordinación*”. El anexo inicia con esta definición:

Determinación del oponente

Se considera oponente a todas las organizaciones o elementos integrados en ellas existentes en el país o que pudieran surgir del proceso, que de cualquier forma se opongan a la toma del poder y/u obstaculicen el normal desenvolvimiento del Gobierno Militar a establecer. (PE en ANM, 2012: 125)

Sobre este punto nos permitimos un *excursus* para reconocer no sólo la extensión ilimitada de la categoría “opponente” sino también una vieja estrategia discursiva militar y policial que se afianzaría en los años siguientes: la referencia a “elementos” o, directamente, al sustantivo “la subversión” para nombrar al *sujeto* de la “otredad enemiga”. Si bien no desconocemos que “elementos”, por ejemplo, ya formaba parte de la jerga de las Fuerzas, también podemos pensar aquí en los sentidos que asumió en la lengua clandestina (Antonelli, 2009) producida por los propios desaparecidos y sus incidencias en las prácticas de deshumanización (materializadas con innumerables violencias concentracionarias, con la desaparición forzada). “Elementos” podría inscribirse en la serie “blanco”, “paquete” o “bulto” utilizada para referirse a las personas que secuestraban, ingresaban al campo o llevaban, “trasladaban” hacia la muerte.

Siguiendo con el documento de referencia, interesa detenernos en el Anexo 3, “Detención de personas”, dedicado a “establecer los criterios para planear y ejecutar la detención de aquellas personas que determine la JCG [Junta de Comandantes Generales]”. Entre dichos criterios se encuentra el desarrollo del concepto de la operación, “los aspectos generales”, “la elaboración de listas de personas a detener” y los “procedimientos de detención”, definiendo áreas responsables en las jurisdicciones, organización -mandos y jerarquías-, dependencias y funcionamiento, nuevamente “prioridades” y fases de operación. “Dependencias y funcionamiento” está organizado en 14 puntos y, en algunos de éstos, se detallan subpuntos especificando: el establecimiento de “Equipos Especiales” que resulten necesarios, “lugares de alojamiento de detenidos” según el “significativo grado de peligrosidad”, “casos muy especiales” que “por sus características resultare necesario su alojamiento en otra jurisdicción”, previsión de “Comisiones de Detención” que “surgirá

de una adecuada evaluación de la capacidad del blanco”. Además, se indica y ordena que “todo el accionar de los Equipos Especiales será registrado en documentos a elaborar dentro del más estricto marco de seguridad y secreto militar” y que “deberán estar permanentemente a disposición de la JCG y elevados toda vez que ésta lo requiera” (PE en ANM, 2012: 135). En el documento queda explicitada, en su literalidad, la tarea de producción documental que ordena dejar registro, de manera secreta, de “todo el accionar” incluido un “informe final” de esta operación primaria a desencadenar con el Golpe. Pero, lo que interesa a nuestros fines, es destacar la presencia discursiva de la clandestinidad en el marco de un documento oficial. La inferencia acerca de los “equipos especiales” y “comisiones de detención” como eufemismos de los operadores del terror de Estado, de grupos de secuestradores (también conocidos como grupos de tareas) y “casos muy especiales”, de las personas secuestradas, ante las fotografías, los testimonios de sobrevivientes y los textos de sentencias de juicios (desde la Causa 13) ingresa en un régimen de verdad que la confirma.

En el caso de las “operaciones de detención” detalladas en el Apéndice del Anexo 3 advierten:

1. Las *listas de personas a detener*, una vez aprobadas por la JCG, deberán ser ampliadas *con la mayor cantidad posible de detalles*, tendientes a tener la más absoluta seguridad en la ejecución de la operación. Sin perjuicio de ello y hasta tanto se concrete la referida aprobación se adelantará la investigación sobre *los blancos* seleccionados.
2. Entre los detalles fundamentales a incluir deberán figurar:
 - a. Datos de filiación.
 - b. Aspecto físico de la persona.
 - c. Domicilio (habitual y eventual) particularmente en el cual pernocta.
 - d. Características edilicias del domicilio (casa, departamento, encuadre urbano, etc.).
 - e. Capacidades y limitaciones operativas de la vivienda.
 - f. Vías de escape y posibilidades de apoyo.
 - g. Vehículo que habitualmente usa, con especificación de características.
 - h. Previsiones de seguridad que rodean *al blanco*: custodia, tipo, cantidad, armamento, etc.
 - i. *Gráficos destinados a clarificar la ubicación del domicilio.*
 - j. *Fotografías con iguales fines que lo anterior y en particular de las personas a detener.*
3. *Los citados antecedentes serán obtenidos por vía de reconocimientos y/o por intermedio de los naturales medios de inteligencia de cada jurisdicción, pero siempre pretextando intereses distintos al verdadero motivo.*
4. Todos los antecedentes reunidos sobre cada blanco serán volcados en una ficha cuyo modelo se agrega como Apéndice 2. Esta ficha será el elemento básico para empeñar la CD y acompañará a ésta en la ejecución de la operación.
5. Los efectivos a asignar a cada CD deberán guardar la necesaria proporción a la capacidad del blanco, de forma tal que el éxito de la operación quede asegurado.

6. *Podrán establecerse lugares de reunión de detenidos los cuales dispondrán de la adecuada seguridad.*

7. Los traslados de detenidos se harán en todos los casos bajo las más extremas medidas de seguridad.

8. En el despliegue de las CD que ejecuten las acciones de prioridad I se deberá asegurar en todos los casos el estricto cumplimiento de la hora H.

9. El Procedimiento para la detención se ajustará a las características y proceder del blanco, *evitando excesos que en algunos casos pueden resultar negativos al interés de la Fuerza.*

10. Producida la detención se le comunicará al inculpado que “se encuentra bajo arresto a disposición del Gobierno Militar”. Solamente el JCD podrá formularle un sintético interrogatorio para el mejor cumplimiento de la misión.

11. *La incomunicación caracterizará todo el proceso de detención de los inculpados y solamente podrá ser levantada por resolución de la JCG⁹⁸.*

Los segmentos resaltados son otros casos de eufemismos cuyo contenido sólo puede ser interpretado en el marco del palimpsesto polifónico de las voces de sobrevivientes, las fotografías, las sentencias. Desde ese tejido textual, reconocemos que en ese Apéndice quedan explicitadas las condiciones y prácticas de clandestinidad inoculadas a la producción documental “legalizada” en los circuitos institucionales-estatales: la referencia al establecimiento de “lugares de reunión de detenidos”, las condiciones de incomunicación, los listados y la ampliación de información a detallar, el registro escrito, gráfico y fotográfico exhiben tal vínculo⁹⁹ -anudado también a su política de archivo.

Tomamos este documento del Ejército no sólo porque dispone de manera detallada el plan y las acciones para el golpe de Estado, un mes después de su firma, sino porque se vincula directamente con la documentación producida por la “Comunidad Informativa de Inteligencia del Área 311” en Córdoba, estructura de coordinación entre los organismos de Inteligencia de las Fuerzas Armadas, SIDE y policía (federal y provincial), cuyas reuniones

⁹⁸ PE en ANM, 2012: 139.

⁹⁹ Particularmente, la mención a la evitación de “excesos” que puedan “resultar negativos a los intereses de las Fuerzas” encuentra sus huellas significantes en el texto testimonial de los sobrevivientes de los campos de concentración acerca de las atenciones médicas propinadas hacia personas secuestradas heridas (lavajes de estómago para revertir efectos de la ingestión de pastilla de cianuro -portada por militantes para quitarse la vida antes de ser secuestrados-; cirugías para los casos de heridas de bala, e incluso los controles de signos vitales durante la tortura para evitar la muerte si aún se quería “disponer” del secuestrado). Prácticas que permitieran el control de la aplicación de tormentos y torturas a fin de “arrancarle información” pero, y fundamentalmente, como refiere Calveiro (2006: 55) el control sobre la vida y sobre la muerte: “suspender la vida; suspender la muerte; atributos divinos ejercidos no desde los cielos sino desde los sótanos de los campos de concentración”

presidía el represor Luciano Benjamin Menéndez, comandante del III Cuerpo de Ejército desde fines de 1975 (Sentencia 22/08: 127).

Otro texto ameritaría el análisis de los decretos presidenciales y de las directivas del Ejército establecidas entre 1975 y 1976, así como los fragmentos de memorandos de la “Comunidad Informativa de Inteligencia del Área 311”, previos y posteriores al 24 de marzo de 1976, citados en los textos de las sentencias de juicios de lesa humanidad, en los que se determinan las “organizaciones enemigas”, las tareas de inteligencia, la selección de “blancos”, la distribución de funciones para cada Fuerza, la organización y funcionamiento del “grupo de interrogador de detenidos”, los “lugares de reunión de detenidos”, “los «procedimientos por izquierda» y los «traslados por izquierda» o ilegales, denominación que surge del propio Memorando de Comunidad Informativa de fecha 13/04/76”, tal como se indica en la Sentencia 22/08 (2008: 74).

Acerca de la producción histórica de fotografías

En el marco de la tensión clandestinidad/legalidad, hemos anticipado que la fotografía -como documento/superficie y como herramienta- ha formado parte de la maquinaria concentracionaria como engranaje de un régimen escópico represivo histórico. El Estado produce, aloja, clasifica y organiza documentos administrativos, jurídicos, históricos, diplomáticos, científicos, culturales, etc., desde su propia fundación. No todos estos documentos conforman archivos, sin embargo, reconocidos como fuentes históricas en distintas condiciones de posibilidad, algunos han sido integrados y consignados como fondos en Archivos nacionales, provinciales o municipales (es decir, creados por el propio Estado). Las propias funciones de control del Estado -su biopolítica y su tánatopolítica- implican la generación sistemática de documentación con información sobre las personas a lo largo de su vida y de su muerte: desde aquellos que nombran su nacimiento y lo nombran, lo inscriben en un linaje; hasta los que certifican y nombran su muerte y a quienes decidirán en su nombre. Si bien la mayoría de las instituciones estatales participan de tales producciones y administraciones, podríamos mencionar los registros civiles, casas cunas, instituciones educativas, sanitarias y de encierro; los servicios de inteligencia, el poder judicial y las Fuerzas Armadas y de Seguridad, como importantes engranajes de la máquina de archivo estatal. Cada una con sus funciones y sus poderes.

Las Fuerzas, especialmente las policías, producen registros de diversos tipos. Sus condiciones jerárquicas y el deber de informar sus funciones, han implicado, también, la

ritualización del registro burocrático de manera casi compulsiva. Basta leer un libro de guardia policial. Lo que no quiere decir es que tales documentos contemplan “todo lo hecho” o que todo lo registrado “haya sido hecho”, de allí también el poder de quien documenta: qué se dice, cómo se dice, qué se oculta, qué se omite y se burla. Algo de ese poder ya se vislumbra en la misma etimología de documento: proviene del latín *documentum* que, a su vez, deriva del verbo *docere* – enseñar, instituir. Qué se enseña y qué se instituye, dependerá en cada caso del sujeto productor, de las condiciones de producción y de lo que la matriz en la que se inscribe defina hacer ver, señalar y marcar.

En el caso de la documentación fotográfica entendemos las prácticas de registro en sus coordenadas históricas y como parte de una matriz discursiva singular que participa de la configuración del “ciudadano” (por ejemplo, los registros civiles) y de “los perfiles delictivos” (las policías).

El registro fotográfico, producido desde las dos últimas décadas del siglo XIX, forma parte de las técnicas de identificación adoptadas por la institución policial como los datos antropométricos y la consignación de determinadas marcas en el cuerpo, datos sobre la nacionalidad, la vida social y las costumbres de las personas detenidas, información que permitiría reunir las huellas de una supuesta «naturaleza criminal» (Szir, 2009). En 1880 se crea un taller fotográfico en el Departamento policial y las imágenes comienzan a circular de una repartición a otra. Es decir, en los archivos policiales, la distinción e identificación de los cuerpos han estado orientadas no sólo a registrar, dejar asentado el ingreso de detenidos/as, y lo “cumplido en funciones”, sino también configurar y consignar perfiles criminales¹⁰⁰ a partir de determinados “estereotipos de los Otros”, como los llama Peter Burke (2005).

La fotografía prontuarial, como parte del dispositivo represivo, nos permite entonces, pensar en la configuración histórica de un *régimen escópico*. Esta categoría, tomada del campo de las artes visuales -y, con insistencia en su relación con la política-, explica Martin Jay (2012), fue acuñada por Christian Metz en sus análisis sobre el cine y su diferencia con el teatro, estableciendo que lo que lo define al régimen escópico cinematográfico “no es tanto la

¹⁰⁰ Ha sido la fotografía compuesta de Francis Galton —precursor de la eugenesia—, el cimiento de los perfiles delictivos a partir de la fusión de múltiples imágenes individuales en una sola, a fin de conseguir una imagen típica, genérica y abstracta de una “familia penal” (Guasch, 2011). Tanto en las fichas policiales como en la fotografía compuesta, la imagen aparece como instrumento de control social, son “dos polos metodológicos de los intentos positivistas de definir y regular la «desviación social», fuese desde el punto de vista racial o criminal” (Guasch, 2011: 27).

distancia mantenida... cuanto la ausencia del objeto visto”. Es decir, refiere Jay “en virtud de la mecánica construcción cinematográfica de un objeto imaginario, su régimen escópico es desgoznado de su referente “real”. La representación es independiente de aquello que es representado, al menos como un estímulo presente, tanto sea espacial como temporalmente” (p. 103). De dichas coordenadas de análisis surgieron otras investigaciones y desarrollos sobre el término régimen escópico, algunos

de manera más amplia para definir experiencias visuales mediadas, incluso constituidas, por otras tecnologías, tales como la fotografía, la televisión y las computadoras digitales (...) Teóricos más ambiciosos han planteado sistemas de visualidad generales contruidos por un aparato cultural/tecnológico/político mediando el mundo aparentemente dado de objetos en un campo perceptual neutral. El término “régimen” implica algo vagamente coercitivo, envolviendo una mirada disciplinada o un campo visual organizado que permea una cultura. (Jay, 2012: 103)

Los regímenes escópicos consolidarían una manera de mirar en su lazo con las maneras de vivir, maneras atravesadas por los poderes institucionales que intervienen definiendo lo visible y lo invisible en cada sociedad, época y cultura. Entendiendo dichos debates complejos y extensos, introducimos esta referencia acotada con la intención de desplazar la categoría al campo de la semiótica de la imagen y aproximarnos al análisis acerca de la configuración y operación de dicho régimen en el dispositivo estatal represivo -particularmente, en la construcción estatal de una visualidad ligada a la otredad. No profundizaremos en los largos debates acerca de la relación entre imagen y representación, tomaremos posición ante las imágenes entendiéndolas como fragmentos, trazas de un real que, entre la significación y la significancia, nos permiten bordear, en la lengua y con la lengua, algo de eso que “ha sido”, sus vestigios, huellas, reminiscencias y restos. Es decir, lejos de desconocer la dimensión imposible de la imagen le hacemos un lugar en las formas de su mirada y de su tratamiento, entre lo visible y lo invisible, jaqueando el empuje de un régimen esencialista de representación en el que todo signo parece aludir de modo transparente a su referente (García y Longoni, 2013); introduciendo la pregunta por el sujeto y el rasgo de época donde se contornean las miradas. En este horizonte, el análisis de García y Longoni (2013) acerca de las imágenes del horror en Argentina nos ha orientado para cernir y asumir una posición analítica, política y ética atravesada por el reconocimiento de las significaciones que han permitido agujerear no sólo la idea de “la” fotografía de la desaparición sino también de la “desaparición en sí” para nombrar, visibilizar y significar las

prácticas que formaron parte del mecanismo desaparecedor: el secuestro, la tortura, la experiencia concentracionaria, el asesinato y el escamoteo/ocultamiento de los cuerpos.

Dicho esto, nos interesa señalar que la fotografía participa en la configuración de un régimen escópico determinando las formas de la mirada y de lo mirado, fijando sentidos y consolidando aquellos que contornean la mirada: qué se ve, qué se consigna, qué se significa. Entre régimen escópico y régimen de verdad (Foucault, 2014) encontramos una relación performativa y reproductora del poder estatal.

En las fotografías del *durante* la desaparición (García y Longoni, 2013) y el dispositivo concentracionario, producidas por la policía de Córdoba durante la década del '70, reconocemos huellas de sentido que pensamos genealógicamente entramadas a los históricos discursos oficiales, a sus procedimientos de clasificación, a sus semiosis de la otredad en y con los archivos estatales de vigilancia, represión y control social. Corpus producidos con y sobre el cuerpo de un otro impuro que amenaza el orden y *la* identidad nacional: desde los pueblos originarios “bárbaros”, los ladrones de “mal vivir”, los anarquistas-sindicalistas “extranjeros”, hasta los militantes políticos “extremistas” y de las disidencias sexogenéricas “invertidos y amorales” —obstáculos para los intereses del poder dominante y concentrado— hay una programática estatal de segregación, desamparo y exterminio: “civilización o barbarie”, “orden y progreso”, “proceso de reorganización nacional”. La composición de una matriz discursiva sobre el ser nacional en la historia argentina se inscribe en una larga tradición de muerte, desaparición forzada, vitrinas en museos y fosas comunes (Magrin, 2023).

Paradójicamente, podría decirse, las diversas operaciones discursivas de *exclusión* (Foucault, 2005) de la otredad se forjaron a través de su *inscripción* en museos y documentos de archivos bajo significantes y significaciones que configuraron las historizaciones oficiales sobre otredades/subjetividades peligrosas e indeseables. He allí también el poder del archivo. Si bien no profundizaremos en este texto sobre la relación intertextual de la fotografía en la configuración del régimen escópico represivo, nos interesa señalar el reconocimiento de sus componentes (gestos, poses, tratamientos del cuerpo del otro, encuadres y usos de las imágenes) en la Galería de Ladrones, en las tomadas a indígenas durante las invasiones norpatagónicas y las registradas por la comunidad científica durante su cautiverio en el Museo de La Plata desde fines del siglo XIX, también en las fotografías policiales de militantes anarquistas en las primeras dos décadas del siglo XX. En reverso, aparecen las fotografías que, elegidas y solventadas por las familias de

clase alta, ricas y poderosas, retrataban su composición y posición en el reparto de lo visible, con la intención de inmortalizar aquello que Bartolomé Mitre había denominado “nobles fisonomías” en la Galería de Celebridades de 1857. Galería que formó parte de las narrativas que cincelaron, a sangre y fuego, una historia nacional de “hombres notables (...) En esas vidas encontrará la generación actual modelos dignos de imitarse. En los sucesos memorables que ellas recuerden, encontrará el historiador futuro, temas dignos de sus meditaciones austeras” (Mitre, 1942:19-20).

Instrumentalización de la fotografía en los campos de concentración: aproximación a sus usos, condiciones de producción y de circulación

Durante el terrorismo de Estado, la producción y acumulación de información sobre las personas, extraídas de infiltraciones, archivos institucionales, seguimientos, precedía a su llegada al campo, continuaba en el campo y se perpetuaba luego de su asesinato o de su liberación. Es decir, el funcionamiento maquínico del archivo del exterminio ha sido parte fundamental de su arquitectura y engranaje. Intentaremos rastrear, en la semiosis de los textos, los usos de la imagen en el secuestro, los centros clandestinos y la tortura, es decir, en parte de la serie que define el mecanismo de la desaparición forzada.

Los secuestros operativizados por grupos de tareas o “patotas” en cada Fuerza se valieron de la información obtenida y reunida de diversos modos, entre éstos, la producida en el marco de los trabajos de inteligencia¹⁰¹ que, como explicitáramos anteriormente, en el caso de Córdoba se encontraba coordinada por la “Comunidad de Inteligencia” que tenía asiento en el Destacamento de Inteligencia 141 y, también, por las Divisiones, Áreas o Departamentos del Ejército y de la policía. La producción de información no sólo era parte

¹⁰¹ Sobre las prácticas de inteligencia militar sugerimos el análisis que Mariana Tello Weiss (2019) realiza en *El represor como antropólogo: apuntes para la lectura etnográfica de un manuscrito contrainsurgente*. Como refiere el título de este artículo, la autora indaga en el estilo particular de un documento llamado “Contraingurgencia a partir del accionar del partido revolucionario Montoneros” que infiere ha sido elaborado por alguna de las fuerzas represivas y enviado al S.I.D.E. Sobre el mismo, dirá: “sin los recursos estilísticos que caracterizan a la etnografía, pero no por eso con menos densidad en la descripción, el manuscrito muestra, podríamos decir, el ethos y la cosmovisión (Geertz, 2000) de la organización Montoneros, su visión sobre el mundo en aquel momento, sus divisiones, sus hipótesis de conflicto, los actores principales del mismo (...) el represor parece un etnógrafo avezado” (Tello Weiss, 2019: 7). En esta misma línea aborda García Ferrari (2019) la Galería de Ladrones de la capital dirigida por el Comisario de Pesquisas José S. Álvarez, conocido como Fray Mocho, situando la dimensión etnográfica del saber reunido por el autor en su trabajo en la calle, observando a los ladrones, a fin de colaborar con la policía en el reconocimiento de la peligrosidad de diversos sujetos y la prioridad en el seguimiento.

del resultado pretendido de los “interrogatorios”, como llamaban a las sesiones de tortura, los documentos -gráficos, sonoros y fotográficos- también han sido instrumentos para la tortura y para “el trabajo de inteligencia” en la tortura. Tal es el caso de los usos de las fotografías sueltas u organizadas en “carpetas” que obligaban mirar a los/as secuestrados/as para el reconocimiento de personas (la primera preposición que mencionamos da cuenta de las instancias en que las materialidades formaron parte de los tormentos y torturas psicológicas, como cuando exhibían a los/as secuestrados fotografías de sus familiares).

En Córdoba, esta práctica de violencia escópica es testimoniada por sobrevivientes de los tres centros clandestinos más grandes del circuito represivo: La Perla, el Campo de la Ribera y el D2, campos comandados por el Ejército y por la Policía provincial. Esto nos permite situar, como punto inicial, los usos de la imagen en ambas Fuerzas, Armadas y de Seguridad. Ana Mohamed (2008) y Jorge De Breuil (2010), sobrevivientes de los campos de concentración La Perla, Campo de la Ribera y el D2, recuerdan las veces en que estando secuestrados/as en La Perla y en la Ribera, respectivamente, les mostraron fotografías o carpetas con fotos sometiéndolos a su mirada para el reconocimiento de personas. También Carlos Ávila (2010), sobreviviente del D2, testimonia sobre el uso de imágenes en este centro clandestino, particularmente durante una “toma de declaración” en la que recuerda “vino otro señor, muy alto, con un sobre marrón lo tira sobre la mesa y cayó una foto, una cruz y una medalla. Me preguntaron si conocía al muchacho de la foto. Dije que no. Había otra foto de una chica tirada en el suelo. No sé si estaba abatida”.

En relación con estos testimonios se encuentran aquellos que, en 1980, formaron parte del informe elaborado por la Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU) sobre el funcionamiento del centro clandestino La Perla, en el que se describen minuciosamente los interrogatorios bajo tortura, los registros documentales producidos en el campo y el “reconocimiento fotográfico” al que obligaban a los/as secuestrados/as a través de la “revisión metódica” de archivos de distintas Facultades de la Universidad, de las oficinas de personal de fábricas y de dependencias policiales (CADHU, 1980: 16).

Así lo devela Piero Di Monti (1984), sobreviviente de La Perla, al testimoniar sobre parte de las condiciones de producción y de circulación de la documentación:

Al prisionero, durante la etapa de interrogatorio y tortura, se le tomaban declaraciones en torno a sus datos personales e historia personal. Esta práctica la llamaban “previo” y eran las primeras hojas de una carpeta, en cuya tapa estaba

escrito el nombre y el apellido del prisionero junto a un número. Este número nos correspondía según un orden de llegada al campo y era nuestra ficha de identificación. Cada uno conocía su número y no debía olvidarlo. Durante la primera etapa todos los prisioneros eran obligados a revisar un archivo de fotografías conformado por álbumes correspondientes a presos políticos y comunes detenidos en la Penitenciaría; estudiantes de las distintas facultades; obreros dependientes de distintas fabricas; personas detenidas en averiguación de antecedentes por la Policía Provincial y Federal por haber participado en manifestaciones populares; soldados conscriptos que estaban realizando el Servicio Militar Obligatorio.

De los testimonios se suscitan tres cuestiones. En primer lugar, la insistencia de la potencia reveladora del texto testimonial de sobrevivientes que, en diferentes contextos y temporalidades, han intervenido des-clandestinizando el operar del aparato represivo, tornando visible, significatizable e imaginable aquello destinado, en su producción, a permanecer secreto, oculto, renegado. Los/as sobrevivientes, víctimas-testigos del horror de los campos de concentración, han producido una semiosis de la lengua del campo (Antonelli, 2009) y, con ella, la posibilidad de desmontar la arquitectura y funcionamiento de la maquinaria. La letra que ordenó el golpe de Estado en el Plan del Ejército, leída en relación con los testimonios, encuentra su veridicción: se han desentrañado las funciones de las “fotografías de las personas a detener” ordenadas buscar, tomar, escamotear. En segundo lugar, podemos reconocer las diversas comunidades discursivas que producen documentos fotográficos sobre las personas, configurando archivos que se desplazan de sus superficies de inscripción e ingresan en otras cadenas discursivas. Y, en tercer lugar, pero de manera íntimamente ligada a la anterior, los sentidos que en este caso dichos desplazamientos producen sobre la participación directa y la responsabilidad de distintas instituciones y de las empresas en la persecución y en el exterminio planificado¹⁰². Este “movimiento” o desplazamiento de las imágenes de un archivo a otro, da cuenta de la condición porosa del archivo, lo franqueable de sus límites, las articulaciones discursivas que sobre un mismo documento se produce, cada vez, según la matriz y los marcos de la mirada, según la comunidad discursiva que los consigne y signifique. La entrega de listados con nombres de estudiantes y trabajadores señalados como activistas o implicados en “actividades subversivas”, de legajos con registros fotográficos de Facultades, de fichas y

¹⁰² Al respecto puede consultarse - Basualdo, V. (2016). Responsabilidad empresarial en delitos de lesa humanidad: represión a trabajadores durante el terrorismo de Estado. Posadas: EDUNAM. Copani, A. (2017). Terrorismo de Estado y trabajadores: la potencialidad del testimonio para pensar la represión a la clase obrera durante la última dictadura argentina. *Revisa Historia, Voces Y Memoria*, (10), 81-94. <https://doi.org/10.34096/hvm.n10.3383>

carnets con fotografía de obreros, formaron parte de las prácticas represivas también documentadas en los archivos de la represión:

Me trasladaron a una sala, estaba de pie, me caía por las heridas producidas por tantos golpes y por la caída del auto y la imagen de mi marido muerto. (...) apareció otro hombre gritando que habían encontrado mi ficha que les había sido entregada por el decanato de la facultad de Derecho. Me llevaron a la rastra a la sala de tortura, situada al lado del hangar de autos viejos y donde también hay establos (...) Me desnudaron y ataron al elástico de una cama. Me aplicaron dos picanas (...) (Testimonio de Graciela Geuna, sobreviviente de La Perla, ante el consulado español en Ginebra, 1998)

Si en el PE, para dar el Golpe, la documentación/información debía obtenerse “por vía de reconocimientos y/o por intermedio de los naturales medios de inteligencia de cada jurisdicción, pero siempre pretextando intereses distintos al verdadero motivo”, con la consumación del terror de Estado, la intervención de las instituciones y sus gestiones generó otras condiciones para el acceso y la circulación de la documentación. Mecanismos aceptados, como decíamos, con la participación empresarial y civil en el aparato represivo.

La presencia de fotografías producidas por la policía federal y provincial en el centro clandestino del III Cuerpo de Ejército visibiliza los vínculos entre ambas Fuerzas en la planificación y ejecución de la represión y, en éstos, los modos en que circulaba la información y la documentación sobre las personas detenidas. Lo testimoniado por Cecilia Suzzara (1985: 267), también sobreviviente de La Perla, en el Juicio a las Juntas, ya desentrañaba parte de esa relación al nombrar el Destacamento de Inteligencia 141:

a cada detenido se nos hacía una carpeta en donde ellos ponían todo el contenido de las declaraciones, con todos los datos personales, después esas carpetas llevaban en la carátula el nombre de cada uno y eran remitidas al Destacamento de Inteligencia 141 (...) pero en la última época, había un fichero en donde consignaban los nombres de todas las personas, en terminología de ellos, “elementos detectados”, ponían nombre, todos los datos personales de la persona en cuestión, si tenían foto adjuntaban foto a esa ficha y en la parte de atrás ponían si tenían conocimiento de qué accionar político o relaciones con personas vinculadas con distintos partidos u organizaciones políticas (...) y si estaba muerto, preso o en libertad.

El campo de concentración La Perla formó parte de una red articulada de centros clandestinos, cuya central de inteligencia fue el Destacamento de Inteligencia 141 “General Irribarren”, concentrando la información y la coordinación de acciones represivas de las Fuerzas Armadas y de Seguridad en la provincia. Estaba dividido en cuatro secciones, entre éstas la llamada “Sección de Comando y Servicios” -también nombrada de Logística-responsable del funcionamiento interno del Destacamento. “Entre sus tareas principales, se

encontraban las finanzas, las fotografías, el archivo, el centro de computación, radio y el parque automotor” (Gerbaldo y Arraya, 2022: 67). Es decir, proveía el aparato necesario para el despliegue represivo. La gestión del archivo y particularmente la fotografía formaban parte de la estructura del núcleo concentrado de inteligencia para la represión y el exterminio.

Como sabemos, el aparato desaparecedor no sólo se sirvió de los archivos familiares y personales de los/as secuestrados/as, de los archivos institucionales estatales y empresariales, también ha sido Operator, ha tomado imágenes de los/as prisioneros/as en el campo, ha producido sus propios documentos visuales. Hubo un montaje para el archivo visual en la maquinaria desaparecedora. De ésta, incluso, advinieron las imágenes del campo que visibilizan el locus del registro, la técnica, los recursos del dispositivo de producción documental a disposición y el trabajo forzado al que fueron sometidos los/as secuestrados/as vinculado a los “tratamientos” del “archivo de la represión”. Dichos develamientos también se vislumbran en las producidas durante las investigaciones emprendidas con la apertura democrática. Las primeras dos fotografías, fueron producidas por y en el D2 de Córdoba, la tercera fue tomada a Nilda Actis Goretta durante su secuestro en la ESMA, falsificando la filigrana de una cédula de identidad de la Policía Federal, en diciembre de 1978. Las últimas dos, 4 y 5, fueron realizadas por el fotógrafo Enrique Shore, en 1984, en el Palacio Policial de Mendoza durante las inspecciones oculares realizadas por la CONADEP. Estas imágenes, anudadas al texto testimonial de los/as sobrevivientes revelan la cronotopía del campo en su relación con el archivo. Es decir, existen series de imágenes que documentan la producción y los tratamientos de las imágenes -incluso, en parte, sus usos.

1.



2.



3.



4.



5.



Son numerosos los testimonios de sobrevivientes de diferentes campos de concentración en Argentina acerca de los registros fotográficos en distintas dependencias policiales, militares, de inteligencia e incluso en juzgados. De la materialidad documental derivada de este acto de registro y fijación significativa, conocida hasta el momento, hemos visto, en diversas temporalidades y condiciones de circulación -y legibilizado en los puntos críticos que la hicieron posible (Benjamin, 2005; Didi-Huberman, 2015)- las realizadas por los represores en el sótano del centro clandestino de detención de la Escuela Superior de Mecánica de la Armada (ESMA), sobre las religiosas francesas Alice Domon y Léonie Duquet, los negativos y fotografías de otras personas secuestradas en ese centro clandestino sacadas *allí* por los represores y *de allí* por el sobreviviente Víctor Bastera¹⁰³ y las imágenes producidas por la policía de la provincia de Córdoba a personas secuestradas – detenidas en distintas dependencias, entre éstas el D2 que, entre 1974 y 1978, funcionó como centro clandestino. Este último acervo de fotografías, ordenado, seriado y clasificado en cajas por fecha, está compuesto por más de 130.000 negativos fotográficos producidos entre la década del '60 y del '90, entre los cuales se han reconocido, hasta el momento, 6.000 imágenes de personas detenidas secuestradas y desaparecidas por razones políticas durante el terrorismo de Estado. Estas imágenes se ligan, parcialmente, a un libro índice denominado por la policía “Registro de Extremistas” donde se asentaban los datos personales, de detención y el número de registro fotográfico de cada imagen tomada. Su legibilidad y significación fue posibilitada por el pasaje abierto en 2008, con la decisión judicial que las sustrajo de la comunidad discursiva productora y, en 2010, las transfirió, para su “custodia y conservación”, al Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba. Los tratamientos semióticos e históricos producidos en su nuevo arconte han posibilitado establecer la vinculación entre ambos documentos e incluso, en muchos casos, nombrar a las personas fotografiadas¹⁰⁴. El acervo visual del “Registro de Extremistas”, como son

¹⁰³ Sobre estos acervos pueden consultarse los análisis de Feld, C. (2013). “Fotografía y desaparición en Argentina. Consideraciones sobre la foto de Alice Domon y Léonie Duquet tomada en el sótano de la ESMA”. En A. Triquell y C. Feld. Artículos de Investigación sobre Fotografía (pp. 37- 83). Montevideo: Premio CdF Ediciones; Feld, C. (2014). ¿Hacer visible la desaparición? Las fotografías de detenidos desaparecidos de la ESMA en el testimonio de Víctor Bastera. Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, (1), 28 – 51; Bell, V. (2014). The Art of Post-Dictatorship. Ethics and Aesthetics in Transitional Argentina. London & New York: Routledge; Brodsky, M. (2005). Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA. Buenos Aires: Editorial La Marca.

¹⁰⁴ Entre los textos analíticos sobre las fotografías del Registro de Extremistas se encuentran: da Silva Catela, L. (2017). Imágenes para el duelo: Etnografía sobre el cuidado y las representaciones

nombradas las fotos al interior del APM, está compuesto por imágenes prontuariales - tomadas de frente y perfil, pero también fotografías en las que, en el marco de dicho registro, irrumpen líneas de fuga sobre las prácticas concentracionarias y los desaparecedores y por fotografías donde lo que irrumpe es el campo de concentración. Fotografías “del *durante* la desaparición”.

En relación con los desplazamientos de las fotografías, su circulación definida y decidida por el aparato de inteligencia, podemos afirmar que las mismas cruzaron las fronteras del archivo y las geográficas conectadas con el “nervio central del terror de Estado” al que nos referíamos al comienzo del texto. Además de los documentos escritos, de las mismas prácticas de secuestro y desaparición e incluso de la letra en los fundamentos de las sentencias de juicios de lesa humanidad, que han permitido desentrañar, visibilizar y juzgar el funcionamiento del aparato represivo y la vinculación entre sus engranajes de inteligencia a nivel nacional, son las propias fotografías las que revelan tal circuito. Tal es el caso de las fotografías de seis personas detenidas, tomadas entre 1971 y 1974 por la policía de Córdoba, y que conforman el “Registro de Extremistas”, que se encuentran también en el álbum elaborado por la Jefatura II de Inteligencia de Ejército, hallado por la actual Agencia Federal de Inteligencia en lo que fuera la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE), en la ciudad de Buenos Aires. Este álbum, actualmente alojado en el Archivo Nacional de la Memoria, está compuesto por 517 fotografías de personas perseguidas políticas —362 fueron tomadas a 338 hombres y 143 a 139 mujeres; las 12 restantes son de objetos y materiales presumiblemente sustraídos en allanamientos o secuestros. En la primera página de este documento hay una breve introducción donde se señala su carácter confidencial, la pena que se impartirá a quien difunda “secretos políticos o militares” y su finalidad: “servir de ayuda para la detección, identificación y posterior neutralización de personal y material utilizado con fines subversivos”¹⁰⁵. La

de la muerte en torno a los desaparecidos en Argentina. Revista M. Estudios sobre a morte, os mortos e o morrer, 2 (3), 45 – 64; Carro, D. (2016). “Revelar lo oculto. Análisis de la serie de registros fotográficos de detenidos por razones políticas. Impacto de los procesos identitarios y de memoria a partir de la articulación de políticas públicas con la ciencia y la técnica de la archivología” [Trabajo final]. Escola Superior Arxivística i Gestió de Documents, Universitat Autònoma de Barcelona.

¹⁰⁵ En la segunda página se encuentra especificada la división del documento realizada en tres partes. En la primera, las fotografías de personas nombradas con la sigla DT “delincuentes terroristas” (clasificadas en géneros masculinos y femeninos), en la segunda, el listado de nombres y apellidos, supuestos alias o apodos, documentos de identidad. También siglas o letras que indican la organización a la que pertenecerían los/as fotografiados/as. La tercera sección contiene imágenes de materiales, “embalajes” y “equipos” presuntamente utilizados por quienes denominan

composición del álbum con fotografías tomadas en diversas condiciones de producción, sustraídas de ámbitos familiares o de la vida social del registrado, —carnets de identidad, de obras sociales, clubes, fiestas familiares— continúa develando cómo el robo de archivos personales o la intervención y uso de otros archivos institucionales públicos y privados, constituía una práctica sistemática del aparato represivo. Pero también, el movimiento de las imágenes producidas por la policía de Córdoba, incluidas en álbum del Ejército, halladas en la SIDE en Buenos Aires, continúa visibilizando la circularidad instrumental de las fotografías, el circuito de inteligencia en su inoculación legal/clandestino y, particularmente, las fronteras arenosas del archivo.

Vinculadas a sus condiciones de producción y de circulación, podríamos mencionar otros dos usos de las imágenes policiales que han implicado su movimiento, su “salida” de la comunidad discursiva productora durante el terrorismo de Estado. Nos referimos a las fotografías tomadas en el D2 a Claudio Zorrilla y a Laura Ortíz que fueron publicadas, en diversas condiciones de producción y con finalidades distintas, en diarios de Córdoba. Zorrilla, de 21 años, fue detenido, fichado y registrado fotográficamente por la policía cuatro veces, entre noviembre de 1971 y octubre de 1974.



“delincuentes terroristas”. Hacia el final del álbum, se encuentran registrados otros datos, como la referencia a la expulsión de algunas de las personas del país o el carácter de “opcionadas”. Estas últimas referencias ligadas a las fotografías de personas que al momento de la construcción del álbum se encontraban fuera del país, asumen gran relevancia para pensar los usos de las fotos en las actividades de inteligencia producidas en otros países con el objetivo de secuestrar a los/as militantes de las organizaciones que permanecían en el exterior o que intentarían retornar a la Argentina. (Colección Agencia Federal de Inteligencia 01, ANM).

Durante la última detención fue llevado primero al D2 y luego a la Unidad Penitenciaria N° 1 (UP1). El 19 de junio de 1976 una de las ocho fotos que le tomó la policía, fue recortada en sus bordes dejando sólo su rostro, sin el soporte metálico (séptimo recuadro) y publicada en los diarios de Córdoba en una noticia fraguada. Ese mismo día Zorrilla, junto a otros tres detenidos políticos, había sido sacado de la UP 1 por enviados militares. Amordazados, atados y encapuchados fueron llevados en vehículos militares fuera de la penitenciaría hasta las inmediaciones del parque Sarmiento, donde fueron fusilados. “Como era habitual en aquella época, el reporte oficial “informó” que éstos habían resultado abatidos en un intento de fuga, o en un supuesto ataque al Hospital Militar o al Destacamento de Inteligencia 141” (Archivo Provincial de la Memoria, 2010). En orden a sus condiciones de circulación, hay un desplazamiento de las imágenes que las sustrae del archivo policial por decisión del aparato represor y las ubica en una nueva matriz de inscripción, la prensa escrita, para producir otro tipo de documento. De esta superficie y su sistema semiótico se desprenden determinadas problematizaciones en torno a la connivencia con el poder represor y, particularmente, a las operaciones discursivas puestas en juego en la construcción de la otredad subversiva, la muerte y el morir. La fotografía tomada a Claudio Zorrilla y enviada al diario, reconocemos, ha sido hablada no sólo por la lengua policial prontuarial sino por la lengua clandestina (Antonelli, 2009) que se desplaza y encuentra otras condiciones de circulación en la cadena producida por el discurso periodístico. Una de estas operaciones discursivas del poder represor —con los eufemismos que son propios de las estrategias de construcción de la semántica de esa lengua— se tradujo en el sintagma “operativo ventilador”¹⁰⁶: consistente en montar una escena en la calle, a la vista de todos los transeúntes, con los cuerpos muertos por fusilamientos en la cárcel o centros clandestinos, convocar a la prensa para realizar el

¹⁰⁶ Tal como se señala en la sentencia 22/08 (2008: 75), en el caso de la Perla los operadores del campo afirmaban que “había ventilado a alguien”, por eso es que a estos operativos se los llamó “ventilador” o también “yelmo”. Este *modus operandi* se encuentra también inscripto en los documentos del Fondo Servicio Penitenciario Provincial, parte del acervo del APM, donde la letra escrita deja constancia del operar, entre lo legal y lo clandestino, sobre los/as detenidos/as políticos/as, tanto del Ejército como de la policía provincial. Otra de las modalidades empleadas por las Fuerzas para anotar los supuestos decesos en enfrentamientos era la publicación de los nombres de los fusilados en los avisos fúnebres de los matutinos.

registro correspondiente y armar la noticia sobre un intento de fuga frustrado por el accionar policial.

En el caso de la imagen tomada a Laura en el D2, el 16 de febrero de 1975, la reconocimos editada —recortaron sus bordes, dejaron en primer plano su rostro—y publicada junto a otras fotografías en la tapa del Diario Córdoba con el titular: “Fotos de 23 de las 26 Evadidas Sobre las que no hay Novedades” (séptima fotografía de la segunda fila). Las evadidas son las presas políticas, militantes de distintas organizaciones, que la noche del 24 de mayo de 1975 protagonizaron la fuga más grande que se recuerde en Córdoba, la de la cárcel del Buen Pastor.



7.



8.

Aun con las diferencias que esta publicación soporta en relación con la que mencionamos anteriormente en torno al asesinato de Zorrilla, advertimos el uso que la policía hizo de las fotografías “prontuariales” en su relación con la prensa cuando su circulación ya no se encuentra restringida a la comunidad discursiva policial y, en este sentido, cómo esta Fuerza replica históricamente ciertos sentidos y funciones atribuidas a estas imágenes. El “hacer ver” en la construcción discursiva sobre la otredad peligrosa; pero también los tratamientos y ediciones de la imagen con las que recortaron, sustrajeron, “invisibilizaron” los signos/huellas que irrumpen la escena pronturial significando el dispositivo concentracionario y su violencia (el pedazo de tela que sostiene el operador del campo se anuda en su significación a los testimonios de sobrevivientes y a otras fotografías de la serie que lo significan: vendas, capuchas, “tabiques” que, puestos sobre los ojos o cubriendo por completo la cabeza, impidieran el sentido de la vista a las personas en

cautiverio). La fotografía y sus diversas superficies de inscripción, como instrumento de investigación, vigilancia y persecución, en un ejercicio del poder que “hace mirar para hacer actuar” (Bettendorff, 2020).

Hay fotografías del *durante* la desaparición y hay fotografías que produjeron sus condiciones de posibilidad, es decir, imágenes que, formando parte del trabajo de inteligencia y espionaje, se utilizaron para identificar, secuestrar y desaparecer personas, sobre las que también se producirían, en algunos casos, imágenes. Esto es, parte de la dimensión performativa de las imágenes en el régimen escópico represivo, régimen en el que las fotografías asumieron función de constatación como parte del engranaje de saberes y prácticas dispuestas en el dispositivo de exterminio, en este caso, del D2. *Hay imagen del uso de estas imágenes*. Dado que no contamos con autorización para reproducirla la describiremos. A nivel denotativo esta imagen muestra a un hombre parado, de perfil, — quien tomó la foto la ha encuadrado desde su antebrazo—, lleva una remera mangas cortas, está despeinado, dirige sutilmente su mirada hacia una pared de azulejos en su costado izquierdo. No hay soporte que señale el registro prontuarial pero la pose, las condiciones de la ropa y algunas huellas de violencia sobre su cuerpo son índices de la detención policial de dicho sujeto. Del lado derecho de la imagen, a la altura de la mirada del detenido, hay dos hojas de papel de distinto tamaño adheridas a la pared, una debajo de la otra. Textos sincréticos compuestos por una materialidad visual y una escrita: en cada hoja hay una foto de frente y otra de perfil de un hombre y por encima una escritura que no se alcanza a distinguir, son tres unidades léxicas, ¿es acaso el nombre del fotografiado? En el papel de abajo las fotos llevan el soporte metálico de identificación, su tamaño y distancia hacen imposible reconocer lo que nombran. Dichos textos connotan aquellos utilizados en los pedidos de captura por parte de la policía, en este caso, con las propias fotografías de la policía. En la composición de la imagen parece que el detenido, mientras es fotografiado, desvía la mirada hacia esas otras fotos que miran desde la pared. Desde el tejido de testimonios nos preguntamos, ¿para qué dejaban estos carteles en las paredes del D2?, ¿servían para recordar a los operadores del campo la imagen de quiénes buscaban?, ¿en qué momentos tomaron esas imágenes prontuariales que para ese tiempo servían de información?, ¿por qué fotografiar a los/as detenidos/as cerca de esas fotografías?

Reflexiones por venir

Llegando al final de este texto, más que volver a situar lo que de este recorrido se desprende (la inoculación de lo legal y lo clandestino -como condición de posibilidad y como huella- inscripta en la propia documentación de las Fuerzas; la dimensión intertextual de un régimen escópico represivo; la potencia reveladora de las fotografías sobre la desaparición forzada y el dispositivo concentracionario, la contundencia y el poder destotalizador de los testimonios de los sobrevivientes, superficies de huellas arrebatadas al ocultismo y negacionismo del campo) nos interesa recuperar otras líneas de abordaje abiertas en el análisis. Como aquellas vinculadas al poder político del archivo, de las consignaciones y ordenamientos a los que fue sometido, al intento de control y dominio desatado cuando la posibilidad de la “perdida” de información se presentificaba, cuando el mal de archivo (Derrida, 1997) atravesaba a los archivos del mal. Y, particularmente, aquellas ligadas al trabajo forzado con documentos y archivos en los centros clandestinos de detención, donde los secuestrados no sólo fueron obligados a producir, editar o trabajar con documentos, también, en algunos casos, a eliminarlos. En otros, fueron testigos de tal destrucción. Como advierte García (2009: 114) “toda forma de terrorismo de estado pretende además “borrar las huellas” de su destrucción. La aniquilación no está completa si no involucra la aniquilación de la aniquilación misma”.

Pensamos tales borramientos no sólo vinculados al intento de perpetuar la impunidad y la dimensión clandestina de las violencias perpetradas, sino también al pretendido poder total del poder desaparecedor. En dicha pretensión y creencia, refiere Calveiro (2006: 127-128) “aparece el punto ciego del poder: su auto sobredimensionamiento” y ante éste, las heterogéneas líneas de fuga y resistencia que lo agujerearon, una y otra vez. También a los documentos. Como aquellas fisuras y resistencias construidas y sostenidas por los/as secuestrados/as, quienes arriesgando su propia vida le arrebataron al poder concentracionario huellas, pruebas y evidencias que permitieran visibilizar y denunciar el dispositivo concentracionario, torcer la dimensión clandestina para que algo pueda ser inscripto fuera de la matriz discursiva que las produjo bajo la forma del ocultismo, el secreto, lo clasificado: anotaron nombres y teléfonos de otros secuestrados/as, sacaron del campo negativos de fotografías que los represores les tomaron. Testimoniaron ante organismos internacionales, ante la Justicia; dibujaron planos de los lugares donde permanecieron secuestrados/as; recordaron nombres de niños y niñas nacidas en cautiverio, a sus madres y padres; recordaron apodosos o alias utilizados por los

represores, sacaron del campo las imágenes de sus rostros, sus documentos falsificados, fotografiaron lugares.

Pero también, aparecen las fugas en las marcas y huellas que los propios desaparecedores, en el sobredimensionamiento de su poder, dejaron inscriptos en el papel, en la celulosa, en el hierro, en el cemento. Algunos de estos documentos, de diversos modos, trascendieron las paredes del campo, cruzaron los tiempos, sobrevivieron a las “pérdidas”, a los sótanos, a los fuegos y encontraron durante la primera década del siglo XXI, las condiciones políticas, jurídicas y sociales que hicieron posible su apertura, *vivificación*, visibilidad y legibilidad histórica. Documentos que en su pasaje subversivo han sido mirados y dichos desde otras matrices discursivas, dislocando la reproducción de dominación que soporta sus condiciones de producción, para recuperar los vestigios de la historia borrada y conservada, paradójicamente, por sus productores. Documentos que aguardan las lecturas, miradas y tratamientos sensibles por venir, reconociendo que no se trata de alcanzar el sentido último de lo allí dispuesto sino de lo que seremos — serán, quienes vendrán— capaces de mirar y leer, de dialogar y escuchar, de saber hacer con las huellas, los secretos, los olvidos y memorias en el archivo, cada vez.

Bibliografía

- Antonelli, M. (2009). *Terrorismo de Estado, Lengua Clandestina: Notas sobre la Dictadura Militar en Argentina*. PMLA. Revista de la Asociación Americana de Lengua Moderna, (5), 1794 – 1799.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Editorial Akal.
- Bettendorff, M. E. (2020). La imagen vigilante: acerca de la fotografía policial como instrumento del poder. Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, (96), 107 - 122. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/540302>
- Archivo Provincial de la Memoria (2010). Un recorrido histórico por las Causas UP1 y Gontero. Dossier Derecho a la verdad/Derecho a la justicia. Recuperado de <https://apm.gov.ar/sites/default/files/DossierJuicioUP1-Gontero.pdf>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires: Biblos.

- Feld, C. y Franco, M. (2019). Las tramas de la destrucción: prácticas, vínculos e interacciones en el cautiverio clandestino de la ESMA. *Revista Quinto Sol*, 23 (3), 1 - 21.
- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Foucault, M. (2014). *El gobierno de los vivos*. Curso en el Collège de France: 1979-1980. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- García, L. I. (2009). Imágenes de ningún lugar. Sobre la representación del horror en la Argentina. *Nombres. Revista de Filosofía*, (23), 109 - 128. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/2491/1432>
- García, L. I. y Longoni, A. (2013). "Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos". En Blejmar, J. Fortuny, N. y García, L. I. (Eds.) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp. 25- 44). Buenos Aires: Librería.
- García Ferrari, M. (2009). "Saber policial". Galerías de ladrones en Buenos Aires, 1880-1887. En Rogers, G. (Ed.). *La galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887* (pp. 7- 17). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Gerbardo, G. y Arraya, L. (2022). *El rol del Destacamento de Inteligencia General Iribarren. La Ejecución del Terrorismo de Estado en Córdoba*. Córdoba: UPC Editorial universitaria.
- Jay, M. (2012) Scopic Regimes of Modernity Revisited. En Heywood, I. y Sandywell, B. (Ed.) *The Handbook of Visual Culture*. London: Bloomsbury Academic.
- Magrin, N. (2023). *Memorias visuales del terrorismo de Estado en Argentina. Análisis semiótico político de fotografías del durante la desaparición forzada en Córdoba y su relación con el archivo y la configuración de memorias*. (Tesis de doctorado). Córdoba: Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Recuperada de <http://hdl.handle.net/11086/550870>
- Mitre, B. (1942). Introducción a la Galería de Celebridades Argentinas. Biografías de los personajes más notables del Río de la Plata. *Obras Completas, XI*, Buenos Aires.
- Tello Weiss, M. (2019). El represor como antropólogo: apuntes para la lectura etnográfica de un manuscrito contrainsurgente. *Revista Corpus*, 9, (2). Recuperado de <https://journals.openedition.org/corpusarchivos/3092>
- Szir, S. (2009). Modalidades gráficas de regulación social. Los aspectos visuales de la Galería de ladrones de la Capital. En Rogers, G. (Ed.). *La galería de ladrones de la*

Capital de José S. Álvarez, 1880-1887 (pp. 18- 28). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Testimonios

Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU) (1980). Informe del Campo de Concentración y Exterminio “La Perla”. Madrid. Fondo Carlos González Gartland. Archivo Nacional de la Memoria. Recuperado de <https://catalogo.jus.gob.ar/index.php/informe-del-campo-de-concentraci-n-y-exterminio-la-perla>

Testimonio de Ana Mohaded en el Diario del Juicio. H.I.J.O.S Córdoba, 2008. Citado por Espacio para la Memoria La Perla en Postales “Memorias de La Perla”. Testimonios sobre la tortura. Recuperado de <https://espaciosmemoriacordoba.com.ar/lp/la-perla/ex-centro-clandestino-de-detencion-tortura-y-exterminio/postales-memorias-de-la-perla/>

Testimonio de Carlos Ávila en el Juicio Videla I (Causa Jorge Rafael Videla y otros). TOF N°1 de Córdoba, 11 de agosto de 2010. Citado por el Centro de Información Judicial dependiente de la Corte Suprema de Justicia. Recuperado de <https://www.cij.gov.ar/nota-4700-Juicio-a-Videla--declararon-trestestigos-ante-el-tribunal-oral.html>

Testimonio de Jorge De Breuil en el Juicio Videla I (Causa Jorge Rafael Videla y otros). TOF N°1 de Córdoba, 22 de julio de 2010. Citado por el Centro de Información Judicial dependiente de la Corte Suprema de Justicia. <https://www.cij.gov.ar/nota-4556-Juicio-a-Videla--dos-testigosdeclararon-ante-el-tribunal-oral.html>

Testimonio de Graciela Geuna ante el consulado español en Ginebra, 9 de julio de 1998. Citado por Espacio para la Memoria La Perla en Postales “Memorias de La Perla”. Testimonios sobre la tortura.

Testimonio de Héctor Kunzmann, actualización del testimonio para CONADEP brindado en 1984. Citado por Espacio para la Memoria La Perla en Postales “Memorias de La Perla”. Testimonios sobre la tortura.

Testimonio de Mario Villani en Villani, M. y Reati, F. (2021). Desaparecido, memorias de un cautiverio: Club Atlético, el Banco, el Olimpo, Pozo de Quilmes y ESMA. Buenos Aires: Biblos.

Testimonio de Piero Di Monte ante Consulado Argentino en Milán, Italia, 27 de abril de 1984.

Citado en Espacio para la Memoria La Perla en Postales "Memorias de La Perla".

Testimonios sobre la tortura.

Testimonio de Cecilia Suzzara. Declaración en el Juicio a las Juntas, 24 de junio de 1985.

Publicado en el Diario del Juicio, N°2,13 de agosto de 1985, Ed. Perfil.

Fuentes

Álbum fotográfico producido por la Jefatura II de Inteligencia de Ejército. Colección Agencia Federal de Inteligencia 01. Archivo Nacional de la Memoria.

Plan del ejército contribuyente al plan de seguridad nacional (febrero de 1976). Archivo Nacional de la Memoria (2012). Documentos del estado terrorista. Cuadernos del Archivo Nacional de la Memoria (4). Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos.

Decreto presidencial N° 2770/75. De constitución del Consejo de Seguridad Interna, 6 de octubre de 1975. Reglamentado en la directiva 1/75 emitida por el Consejo de Defensa el 15 de octubre de 1975.

Decreto N° 2726/83. De antecedentes de detenidos a disposición del Poder Ejecutivo Nacional. Buenos Aires, 19 de octubre de 1983. Recuperado de <http://www.sajj.gob.ar/377-nacional-puesta-disposicion-poder-ejecutivo-nacional-dn19950000377-1995-03-21/123456789-0abc-773-0000-5991soterced>

Sentencia N° 22/08. Juicio Menéndez I, Córdoba, 24 de julio de 2008. Recuperada de <https://apm.gov.ar/sites/default/files/Sentencia%20Menendez%20I%20-%20Brandalisis.pdf>

Fotografías

1 y 2. Archivo Provincial de la Memoria. Serie Registro fotográfico de la Dirección General de Investigaciones. Fondo Policía de la Provincia de Córdoba - Dirección Gral. de Investigaciones. Uso autorizado por el APM.

3. Fotografía publicada en Actis, M.; Aldini, C.; Gardella, L.; Lewin, M. y Tokaren, E. (2006). Ese infierno. Conversaciones de cinco mujeres sobrevivientes de la ESMA. Buenos Aires: Altamira.

- 4 y 5. Serie Registros fotográficos de reconocimiento de Centros Clandestinos de Detención (CCD). Subfondo CONADEP. Fondo Secretaría de Derechos Humanos de la Nación. Archivo Nacional de la Memoria. Uso autorizado por el ANM.
6. Archivo Provincial de la Memoria (2011). Composición y montaje realizado en el marco de la Muestra “Instantes de Verdad”. Museo de Sitio, APM. Publicada en Magrin, 2023.
7. Archivo Provincial de la Memoria. Serie Registro fotográfico de la Dirección General de Investigaciones. Fondo Policía de la Provincia de Córdoba - Dirección Gral. de Investigaciones. Publicada en Magrin, 2023.
8. Fragmento de nota Diario Córdoba, 25 de mayo de 1975.

Fecha de recepción: 03 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 19 de junio de 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



La vida en Córdoba. Notas sobre un archivo exhumado

Life in Córdoba. Notes on an exhumed archive

Gabriela Milone

Universidad Nacional de Córdoba

Instituto de Humanidades – CONICET

gabrielamilone@unc.edu.ar

ORCID: 0000-0001-5342-3355

Resumen

En 2022, en ocasión del centenario de la publicación del libro *Trilce* de César Vallejo, en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba se inició el proyecto de digitalización de la revista *Aula Vallejo*, revista que dirigió Juan Larrea durante sus años de docencia en dicha institución. Ese proyecto paralelamente exhumó archivos relacionados: el legajo y un expediente abierto al profesor Larrea por su enfrentamiento con parte del alumnado universitario de la época, quienes acusaban a Larrea de “despojar de marxismo” a Vallejo. Esta propuesta es un primer acercamiento a esos materiales, un intento de escucha de esas voces exhumadas. Porque si lo propio del archivo es su hueco —como sostiene Didi-Huberman—, habremos de ubicarnos en esa caverna de resonancia de los tiempos donde alumnos y profesores —con Vallejo como bandera— imaginaban y disputaban nuevos mundos por venir.

Palabras clave: Juan Larrea; César Vallejo; conflicto de interpretaciones

Abstract

In 2022, on the occasion of the centenary of the publication of César Vallejo's book "Trilce," the Faculty of Philosophy and Humanities of the UNC initiated the project for the digitization

of the *Aula Vallejo* magazine, a magazine directed by Juan Larrea during his years of teaching at said institution. This project simultaneously unearthed related archives: the file and a case opened against Professor Larrea due to his confrontation with part of the university student body at the time, who accused Larrea of "stripping Vallejo of Marxism." This proposal is a first approach to these materials, an attempt to listen to those exhumed voices. Because if the essence of the archive lies in its void —as asserted by Didi-Huberman— we must position ourselves in that cavern of resonance of times where students and teachers —with Vallejo as their banner— imagined and disputed new worlds to come.

Keywords: Juan Larrea; César Vallejo; conflict of interpretations

¡Qué diversidad y truculencia de ideologías, las de nuestra época!
César Vallejo, "Sensacional entrevista con el nuevo Mesías".

La cronología dice así: año 1999, Vicente Luy publica —edición de autor, papel ilustración, tirada de 2000 ejemplares— *La vida en Córdoba*. La pagó —escuché— dilapidando una parte de la fortuna de su abuelo. Su abuelo: Juan Larrea. El poeta maldito de mi generación era el nieto a cargo de su abuelo en Córdoba. Qué hacía Juan Larrea en Córdoba es la pregunta que me hice de estudiante recién llegada a la ciudad pero que no me respondí, urgida por la juventud y los exámenes (aturdida también por la polifonía bajtiniana que se estudiaba mucho en mi época...digo ese nombre, *Bajtin*, y sigo). Esta es la oreja de Dionisio donde me ubico ahora para escuchar esas "voces inaudibles" a las que Warburg buscaba —según nos cuenta Didi-Huberman— dar "tonalidad" (s/d).

Al modo de la *internacional entrerriana*, es válido para mí el mantra de Alzari: la verdad está en los materiales. Pero los míos no se ubican en cajas altas de hemerotecas amenazadas de humedad. Mis materiales son díscolos y se antojan en un vórtice, esa figura del tiempo. Un expediente y un legajo, ambos archivos de la UNC, que irradian hacia dos revistas, concomitantes en algunos de sus tramos: *Aula Vallejo*, proyecto de Larrea entre 1961 y 1974; *Pasado y Presente*, primera época, entre 1963 y 1965. En un caso quizá algo similar al de Alzari (asombrado ante la portada de un diario del 3 de marzo de 1937 donde

se lee “El comunismo en Entre Ríos. El caso Gualeguay”), mi estupor fue ante una polémica en el diario *Córdoba*, entre agosto y septiembre de 1962, donde se lee “También *la guerra fría* en literatura”. Se trata de una polémica que se lleva a cabo en el marco de ese diario, durante algunos domingos, donde discute un joven alumno que firma con sus iniciales y el profesor Larrea, enojadísimo por la deshonra de la anonimidad, que lo acusa de torcer la lectura de nada menos que Vallejo, el amigo dizque íntimo de Larrea, quien pavonea con haberlo conocido a fondo y estar unidos hasta la muerte, momento en el que el poeta lo habría llamado a gritos en su agonía.¹⁰⁷

Qué hago yo, acá, con estos materiales a los que no me dedico, con los que no sé qué hacer, sería una buena pregunta. Los fantasmas saben cómo hacerse lugar. Hace poco me hice cargo del dictado de la cátedra (en la que trabajo hace 20 años) y que lleva el no muy publicitario nombre de “Hermenéutica”. Única en su especie, es más o menos esperable que hoy no sepamos muy bien lo que hacemos ahí. Lo cierto es que el *conflicto de las interpretaciones* es esa arena en la que se renuevan los ecos espectrales, donde resuenan los huecos de los archivos. Desde mi trabajo docente, en 2022 impulsé la conmemoración de los 100 años de *Trilce* con la digitalización de un material que duerme en nuestra hemeroteca: la revista *Aula Vallejo*,¹⁰⁸ dirigida por Larrea, profesor de nuestra facultad.¹⁰⁹ Pero un año antes, por azar (literal, por sorteo) me “tocó” escribir —para una

¹⁰⁷ Acorralado por sus alumnos, mentira-verdad, el profesor termina por reconocer que él no escuchó esa invocación sino que fue su mujer quien la oyó: en su representación, ella estaba en el lecho de muerte del poeta y le relató —clarísima— la escena del grito final vallejiano.

¹⁰⁸ Iniciamos este proyecto con Candelaria de Olmos, Noelia García y Luciana Sastre, impulsado desde la Escuela de Letras, Facultad de Facultad y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. El proyecto se realizó en vinculación con la Biblioteca y el Área de Publicaciones de la FFyH, bajo la coordinación de Mariana Tello Weiss. La versión digital de lo realizado hasta el momento se aloja en el Repositorio Digital Universitario (RDU) de la Universidad Nacional de Córdoba, tarea realizada por Noelia García: <https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/tienda/revista-aula-vallejo/revista-aula-vallejo-vol-1/>. A Noelia García agradezco muy especialmente que me haya hecho conocer el expediente y el legajo de Larrea, como así también la digitalización de esos materiales.

¹⁰⁹ Una revista que se llama *Aula*, un aula que habría existido aunque no se sepa si ése es un dato cierto o si surgió de una confusión por un cartel en una puerta que decía “Aula Vallejo” en referencia a la revista. A pesar de todo, parece que ese lugar sí existió en el primer piso del Pabellón Residencial de la Ciudad Universitaria, lugar donde hoy funciona la oficina de Personal y sueldos, ironía mediante, con todo lo que parece que peregrinó el profesor Larrea en pedido de su remuneración, según consta en el legajo y el expediente. Desde su llegada a la UNC, Larrea trabajó como contratado, en algunos casos siendo su contrato por escasos tres meses, hasta llegar incluso a estar discontinuado su salario en varias ocasiones.

publicación colectiva—¹¹⁰ sobre un poema de *Trilce*, el 38:

Este cristal aguarda ser sorbido
en bruto por boca verdadera
sin dientes. No desdentada.
Este cristal es pan no venido todavía.

Hiere cuando lo fuerzan
y ya no tiene cariños animales.
Mas si se le apasiona, se melaría
y tomaría la horma de los sustantivos
que se adjetivan de brindarse.

Quienes lo ven allí triste individuo
incolore, lo enviarían por amor,
por pasado y a lo más por futuro:
si él no dase por ninguno de sus costados;
si él espera ser sorbido de golpe
y en cuanto transparencia, por boca ve
nidera que ya no tendrá dientes.

Este cristal ha pasado de animal,
y márchase ahora a formar las izquierdas,
los nuevos Menos.
Déjenlo solo no más (Vallejo, 1975, p. 100).

Las izquierdas, los nuevos menos, el pan, el misterio-Vallejo, ese cristal opaco. Para escribir sobre este poema, leo, estudio, Larrea se aparece. Vallejo en Córdoba. Qué hacía Larrea en la Universidad Nacional de Córdoba fue un misterio que latía para mí desde el mito maldito de su nieto. Trabajando en el armado del material a digitalizar, *aparece* (así como dice Didi-Huberman [cf. 2015] que se aparecen los materiales de investigación, como *fasmas en el bosque*) un expediente abierto al profesor Juan Larrea (N° 70368, año 1965, archivo de la Universidad Nacional de Córdoba) y su legajo docente (N° 3085, archivo de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba). No de los archivos domiciliados en espacios institucionales a los que nunca fui, sino de su digitalización en zoom al 200% es de donde leo la polémica del diario. Incógnita: por qué Vallejo emergía (*mineralizado*, como se decía él mismo) en los sedimentos de una *guerra fría* desde la que se disputaban su voz dos generaciones.

Enfrentados, encontramos, por un lado, a la juventud nucleada en el entonces

¹¹⁰ La publicación y el texto en cuestión puede leerse aquí:
<https://online.flipbuilder.com/dhyf/sran/mobile/index.html>

Centro de Estudiantes de la Facultad; por el otro, al profesor español traído a la universidad en 1956, durante el golpe de estado autodenominado “Revolución Libertadora”, con la promesa de tener a cargo una cátedra sobre historia. Pienso que no en vano la revista que se para en el bando del frente a *Aula Vallejo es Pasado y presente*¹¹¹: la historia grita, el tiempo clama.

Larrea (eso dicen los documentos que leo) venía a Córdoba desde Nueva York (ahí había gozado de una beca Guggenheim) a dar clases de historia pero también de poesía (su primer curso en 1956 fue sobre Rubén Darío). El 15 de abril de 1957 los estudiantes del Centro lo invitan a dar una conferencia sobre Vallejo en conmemoración del aniversario de su muerte. Ese material está publicado por una editorial que en su momento tenía la facultad, en 1958, libro que también yace en la biblioteca, en la colección de otro profesor de la época que ha dejado sus rabiosas *marginalias* para festín de esta lectora, al parecer la única que sacó el libro desde que fue donado.

El libro en cuestión se llama *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de la razón*. Aquí parece estar el inicio de la contienda: unos jóvenes le piden al recién llegado profesor que hable del “mensaje poético-vital” de Vallejo que “ejemplifica las cualidades singulares de creación del continente americano”; pero el profesor les habla de la cruz de cristo en la que se acostó Vallejo, no en vano —sostiene— fallecido un viernes santo al filo de la tragedia española, explicando todo desde Jung, específicamente con su libro de 1952: *Sincronicidad. Principio de conexión acausal*. Larrea les habla de Vallejo¹¹² leído con Jung pero en verdad les habla de su método, ese que fue muy cuestionado posteriormente (por esos mismos alumnos pero que ya formaban parte de los consejos directivos de la facultad) por “indeterminado”, por “improductivo”. Larrea había venido a Córdoba para dar clases sobre sus investigaciones recientes sobre historia, o mejor, sobre lo que él llamó —según

¹¹¹ Teniendo en cuenta sobre todo la primera etapa de la revista, entre 1963 y 1965, concomitante a *Aula Vallejo*. Remitimos al texto de Barbeito (2011) “Aportes para una historia del circuito editorial en la Córdoba de los ’60s y primeros ’70s. Ediciones *Nagelkop, Aula Vallejo e Igitur*” donde reconstruye la escena en torno a las revistas mencionadas y desarrolla algunas claves de lectura.

¹¹² En 1959, Héctor Naum Schmucler publica en *Revista del Mar dulce* la nota “Ausencia de Vallejo en un *Simposium* sobre César Vallejo”, donde se lamenta de que en el mencionado evento haya aparecido un “vallejo deshumanizado. Monstruoso. Con apocalíptica voz anunciadora de “un ser americano” que llegará para establecer la “nueva cultura” de trascendencia universal (...) Algunas voces —jóvenes todas— se levantaron para rendirle su homenaje auténtico. Son éstos —y sólo estos— los que permanecieron agitados por el viento de los extensos parques de la Ciudad Universitaria” (Schmucler, 1959, p. 28).

se lee en el reglamento de creación del Instituto, que dirigió solo y en el que al parecer también estuvo casi siempre solo— la *pos-historia* (*pasado y presente* suena como un *ritornello*).

El instituto que propuso crear —y que efectivamente funcionó hasta que el Honorable Consejo Directivo lo “concluye” en 1964— se llamó *Instituto del Nuevo Mundo*, el cual se anexaría a los ya existentes en la institución: el de antropología y el de americanistas. Si el primero estudiaba la prehistoria y el segundo se abocaba a la historia, era necesario un tercero para las indagaciones de la posthistoria. ¿Su método? La poesía. “O la vida histórica ¿no es acaso Poesía?” (Larrea, 1965, p. 14), dice en el Informe que desde la facultad le solicitan al profesor y que Larrea publica —pero en México— en 1965. A la cátedra que impartía el profesor parece que no asistían alumnos. Pero sabemos que sí participó el alumno que inicia la polémica en el diario en 1962 y que firma con iniciales, alumno del que Larrea se encarga de develar su identidad (en una “caza de brujas” dice una aclaración escrita por la redacción del diario y a la que Larrea —ya totalmente sacado de sí— responde que le compren escobas nuevas) porque entiende que la crítica que se le hace a su lectura de Vallejo viene de “un imaginario comunista”, lo cual significa para él, fundamentalmente, lo siguiente: “un materialismo de absoluta intolerancia a la idea de que la actividad de la poesía pueda ser trascendente”. Ese alumno que firma con las iniciales H.N.S es (lo revela el profesor) Héctor Naum Schmucler, alumno (sigue el profesor) “que en el año 1958 siguió pero no llegó a terminar mi curso de *teleología de la cultura*, quien era por entonces, no sé si por conveniencia de la causa lo seguirá siendo todavía, algo así como Secretario de Cultura del Comité Central del Partido Comunista de Córdoba”.¹¹³ Indignado Larrea. Le han atacado su proyecto, su investigación, esa grandilocuente propuesta de una poshistoria en una “Teleología de la cultura” (donde sus alumnos seguramente escuchaban más *teo* que *teleo*), un delirio —diríamos nosotras ahora— basado en las tramas supervivientes del *Apocalipsis*, desde Jerusalén hasta Finisterre, y de ahí al Nuevo Mundo, en un esquema histórico-geográfico imaginario y poético (la *Divina Comedia* es una fuente importante) que ubica el Paraíso en Los Andes y al Mesías en Vallejo.

Tentada de leer “una ciencia sin nombre” (cf. Agamben, 2007) —por unas alas

¹¹³ Todas las citas de este párrafo corresponden a las publicaciones en el diario de la mencionada polémica que cito de las copias incluidas en el expediente.

aguileñas apocalípticas que Larrea encuentra en la Guadalupana— busqué a Warburg pero me encontré con Jung; y su *acasualidad* de la *sincronicidad* me golpeó, así como Jung dice que golpeteaba el vidrio de su ventana un escarabajo, bichito con el que había soñado en reiteradas ocasiones una paciente que en ese momento estaba, oportunamente, en análisis. El 38, poema trífico, me tocó por azar y ahí aparecieron los *nuevos menos* de las izquierdas que se dirigen hacia un tiempo incierto y a los que *hay que dejarlos*.

Los archivos nos esperan agazapados, así como en amenaza parece estar toda la incógnita fónica de la palabra *Trilce*. Los archivos nos esperan, como esperan a cualesquiera, golpeando desde el fondo con el latido de sus supervivencias. *La vida en Córdoba* es ese libro que Luy imprimió, según dicen, vendiendo cosas valiosas de su abuelo, ese viejo atormentado por la pérdida de su hija y su pareja, los padres de su nieto bebé, en un accidente de avión. Neruda lo acusó a Larrea de rapiñar piezas de arte incaico en museos americanos (su colección fue donada al Museo de América de Madrid, según cuenta el mismo Larrea [2019, p. 146] en *Del surrealismo a Machupicchu*); el expediente dice que Larrea vendió un dibujo de Picasso¹¹⁴ (al parecer un boceto del Guernica) para financiar el Instituto ya casi completamente vaciado, que había dejado de ser del “Nuevo Mundo” y que desde 1966 sería el “Centro de documentación César Vallejo”.¹¹⁵ Los archivos nos esperaban, a nosotras, para hacer resonar el significante “guerra fría”: Vallejo está en disputa, y con él, el tiempo por venir. Para Larrea es la *posthistoria* del Nuevo Mundo, en la que Vallejo (expiado de contradicciones) será quien “sin haberlo advertido jamás” concuerde con el “verbo encarnado que habita entre nosotros” (Vallejo, 1975, p. 164). Esta es la voz de Vallejo en “Lomo de las Sagradas Escrituras”, poema que está en el centro de la polémica del diario (del que Larrea disputa su fecha, ya que sostiene que es de 1927, fecha que no ha sido incluida en la edición que estableció la viuda de esos poemas, cuestión que Larrea critica con fiereza). Cabe mencionar que el poema en cuestión había sido incluido en un artículo que Larrea publica en el número 1 de *Aula Vallejo* (1961)

¹¹⁴ A su amigo Picasso le había pedido unos retratos de Vallejo, que como no se conocían, Picasso hace en base a fotos que le muestra Larrea. Son tres en total, uno de ellos (sobre la famosa foto de Vallejo de frente, en Versalles) había permanecido inédito hasta su publicación, por gentileza del profesor, en el libro mencionado que propician los estudiantes: *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. También aparece en la mencionada nota de Schmucler de *Mar dulce* (Año 5, número 9, 1959).

¹¹⁵ Centro que, con vicisitudes múltiples, funciona hasta que Larrea es jubilado en 1979, plena dictadura, un año antes de su muerte.

y que ha denominado, sugerentemente, “Claves de Profundidad”. Allí, comienza hablando de la importancia trascendental de Vallejo para el Nuevo Mundo y termina discutiendo rabiosamente con la viuda de Vallejo por la edición de *Poemas humanos* en Perú.

Entonces, he ahí la polémica. El estudiante lo expone en su nota: vean cómo es el profesor —afirma— “contra quienes no participan de su punto de vista”.

Larrea responde: vean quién es el que escribe, un “comunista” —acusa— que lee a Vallejo con lo que para él sería el peor de los pecados: leerlo desde la “circunstancialidad política” de su voz.

El estudiante replica: es limitada su comprensión de la “poética popular” —argumenta— porque es vieja la creencia de que lo popular es sinónimo de chabacanería o simplismo. Lo popular es esencial a la concepción del mundo vallejiano.

El profesor se escandaliza y comenta la falacia del argumento de autoridad: cita una crónica de 1928 (no lo dice, pero en ese año el poeta hará el primero de sus tres viajes a la URSS) titulada “Literatura proletaria”. Allí, Vallejo sostiene: “como hombre puedo empatizar y trabajar para la revolución pero como artista no está en manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas” (Vallejo en Larrea, 1961, p. 67). Pero hay que aclarar que, de esta cita, Larrea ha omitido una frase previa y una posterior, son las siguientes: “Una cosa es mi conducta política de artista aunque, en el fondo, ambas marchan siempre de acuerdo, así no lo parezca a simple vista [...] ¿Los escritores rusos han rechazado el marco espiritual que les impone el Soviet? Lo ignoramos” (Vallejo, 1987, p. 305). Con esta omisión, lo que podemos acaso vislumbrar es que el profesor ha buscado borrar, primero, el reconocimiento del propio Vallejo de la posible contradicción que podría achacarse; y, segundo, ha omitido el matiz dubitativo, la pregunta acuciante, en suma, el asumir la propia ignorancia. Pareciera que para Larrea el Poeta no puede siquiera aparentar contradecirse, mucho menos dudar. De ahí que insista: Vallejo es un metafísico indudable, trascendente hasta la médula, encarnado y encarnizado poeta que clama a Dios con su *dedo deicida*.

No obstante, todo parece volverse extraño ante *este cristal que aguarda ser sorbido*: Larrea en 1957 (cinco años antes de la “guerra fría” declarada en la sección literaria dominical de un periódico de la ciudad) les cede a los estudiantes (que armaban el libro mencionado *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de la razón*) un inédito de Vallejo de marzo del 1937 (que las sincronicidades expliquen la coincidencia de la fecha con la nota que encuentra Alzari) que se titula “Los enunciados populares de la guerra española”

(Vallejo en Larrea, 1958). Confesión de parte: quedé atónita por el uso de la palabra *enunciado*. Pienso qué habrá llevado a Vallejo a usar ese término para hablar de la heroicidad anónima del pueblo español, justo ese término con el que toda mi generación estudió y analizó los discursos sociales. “¿Vallejo está citando a Bajtín?”, es la pregunta que no puedo confesar que me hice, quizá porque me supe anestesiada de tanta sincronización junguiana, Larrea mediante. No obstante, por qué no arriesgar la locurilla, si al final Vallejo y Bajtín son *contemporáneos de mundo*, si el poeta viajó tres veces a esa inmensidad en la que Bajtín ya sufría el exilio y la pérdida de una pierna. Quién podrá negarnos esta inocua felicidad de imaginar que, sin estar pronunciada en ninguna lengua específica, la palabra *enunciado* sobrevolaba en el gélido aire ruso para que Vallejo hiciera uso de ella al referirse a la irrupción de la voz popular “a boca de jarro” con ese “derroche genial de la gesta antigua” (Vallejo en Larrea, 1958, p. 141), mientras Bajtín escribía que “cualquier enunciado” encuentra su objeto “envuelto en una neblina” (cf. 1996).

Para el saber es necesaria la imaginación y para la imaginación, el montaje. Lo aprendimos bien, lo repetimos mejor. Pero en esta *neblina* es difícil distinguir cuán profunda es la oquedad del archivo. Podríamos tentarnos a decir con el mismísimo poeta que “¡más valdría, en verdad, / que se lo coman todo y acabemos!” (Vallejo, 1975, p. 227); pero habremos de insistir —hoy, con una fuerza insospechada— en esa caverna de resonancia de los tiempos donde alumnos y profesores —*pasado y presente*, con Vallejo como bandera— imaginaban y disputaban nuevos mundos por venir.

Bibliografía

- Agamben, G. (2007). Aby Warburg o la ciencia sin nombre. En *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alzari, A. (2014). *La internacional entrerriana*. Rosario: e(m)r.
- Bajtín, M. (1996). *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX* (coord. por Enric Sullà Álvarez). España: Crítica.
- Barbeito, I. (2011). Aportes para una historia del circuito editorial en la Córdoba de los '60s y primeros '70s. Ediciones Nagelkop, Aula Vallejo e Igitur. *Políticas de la memoria - Revista de Investigación del CeDInCI*, 10-11-12, 143-148.

- Cabral, E. (2017). *Vigilia de un sueño. Apuntes sobre Juan Larrea en Córdoba, Argentina (1956-1980)*. Córdoba: Eduvim.
- Didi-Huberman, G. (2021). El archivo arde. En Goldchluk, G. y Ennis, J. (Coords.). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI* (pp. 15-34). La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Colectivo Crítico.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*. España: Shangrila.
- Jung, G. (2017). *Sincronicidad. Principio de conexión acausal*. Buenos Aires: La Redota.
- Larrea, J. (1958). *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de la razón*. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba: Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras.
- Larrea, J. (1961). Claves de profundidad. *Aula Vallejo*, 1, 62-94.
- Larrea, J. (1965). *Teleología de la cultura. Los Sesenta*, México: Antigua Librería Robredo.
- Larrea, J. (2019). *Del surrealismo al Machupicchu*. Córdoba: Instituto Cervantes.
- Luy, V. (1999). *La vida en Córdoba*. Córdoba: Edición de autor.
- Schmucler, H. N. (1959). Ausencia de Vallejo en un Simposium sobre César Vallejo. *Revista del Mar dulce*, 5 (9), 28.
- Vallejo, C. (1961). Literatura proletaria. *Aula Vallejo*, 1, 49-51.
- Vallejo, C. (1975). *Poética completa*. Cuba: Casa de las Américas.
- Vallejo, C. (1987). *Sensacional entrevista con el nuevo Mesías. En Desde Europa. Crónicas y artículos (1923-1938)*. Edición a cargo de Jorge Puccinelli. Lima: Fuente de Cultura Peruana.

Fecha de recepción: 20 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 27 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(*by-nc-sa*): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



**“Fuego en el archivo”: prácticas, saberes y repertorios amerindios en la
cultura latinoamericana contemporánea**

**“Fire in the Archive”. Amerindian practices, knowledges and repertoires in
Contemporary Latin American Culture**

Florencia Garramuño

Universidad de San Andrés – CONICET

flog@udesa.edu.ar

ORCID: 0000-0002-7801-7019

Resumen

Durante las primeras décadas del siglo XXI, prácticas, saberes, imaginarios y repertorios amerindios ganaron una visibilidad sin precedente. Obras e instalaciones de artistas amerindios son presentadas en bienales de arte y textos de escritores e intelectuales amerindios ganan premios prestigiosos por primera vez en la historia. En este trabajo analizo algunas prácticas y repertorios amerindios para interrogar el modo en que pluralizan los pasados de la cultura latinoamericana, sus legados, pero también, quisiera sugerir, las formas, los materiales y los repertorios de lo que entendemos hoy como arte y escritura contemporáneas en América latina.

Palabras clave: Arte y literatura contemporáneos, Culturas amerindias contemporáneas, Jaider Esbell, Seba Calfuqueo, Galo Ghigliotto

Abstract

During the first decades of the 21st century, Amerindian practices, knowledge, imaginaries, and repertoires gained unprecedented visibility. Works and installations by Amerindian artists are featured in art biennials, and texts by Amerindian writers and intellectuals win prestigious awards for the first time in history. In this paper, I analyze some Amerindian practices and repertoires to interrogate how they pluralize the pasts of Latin American

culture, and their legacies, but also, I would like to suggest, the forms, materials, and repertoires of what we understand today as contemporary art and writing in Latin America.

Keywords: Contemporary Art and Literature, Contemporary Amerindian Cultures, Jaider Esbell, Seba Calfuqueo, Galo Ghigliotto

“Un umbral del tiempo
donde la guerra es siempre otro pájaro
chillando hasta reventar los tímpanos
de quienes fuimos sus alas”
(Daniela Catrileo, *Guerra florida*, 120)

I. La “Bienal dos Índios” y las indigeneidades contemporáneas

Cuando en septiembre de 2021, luego de su postergación por la pandemia de COVID 2019, pudo finalmente inaugurarse la 34^o Bienal de Arte de São Paulo, los artistas indígenas invitados a la Bienal —Jaider Esbell, Daiara Tukano, Gustavo Caboco Wapichana, entre otros— subieron la rampa de ingreso al Pabellón Ciccillo Mattarazzo y se detuvieron en cada una de las obras de artistas indígenas allí exhibidas, en medio de danzas y cantos diversos. El hecho tomó el título de “Cortejo de Enunciado da Bienal dos Índios”, y fue referido por la prensa y en el mismo website de la bienal como “performance”.



Jaider Esbell e Daiara Tukano na 34ª Bienal de São Paulo. © Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

Si bien la 34ª Bienal había sido hasta el momento “la bienal con más artistas indígenas” de la historia, lo cierto es que la misma solo llegó a serlo no por decisión del equipo curatorial dirigido por Jacopo Criveli Visconti, sino por la insistencia de Jaider Esbell, el primer artista amerindio invitado a la Bienal, en que solo se presentaría si otros artistas indígenas también eran invitados, y si además le permitían, como parte de la Bienal, curar una muestra paralela para exhibir el arte indígena contemporáneo.¹¹⁶ *Moquém Surari: Arte indígena contemporánea* permaneció abierta desde el 4 de septiembre al 28 de noviembre de 2021 en el Museo de Arte Moderno vecino al pabellón de la Bienal en el mismo parque Ibirapuera, mientras que de la 34ª bienal participaron 9 artistas amerindios contemporáneos: Jaider Esbell, Daiara Tukano, Gustavo Caboco Wapichana, Sheroanawe

¹¹⁶ En la última entrevista antes de su suicidio, Jaider Esbell explica el modo en que se organizó esa participación indígena en la bienal y concluye: “Essas coisas de bastidores as pessoas não sabem. Porque não vão te contar, e eu estou te contando. E acho que a mídia deveria saber disso. Porque se você está me cobrando alguma coisa diferente, que evolua, as coisas estão acontecendo. A Bienal de São Paulo não é boazinha, não descobriu os índios. Foi uma insistência nossa, especialmente minha, de cobrar isso tudo” (Esbell, 2021).

Hakihiiwe, Sueli Macaxali, Pia Arke, Abel Rodríguez, y Seba Calfuqueo Aliste, entre un total de 89 artistas de diversas partes del mundo. De allí que la presencia indígena en la Bienal no pueda ser comprendida simplemente como la incorporación de una “diversidad” decidida por la curaduría de la Bienal, sino producto de una demanda indígena que a su vez incluye otras formas de negociación al interior de la exhibición. Dejaré para otro momento analizar el modo en que *Moquém Surarí* suplementa —en un sentido por demás derrideano y deconstructivo— la presencia indígena en la muestra realizada en el pabellón de la Bienal, y exhibe un concepto de “arte indígena contemporánea” cuyas implicancias para una discusión sobre la noción de arte contemporáneo resultó objeto de debates diversos.¹¹⁷

Si me detengo en la descripción de algunas de las muchas hebras que la presencia del arte indígena en la 34ª Bienal de São Paulo evoca es porque condensa una serie de problemáticas poderosas que repercuten en el seno de la estética contemporánea: la visibilidad rampante que las prácticas artísticas indígenas han adquirido desde hace apenas pocos años —podríamos recordar aquí que en la Bienal de 1998, titulada nada más y nada menos que “Bienal da Antropofagia”, no hubo ni siquiera un solo artista indígena— y la presión que estas prácticas ejercen sobre algunos de los vocabularios de la estética latinoamericana que estas prácticas parecen exceder, cuando no cuestionar y, por último, el modo en que perturban los recorridos de una historia del arte y de la literatura latinoamericana cuyas tradiciones nacionales se construyeron sobre la exclusión violenta de estos repertorios, comunidades, lenguas y archivos.¹¹⁸

¹¹⁷ El concepto de arte indígena contemporánea fue propuesto por Jaider Esbell en la muestra pero debatido en varios sitios y enunciaciones diferentes. En la presentación de *Moquém Surarí*, Esbell propuso: “Moquém_Surarí: arte indígena contemporânea apresenta trabalhos de 34 artistas indígenas que corporificam transformações, traduções visuais de suas cosmologias e narrativas, presentificando a profundidade temporal que fundamenta suas práticas. As obras atestam que o tempo da arte indígena contemporânea não é refém do passado. A ancestralidade é mobilizada no agora, reconfigurando posições enunciativas e relações de poder para produzir outras formas de encontro entre mundos não fundamentadas nos extrativismos coloniais (Esbell, 2021). (“Moquém_Surarí: arte indígena contemporânea presenta trabajos de 34 artistas indígenas que corporifican transformaciones, traducciones visuales de sus cosmologías y narrativas, presentificando la profundidad temporal que fundamenta sus prácticas. Las obras atestiguan que el tiempo del arte indígena contemporánea no es rehén del pasado. La ancestralidad se moviliza en el ahora, reconfigurando posiciones enunciativas y relaciones de poder para producir otras formas de encuentro entre mundos no fundamentadas en los extractivismos coloniales” (Esbell, 2021; traducción propia). Daiara Tukano se refirió críticamente a dicho concepto en “As mirações de Daiara Tukano”, *Amazônia Real*, 03/02/2023. Sobre el concepto de arte indígena contemporánea, ver también Esbell (2023).

¹¹⁸ Desde ya que son sumamente heterogéneos los modos en que se ha producido esta elaboración según los diferentes países latinoamericanos. Vale la pena recordar aquí que en aquella Bienal de

Sin desconocer la historia heterogénea que el concepto de arte de la performance ha recorrido a lo largo de las últimas décadas, a partir de las mismas obras amerindias presentadas en la Bienal, por ejemplo, por Daiara Tukano o el propio Jaider Esbell, que trabajan con repertorios ancestrales y ceremoniales de sus diferentes culturas, al menos podríamos preguntarnos cuánto ese concepto de performance incorpora o, por el contrario, borra, precisamente esos elementos ceremoniales y ancestrales puestos en circulación por estas prácticas; volviendo a excluir los archivos, repertorios, formas y estrategias que ellas insertan en el espacio de la Bienal. Sin dudas, y como la misma Daiara Tukano lo ha dicho en varias oportunidades, hay un uso consciente de ese lenguaje del arte contemporáneo por parte de estos artistas, un uso expandido del arte de la performance, pero nombrar de este modo estas prácticas sin notar esa puesta en tensión sería perder algo importante no solo de estas prácticas en particular, sino también, de la multiplicación de los lenguajes contemporáneos que estas prácticas producen con sus intervenciones.

Desde los premios recientes en Chile a poetas mapuches como el premio nacional a Elicura Chiuailaf en 2020 —el primer premio nacional a un poeta mapuche—, pasando por la importancia dada al arte de Sheroanawe Hakiiwe, presente en varias de las últimas bienales internacionales, o la incidencia radical que han tenido en la discusión de diversos problemas contemporáneos relacionados con el neoextractivismo y el antropoceno textos como *A queda do céu* de Davi Kopenawa y Bruce Albert o *Ideias para Adiar o fim do Mundo* de Ailton Krenak, es evidente que las indigeneidades contemporáneas han desarrollado en el presente un gran poder de interpelación. Mary Louis Pratt en “Planeterized Indigeneity”, estudia “the surge of indigenous politics, activism, thought, art and institution building that has unfolded since the turn of the millennium”, definiendo la indigeneidad “not as a social category or a program but as a force, often engaged in the imaginative, future-oriented world-making activity” (Pratt, 2022, p. 116).

Si bien es posible decir que en América latina existen algunas razones específicas para entender esta visibilidad, lo cierto es que este fenómeno no es exclusivo de América latina. En *Becoming Indigenous in the Twentieth First Century*, James Clifford lista procesos

Antropofagia participó como cocurador Adriano Pedrosa, curador de la Bienal de Venecia de 2024, con “una presencia emblemática” de artistas indígenas (Pedrosa, 2024). Sobre el concepto de arte indígena contemporáneo, su apropiación por el mercado, y los diferentes debates producidos a partir de él, ver Rocha (2022).

semejantes en Australia, Nueva Zelanda, los Estados Unidos y Canadá. En las palabras de Marisol de la Cadena y Orin Starn:

Hace un siglo, era impensable la idea de que los pueblos indígenas fueran una fuerza activa en el mundo contemporáneo. Según la mayoría de los pensadores occidentales, las sociedades nativas pertenecían a una etapa anterior e inferior de la historia humana condenada a la extinción por la marcha del progreso y de la historia. Incluso quienes sentían simpatía por los pueblos indígenas —ya fueran los maoríes en Nueva Zelanda, los san en Sudáfrica o los miskitu en Nicaragua— creían que no podía hacerse mucho para evitar su destrucción o al menos su asimilación a la cultura dominante. El poeta estadounidense Henry Wadsworth Longfellow describió a los nativos americanos como «el sol rojo que se pone» en La canción de Hiawatha, un fascinante, romántico y en ocasiones sensiblero poema épico de 1855, ampliamente conocido. Con todo lo progresista que era en algunos aspectos el icono del nacionalismo latinoamericano antiimperialista, Augusto César Sandino anhelaba el día en que los indios nicaragüenses fueran absorbidos en una sola nación mestiza, o mezclada. El futuro del mundo, así lo parecía, pertenecía a cualquier lugar hacia occidente y su peculiar distintivo de progreso y civilización (Cadena y Starn, 2009, p. 193).

En un seminario organizado por el MOMA en 2019 que puede seguirse por Youtube, el título proponía una pregunta incisiva: “Why the Indigenous Today?”; mi primera respuesta es un ‘why not?’, sin dejar de comprender, sin embargo, que la pregunta elaborada por el MOMA habla de la perplejidad que produce una visibilidad que perturba muchos de los presupuestos con los que se pensaron las prácticas artísticas modernas y contemporáneas.

Ni la presencia de las prácticas artísticas amerindias en la cultura contemporánea es un fenómeno completamente nuevo ni tampoco, afortunadamente, es escaso el trabajo académico realizado sobre ellas. Corrientes indígenas subterráneas estuvieron siempre presentes en las prácticas latinoamericanas, pero muchas veces fueron desconocidas, cuando no voluntariamente acalladas, como lo han demostrado, entre otros, Lúcia Sá en *Literaturas da Floresta*, Cecilia Vicuña en *The Oxford Book of Latin American Poetry*, o Edgar García en *Signs of the Americas. A Poetics of Pictography, Hieroglyphs and Khipus*. En algunos de estos estudios, acercarse a la comprensión de estas prácticas ha significado abandonar o desplazar algunas de las herramientas metodológicas que fueron centrales en la discusión de los estudios literarios y visuales latinoamericanos, como el título del trabajo editado por Joanne Rappaport y Tom Cummins, *Beyond the Lettered City*, hace evidente. Subrayo que el título intenta ir más allá de uno de los conceptos que organizó el pensamiento sobre la cultura del continente, “la ciudad letrada” de Ángel Rama. Por otro lado, aparatos y conceptos producidos por intelectuales y artistas amerindios contemporáneos han permitido poner de relieve problemas y conceptos que incorporados

al pensamiento sobre las culturas latinoamericanas revelan —o deberían revelar, si sabemos escuchar— otras formas de comprender no solo nuestro momento contemporáneo, sino sobre todo aquello que significa la cultura latinoamericana en su larga duración, iluminando aspectos soslayados en distintos momentos del campo latinoamericano. La reciente retrospectiva de Cecilia Vicuña en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile, por poner solo un ejemplo, permite que hoy, bajo la luz de prácticas contemporáneas amerindias —entre otros desarrollos del arte y de la literatura contemporánea— comprendamos de otra manera su trabajo con aspectos ambientales, su conversación con el arte del quipu, y la increíble radicalidad premonitrice de sus “Precarios”, forzándonos a repensar el arte latinoamericano de los años de 1970 y sus genealogías. El título de la retrospectiva es sugerente: *Cecilia Vicuña. Soñar el agua. Una retrospectiva del futuro (1964-)*.

Hasta hace poco, ese trabajo sobre prácticas amerindias ha sido mayormente producido por la antropología o la historia o, en la academia estadounidense, los “indigenous studies”, y muchos de los estudios que desde diversas áreas han emprendido la tarea de estudiar y analizar estas prácticas se han valido de instrumentos provenientes de estas áreas, cuando no han sido producidos en trabajos colaborativos interdisciplinarios. Sin negar la necesidad de la interdisciplinariedad, y más bien, en todo caso, contando con la inspiración que puede venir de estas otras áreas, creo que es urgente desenclaustrar las prácticas amerindias de la mirada exclusivamente etnológica y pensarlas además en continuidad con el modo de dar significado a nuestra experiencia estética presente, y pensar —sobre todo— cómo estas prácticas dan forma a una cultura contemporánea cuyas fronteras se han expandido de modo exponencial. Su relevancia no puede ser delimitada solamente por su interés etnográfico, o encerrada en los “estudios indígenas”, entiendo, sino que debe ser pensada como una intervención en el seno de la estética contemporánea.

II. Ancestral y contemporáneo

Algo de la perturbación conceptual y metodológica que traen estas prácticas para un pensamiento sobre la cultura latinoamericana contemporánea podría resumirse en la conjugación de estos dos conceptos: ancestral y contemporáneo. ¿Cómo pensar la relación entre saberes y poéticas ancestrales en las prácticas amerindias contemporáneas? ¿De qué modo estas poéticas, al mismo tiempo que arrastran una supervivencia de tiempos

inmemoriales, se inscriben en nuestro presente? En muchas de ellas, la idea planteada por Aílton Krenak en *Futuro ancestral* se presenta como un camino posible de interrogación. Según Aílton: “se há futuro a ser cogitado, esse futuro é ancestral porque já estava aqui” (Krenak, 2023).

La articulación de prácticas, saberes y repertorios ancestrales con lenguajes contemporáneos está presente en muchos de estos artistas y escritores. En el caso de la artista mapuche Seba Calfuqueo, esta articulación es parte central de su propio programa artístico y político. Voy a detenerme en *Mercado de Aguas*, una de las varias instalaciones sobre el agua de Seba Calfuqueo de 2021 que contrasta la figuración del agua como elemento de la vida en la cultura mapuche con la mercantilización del agua en la sociedad chilena contemporánea, repensando en el contexto de la redacción de una nueva constitución chilena otra obra multimedial anterior del mismo Calfuqueo, *Ko ta mapungey ka* (Agua también es territorio) del año 2020. (Vargas Paillahueque).



Seba Calfuqueo, *Mercado de Aguas* (en <https://sebacalfuqueo.com/2022/04/09/mercado-de-aguas/>)

La instalación consta de piezas hechas de cerámica a partir de un contenedor plástico de 20 litros de agua cada uno. También son 20 litros la cantidad de agua utilizada por día para cada árbol en la industria forestal o extractiva del monocultivo, principalmente de especies como el eucalipto, la palta y el pino radiata, que han transformado y secado de modo radical el entorno mapuche del sur de Chile, sus lagos y ríos y cursos de agua,

sustituyendo los bosques naturales por esas homogéneas plantaciones de una misma especie que, como dicen los mapuches, “no son bosques, son monocultivo”. En la instalación de Calfuqueo, cada bidón en cerámica esmaltada con color azul brillante tiene un calado que corresponde a una frase del código de aguas de 1981 de Chile, dictado durante la dictadura de Pinochet, que consagró a las aguas como un bien mueble: “Derecho de aprovechamiento”, “Decreto”, “Extracción”. Las aguas envasadas para su comercialización en contenedores de plástico y el neoliberalismo al que apuntan estas palabras se contrastan con otras como “Cascadas”, “Lluvias” o “Pantanos”, en referencia a los ecosistemas que anidan alrededor de las aguas libres de la cultura mapuche. Pero los contenedores azules están realizados, como dije antes, en cerámica, una práctica ancestral mapuche —y de muchas culturas precolombinas—, y el azul también es el azul sagrado de los mapuches. Bidones situados en unos mesones dicen: “Código es saqueo”, “Uso público como propiedad”, “Lagos libres” y “Bienes para todes”. La instalación formó parte de una exhibición mayor con otras instalaciones que se articularon como oposición a la construcción de una carretera hídrica que buscaba trasvasar las aguas del río Biobío hacia el centro y norte de Chile, zonas donde la industria minera y agrícola no han hecho más que incrementar la escasez hídrica que afecta, principalmente, a las comunidades locales.¹¹⁹

Con elementos que simbolizan tanto su ascendencia indígena como su conversación con el arte contemporáneo, Calfuqueo resalta la intersección y superposición de cuestiones ancestrales y contemporáneas, manifestando el poder del conocimiento indígena para cuestionar las prácticas extractivas. Sobre su práctica artística, la propia Seba Calfuqueo ha apuntado:

Mi práctica artística, como sujeto mapuche y trans, se caracteriza por cuestionar de manera crítica los binarismos del orden colonial y sus consecuencias dentro de las sociedades tanto indígenas como globales. De igual forma, me interesa abordar el estudio de las categorías de raza, género, clase social, como también temáticas que

¹¹⁹ Cynthia Francica, en “Feminisms”, analiza la articulación de esta instalación en el conjunto de las otras obras de Calfuqueo y en diálogo con otras prácticas artísticas que “conceive of wáter as a live, forever shifting, non-binary space particularly suited to welcome, embrace and contain feminized and dissident bodies” (Francica, 2023, p. 183). La demanda por la “liberación del agua” formó parte de los reclamos de los levantamientos de Chile de octubre de 2019, y finalmente, el código de aguas fue reformado por la ley 21435 que define al agua como recurso de uso público que pertenece a todos los habitantes de Chile.

evidencian los conflictos territoriales y medioambientales por medio de la revisión de sus implicancias políticas, sociales y culturales.

Mi trabajo se ejecuta por medio de instalación, cerámica, dibujo, fotografía, performance y video, con el objetivo de explorar tanto las similitudes y diferencias culturales como los estereotipos que se producen en el cruce de modos de pensamiento indígenas y globales (Calfuqueo, Página Web).

En una de las tantas reflexiones sobre la instalación en tanto uno de los lenguajes del arte contemporáneo privilegiados, Boris Groys ha señalado:

The installation demonstrates a certain selection, a certain chain of choices, and a certain logic of inclusions and exclusions. By doing so, an installation manifests here and now a certain decisions about what is old and what is new, what is an original a copy. Every exhibition or installation is made with the intention of designing a new order of memories, of proposing the new criteria for telling a story, for differentiating between past and future. Modern art was working on the level of individual form. Contemporary art is working on the level of context, framework, background or of a new theoretical interpretation (Groys, 2009, p. 76).

En ese mismo sentido, la superposición de la práctica ancestral de la cerámica con el código de aguas de la dictadura pinochetista y el presente de saqueo y despojos de los derechos al agua que se discutían contemporáneamente a la exposición de la instalación para la reescritura de la constitución de Chile, y el presente de una industria minera, agrícola y forestal que está secando el país, articula una fuerte crítica a políticas neoliberales de explotación con la expansión de las fronteras del arte para incluir en ella repertorios amerindios que proponen no solo una visión hacia el pasado de estas culturas, sino sobre todo la posibilidad de imaginar, a partir de esas otras formas de vida, nuevos futuros; aquello que Mary Louise Pratt llamaría “future-oriented activity”. Llevar a los espacios del arte contemporáneo como galerías y bienales esos otros saberes amerindios es una disputa llevada a cabo por artistas amerindios contemporáneos. Es necesario destacar que además esa disputa se complementa y tensiona con toda una serie de prácticas de arte comunitario y la creación de otros circuitos amerindios de arte contemporáneo.¹²⁰

En su conjugación de lo ancestral con lo contemporáneo, estas prácticas amerindias vienen a revelar una corriente subterránea de pervivencia de otros repertorios, materiales, y formas de hacer que incluso se habrían manifestado en diferentes momentos de la historia

¹²⁰ Si bien este artículo no se concentra en ese circuito alternativo, me gustaría mencionar al menos la galería de arte fundada por Jaider Esbell en Boa Vista, Roraima. Cf. <https://amlatina.contemporaryand.com/es/places/jaider-esbell-contemporary-indigenous-art-gallery/>, último acceso 11/6/2024.

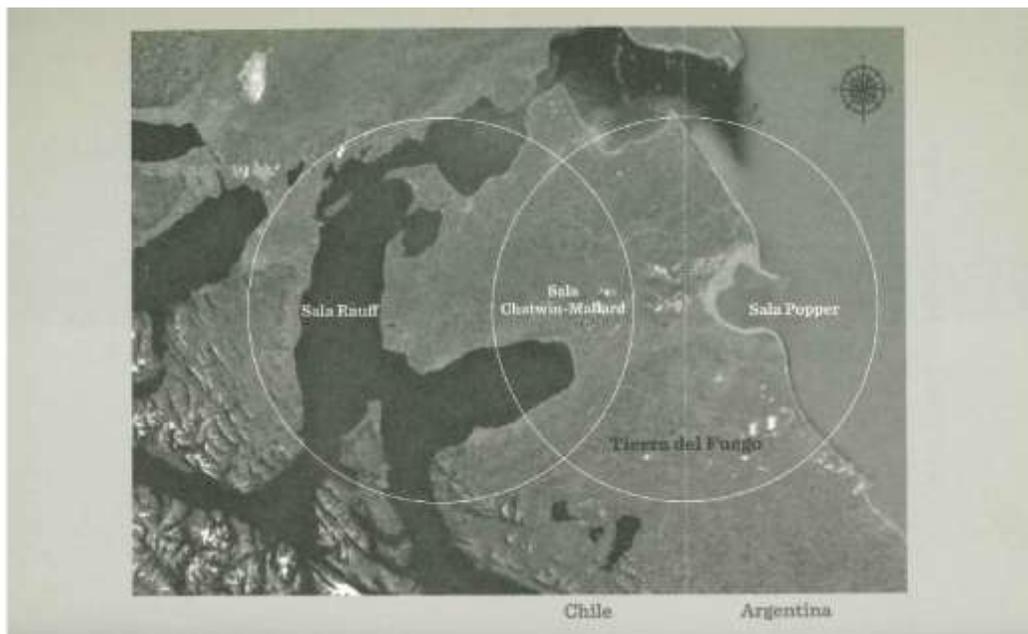
sin que los estudios latinoamericanos centrados en la estética se hubieran hecho cargo de esos relampagueos.

III. Fuerzas y vectores

Más allá de las prácticas estéticas amerindias, repertorios y saberes amerindios figuran como vectores poderosos en otras prácticas estéticas latinoamericanas contemporáneas. *La China Iron* o *Las niñas del naranjel* de Gabriela Cabezón Cámara, *Barroco ao Po'i* y el trabajo con formas del arte textil guaraní de la artista misionera Mónica Millán o la presencia de un archivo selk'nam en la novela reciente del escritor chileno Galo Ghigliotto, *El museo de la bruma* (2019), son algunos de los muchos ejemplos de una producción latinoamericana en la que, como nunca antes había ocurrido en las historias de las literaturas y del arte latinoamericano, los repertorios amerindios figuran en continuidad y en tanto iguales a repertorios contemporáneos. Son, ellos mismos, ancestrales y contemporáneos.

En la novela de Galo Ghigliotto, el repertorio selk'nam —uno de los tantos con los que se trabaja— desbarata categorías y entremezcla líneas de interrogación en una poderosa temporalidad yuxtapuesta que paradójicamente revela, en esta yuxtaposición de tiempos descoyuntados, líneas de continuidad entre diversos exterminios y genocidios del siglo XIX y XX en relación íntima con la explotación extractivista de la Patagonia argentina y chilena. El texto se presenta como la reimpresión a partir de las galeras incompletas del catálogo de lo que habría sido el Museo de la bruma, un museo cuyas salas habrían coincidido con la topografía de Tierra del fuego, y que habría sido completamente consumido por el fuego en 2014.¹²¹

¹²¹ Gabriel Giorgi analiza el desorden temporal de la novela de Ghigliotto como “yuxtaposición de temporalidades heterogéneas que resisten su reducción antropocéntrica y su captura colonial” (Giorgi, 2022, p. 27).

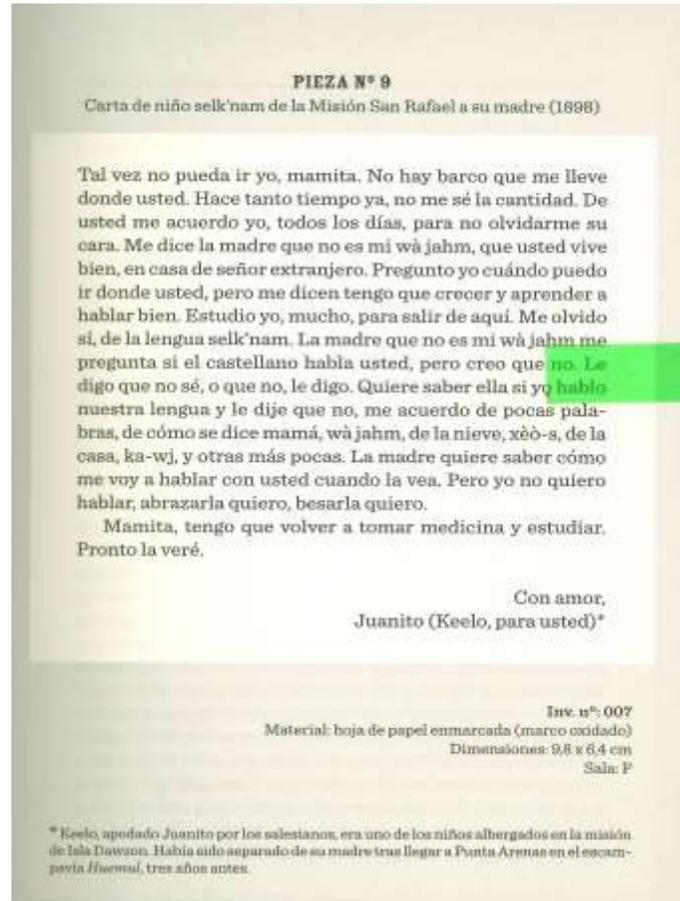


Mapa incluido al comienzo del libro *El Museo de la bruma* (Ghigliotto, 2019).

Según la novela, el Museo estaba distribuido en tres salas: la Sala Popper, en recuerdo de Julius Popper, el explorador y genocida rumano, uno de los responsables por el exterminio de los Selk'nam; la Sala Rauff, en recuerdo del oficial de las SS inventor de las cámaras de gas ambulantes, exiliado en Chile y colaborador del dictador chileno Augusto Pinochet; y la sala Chatwin-Mallard, en referencia al escritor inglés Bruce Chatwin y al escritor y cineasta mexicano Alain-Paul Mallard. Entre la historia y la literatura, entonces, el museo.

Como la mayor parte de las piezas se perdieron en el incendio, en algunos casos el catálogo-novela dispone un espacio en blanco para marcar la ausencia de esas piezas con el detalle posterior de las piezas en un texto escrito debajo del recuadro. Pero algunas veces, ese rectángulo en blanco alberga un texto, debajo del cual se anota el detalle de la pieza.

La pieza N° 9, por ejemplo, es una carta de un niño selk'nam de la Misión San Rafael a su madre, fechada en 1898.



En el espacio en blanco, puede leerse la carta:

Tal vez no pueda ir yo, mamita. No hay barco que me lleve donde usted. Hace tanto tiempo ya, no me sé la cantidad. De usted me acuerdo yo, todos los días, para no olvidarme su cara. Me dice la madre que no es mi wà jahm, que usted vive bien, en casa de señor extranjero. Pregunto yo cuándo puedo ir donde usted, pero me dicen tengo que crecer y aprender a hablar bien. Estudio y, mucho, para salir de aquí. Me olvido, sí, de la lengua selk'nam. La madre que no es mi wà jahm me pregunta si el castellano habla usted, pero creo que no. Le digo que no sé, o que no, le digo. Quiere saber ella si yo hablo nuestra lengua y le dije que no, me acuerdo de pocas palabras, de cómo se dice mamá, wà jahm, de la nieve, xèò-s, de la casa, ka-wj, y otras más pocas. La madre quiere saber cómo me voy a hablar con usted cuando la vea. Pero yo no quiero hablar, abrazarla quiero, besarla quiero. Mamita, tengo que volver a tomar medicina y estudiar. Pronto la veré.
Con amor,
Juanito, (Keelo, para usted) (Ghigliotto, 2019, p. 21)

El nombre tiene un asterisco y a pie de página se aclara lo siguiente: “Keelo, apodado Juanito por los salesianos, era uno de los niños albergados en la misión de Isla Dawson. Había sido separado de su madre tras llegar a Punta Arenas en el escapavía Huemul, tres años antes” (Ghigliotto, 2019, p. 21). Debajo del recuadro en blanco, se lee el detalle de la pieza: “Inv. n° 007 Material: hoja de papel enmarcada (marco oxidado). Dimensiones: 9,8 x 6,4 cm. Sala P” (Ghigliotto, 2019, p. 21).¹²²

El libro acumula materiales heterogéneos que iluminan el exterminio indígena y la violencia colonial y el modo en que estas formas de violencia sobreviven a lo largo de los siglos en nuevas formas de explotación capitalista. Dibujos y acuarelas perdidas, historias de prisioneros políticos de la dictadura pinochetista de 1973 en el campo de concentración de la isla Dawson, esa misma isla donde funcionó la Misión Rafael y cuyo campo de prisioneros políticos aparece a través de otras piezas como construido con el asesoramiento del oficial de las SS Walter Rauff, no solo conviven en el texto, sino que se entrelazan en una narrativa eficaz para exhibir las violencias que se arremolinan a lo largo de los años en la historia, ya no solo chilena o argentina, sino global o planetaria.¹²³

El anudamiento entre documento y ficción, junto con la estrategia de superposición temporal y desorden cronológico potencia la construcción de esa narrativa.

La pieza n° 53 aparece con el título “Los jueces que condenaron a Popper”.

¹²² Según varias fuentes, el número de defunciones de indígenas que fueron registradas en las misiones salesianas de San Rafael en isla Dawson, Chile (1889-1911) y Nuestra Señora de la Candelaria en Río Grande, Argentina (1897-1915) fueron de 862 muertes en el primer caso y 220 fallecimientos en el segundo, lo que totalizan más de mil personas, en su mayoría niñas y niños. La principal causa de las defunciones fue la tuberculosis, que se propagó velozmente entre los selk'nam a causa del hacinamiento, la sedentarización y la imposición de ropas y vestimentas europeas. A pesar de las advertencias que se les hicieron en ese sentido, los responsables de los establecimientos misioneros jamás dispusieron de la presencia de un médico. La elevadísima tasa de mortalidad alcanzó casi al 100%, de tal modo que transcurridos unos años los únicos supervivientes eran los sacerdotes y las monjas. Ese fue el momento que los salesianos eligieron para vender los terrenos de las misiones, obteniendo fabulosos beneficios. Si San Rafael fue vendida al estanciero inglés Ernst W. Hobbs, La Candelaria fue comprada por 85.000 libras esterlinas nada menos que por José Menéndez. En la fotografía vemos a un grupo de selk'nam de la misión de Río Grande.

¹²³ Gabriel Giorgi ha señalado que el texto de Ghigliotto diseña así una máquina ficcional en la que cada “pieza” del museo se vuelve el índice o el fragmento de una serie de historias que se acumulan y se yuxtaponen bajo la figura de la exhibición: una serie que acumula historias y temporalidades y que remedan, bajo el recurso al catálogo, el circuito de exhibición del museo (Giorgi, 2022, p. 29).



Debajo de la fotografía, el texto apunta:

Retrato de Metet, Watini y Toin, jueces de la comunidad sek'nam que llevaron adelante el juicio a Julius Popper. El procedimiento debió llevarse a cabo en ausencia del acusado, que por entonces vivía de incógnito en Bélgica. Fue hallado culpable y nadie impugnó la sentencia, que nunca pudo ejecutarse, puesto que Popper murió n en Buenos Aires en extrañas circunstancias en junio de 1893. (Ghigliotto, 2019, p. 186).

Más abajo, el detalle de la pieza en el museo: "Inv. n° 357 – Fuente: archivos Comunidad Selk'nam Internacional. Material: gelatina de plata sobre papel. Dimensiones: 35 x 27 cm. Sala Ch-M" (Ghigliotto, 2019, p. 186).

Julius Popper efectivamente murió en 1893 de modo sospechoso en Buenos Aires. La foto es efectivamente la fotografía de tres hombres selk'nam, pero según como figura en el libro de la antropóloga Anne Chapman, *Fin de un mundo. Los selknam de Tierra del Fuego*, se trata de una fotografía de tres trabajadores de estancia Selk'nam en traje

dominical, tomada por Martin Gusinde, sacerdote y antropólogo austríaco, profesor de la Universidad de Chile, y fue tomada en 1923 y no en 1893, como consigna la novela. No hay, por lo tanto, conexión entre la fotografía y la muerte sospechosa de Popper, aunque la incertidumbre sobre la causa efectiva de su muerte deje espacio para la imaginación. Esta “pieza” del museo de la bruma, presente en la Sala Ch-M, en referencia a Chatwin Mallard (la sala que tiene nombre de dos escritores), convierte a la literatura en una sala o espacio donde los documentos de la historia se entrelazan con la ficción para imaginar pasados y futuros diferentes.

En esa estructura de montaje, de imágenes y textos, de ausencias y fantasmas, de restos y sobrevivencias, el archivo selk'nam se intersecta con otros archivos de distintos tiempos, dispares, pero igualmente atravesados por violencias. El archivo indígena no es en *El museo de la bruma* un repertorio precolonial o un origen encapsulado en un tiempo pasado, sino que está en estrecho contacto con esos otros archivos que en la narrativa lo mantienen encendido, con una vivacidad cuya violencia a menudo dificulta sostener la mirada o la lectura. Hacia el final del libro, un "Espacio disponible para una pieza sin numerar" (Ghigliotto, 2019, p. 217) o "Espacio para horrores futuros" (2019, p. 269) hablan ominosamente sobre la capacidad de transmutación y perduración de las violencias coloniales y extractivistas. Habría que insistir, más allá de esa estructura descoyuntada y dispar, en la eficacia de la novela para entrelazar repertorios heterogéneos que se superponen a las cronologías de las distintas “tradiciones nacionales” latinoamericanas para descentrarlas y revelar una red de exclusiones, saltos temporales, reincidencias, recurrencias y supervivencias.

La serie de los museos de la Patagonia que albergan objetos de la experiencia de la colonización e inmigración europea, como el Museo Leleque —emplazado dentro de la Estancia Bennetton en la Patagonia Argentina—, el del Fin del Mundo en Ushuaia, o el Palacio Sara Braun en Punta Arenas, que al tiempo que incluyen esos objetos enclaustran los restos de las poblaciones amerindias en su valor exclusivamente etnológico aparecen, a la luz de este Museo de la bruma, como otras formas de la violencia.

En un contexto diferente, el etnógrafo Bruce Albert señaló que el análisis antropológico actual tiene que tratar con un espacio social total de redes y discursos entrelazados que integran el campo local de las relaciones interétnicas a la esfera global de las relaciones entre sociedades, cambiando su enfoque desde la arquitectura de las unidades sociales y las formas simbólicas a la dinámica histórica y política de su producción

y reproducción (Albert, 2002, p. 61). En algunas prácticas contemporáneas latinoamericanas, la inspiración y los saberes amerindios resultan materiales poderosos que multiplican las posibilidades del arte y de la escritura contemporánea. Al reponer otras genealogías con el recurso a sus saberes y prácticas ancestrales, pluralizan los pasados de la cultura latinoamericana, sus legados, pero también, quisiera sugerir, las formas, los materiales, y los repertorios de lo que entendemos hoy como arte y escritura contemporáneas en América latina.

Para terminar, quiero tomar las palabras de Gustavo Caboco Wapichana y Tipuici Monoki en el texto que escribieron como respuesta al pedido de la Fundação Bienal de São Paulo para pesquisar en sus archivos la presencia indígena. En el texto, más que una investigación sobre esas ausencias indígenas, una reflexión aguda y muy contemporánea sobre la noción de archivo, propone: “O arquivo está no encontro, é vivo, não é apenas o arquivo digital ou registro da experiência. Está no canto, na rede: no “campo invisível das traduções”. Inmediatamente después, discuten algunas ideas de Elizabeth Povinelli. En la sección titulada “Fogo no Arquivo”, relatan:

Povinelli, aquela pesquisadora que trabalha com arquivo pós-colonial, perguntou sobre o que fazer com o seu arquivo pessoal para um avô aborígine em uma das comunidades. O senhor sugeriu que colocasse fogo em seu arquivo e depois enterrasse as cinzas.

Ouvi – continua Gustavo Caboco - essa história assim:

Se ninguém conseguir manter viva a constelação de relações que um arquivo precisa para respirar, então ele é um arquivo-morto e que, se está nessa condição, o melhor é tratar como qualquer matéria morta e devolvê-la à terra. (Wapichana e Manoki, 2023, s/p.).

Frente al giro archivístico en el arte contemporáneo, estas prácticas vienen a reponer otra noción de archivo que descentra radicalmente los archivos del arte para cuestionar no solo la genealogía colonial del archivo sino también las complejas relaciones entre el poder y el archivo (Mbembé, 2002). Estudiarlas como parte de una cultura latinoamericana contemporánea atendiendo a las tensiones y conflictos en las que se inmiscuyen con otras genealogías latinoamericanas se presenta, a mi entender, como uno de los grandes desafíos de los estudios contemporáneos.¹²⁴

¹²⁴ En un sentido similar del cual tomo inspiración, Luciana Cadahia y Valeria Coronel proponen en relación con el pensamiento político latinoamericano, que el desafío quizás “no radique tanto en encontrar un lugar de autenticidad y exterioridad radical, puesto que, como advierte Zapata, “lo indígena [y afrodescendiente] concebido como reducto de pureza cultural no occidental es un

Bibliografía

- Albert, B. (2002). O ouro canibal e a queda do céu: Uma crítica xamânica da economia política da natureza (Yanomami) En *Pacificando o branco: Cosmologias do contato no norte-Amazonico* [en línea]. Marseille: IRD Éditions (generado el 04 février 2024). Recuperado de: <https://doi.org/10.4000/books.irdeditions.24767>
- Buono, A. (2018). Seu tesouro são penas de pássaro: arte plumária tupinambá e a imagem da América. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, 6 (2), jul-dez, 13-29.
- Cadahia, L. y Coronel, V. (2021). Volver al archivo. De las fantasías decoloniales a la imaginación republicana. En Marey, M. (ed.), *Teorías de la República y prácticas republicanas*. Barcelona: Herder.
- Cadena, M. y Starn, O. (2009). Indigeneidad: problemáticas, experiencias y agendas en el nuevo milenio. *Tabula Rasa*, 10, enero-junio, 191-223. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca Bogotá.
- Cadena, M. y Starn, O. (2007). *Indigenous Experience Today*. New York: Routledge,
- Calfuqueo Aliste, S. Statement. Recuperado de: <https://sebacalfuqueo.com/statement/> último acceso 24/06/2024
- Clifford, J. (2013). *Returns. Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Chapman, A. (2007). *Fin de un mundo. Los selknam de Tierra del Fuego*. Buenos Aires: Emecé.
- Danowski, D. y Viveiros de Castro, E. (2014). *Há mundo porvir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Florianópolis: Desterro, Cultura e Barbárie e Instituto Socioambiental.
- Eshell, J. (2021). O que são 70 anos diante de 521, meu querido?. Entrevista por Artur Tavares. *Elástica*, 3 de octubre. Recuperado de:

estereotipo colonial lamentablemente más extendido de lo que quisiéramos”, sino, más bien, en pensar de qué manera América latina ha disputado el sentido mismo de modernidad (Cadahia y Coronel, 2021, p. 77).

<https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam>, último acceso 21/03/2023.

Esbell, J. (2021) *Moqué́m_Surarí: Arte Indígena Contemporânea*. Recuperado de: https://mam.org.br/exposicao/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea, último acceso 21/03/2023

Esbell, J. (2023). *Jaider Esbell*. Tembetá. Azougue Editorial.

Francica, C. (2023) Feminisms. En Andermann, J., Giorgi, G y Saramago, V., *Handbook of Latin American Environmental Aesthetics*. Berlín, De Gruyter.

Garcia, E. (2020). *Signs of the Americas. A Poetics of Pictography, Hieroglyphs, and Khipu*. Chicago: The University of Chicago Press.

Ghigliotto, G. (2019). *El museo de la bruma*. Santiago de Chile: Laurel.

Giorgi, G. (2022). Desorden del tiempo en el museo colonial. *Revista Crítica de literatura argentina El matadero*, 16, 26-38.

Groys, B. (2009). The Topology of Contemporary Art. En Smith, T *et al.*, *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham: Duke University Press,

Krenak, A. (2023). *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras.

Majluf, N. (2022) *La invención del indio: Francisco Laso y la imagen del Perú moderno*. Instituto de Estudios Peruanos.

Mbembé, A. (2002) The Power of the Archive and its Limits. In: Hamilton, C., Harris, V., Taylor, J., Pickover, M., Reid, G., Saleh, R. (eds) *Refiguring the Archive*. Springer, Dordrecht. Recuperado de: https://doi.org/10.1007/978-94-010-0570-8_2,

Murphy Turner, M. (2022). Jaider Esbell: Fissures between Worlds. Recuperado de: <https://post.moma.org/jaider-esbell-fissures-between-worlds/>

Pape, L. y De Moraes, A. (2021). Manto Tupinambá: Memories. Lygia Pape in conversation with Angélica de Moraes. Recuperado de: <https://www.hauserwirth.com/ursula/34929-manto-tupinamba-memories-lygia-pape/>

Pedrosa, A. (2024). En 60^a Exposición internacional de Arte, La Biennale di Venecia. Recuperado de: <https://universes.art/es/bienal-venecia/2024>, último acceso 21/03/2024

Pratt, M. L. (2022). *Planetary Longings*. Durham: Duke University Press.

Librandi-Rocha, M. (2022). Jaider Esbell, Makunaimã Manifesto e a Cosmopolítica da Arte Indígena Contemporânea. En *Modernismos 1922-2022*. Organized by Gênese Andrade. São Paulo: Companhia das Letras.

Rappaport, J. y Cummins, T. (2011). *Beyond the Lettered City. Indigenous literacies in the Andes*. Durham: Duke University Press,

Sá, L. (2012). Literaturas da Floresta. *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana* (M. I. França, Trans.). Rio de Janeiro: EdUERJ.

Vicuña, C. y Livon-Grossman, E (eds.). (2009). *Oxford Book of Latin American Poetry*. Oxford: Oxford University Press.

Vargas Paillahueque, C. (2020). Ko konümpakey tañi weychan (el agua rememora sus luchas). Sobre ko ñi weychan, de Sebastián Calfuqueo. *Artishock Revista*, 20 de noviembre. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2020/11/28/ko-ni-weychan-sebastian-calfuqueo/> último acceso: 31/1/2024.

Wapichana Caboco, G. y Manoki, T. (2023). *Isso tudo não me diz nada. A Impermanência como ponto do encontro no arquivo histórico da Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

Fecha de recepción: 12 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 12 de junio de 2024



Licencia Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



De transculturaciones e invenciones: Édouard Glissant y el Caribe en Relación

Of transculturations and inventions: Édouard Glissant and the Caribbean in Relation

Carlos Aguirre Aguirre

CONICET- Universidad Nacional de San Juan

aguirreaguirrecarlos@gmail.com

ORCID: [0000-0002-7924-9399](https://orcid.org/0000-0002-7924-9399)

Resumen

El estudio indaga tres pliegues filosófico-críticos del concepto de Relación propuesto por el escritor martiniqués Édouard Glissant. El primer momento enlaza un contrapunto entre los debates sobre la transculturación en Latinoamérica y el Caribe con la teorización sobre el espacio-tiempo caribeño realizada por Glissant. En un segundo instante, la frecuencia filosófica de la Relación se mide en discusión con las presencias y ausencias de Glissant dentro de la crítica poscolonial. El tercer apartado estudia el impacto del concepto de *identidad-rizoma* dentro de los debates contemporáneos de la crítica caribeña. El trabajo propone una reflexión que parte de los diversos trabajos del martiniqués, entendiendo que la Relación insinúa la posibilidad de estudiar los diferentes ritmos, temporalidades y experiencias que quiebran las arquitecturas identitarias de la colonialidad. Finalmente se concluye que Glissant ofrece una imagen del archipiélago como apertura hacia lo multilingüe e imprevisible de la Relación.

Palabras clave: Relación; Édouard Glissant; transculturación; rizoma; crítica poscolonial; archipiélago

Abstract

The study investigates three philosophical-critical folds of the concept of Relation proposed by the Martinican writer Édouard Glissant. The first moment links a counterpoint between the debates on transculturation in Latin America and the Caribbean with the narrative about

Caribbean space-time narrated by Glissant. In a second moment, the philosophical frequency of the Relation is measured in discussion with Glissant's presences and absences within postcolonial criticism. The third section studies the impact of the concept of *identity-rhizome* within contemporary debates in Caribbean criticism. The work proposes a reflection that is based on the various works of the Martinican, understanding that the Relation hints at the possibility of studying the different rhythms, temporalities and experiences that break the identity architectures of coloniality. Finally, it is concluded that Glissant offers an image of the archipelago as an opening towards the multilingual and unpredictable nature of the Relation.

Keywords: Relation; Edouard Glissant; transculturation; rhizome; postcolonial theory; archipelago

Relación y transculturación

Las reflexiones de Édouard Glissant acerca de las fisonomías culturales de lenguas en Relación (con R mayúscula) representan una de las tentativas más ambiciosas, durante la segunda mitad del siglo XX, para dar cuenta del problema colonial y moderno de la identidad. Cabe indicar que las influencias de Glissant son variadas: la etnopsiquiatría y el existencialismo liberador de Frantz Fanon, principalmente su trabajo *Piel negra, máscaras blancas* (1952), la poesía apocalíptica del *Cuaderno de un retorno al país natal* (1936) de Aimé Césaire, y el surrealismo de Michel Leiris. Pero como en Glissant nunca es fácil detectar los movimientos furtivos de las lenguas en Relación, que, ante todo, son juegos de existencias que se resignifican en el pasaje caribeño, dentro del derrotero de reflexiones que influencia sus trabajos *Sol de la Conciencia*, *La intención poética*, *El discurso antillano*, *Introducción a una poética de lo Diverso*, *Poética de la Relación*, y *Filosofía de la Relación*. *Poesía en extensión* perfectamente se puede agregar la plástica de Roberto Matta y las elaboraciones de Gilles Deleuze y Félix Guattari.

Empero, más allá de la cita que en Glissant se dan todos estos autores y artistas, movimiento en el que se descubren resignificaciones de órdenes benjaminianos; es decir, de la cita que ingresa en una nueva cadena significativa para decir otra cosa, otro mundo, otro texto, lo que me interesa, más bien, es el hecho de que en sus trabajos se inspecciona

esa opaca cualidad de hablar que se bifurca hacia lugares imprevisibles, inesperados, y álgidos propios de un gesto poético, escritural y filosófico que intenta fracturar las jerarquías identitarias instituidas por los discursos civilizatorios. En efecto, el elenco de poéticas, oralidades, rizomas y laminarias que aparecen en los textos glissanteanos orquestan una escritura del Yo conversante, como pasa en *Sol de la Conciencia*, que va haciendo y rehaciendo su monólogo mientras habla con los Otros. De esta forma, el gusto de Glissant por las retóricas fragmentadas, por los hilos furtivos de las historias caóticas, por las imágenes instantáneas que refractan al momento de retornar al país natal, planifican identificaciones propias y ajenas que se conectan en la Relación mediante acervos lingüísticos imprevisibles y transculturales.

En relación con este último término, cabe indicar que no resuelta menor notar que la cadencia de las categorías de hibridación y pluriculturalidad en Latinoamérica y el Caribe se encuentra marcada por la resignificación local del debate “modernidad/posmodernidad” encarado por Gianni Vattimo (2007), Jean-François Lyotard (1979) y Gilles Lipovetsky (2010), y por una situación generalizada de transculturas cuyas presencias son previas al mencionado debate. En el arco de esta última discusión, Stuart Hall, similar a Paul Gilroy (2014) y Homi Bhabha (2002), entiende la transculturación como un proceso que, excediendo lo meramente literario, planifica una “doble inscripción” que quiebra los espacios normados binariamente por los procesos modernos de colonización. La estrategia transcultural consiste, por consiguiente, en reinterpretar “a la ‘colonización’ como parte de un proceso ‘global’ esencialmente transnacional y transcultural, [y que] produce la reescritura descentralizada, descentrada, diaspórica o «global» de las grandilocuentes narraciones imperiales de antes, centradas en la nación” (Hall, 2008, p. 128). Para Hall es justamente el espacio de *lo local*, el Caribe, el lugar donde los diferentes acompañamientos culturales se orquestan en ritmos semánticos variados que fracturan las ornamentaciones verticales de la comunicación instrumental e imperial.

Si bien la intersección y mezcla de universos distintos en las que aún subyacen jerarquías de poder habían sido advertidas en 1940 por Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, cabe destacar que el neologismo transculturación, propuesto por el mismo Ortiz, sufre relecturas. En paralelo a la lectura de Hall, Antonio Benítez Rojo, por ejemplo, reflexiona la transculturación de Ortiz en la forma de una estrategia posmoderna que, al romper ciertas cadenas semióticas jerárquicas, subvierte las estrategias excluyentes del discurso moderno dentro del Caribe (1998, p. 185). Esto

supone que el metabolismo eurocéntrico de los discursos modernos y posmodernos no anula el hecho de que Ortiz sea precursor de la posmodernidad hispanoamericana, pues su *Contrapunteo...* deslegitima la ciencia positivista de occidente mediante injertos culturales, parodias sincréticas y formas novedosas de leer las transmutaciones caribeñas. Empero, cabe recordar que la propuesta de Ortiz indaga el proceso de una identidad compuesta mediante el rastreo no solo de las cadenas de asociaciones lingüísticas, sino principalmente de las yuxtaposiciones culturales; es decir, la transculturación cristaliza el metabolismo lingüístico, estético-cultural e histórico de un fenómeno imprevisible que no se encuentra inmune a las jerarquías narrativas y sociales de lo que en las últimas décadas se teoriza como la colonialidad del poder (Quijano, 2011). La transculturación en el Caribe, en efecto, da cuenta de presencias múltiples, yuxtapuestas, sincretizadas e intercomunicadas, que se encuentran y desencuentran en el conflicto irresoluble de la modernidad/colonialidad (Grüner, 2010). Tales aspectos no tienen que ver con una red de determinaciones comunicativas armoniosas: la transculturación es, antes bien, un proceso que se ajusta y desajusta evocando la suspensión de toda inercia ontológica oxigenada por la aculturación y el reparto identitario de la razón moderna.

Con ello, la emergencia de una crítica de la lógica de la identidad, principalmente de sus clausuras y construcciones de guetos culturales, adquiere una sintonía particular en el Caribe antillano, en tanto zona en la cual las hibridaciones alimentan imaginarios que quiebra el itinerario epistemológico de la colonialidad del poder: conceptos heterogéneos, alternos, inventivos y relacionales sobre la construcción de identidades que caminan a contrapelo de las demarcaciones imperiales. Estas estrategias transculturales sirven, asimismo, para desarticular el monolingüismo del Otro —esa identidad marcada y autosatisfecha por representarse como el revés negativo de lo Mismo— y también para desacoplar las fronteras maniqueas planificadas por discursos de saber normativos identidad preconstituida nacional y/o continental. No resulta casual que, en relación a esto último, James Clifford proponga una reflexión de la cultura considerando los vínculos de un decurso que no es teleológico. Dice Clifford:

Los términos más viejos resultan complicados: por ejemplo, “aculturación” (con su trayectoria demasiado lineal: de la cultura A a la cultura B) o “sincretismo” (con su imagen de dos sistemas constantes sobrepuestos). Los nuevos paradigmas comienzan con los contactos históricos, con las complicaciones en el nivel de las intersecciones regionales, nacionales y transnacionales (Clifford, 2008, p. 18).

Hay que reconocer, como indica Mabel Moraña, que la transculturación se articula en negociaciones, empréstitos y reciclajes de los materiales simbólicos dentro de “espacios culturales que todavía conservan su especificidad y su diferencia” (2017, p. 159). Sin embargo, reconocer la performatividad de los espacios transculturales no decanta automáticamente en una puesta en cuestión de las retóricas identitarias de Occidente. Con esto, nos referimos al riesgo de exteriorizar ontológicamente al Otro, algo que hace suyo parte de la Filosofía Latinoamericana de la década de los 60 y 70. No resulta menor que retomando la filosofía hegeliana de la Historia, ya sea en sus versiones críticas —Enrique Dussel (1985)— o en sus relecturas latinoamericanas —Leopoldo Zea (1970) y Arturo Roig (2004)—, la Filosofía Latinoamericana parte, en algunos de sus enunciados, de la obsesión por llenar un “vacío” a partir la elaboración homogénea de un sujeto regional preconstituido. En medio de lo “particular”, este “sujeto” cristaliza una escisión radical y contra-occidental frente a la hermenéutica colonizadora. Ahora bien, pese a la reflexión de un “particular” excluido que se reformula en la estela liberadora de un “sujeto” latinoamericano, en la facticidad emancipadora y nuestroamericana (Roig), y en los marcos de un Ser diferenciado que se pregunta por un filosofar abierto (Zea), el elemento que sostiene estas formulaciones es la necesidad de superar la condición poscolonial de las sociedades regionales. No hablamos de un cercamiento de lo transcultural —cuestión cavilada escasamente por la Filosofía Latinoamericana—, sino, más bien, de una totalización alternativa —un todo latinoamericano y homogéneo— que disminuye la intensidad sobre lo transcultural al momento de pensar la desarticulación de los contextos epistemológicos europeos. Lejos de lo que Moraña y Nelly Richard (1994) definen como una romantización del sujeto latinoamericano, creemos, en cambio, que la disputa por un locus de enunciación diferencial, al decir de Walter Mignolo (2010), tiene grandes alcances en las formulaciones de Dussel, Roig y Zea, pero no por ello se introduce el problema de las derivas identitarias cerradas en la representación de un pensamiento continental, tal y como lo reflexiona Glissant.

De ahí que en la escritura glissantiana la vida continúa como perspectiva futura, sin importar la destrucción de las ontologías, del ser, de los entes y los absolutos, pues después de tal destrucción, posiblemente como ejercicio más doloroso de lo previo, de esa digénesis de la que habla Glissant en su *Tratado del Todo-Mundo*, acaece un devenir: devenir de una “identidad-rizoma” asomada en un espacio saturado de pasado. Nos referimos principalmente a un pasado cuya arquitectura es la de un abismo, porque ya nada es igual

después de la existencia del *Pasaje Medio* (Drabinski, 2019), o de eso que Gilroy magistralmente entiende como el “Atlántico Negro”. De tal modo, el imaginario caribeño esbozado por Glissant se conecta con la necesidad de reformular, desde las metáforas e imágenes de las Antillas, el concepto de transculturación desde una puesta cuestión de las sublimaciones comunicativas planificadas por un pensamiento monolingüe: pensamiento de lo Uno, de lo Mismo, del ser-continental.

De la mano de esto, se advierte también en la escritura de Glissant una detenida reflexión sobre los intervalos comunicacionales articulados dentro de los movimientos y las metamorfosis indeterminadas de las identidades caribeñas. Con esto, lo multilingüe tiene un decurso en el que el lenguaje es materia común y diferenciada, es decir, en un carácter ambivalente consigue tramar “un viaje abierto e incompleto [que] entraña una constante fabulación, una invención, una construcción, en el que no hay una identidad fija ni un destino final” (Chambers, 1994, p. 45). Por consiguiente, Glissant teoriza la curvatura caótica del espacio-tiempo caribeño en vínculo profundo con las discontinuidades estéticas y simbólicas de múltiples lenguas, a la manera de un germen del pensamiento de la *creolización*.

La Relación en la crítica poscolonial

Desde luego, todo lo anterior conecta a las teorizaciones de Glissant con la crítica poscolonial. Inclusive cuando se piensa la Relación no resulta desacertado conceptualizarla en vínculo con los trabajos de Bhabha, Gayatri Spivak, Robert C. Young y Ray Chow. La Relación, movimiento de contactos imprevisible entre lenguas, o como define el mismo Glissant en *Filosofía de la Relación*, una “*cantidad realizada de todas las diferencias del mundo*, sin que ninguna pueda excluirse” (2019, p. 59) no es precisamente el lugar de una síntesis dialéctica. Es, más bien, una noción a partir desde la cual pensar yuxtaposiciones temporales, *creoles* y simbólicas que se dan cita, al decir de Bhabha, en un *tiempo performativo* de la “diferencia cultural”: tiempo que desplaza las viejas arquitecturas de la identidad. Ahora bien, lo que empuja a Glissant no es su capacidad de radiografiar las inseminaciones de la diferencia cultural, o colonial, siguiendo a Mignolo (2010), ni la referencialidad de sus categorías, sino argumentar cómo los fragmentos que componen el Caribe son una fuente de imaginarios que fortalecen, en el acto, la propia enunciación, la crítica y la poética. Para explicar esto, Glissant enlaza antonimias específicas: lo Diverso contra lo Uno, lo oral contra la historia maestra, lo relativo contra lo Absoluto, el Otro contra

lo Mismo. Puede detectarse en estas antonimias rasgos epistemológicos similares a los de la crítica poscolonial, aunque esto no garantiza que Glissant se convierta en una presencia sustancial dentro de este derrotero teórico.

Recordemos, como indica nuevamente Hall (2008), que en la pregunta por lo poscolonial habita no un problema de periodización histórica, sino una cuestión de órdenes temporales, ideológicos y culturales. Frente a la reivindicación tercermundista de Ella Shohat, Hall entiende que la diferencia entre la cultura colonizadora y la colonizada conjura una representación que, solo muy laboriosamente, instituye una estructura binaria comandada por el logocentrismo occidental. Este proceso conocido por la deconstrucción derrideana diagrama oposiciones que discursivamente se instituyen como estructurales, siendo, más bien, representacionales. La manera usual de resolver dicha contradicción desde Occidente es mediante la constitución de un sujeto propio, el cual, pese a sus permanentes autorreferencias, se eleva forcluyendo a otro que, en términos socioculturales y políticos, significa tejer exterminio simbólico e histórico: es, en otras palabras, la representación del Otro como un no-sujeto o presencia *pre-lógica*, tal y como es radiografiada por Claude Levi-Strauss en *El pensamiento salvaje* (1962).

Una u otra representación es la que moviliza, por ejemplo, el contra-relato de los discursos latinoamericanos acerca de una identidad única continental. El empuje por formular una teorización propia que, pese a sus diversidades, sigue entrampada en el *pathos* moderno de lo auténtico opuesto a lo inauténtico del pensamiento occidental, reproduce, en resumidas cuentas, una percepción ontológica y estática de la cultura. Volviendo entonces a Hall, lo que desnuda la labor crítica de lo poscolonial es analizar el hecho de que la cultura colonizadora y la colonizada ya no pueden ser representadas dentro de una estructura binaria. Aunque sus diferencias continúan siendo profundas, hay una transculturización entre ambas que resulta irreversible. Y, en gran medida, cuando la obsesión por recuperar un origen perdido resuena aún en las proclamas descolonizadoras, siempre, agrega Hall, lo poscolonial aparece para “causar problemas en las oposiciones binarias culturales del ‘aquí’/‘allí’” (2008, p. 568), subrayando que la “colonización” es un entramado “global”, esencialmente transnacional y transcultural, y no un “antes” temporalmente superado.

En los términos del entramado de la crítica poscolonial, es evidente que la interrogación sobre la agencia diferencial de los movimientos transculturales se puede cotejar en los trabajos de Bhabha, principalmente en su análisis de un *entre-lugar* como

cesura temporal dentro de la modernidad —cuestión advertida en Latinoamérica por Silviano Santiago como un *entre* que planifica un carnaval antropofágico—, y en los estudios de Ray Chow acerca del bilingüismo del Otro. Es esta última autora en su trabajo *Not Like a Native Speaker* (2014) quien, a diferencia de Bhabha, retoma a Glissant para diferenciarlo de la discusión sobre el monolingüismo del Otro propuesta por Jacques Derrida. La urdimbre del monolingüismo del Otro es para Derrida la gestación de una venida —“la venida del Otro” dice específicamente Derrida— que se piensa no solo como un pasaje utópico en la configuración no-unilateral de las lenguas, sino también como punto de arranque (esto es lo que más le interesa a Chow) para suponer que toda cultura es originalmente colonial. Convergiendo con Derrida, Chow entiende que en las prácticas lingüísticas habitan construcciones eurocéntricas y civilizatorias, es decir, un monolingüismo inscrito en el logos y la presencia de una Verdad provincial-colonizadora. Empero, el desacuerdo de Chow con Derrida es sobre esa colonialidad originaria de toda cultura, la cual el mismo Derrida la examina como una maquinaria ontológica posible de fisurar a partir de la “venida del Otro”. Para argumentar su desacuerdo, Chow retoma brevemente *El discurso antillano* de Glissant, específicamente un pasaje acerca de la creolización, indicando que en Glissant el estadio de la creolización no soslaya las fuertes asimetrías coloniales entre las lenguas, incluso cuando estas se relacionan caóticamente, pero sí las pone en vínculo ambivalente, consiguiendo fracturar la discursividad ontológica de las identidades.

El multilingüismo, en efecto, es un arma que se enfrenta a la fuerza homogeneizadora de Occidente o, como expresa Glissant en *La intención poética*, un efecto imprevisto y centrífugo donde “La Relación lleva al universo a un mestizaje fructífero. (...) Más allá del sufrimiento, la comunidad que reúne el mestizaje no puede negar al Otro, ni la historia, ni la nación, ni la poética del Uno. Solo puede superarlos” (1969, p. 219). Ahora bien, en la Relación el mestizaje de las formas culturales es imprevisible e indeterminado; se pueden dar o no. De ahí que en *Introducción a una poética de lo diverso* Glissant discute la legitimación y estetización del mestizaje contraponiéndolo a la *creolización*, en tanto pliegue poético superador ligado a la imprevisibilidad propia la Relación. Dice Glissant:

la criollización¹²⁵ es un mestizaje con un valor añadido, el que le confiere la imprevisibilidad. Del mismo modo, es absolutamente imprevisible que los pensamientos del rastro lleven a las poblaciones de las Américas a la creación de lenguas o de formas artísticas tan absolutamente inéditas. (Glissant, 2002, p. 21)

De esta forma, una de las características centrales de la Relación es compaginar un ritual lingüístico, estético y cultural donde lo Uno y lo Otro se desterritorializan de sus armaduras epistemológicas previas con el fin vehicular nuevos agenciamientos semióticos —cuestión tomada de Guattari— en un *Todo-Mundo*. La querella en torno a las presencias y ausencias de Glissant dentro de la teoría poscolonial posibilita, entonces, una revisión crítica del sentido que cobra el Caribe dentro de estrategias que intentan impugnar las estructuras ontológicas de los flujos transculturales. Con acierto, Ottmar Ette señala que una huella característica del Caribe es dinamizar *crossing* y *re-crossing* (cruzamientos y re-cruzamientos) “bajo circunstancias asimétricas y cargadas de conflictividad” (2011, p. 11). Estimulados por esos *re-crossing*, tanto Aimé Césaire como Glissant subvierten la intensidad temporal lineal de Occidente, en la medida que indagan y tematizan una potencia poética fractal, compuesta y enfrentada a los bordes dicotómicos de la colonialidad del poder. Pero es Glissant aquel que singularmente imagina un intervalo comunicacional, cuya interrupción de la teleología histórica del mundo moderno detona en una Relación que examina los actos autoinventivos (*autopoéticos*) de toda lengua. Una Relación que, en definitiva, se manifiesta como un proceso en el que toda cultura se contacta con otra caótica e inesperadamente sin filiaciones ni transparencias.

Conjeturar y cuestionar las estrategias de legitimación de las representaciones coloniales tiene en Glissant un aspecto fenomenológico-cultural, cuyo decurso planifica una escritura donde la conexión entre lenguas no celebra una estimulante “mezcla cultural”. Por el contrario, consiste en una poética en la cual, al poner en escena la carga simbólica de la historia esclavista en el presente antillano y global, el pasado aparece como huella y dispositivo que funda un devenir otro y radical de las lenguas. Es así que, como agrega

125 Conservamos la traducción original al español de *Introducción a una Poética de los Diverso* (2002) realizada por Luis Cayo Pérez Bueno en la que aparece la palabra criollización en vez de *creolización* (*créolisation*). Esto, que se repite en algunas de las traducciones de los trabajos de Glissant al español, da lugar a confusiones entre uno y otro término: mientras criollización es un término que tiene una extensa genealogía en el ensayo latinoamericano para señalar un proceso de mestizaje identitario de la élite colonial latinoamericana, *créolisation*, como mostramos, da cuenta de un experiencia lingüística y existencial centrada en la ambivalencia y la imprevisibilidad de los cruces culturales. En este contexto, tanto criollización como *créolisation* indagan fenómenos similares, solo que sus marcas históricas y simbólicas en relación al problema de la identidad resultan antagónicas.

Ette, el pensamiento de Glissant “se funda en la experiencia consciente y contradictoria de los contactos culturales (...) marcada no por la «filiación», sino por «encadenamiento caótico de la relación»” (2008, p. 338). Se trata de inquirir la heterogeneidad y la rizomaticidad de espacios móviles, los cuales en Bhabha aparecen como efectos subversivos que desautorizan el discurso colonial al momento en que la diferencia lo “hibridiza”.

En la estrategia poscolonial, como ya se ha dicho, se discurre la potencia rizomática de experiencias y narraciones que alteran las definiciones preestablecidas de identidad, cultura e ideología, pero principalmente de tiempo. Siguiendo a John E. Drabinski, resulta por consiguiente inescapable ver cómo que la curvatura del tiempo es una preocupación central de la concepción de subjetividad de Glissant. La curvatura temporal transcultural ya habita en la temporalidad de la llegada; esa temporalidad de la plantación y de las huellas entre las ruinas (Drabinski, 2019, p. 63). De acuerdo con Glissant, el caos temporal subraya cómo el abismo de las sociedades caribeñas funda una sensación irrecuperable de pérdida que no tiene representación. Entonces, si el *Pasaje Medio* es simultáneamente la evacuación del significado y el comienzo del no-ser, del devenir, del conocer y de la tarea misma de pensar, Glissant entiende que la centralidad del *Pasaje Medio* en la constitución histórica y cultural de Latinoamérica y el Caribe significa aproximarse a unas interrogaciones desde la costa, el lugar de llegada y memoria y futuro, los cual hace del caribeño una fuerza intelectual distintiva (Ibid., p. x).

De esta forma, mientras el término diferencial de la enunciación poscolonial consiste en un análisis extenso de las figuraciones narrativas en el marco del colonialismo transnacional, Glissant elabora una estrategia que desarma las estereotipaciones moderno/coloniales, al mismo tiempo que explora estrategias lingüísticas —Desvíos, opacidades y artimañas— a partir de las cuales se manifiesta una imagen del Caribe que no es ni inmanente, ni telúrica, ni tampoco esencial, sino, más bien, y este es el concepto final y más enfático de Glissant, simultáneamente local (hemisférico, específicamente histórico, particular en sus memorias) y global (la encrucijada del mundo, desde el principio de la conquista y la colonización) (Ibid., p. x). Es decir, el Caribe es un *Todo-Mundo*, no como idea o ideal estético y ético, sino como una descripción directa de sus historias, memorias materiales, identidades-rizomas, tiempos y fragmentos.

Por eso que lejos de proponer una lectura indiferenciada de los movimientos furtivos de la diferencia colonial, el archipiélago, más bien, es un concepto epistemológico y poético;

un pensamiento, suele decir Glissant en *Filosofía de la Relación*, “del intento, de la tentación intuitiva, que podríamos superponer a los pensamientos continentales, que serían antes de nada de sistema” (2019, p. 61). Con esto, si el archipiélago ya es la encrucijada del mundo, el Caribe no es omnipresente en la memoria, la historia y la experiencia, si no en la palabra y el concepto gracias a una Relación que va desde la unidad a una fragmentación convertida nuevamente en una unidad transcultural de otro orden: una unidad-submarina como relata Kamau Brathwaite: “archipiélago: fragmentos: una placa geológica aplastada por la curva del pacífico (...) multilingüe multiétnico muchos ancestros/fragmentos/la unidad es submarina/respirando aire, nuestro problema es cómo estudiar los fragmentos/el conjunto” (Brathwaite, 1975, p. 1).

El rizoma en la orilla del archipiélago

Algunas estrategias de la crítica poscolonial, como hemos argumentado, rehúyen, en más de una ocasión, de las dimensiones críticas y transculturales de la escritura de Glissant. La opacidad irreductible analizada por Glissant en *El discurso antillano*, y que se repite insistentemente en *Poética de la Relación* y en su trabajo sobre William Faulkner, desajusta las categorizaciones imperiales del mundo caribeño, en lugar de solo enfatizar los efectos de una violencia epistémica —al decir de Spivak (1999)— que forcluye al informante nativo. La identidad-rizoma, analizada en *Poética de la Relación* y afirmada *El discurso antillano* en fraternal distancia con la no historización del nomadismo realizada por Deleuze y Guattari, organiza una fuerza poética del hablante caribeño que lleva su palabra con la huella nómada de su propia intersubjetividad. El problema de la intersubjetividad y, por tanto, la constante reinención no solo de su significado, sino también del significado del Nuevo Mundo, ahora convertido en *Todo-Mundo*, requiere de una ciencia del caos que, al igual que la opacidad, se encuentre fuera de la lógica de la posesión, la transparencia y de las diseminaciones excesivas construidas por algunos derroteros de la crítica poscolonial.

De allí que Glissant propone un concepto de rizoma que toma cuerpo en la desestabilización de los pensamientos de sistema, continentales y nacionales, sin por ello convertirse en una noción presa del influjo globalizador. Nos referimos a la tensión que acaece entre la postulación de una identidad-rizoma con los torniquetes binarios que persisten en la transnacionalización de la cultura y el colonialismo. Tal tensión oxigenada desde el rizoma glissantiano se puede comprender a partir de lo que Rodrigo Browne

Sartori define por “semiosis ilimitada” (2018, p. 70), como desde lo que Andrés Claro analiza en la forma de una refundación de “lo comunitario más allá de lo oposición heredada entre nacionalismo romántico y el universalismo ilustrado” (2012, p. 966). Así, en el momento en que el imaginario caribeño impacta en la desarticulación de una identidad estable, los intercambios contagian a la comunicación entre-lenguas dentro de un “tránsito activo” (Ibid., p. 978). Allí, desde nuestra lectura, se produce la vivencia de un entramado transcultural que no encuentra lugar dentro de cualquier etnicismo atávico —una contra-identidad homogénea— o en un mestizaje acomodaticio.

En vistas de entender la operatividad del rizoma dentro del tránsito activo expuesto por Claro, notemos cómo Glissant indica que “[e]l pensamiento rizomático de Gilles Deleuze y Félix Guattari relativiza sistemáticamente”, para afirmar después que la “rápida incursión de ambos autores en la Relación (el relevo, lo relativo, lo relatado) ignora grandemente *las situaciones que son otras*” (2010, p. 188). Indagar los desajustes de la Diversidad y la Relación lleva inscrito un desplazamiento no solo de la narrativa monumentalizada y fija sobre los límites internos y externos, sino también de las arquitecturas lingüísticas que exorciza lo necrótico *del contacto*. Por eso examinar, retomando a Brathwaite, una nueva unidad subterránea y submarina de cruces caóticos, inesperados y rizomáticos entre los fragmentos, propone un examen fluido, heterogéneo y archipelágico de la transculturación. Con más precisión, Claro agrega que para Glissant no se trata, entonces, “de habitar sin lengua (asunto imposible), sino de habitar en más de una lengua (asunto inevitable), mediante una toma de consciencia adicional de la promesa y ley última de la traducción” (2012, p. 279). De ahí que indagar las nuevas operatividades del rizoma se traduce en un estudio acerca de una identidad inmóvil y (auto)creada en medio de la Relación; movimiento en el que se deviene radicalmente sin entes, ser, ni ontologías, para así describir y anunciar un entramado comunicativo donde la territorialización, desterritorialización y reterrotorialización marcan la pauta a de una intersubjetividad comunicativa que supera la identidad-raíz única en base a “una justicia de las opacidades” (Glissant, 2010, p. 189).

Ahora bien, la lectura de Glissant acerca del rizoma de Deleuze y Guattari tiene otro punto de inflexión en *Poética de la relación*. Allí Glissant entiende que “[l]a raíz no importa, sino el movimiento” (2019, pp. 48-49). Para afirmar esto, parte de un examen de la errancia ligado con el de la oposición hecha por Deleuze y Guattari en la introducción su *Mil Mesetas* (1994) entre árbol y rizoma. Mientras que la raíz del árbol es única, el rizoma, dice Glissant, “es una raíz diversificada, extendida en redes en la tierra o en el aire, sin que ningún brote

intervenga como su predador irremediable” (Ibid., p. 46). Esto tiene un complemento histórico, cultural y estético: una errancia de virajes rizomáticos que desgranar las pulsiones totalitarias de la identidad raíz-única. La lengua pura y metropolitana se manifiesta, así, como una ficción que oxigena discursos civilizatorios y esos códigos arborescentes que se pueden fracturar por la irrupción de líneas de fuga rizomáticas. A partir de esto, a Glissant, incluso acordando con la propuesta de Deleuze y Guattari, le inquieta la no historización sistemática del nomadismo. La afirmación de lo multilingüe es en contra del pensamiento de lo Mismo y de una totalidad imaginada como absoluto-trascendente. Por consiguiente, la fuerza del nomadismo resulta análogo a dos formas de convivencia en el Caribe: nomadismo circular y nomadismo invasor. Mientras el nomadismo circular se vincula con un ejercicio de supervivencia por parte de un grupo, las “comunidades arawaks que navegaban de islas en islas en el Caribe” (Ibid.), el nomadismo invasor es aquel que extermina, conquista y ocupa. Ambos nomadismo conservan la particularidad de que no se ligan a una raíz, sino al movimiento.

Esto último marca una ruta por la cual se despliega una apreciación del espacio geográfico caribeño como repositorio epistemológico y semiótico de una teoría de la comunicación archipelágica. Para ello, la errancia instituye una ruptura con la intransigencia lingüística de Occidente, como asimismo permite palpar las formas en que la identidad no se halla en la raíz, sino en la Relación: imagen del rizoma que se convierte en un observatorio de archipiélagos que operativizan comunicaciones globales y no uniformizadas por el contrato colonial. En efecto, dice Glissant, el archipiélago “concibe la totalidad, pero renunciando a la pretensión de ordenarla o poseerla” (Glissant, 2019, p. 55). Este pensamiento del archipiélago es resultante de una operación menos dificultosa que la de atender a la simple pesquisa de las diversas modalidades lingüísticas enraizadas en las zonas geográficas de Latinoamérica y el Caribe, porque, por el contrario, se inmiscuye en la intervalorización *entre* culturas; es decir, la imagen epistemológica del archipiélago indaga lo inquieto que habita en vínculos intersubjetivos e intercomunicacionales en los “que no haya degradación o disminución del ser, ya sea interno o externo, en ese contacto y en esa mezcla” (Glissant, 2002, p. 21). Con esto, la valoración del rizoma y de la errancia existe gracias al sentido verbal del sujeto caribeño, que en sí mismo es parte de un *Todo-Mundo*, y de un tiempo obstinado de bifurcaciones y agudamente desordenado. En parte, el pensamiento archipelágico responde a una necesidad por reflexionar el problema de la identidad desde mutaciones, exploraciones y quiebres temporales que

redefinen los contactos, lejos de los sedentarismos instituidos por un régimen temporal fijo, lineal y normativo.

Desde la advertencia que conlleva plantear un nomadismo sin más y un movimiento sin Relación ni errancia, Glissant consigue despertar una filosofía del rizoma que se centra en discutir las uniformizaciones de una globalización comunicativa y massmediática construida sobre severas relaciones de poder y verdad. La función de la imagen del archipiélago, en efecto, es viajar sin ninguna ambigüedad globalizadora, porque no se detiene; no es una imagen estática, ya que la identidad-rizoma no es un estado del mundo. Más bien, es una relación y visión caótica de elementos que persisten —“lo global” y “lo local”— incluso cuando están cambiando. Ese Todo, del *Todo-Mundo* persiste en Martinica, el Caribe, Latinoamérica y el mundo, en la intensidad de una *creolización* imparabile que transgrede la norma epistémica del monolingüismo civilizatorio. En consecuencia, en las antípodas del encierro logocéntrico de un habla reificante y normativa nacen diferentes lugares de transgresión simbólica que significan “pensamientos” en la medida que van siendo y comunicándose entre sí: pensamiento archipelágico, del temblor, de las fronteras, de la Relación, de la errancia, de las creolizaciones, de lo imprevisible, de la opacidad del mundo y de la huella.

En específico, lo archipelágico indaga la espesura de un pensamiento de la apertura de la diferencia sin caer en excesos textualistas ni en fragmentos desunidos. El archipiélago une diferencias sin sublimar el Todo en una suerte de imaginario continental de la identidad-raíz única. Aquello que se imagina del lugar del escritor —en el caso de Glissant, Martinica— puede ser pensado en cualquier lugar del mundo, como consecuencia de distintas capas que se superponen sin disolverse en una unidad mayor, y convivir y dialogar retomando otro reguero semiótico en el que se encuentran las experiencias sojuzgadas del *Pasaje Medio*. Esto atendiendo a que “el océano Atlántico es densamente continental, [y] el océano Pacífico es inmensamente archipiélico” (Glissant, 2019, p. 65). Con esto, la comparación entre distintos océanos no tiene vínculo con la defensa de una potencia geográfica frente a otra. Responde, al contrario, a la necesidad de vincularse comunicativamente desde un pensamiento mixto, rizomático, que se fortalece en el enigma de una Relación otra y no continental. El poder de estos distintos vasos comunicantes, protagonizados por esferas simbólicas e históricas proyectadas desde un pasado que busca otro contacto e interpretación, recuerda a un tiempo previo que tambaleaba sin exponer las distinciones de los archipiélagos frente a los continentes.

Podemos concluir que la Relación amplifica el quiebre temporal de la diferencia en un contexto donde la jerarquía entre continentes y archipiélagos es una distribución geopolítica imperial que se vuelve frágil por la presencia de imaginarios insulares capaces de desenvolverse como pasajes y huellas; como espacios temporales inimaginables sin el dolor que en ellos se condensa. Presentado así, Glissant indica la reparación de imaginarios conjurados en yuxtaposiciones culturales que “cambian intercambiando” (2019, p. 68). Imaginarios que, en otras palabras, son acciones que resuenan en lo global ya no en sordina, sino por medio de sensibilidades renovadas. A partir de esto, el archipiélago, que en su momento solo se pronunciaba desde el genocidio, la conquista y el exterminio, ahora se funde en un vaivén de tiempos, imágenes y formas que redefinen los intercambios transculturales de Latinoamérica y el Caribe.

Bibliografía

- Benítez Rojo, A. (1998) *La isla que se repite*. Barcelona: Editorial Casiopea.
- Brathwaite, E. K. (1974) *Caribbean Man in Space and Time: A Bibliographical and Conceptual Approach*. Kingston: Savacou Publications.
- Browne Sartori, R. (2018). *Semiosis antropófaga: semiótica, comunicación y postestructuralismo*. Temuco: Editorial Universidad de La Frontera.
- Chambers, I. (1994) *Migración, cultura, identidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Cháncé, D. (2002) *Édouard Glissant, un “traité du déparler”. Essai sur l’œuvre romanesque d’Édouard Glissant*. París: Éditions Karthala.
- Chow, R. (2014). *Not like a native speaker: on languaging as a postcolonial experience*. Columbia: Columbia University Press.
- Claro, A. (2012) *Las vasijas quebradas. Cuatro variaciones sobre “la tarea del traductor”*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Clifford, J. (2008). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2002) *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

- Drabinski, J. E. (2019) *Glissant and the Middle Passage: Philosophy, Beginning, Abyss*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ette, O. (2008) *Literatura en movimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Ette, O. (2011). "Introducción". En O. Ette, W. Mackenbach, G. Muller y A. Ortiz Wallner (eds.) *Trans(it)Areas. Conviencias en Centroamérica y el Caribe. Un simposio transareal* (pp. 9-16). Berlín: edition tranvía-Verlag Walter Frey.
- Glissant, É. (2010) *El discurso antillano*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Glissant, É. (1969). *L'Intention poétique*. París: Editions du Seuil.
- Glissant, É. (2002) *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Glissant, É. (2004) *Sol de la Conciencia*. Barcelona: ElCobre Ediciones.
- Glissant, É. (2006) *Tratado del Todo-Mundo*. Barcelona: ElCobre Ediciones.
- Glissant, É. (2014) *O pensamento du tremor. La Coheé du Lamentin*. Juiz de Fora: Editora UFJF.
- Glissant, É. (2017) *Poética de la relación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Glissant, É. (2019) *Filosofía de la relación: poesía en extensión*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Miluno Editorial.
- Hall, S. (2008) "¿Cuándo fue lo poscolonial? Pensar el límite". En S. Mezzadra (comp.) *Estudios Poscoloniales. Ensayos fundamentales* (pp. 121-144). Madrid: Traficante de Sueños.
- Mignolo, W. (2010) *Desobediencia epistémica: Retórica de la colonialidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Moraña, M. (2017) Transculturación y latinoamericanismo. *Cuadernos de Literatura*, 21(41), pp. 156-163.
- Ortiz, F. (1987) *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2025

Licencia  Atribución
= No Comercial – Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



Cuando la memoria conversa un truco. Sobre *Confesión* de Martín Kohan

When memory talks a trick. About *Confesión* by Martín Kohan

Laura Raso

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes

Universidad Nacional de San Juan

lauraraso@hotmail.com

orcid.org/0000-0001-6388-5844

Gabriela Simón

Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes

Universidad Nacional de San Juan

gsimon27@gmail.com

orcid.org/0009-0009-9996-4435

Resumen

Abordamos *Confesión* de Martín Kohan (2020). Tres historias construyen la trama de esta novela para reunirse en una sola. Nos interesa analizar no sólo la significación que anticipa el título en singular, sino también las confesiones que se delinear en la novela a través de diversos matices (Barthes, 2004).

Entendemos que la confesión puede ser pensada como una tecnología (Foucault, 1991), una técnica que produce como efecto la verdad, a la vez que como un mecanismo enunciativo de la verdad. En la novela se configuran varias figuras de la confesión: la del “pecado” erótico-sexual más fantaseado que consumado por una adolescente; la de una madre desesperada que pide ayuda a un militar delatando a su propio hijo en su deseo de salvarlo; la de una abuela, que contando una historia, confiesa en el ámbito de lo familiar a

su nieto la historia de su padre. Sin embargo, este no es el relato de una búsqueda de la verdad. La verdad como síntoma emerge allí donde el sujeto ya no puede callar.

A partir de estos planteos nos preguntamos por la "confesión" en las historias narradas: ¿cuáles son esta/s confesión/es?, ¿cómo leerlas?, ¿a partir de qué figuras y matices son construidas?, ¿cuáles son los efectos que producen?

Palabras clave: confesión, memoria, matices

Abstract

We approach "Confesión" by Martín Kohan (2020). Three stories build the plot of this novel to come together in a single one. We are interested in analyzing not only the significance that the title in the singular anticipates, but also the confessions that are delineated in the novel through different nuances (Barthes, 2004).

We understand that confession can be thought of as a technology (Foucault, 1991), a technique that produces truth as an effect, as well as an enunciative mechanism of truth. In the novel, several figures of confession are configured: that of the erotic-sexual "sin" more fantasized than consummated by an adolescent girl; that of a desperate mother who seeks help from a soldier, betraying her own son in her desire to save him; that of a grandmother who, by telling a story, confesses the story of her father to her grandson in the family sphere. However, this is not the story of a search for truth. Truth as symptom emerges where the subject can no longer remain silent.

From these approaches we ask ourselves about the "confession" in the stories narrated: what are these confessions?, how to read them?, from which figures and nuances are they constructed?, what are the effects they produce?

Keywords: confession, memory, nuances

La novela *Confesión* de Martín Kohan (2020) relata, una vez más, una historia singular dentro de la historia de la última dictadura cívico-militar-eclesiástica. No es la primera vez que el tópico aparece en la narrativa de Kohan; podemos mencionar: *Dos veces junio* (2002), *Segundos afuera* (2005), *Ciencias Morales* (2007), *Cuentas pendientes* (2010).

Sin embargo, y aunque el tema del terrorismo de Estado es decisivo para leer la novela, nos interesa, en esta ocasión, centrarnos especialmente en los modos y matices (Barthes, 2004)¹²⁶ en los que la escritura de Kohan va delineando, a través del procedimiento de la confesión, la urgencia de una verdad que repare, al menos en el texto, (o por qué no, por el texto) y en el protagonista, la pérdida, la orfandad, la desaparición del padre.

Entendemos que la confesión puede ser pensada como una tecnología (Foucault, 1991), una técnica que produce como efecto la verdad, a la vez que como un mecanismo enunciativo de la verdad (Foucault, 1990, Rotger, 2013). La confesión es un modo específico de producción de verdad: constituye tanto una manifestación de verdad como la verdad propia del sujeto. Se trata de un singular régimen de verdad caracterizado no solamente por decir la/una verdad sino también por los vínculos del sujeto enunciator con la verdad, en tanto la verdad compromete al mismo sujeto enunciator (Foucault, 2014)¹²⁷.

En la primera parte, “Mercedes”, la novela se focaliza en la incipiente pubertad de Mirta López, en su descubrimiento de la sexualidad y el deseo erótico y su consecuente experiencia del pecado en los términos de la moral cristiana. La casi niña Mirta se somete al escrutinio y al “castigo” del padre Suñé a través de la confesión; se trata de

¹²⁶ Señala Barthes: “El matiz es uno de los instrumentos lingüísticos de la no-arrogancia” (Barthes, 2004: 186). Para el semiólogo, el matiz es tanto una práctica escrita como una política de la escritura. Y también el deseo de una práctica social: “necesidad cívica de enseñar los matices” (Cfr. Simón, 2021: 7-11).

¹²⁷ Hablamos aquí de *confesión* en tanto “tecnología”, como modo específico de producción del saber según la concepción foucaultiana. Agregamos además el aporte de Leonor Arfuch (2002) en *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, en tanto define las “confesiones” (inauguradas por Rousseau) como formas de narración junto con las autobiografías, diarios íntimos, memorias, correspondencias, espacios biográficos que desdibujan la línea entre lo público y lo privado y las valencias particulares de esos géneros en aparente contradicción con las “ficciones” (Cfr. 2002: 26-27). En tanto, en esta primera parte, la confesión tiene un dispositivo “institucional” - el confesionario-, en la tercera parte, la confesión se da en un “relato de vida”, o mejor aún, en el relato de un momento determinado de una vida que cobra el carácter de “revelación” para el protagonista y que, de ese modo, modifica toda la narración que viene construyéndose. Nos parece interesante esta mirada, aunque excede los límites de este trabajo.

un castigo que se va intensificando en la medida en que el deseo se convierte en autosatisfacción. El confesionario, ese dispositivo que invisibiliza a quien detenta el poder (el cura) y arrodilla a la pecadora, es designado como “escondite sagrado” (Kohan, 2020, p.12), “cabina de escuchar y de juzgar” (Kohan 2020, p.18), “el lugar de los mortificados” (Kohan, 2020, p.29).

Pero lo que el texto construye no es, para el lector argentino, la simple confesión de una niña: el sujeto a quien desea Mirta es a un joven Jorge Rafael Videla, cuando aún no es un genocida, cuando todavía es un hijo, un estudiante modelo, el que lleva los nombres de sus hermanos mayores muertos. La escritura nos lo presenta a través de metonimias, que a la vez leemos como detalles: la nuca, el cuello de la camisa, los pantalones impecables, el pelo engominado.

El pelo indeclinable del hijo mayor de los Videla, cortado al rape y visiblemente ordenado con Glostora o con Lord Cheseline, moldeaba su cabeza con un aire de resolución silenciosa. Ese pelo lucía tan firme que le daba firmeza a todo: al gesto, al perfil, a los hombros, a la espalda. No era un pelo de peinar, como otros, que se alteran, sino un pelo de alisar, pasando con serenidad una mano sobre él, sabiendo que después ningún sombrero, ninguna gorra, ningún viento bastarían para conmoverlo. El cuello de la camisa blanca, planchado y almidonado, se veía igual de sólido, sin blanduras y sin pliegues (...) Y entre el pelo y la camisa, entre el corte al rape y el almidón, la nuca, claro: la nuca. La nuca admirable del hijo mayor de los Videla, que se despejaba ante sus ojos con un orgullo de frente o de rostro. Y es que esa nuca, recta y sólida, brillaba con la luminosidad de una frente, expresaba la asumida solvencia de un rostro (Kohan, 2020, p.42)

Es decir, vemos a Videla a través de los ojos deslumbrados de la púber. La descripción juega con un lector cómplice: anticipa, a través del campo semántico que construye, la frialdad del genocida focalizándose en las partes de su cuerpo y su vestimenta, “... sabiendo que después ningún sombrero, ninguna gorra, ningún viento bastarían para conmoverlo”, “[cuello]128 sólido, sin blanduras y sin pliegue”, “nuca recta”.

Cada parte del libro construye las historias desde un matiz narrativo diferencial: el narrador de la primera parte “entrega” la historia de su abuela adolescente en una aparente omnisciencia. En efecto, quien narra (el nieto) parece saber lo que siente su abuela, lo que siente el padre Suárez, sus temores y sus temblores, rellena los huecos de la memoria ajada de su abuela pero permanece ajeno a los sentimientos y pensamientos del futuro dictador. Los tiempos verbales acentúan esa aparente omnisciencia: el futuro perfecto “se habrá

¹²⁸ Corchete nuestro.

puesto a rezar”, “habrá implorado”, “habrá pensado” o el subjuntivo matizado por un modalizador, “tal vez acudiera” para el padre Suñé, y la alternancia entre el pretérito perfecto simple o compuesto en la confesión de Mirta, “dijo”, “he pecado”.

En cambio, la segunda parte, “Aeroparque”, está relatada desde una impersonal tercera persona que parece contar desde cierta distancia, los preparativos de la Operación Gaviota¹²⁹ y da así sentido a las páginas disruptivas de la primera parte de la novela sobre el Río de la Plata sus denominaciones literarias (Borges, Saer, Mallea, Martínez Estrada) y la vida subterránea de los arroyos de la Capital.

Conviene señalar que en estos textos disruptivos de la narración sobre el Río de la Plata, se va anticipando también lo que después se conocerían como “vuelos de la muerte”:

Las sustancias tóxicas arrojadas por las industrias mataron en esas aguas casi todo lo que había. La muerte impera de la manera más concluyente de todas: haciendo inviable la vida. Como para ratificar ese signo de muerte, o bien reconociéndolo, los criminales arrojarían al Río de la Plata los cuerpos indefensos de los asesinados (Kohan, 2020, p.60)

Es decir, mientras que en el tiempo del enunciado estamos en la década del 40 en Mercedes, la narración va construyendo las prolepsis que anticipan un posible destino del desaparecido a la vez que una práctica criminal de la dictadura.

Retomando lo anterior: en esta segunda parte, el narrador insiste en los nombres falsos de los protagonistas del atentado contra el avión en el que va el general Jorge Rafael Videla, el ministro de Economía José Alfredo Martínez de Hoz, el brigadier Oscar Caeiro y los generales Osvaldo Azpitarte, José Rogelio Villarreal y Albano Harguindeguy.

Martín es el teniente Martín. Y el grupo no es nada más que un grupo, es la unidad especial Benito Urteaga. Está a su mando.

Los términos así, se han desplazado. Pero todo se ha desplazado. Los nombres también.

Porque Martín, el teniente Martín, no se llama Martín. Tiene un apodo, le dicen la Tía. Pero no se llama Martín.

Así como Pepe no se llama Pepe. Ni se llama tampoco José, que es como se llaman los tipos a los que se les dice Pepe.

Y David no se llama David.

Ni Érica se llama Érica (Kohan, 2020, p.109)

¹²⁹ Para más información, ver Operación Gaviota. *En línea Noticias* (13/09/2020). Recuperado de <https://enlineanoticias.com.ar/operacion-gaviota/>

En la tercera parte, “Plaza Mayor”, la voz narradora vuelve a ser la del nieto de Mirta, varias décadas después. En este tiempo de la narración, es una Mirta ya anciana y senil, en un geriátrico. Sin embargo, el relato está presentado como una conversación, - “conversan un truco” como escribe Borges (1994)-, en medio de un juego entre abuela y nieto, en el cual (tanto en el juego como en el relato de lo que termina siendo la delación a su hijo Ángel ante los militares) también “juegan” el ocultamiento, la mentira, la revelación.

No hay purgatorio para esta confesión, no hay expiación posible, pero tampoco hay, para la anciana, un pecado. La mujer confiesa, a través de fragmentos dispersos del relato, la “verdad” de la desaparición de su hijo. Parece no haber tenido responsabilidad en eso porque su misión (domesticada y naturalizada por el discurso de la dictadura) era salvar a Ángel de la subversión, de las malas compañías, de su idealismo “equivocado”.

Me decías, le digo, abuela, que hablaste con el coronel Vilanova.

Me mira.

Hablé, sí, dice. Lo llamé por teléfono. Llamé por teléfono a su casa. Si me llegaba a atender la esposa, le iba a pedir que me pasara con él. Pero no hizo falta. Me atendió él.

¿Y vos, le digo, qué le dijiste? (...)

Le dije, dice, que estaba muy preocupada: sumamente preocupada. ¿Por qué? Por las amistades de mi hijo. ¿De cuál? De Angelito, el mayor. Le dije que él era bueno, concienzudo, responsable. Pero que era un muchacho muy generoso también y que esos otros mandras se estaban aprovechando de eso y lo usaban para sus comunicaciones. Le hablé de los nombres extraños, le dije cuáles eran mis sospechas (Kohan, 2020, p. 178)

Hablamos antes de los matices con los que Kohan va tejiendo la historia. Nos interesa, desde esta mirada, pensar cómo la novela retoma el insistente tema de la última dictadura apartándola de los lugares comunes y de las prácticas escriturales como el testimonio, la indagación de la identidad como hija/o de desaparecida/o, los relatos de la violencia. Aquí el tema aparece diseminado pero central. La escritura de Kohan dibuja entre matices un relato que se diferencia de la ya transitada narrativa posdictadura. La narrativa argentina ha trabajado ya desde la perspectiva de los genocidas o la de la controvertida figura del colaboracionista¹³⁰; la originalidad de Kohan es hacer aparecer a Videla desde

¹³⁰ Como complicidad civil y punto de vista del que es genocida aún sin autopercebirse como tal, vale recordar la novela *Villa* de Luis Guzmán (1996), que funciona en el cruce de lo explícito y lo no explícito sobre el papel de un médico que, dada su coyuntura profesional y la irrupción de la dictadura, pasa a convertirse en torturador. La perspectiva del narrador con focalización interna no exceptúa de culpabilidad al protagonista que participa de las torturas en su condición de médico. En

una mirada “enamorada”, que a su vez anticipa a través de matices, de detalles en la descripción, la imperturbabilidad y frialdad del dictador. La figura de la madre delatora (aun cuando esa no es su “intención”) también es poco habitual en esta narrativa.

En esta novela la memoria funciona por fragmentos: la memoria (casi inventada por el narrador) de la niña, la memoria “expositiva” de lo acontecido en la Operación Gaviota, la memoria individual y desarticulada de la abuela ya senil.

Esa abuela, ya sin memoria del presente, recuerda y da a conocer el pasado. Lo que no queda saldado es el orden de la justicia. Memoria sin justicia: ¿es memoria? Es recuerdo, es confesión y es verdad para el nieto, quien a partir de esa escena final deviene un sujeto otro: el del hijo de un desaparecido. Y en ese sentido, es a través de la escritura que el texto restaura algo de esa justicia.

En la novela se dibujan varias figuras de la confesión: la del “pecado” erótico-sexual más fantaseado que consumado, la de una madre desesperada que pide ayuda a un militar delatando (aun cuando esa no es su “intención”) a su propio hijo en su deseo de salvarlo, la de una abuela, que, contando una historia, confiesa en el ámbito de lo familiar. Sin embargo, este no es el relato de una búsqueda de la verdad. La verdad como síntoma emerge allí donde el sujeto ya no puede callar, pues la demencia habilita a decir la verdad toda, en este caso como conversación que deviene confesión. La verdad que el nieto conoce finalmente en una conversación es justamente la que el lector reconoce y recibe como confesión.

En ese sentido, toda la fuerza de la narración apunta a esta última parte del texto: se trata de la verdadera confesión que no sucede en “espacio sagrado”, que no tiene interlocutor expiatorio y que no concibe arrepentimiento porque no ve “pecado”.

El matiz, que esta escritura plantea, asombra justamente porque, como ya dijimos, no retoma los tópicos y estrategias más conocidos de las narrativas de la memoria. Como

Dos veces junio del mismo Martín Kohan (2002), con una narración en la que el lector debe recuperar lo no dicho pero aludido, tanto el conscripto como el médico apropiador construyen una idea de la negación (conscripto) y una complicidad activa del médico. En cuanto a la figura de la colaboracionista, como una de las primeras y polémicas novelas que plantean el tema podemos nombrar a *El fin de la historia* de Liliana Heker (1997), figura que es cuestionada y revisitada en novelas posteriores como la recién editada *La llamada* de Leila Guerrero (2024) y el libro de testimonios de Olga Wornat y Miriam Lewin (2014), *Putas y guerrilleras* que niegan las de posibilidad del colaboración de las mujeres en situaciones de abuso, tortura y amenaza cierta de asesinato.

en un esbozo, sólo podemos ver el cuadro completo con la última pincelada, la “última carta del partido”:

Es la última carta del partido. La última que va a jugar. La levanta con suavidad, puede que para tirarla en la mesa y ganar, puede que para dejarla caer en el mazo y rendirse. Mientras tanto, claro, me sonrío. (Kohan, 2020, p.196)

Bibliografía

- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (2004) *Lo Neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Borges, J.L. (1994). Fundación mítica de Buenos Aires. En *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- Foucault, M. (1991). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1990). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2014). *Obrar mal, decir la verdad. La función de la confesión en la justicia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kohan, M. (2020) *Confesión*. Buenos Aires: Anagrama.
- Rotger, P. (2013) *Memoria sin tiempo. Prácticas narrativas de la memoria en escritoras argentinas de la posdictadura*. Córdoba: Editorial Comunicarte.
- Simón, G. (2021). Literatura y Semiótica, espacios de matices. En Simón, G. (coord.) *Entre matices. Notas sobre literatura argentina y latinoamericana contemporáneas* (pp.7-17). San Juan: Editorial UNSJ.

Fecha de recepción: 08 de mayo de 2024

Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



La imagen de la arquitectura como práctica cultural

The image of architecture as a cultural practice

Valeria Soledad Guerra Martínez

Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño

Sole.guerra@unc.edu.ar

ID ORCID: 0009-0008-4123-3667

Resumen

En el presente ensayo, nos concentramos en el problema de la imagen rescatando su carácter estético y político. Situados en el marco de la práctica proyectual, nos preguntamos sobre la posibilidad de viabilizar la crítica arquitectónica ubicando a la imagen en el centro de la escena y poniendo especial atención en el plano de lo social. En esta dirección, sostenemos que la imagen, además de una categoría estética, es un interesante dispositivo crítico desde el cual es viable construir/constituir un lector y hábil coproductor del proyecto. Es allí donde surge nuestra invitación a reflexionar sobre la imagen de la arquitectura o acerca de la arquitectura como imagen, a partir de lo cual nos preguntamos también sobre el rol del lector como coproductor del proyecto.

Palabras clave: investigación proyectual, imagen crítica; mirada emancipatoria; imagen corpórea

Abstract

In our essay, we focus on the problem of the image, rescuing its aesthetic and political character. We wonder about the possibility of making architectural criticism viable by placing the image at the center of the scene and paying special attention to the social level. In this direction we maintain that the image, in addition to an aesthetic category, is an interesting critical device from which it is viable to build/constitute a reader and skillful co-producer of the project. This is where our invitation arises to reflect on the image of architecture or about

architecture as an image, from which we also ask ourselves about the role of the reader as co-producer of the project.

Keywords: project research; critical image; emancipatory gaze; corporeal image

Introducción

Ingresamos al campo de la arquitectura desde una perspectiva crítica. Desde allí, nos planteamos como objetivo revisar su condición “disciplinaria” –o también podríamos decir “disciplinaria”–, que intentamos poner en conflicto. Nuestra idea es problematizar sobre aquellos aspectos de la disciplina que son aceptados como verdades indiscutidas y que, según observamos, se sustentan y se repiten sin cuestionamientos (“repiquetean”, en palabras de Walter Benjamin), afincadas en cierto plano de confort conceptual. Desde esta actitud reflexiva ingresamos a la dimensión del saber cultural de la arquitectura, poniendo en valor su faz artística y creativa, en un sentido cercano a la noción griega *tejné*¹³¹. Postulamos a la arquitectura como una práctica cultural en el marco en donde tanto la técnica (el hacer) como la poética (materia y creación) son intrínsecas a la cultura.

Si hablamos del giro autocrítico de la arquitectura –y el diseño– en las primeras décadas del último siglo, nos remitimos al Movimiento Moderno. Señalamos que el proyecto, en el contexto de las vanguardias artísticas, es el posibilitante instrumental¹³² del diseño. Vale decir, es un instrumento que viabiliza la producción de artefactos de uso práctico. Sin embargo, en las décadas que le siguen –hacia finales del siglo XX y principios del siglo XXI–, el movimiento moderno ha permitido también generar cuestionamientos acerca del propio campo de la arquitectura y del proyecto mismo. Nos referimos al campo de la investigación proyectual (Fernández, 2011; Sarquis, 2003), en donde delimitamos nuestra discusión. Se trata de un territorio en el que el saber toma protagonismo y, en consecuencia, los límites disciplinares de la arquitectura se diluyen con otros campos como el arte, la retórica y otros tantos. Entendemos que tales corrimientos impulsan diferentes

¹³¹ El término griego *tejne* refiere a la técnica, a la poética y al conocimiento. Supone el desarrollo de las distintas artes (Tatarkiewics, 2001).

¹³² Su uso racional y técnico debe ser efectivo.

maneras de contribuir al conocimiento de la arquitectura, tomando distancia de la propia disciplina para incorporar estrategias que, aunque ajenas, tienden a mostrarnos nuevas derivas exploratorias (Guerra Martínez, 2020).

Delineando un camino a seguir en nuestro ensayo, nos concentramos en el problema de la imagen. Para algunos autores, como Walter Benjamín, la imagen adquiere diferentes aristas que se ponen de manifiesto con gran fuerza en las manifestaciones de las vanguardias del siglo XX. El filósofo sostiene que la imagen “piensa” (Rendueles y Useros, 2010), rescatando así su carácter estético y político. Tal afirmación nos permite advertir no solo la infinidad de posibilidades que surgen de la reproducción de la fotografía –así como del procedimiento del montaje (Benjamin, 2011)–, sino también sus múltiples derivas apoyadas en cantidad de dispositivos que asisten al proyecto en el mundo contemporáneo y que, además, permiten interpelar al lector.

Consideramos que la discusión propuesta por Benjamin reviste una considerable actualidad y, observando cierta producción de artistas y arquitectos que indagan en la relación proyecto-imagen, nos preguntamos sobre la posibilidad de viabilizar la crítica arquitectónica mediada por la imagen con el fin de generar cuestionamientos y/o nuevos conocimientos en el plano de lo social, entre otros. En este caso, ¿podemos afirmar que la imagen como categoría provee al proyecto de herramientas que posibilitan una mirada crítica posicionada en la dimensión social de la arquitectura? Sostenemos que, en esta dirección, la imagen –además de una categoría estética– es un interesante dispositivo crítico-político desde el cual es viable construir/constituir un lector y hábil coproductor del proyecto. Subrayamos las expresiones del filósofo, quien sostiene que este aparato será tanto mejor cuanto más consumidores sea capaz de transformar en productores (Benjamin, 2001). Es allí donde surge nuestra invitación, en las líneas que siguen, a reflexionar sobre la imagen de la arquitectura o acerca de la arquitectura como imagen, a partir de lo cual nos preguntamos también sobre el rol del lector –habitante– como coproductor del proyecto.

La imagen crítica y la mirada emancipatoria

Entendemos que una manera de delimitar el problema de la imagen en arquitectura es poniendo foco en el acto dialógico entre dos actores. Por un lado, encontramos al

productor técnico, que es –en nuestro caso– el proyectista, el arquitecto/artista¹³³, quien asume un rol crítico poniendo el énfasis en la problemática de la imagen y se propone superar la cuestión práctica, o sea su funcionalidad. Por otro lado, tenemos al lector como productor o al habitante, quien no solo adopta una actitud observadora de la imagen de la arquitectura, sino que, además, deconstruye sus modos de lectura, adquiriendo un rol sumamente activo. Es, según sostenemos, un coproductor de la obra arquitectónica.

Decimos, entonces, que la imagen, en el marco del dispositivo proyectual, promueve rupturas y/o crisis, viabiliza el desvío y, por tanto, “corrompe” la mirada disciplinada de la arquitectura, induciendo la subversión del paradigma del habitar¹³⁴.

El habitante habita, pero además contempla la imagen, o bien contempla la imagen de la arquitectura mientras la habita. Nos proponemos profundizar en relación a la imagen en el proyecto, atentos a “superar la instancia de asumir el proyecto como objeto de conocimiento para reconocer en él, un instrumento que permita el acceso al conocimiento y por ende su expansión apoyada en lógicas del pensamiento serial” (Guerra Martínez, 2020, p. 167). Este giro proyectual requiere de un autor-proyectista que inicie el diálogo habilitando una arquitectura para ser mirada y de un lector-contemplativo interesado en las derivas que emerjan de su condición *in-utilitaria* –vale decir– más cercana al plano de lo poético¹³⁵.

Sostenemos que, desde estas lógicas en las que la arquitectura combina ensayo, experiencia y reflexión, el proyecto se constituye en el dispositivo mediador de la imagen que da impulso a la mirada emancipatoria. En su faz autocrítica, el proyecto contribuye a una producción de doble entrada¹³⁶: la del productor arquitecto-artista y la del lector que habita y contempla, permitiendo la circulación de nuevos conocimientos y siempre atentos a un contexto cultural que admite la tensión local-global del mundo contemporáneo. Este

¹³³ Nos referimos al individuo o el colectivo que proyecta (estudio).

¹³⁴ Enmarcamos en el paradigma del habitar esta mirada *solucionalista* y programática del proyecto. Aquel que habita es el “usuario”.

¹³⁵ Lo inútil, viene relacionado a aquello que propone el arte, no tiene función. Como planteaba Theodor Adorno, la función social del arte es no tener función (2011).

¹³⁶ Sin caer en duplas cerradas, tomamos los extremos del acto comunicativo a los fines de la hipótesis, a sabiendas de que el mismo puede concebirse con mayor complejidad y atendiendo a cantidad de variables.

último, el lector que habita, es quien interpela la condición de habitante desinteresado para incluirse en el juego dialéctico de la imagen.

Retomamos a Benjamin y decimos que una imagen dialéctica es móvil, es esa imagen que permanece en suspenso: “La ambigüedad es la imagen visible de la dialéctica” (Didi-Huberman, 2017, p. 114). En nuestro caso, sostenemos que la imagen dialéctica en arquitectura demanda un habitante activo que la habite, que busque maneras de reunir – citando la figura del trapero de Baudelaire que retoma Benjamin–, lo extraño y lo diferente, lo nuevo y la memoria.

Es sabido que la forma por excelencia en que Benjamin veía la posibilidad de producir imágenes dialécticas como instrumento de conocimiento era la forma alegórica, considerada especialmente desde el punto de vista de su valor crítico (a diferencia del símbolo) y desfigurativo (a diferencia de la representación mimética) (Didi-Huberman, 2017, p. 125)

En este sentido, la imagen como forma alegórica, en el campo innovador de la arquitectura o bien aquel de la investigación propiamente dicha, nos permite indagar desde la ambigüedad. De allí que es posible señalar que la figura retórica de la alegoría hace a la arquitectura fluctuante y abierta (Guerra Martínez, 2020). En su lógica dialógica, el mirar es también ser mirado (Didi-Huberman, 2017). Señalamos que allí es donde reside su compleja dimensión epistémica: el mirar –y el ser mirado– da paso a la crisis, impulsando la innovación.

En las líneas que siguen abordamos algunos casos a fin de discutir los conceptos vertidos.

La imagen perturbadora

Nos detenemos en la propuesta de la Clínica de Reproducción PROAR (2008) en Rosario de Santa Fe (Argentina) de Rafael Iglesia¹³⁷. El arquitecto refuncionaliza el inmueble revistiendo la fachada íntegramente de acero inoxidable. En el proyecto finalizado,

¹³⁷ Rafael Iglesia (1952-2015) fue un arquitecto argentino, nacido en la provincia de Santa Fe. En su intempestiva carrera como arquitecto proyectó y ejecutó gran cantidad de obras premiadas. Se caracteriza por un intenso trabajo conceptual que acompaña a su obra: escribe sobre sus propuestas desde las cuales critica la praxis proyectual tradicional. En sus proyectos propone discusiones desde la literatura, la filosofía y el arte. En sus últimos años de vida formó parte del grupo América(no) del sur.

el frente de la clínica se manifiesta como un plano rectangular cubierto por completo de material reflectante. La contundente imagen especular en la fachada (Figuras 1 y 2) invita a contemplarla. No hay ornamento, no hay función específica (por lo menos desde el afuera). La materialidad de la arquitectura induce a la mirada; el mirar implica mirar al otro: el paseante, las fachadas italianizantes de la casa del frente, el movimiento de los autos en la calzada, la trazabilidad de los árboles del entorno. En relación a la cultura proyectual, observamos que el plano vertical reflectante anula cualquier posible correspondencia canónica con la disciplina arquitectónica; no presenta aberturas, no hay puertas ni ventanas que la identifiquen con una obra de producción tradicional. Esto mismo pone de manifiesto que el diálogo con el entorno es la premisa fundamental. Rafael Iglesia cuestiona ese entorno postulando una imagen que, según expresa, no copia la realidad, sino la transforma, perturbándola.

Su imagen se muestra inhabitable, un imposible espacio de reflejos. Y aunque refleja, no es un espejo y aunque mira y es mirada no reproduce (...) El espejo no tiene memoria, su imagen cambia constantemente. Inquieta en la mitad de la cuadra, no ampara, sorprende. Desprecia el concepto de lugar, aunque vive de este, lo consume, podría estar en cualquier parte y siempre estará narrando de otra manera lo que sucede alrededor para decir otra cosa (...) no copia la realidad., la perturba. (Iglesia, 2017, p. 57)

Decimos que para Iglesia el límite de la clínica es líquido, dinámico, difuso y devuelve la mirada con ese reflejo perturbador, como lo define. Para este caso, tomamos prestadas las afirmaciones de Maderuelo, quien expresa: “surge así una arquitectura para ser contemplada a la vista, no para ser habitada por el cuerpo” (2014, p. 5). La mirada devuelve el reflejo barroquizante de la casa de enfrente recordando el espejo de Alicia, así como la fluidez de las andanzas borgeanas. En todo caso, el acto emancipatorio –en este como en otros trabajos del arquitecto¹³⁸–, se traduce en la inclusión del lector como proyectista, haciendo uso de la imagen *móvil* que opera desde el extrañamiento. La materialidad de la fachada devuelve una imagen transfigurada: por momentos se deforma y por momentos se mimetiza con el entorno.

La especularidad diluye el límite de lo privado y lo público.

¹³⁸ La Casa de la Cruz, El parque Independencia (Santa Fe, Argentina).

Figuras 1 y 2



Nota: reproducido de “Clínica Proar / Rafael Iglesia” por G. Frittegortto, 2008 (<https://tinyurl.com/mr2nrck4>).

La mirada humanizada. Lo inhabitable

Avanzando con otro ejemplo, nos detenemos en la serie “Residente Pulido” (2001-2003) de Alexander Apóstol¹³⁹. Esta se compone de una decena de imágenes de obras de arquitectura, editadas de manera minuciosa. El artista se sirve del procedimiento del montaje en la fotografía digital y crea un tipo de arquitectura que ostenta la ausencia de aberturas. Las imágenes describen construcciones con muros lisos que hacen imposible pensar en su habitabilidad. Impresas a gran escala y dispuestas en los museos denotan una no-arquitectura: solo se postulan para ser contempladas. Señalamos en ellas al silencio como operación fundamental; con el silencio de la ausencia surge la humanidad en la imagen.

¹³⁹ Alexander Apóstol (1969) nació en Lara, Venezuela. Es un artista dedicado a la obra multimedial (fotografías, videos, instalaciones). Sus trabajos se caracterizan por una profunda labor crítica de la cultura.

En su propuesta, Apóstol tensiona el carácter dual de lo útil-inútil de la arquitectura. Sus fotografías describen un tipo de arquitectura “ciega”, imposible de ser habitada (Figuras 3 y 4). En sus series, el artista, selecciona imágenes de edificios cuyo aire de familia podría relacionarse a cualquier postal urbana, según señala, del contexto latinoamericano. La ausencia del habitante se traduce –según postulamos– en una manera de movilizar al lector. Con el silencio como estrategia, Apóstol humaniza, trasciende lo descriptivo y provoca una contundente crítica social.

Apóstol toma las construcciones de su ciudad de los años 50 que ahora ostentan una suerte de monumentalidad monolítica y, desde lo digital, las altera, las tapa, las cerca, para imposibilitar el acceso. Cada edificación posee el nombre de una famosa casa de porcelana (Capodimonte, Limoge, Lladró, Meissen, Rosenthal, Royal Copenhagen, Sevre), perspícaz juego entre lo sólido y lo frágil de las estructuras decorativas.

Residente pulido explora la memoria, el cuerpo y la identidad; en medio de su criticidad política, ironiza y cuestiona la condición humana de la sociedad actual. (Fundación Bienal de Cuenca, s.f.)

La obra de Apóstol se conforma de una veintena de fotomontajes de edificios inhabitables, los que denomina “monolitos” (Arestizábal, 2006). En ellos exalta su “inutilidad”, a partir de la cual construye un momento de tensión y viraje hacia lo que entendemos como una crítica a la sociedad que construye sus diferencias. En su trabajo, el artista incluye al lector en un ensayo poético y sociológico componiendo una serie de imágenes manipuladas desde lo digital, imágenes cuya incompletitud las deja en suspenso y con las cuales invita a repensar la arquitectura más allá de su función, esto es, desde su carácter simbólico.

Figuras 3 y 4



Nota: reproducido de “Polished Resident” por A. Apóstol, 2001-2003 (<https://www.transfer-arch.com/delight/polished-resident/>).

En su primera serie, *Residente Pulido* (2001), el artista venezolano apela a la cita del canon moderno y a lo que su estética tradicional representó en determinado momento de la historia reciente¹⁴⁰. Destaca, particularmente, la promesa “fallida” de felicidad que, según afirma, caracterizó a dicha estética a mediados del pasado siglo. Da continuidad a sus reflexiones en otra serie, a la que llama *Residente Pulido Ranchos* (2003). En ella recurre a imágenes tectónicas en las que prevalecen bloques, ladrillos y revoques, construcciones de materiales rústicos a la vista, imágenes en las que tampoco incluye al habitante. Con esta segunda propuesta Apóstol representa(ría) la imagen de los sectores más desposeídos, atendiendo, esta vez, a las lógicas de in-habilitabilidad propias de los márgenes de las ciudades. Aquí la imagen exalta el extrañamiento de lo inhabitable.

¹⁴⁰ Las fotografías responden a una cantidad de edificios seleccionados por el autor, que según entiende representan construcciones de un momento de la historia cultural de su ciudad.

Como señalamos antes, con la ayuda de imagen arquitectónica, el artista visual se propone ensayar la humanización de lo inhabitado. La figura ausente en el trabajo del artista es la punta del hilo que funda las bases a pensar lo común desde la diferencia. Mediante la ausencia, decimos que Apóstol busca horizontalizar la mirada, ubicando al habitante en un plano de igualdad y apoyándose en la tensión que vincula a las construcciones de la centralidad con aquellas de los márgenes.

Volvemos al problema de la imagen y leemos a Didi- Huberman, para quien el acto de mirar implica, en el mismo momento, “ser mirado”:

Tal vez tengamos alguna oportunidad de comprender mejor lo que quería decir Benjamín al escribir que las imágenes dialécticas son imágenes auténticas y por qué, en ese sentido una imagen auténtica debería darse como *imagen crítica*: una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen-capaz, por lo tanto, de un efecto de una eficacia teórica- y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento en el que al mirarnos nos obliga a mirarlas verdaderamente. Y al escribir esa misma mirada, no es para ‘transcribirla’ sino ciertamente para constituirla. (Didi-Huberman, 2017, p. 113)

El crítico ubica a la imagen en la lógica de la Cinta de Moebius, el mirar –al fin y al cabo– es ser mirado, afirmando la mirada como acto crítico. Sostiene el filósofo: “y he aquí la obsesionante pregunta: cuando vemos solo lo que está enfrente a nosotros ¿por qué siempre nos mira e impone un ‘en’ un adentro?”. (Didi-Huberman, 2017, p. 14). Encontramos en estos dichos un método crítico que se apoya en la imagen alegórica, en la cual la mera contemplación –aurática– esta vez no es suficiente. Volvemos a las imágenes y observamos que mantienen intacto el rasgo primario de lo arquitectónico. Sin embargo, Apóstol nos invita a mirar los monolitos en un contundente tono político. Desde la ausencia y con el silenciamiento como operación alegórica, el artista humaniza la mirada y pone al habitante en un único plano, el de la igualdad genuina.

La imagen corpórea

Ingresamos a un último caso, y con él rescatamos el trabajo del arquitecto peruano Luis Longhi Traverso¹⁴¹. Su obra, la casa Pachacamac (2006-2009), se encuentra ubicada en el altiplano de la zona norte de Perú, en el distrito Lurín, a unos 30 km de Lima.

¹⁴¹ Es un arquitecto peruano nacido en 1954 y graduado en la universidad de Pensilvania, donde obtuvo el título de licenciado en Arquitectura y máster en Bellas Artes con mención en Escultura. En sus obras investiga sobre el legado cultural precolombino, abordándolo de manera innovadora y creativa. Fue premiado en varias oportunidades y hoy ejerce la docencia y la profesión independiente.

Para el artista, el acto de proyectar es un acto divino que está ligado al arte y en especial a la escultura (Longhi Traverso, s.f.). En este trabajo, como en tantos otros, el artista evoca poéticamente las creencias y los valores culturales de los pueblos originarios de la región del Perú, a quienes busca mantener en vigencia a través de sus investigaciones desde el proyecto. En este caso, Longhi enfatiza en el legado ancestral haciendo uso de distintas técnicas, especialmente aquellas en las que la tierra es la materia fundamental.

La construcción de la casa se localiza en un enclave cercano al Santuario Arqueológico de Pachacamac, del que toma su nombre y cuya etimología significa: “alma de la tierra, el que anima el mundo” (Museo Pachacamac, s.f.). La obra se ejecuta semienterrada en lo alto de un montículo en una zona serrana con enormes desniveles y elevaciones montañosas que la rodean¹⁴² (Figura 5). Desde el proyecto, Longhi reivindica cosmovisiones ancestrales en las que el territorio ocupa un lugar central: la casa es el núcleo que articula la relación cielo-tierra, naturaleza-artificio. Rodeada de montañas, Pachacamac habilita un diálogo profundo con el entorno, en el que la imagen es la materia fundamental.

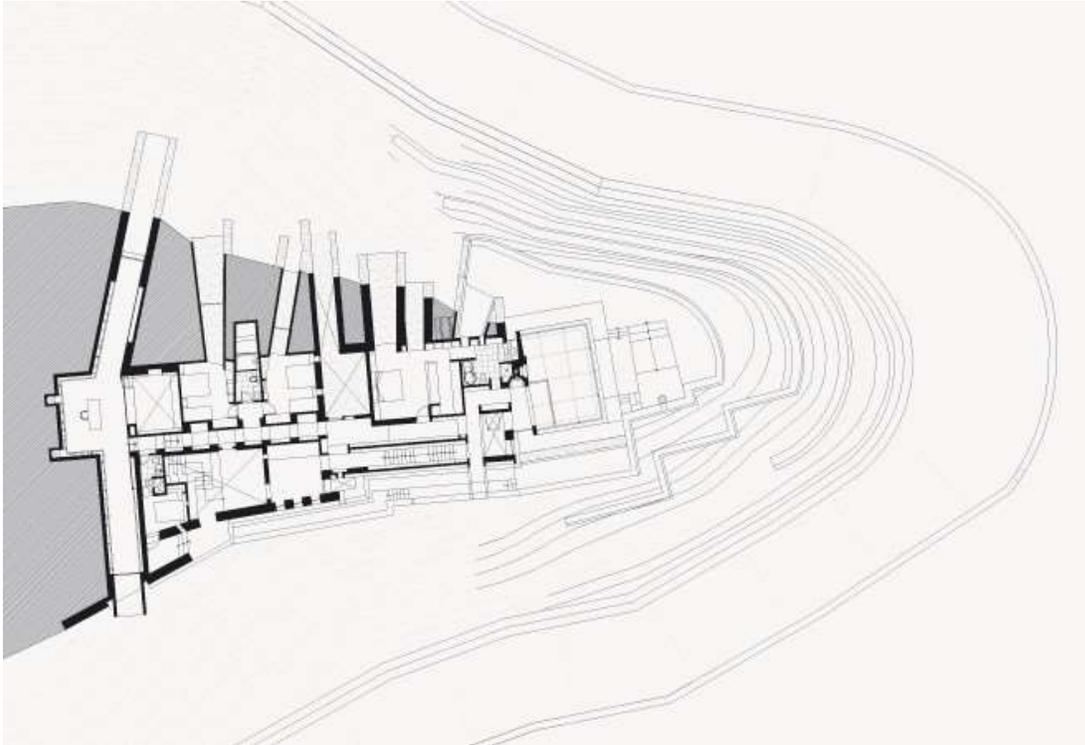
El proyecto de Longhi se concibe como un dispositivo de citas, apelando al saber cultural que permite explorar y re-producir modos de acceso a miradas otras, diferentes o extrañas para la academia, pero que son las propias de la cultura incaica y que prevalecieron por los siglos (Guerra Martínez, 2020, p. 188).

En un minucioso trabajo, el escultor y arquitecto socava el terreno para “descubrir” la casa de unos 480 m². Con gran precisión orada estereotómicamente los interiores y esculpe hornacinas y perforaciones con las que relaciona los ambientes entre sí. Hacia el exterior, desarrolla y describe, con la propia tierra, senderos y canales que conducen a enmarques del paisaje, a la espera de una la mirada atenta a sus referencias alegóricas.

¹⁴² Tomamos nota de que en Perú las montañas más altas (denominadas *apus*) son consideradas lugares sagrados. A ellas los pobladores les destinan ofrendas, concediéndoles el cuidado de hogares y pueblos.

Figura 5

Casa Pachacamac, Perú (2006-2009), segundo nivel



Nota: reproducido de Casa Pachacamac / Longhi Architects, por E. Ramírez, 2008
(<https://tinyurl.com/yc3f2ake>)

La materia, en este caso la tierra, condensa territorio y arquitectura (...) No hay objetos sino trayectos y trazas, contrafuertes, contenciones o perforaciones esculpidas. La casa está impregnada de citas y apropiaciones en las cuales pone en dialogo el Suelo-Tierra y su densidad en contraste con lo etéreo Luz-Sol. Genera pausas necesarias en la cuales incluye al lector/habitante ya con una importante carga cultural (...) Así la linealidad, los juegos geométricos entre muros y suelos, las entradas direccionadas de luz, las hornacinas que ingresan desde afuera; desde la mirada del habitante se vuelven pretextos para encaminar ese dialogo con la casa y el entorno. (Guerra Martínez, 2020, p. 186)

La casa Pachacamac se concibe, al decir de su autor, como una escultura, un poema estereotómico/tectónico cuyo orden frecuenta la geometría de las construcciones ancestrales como aproximaciones contemporáneas a lo divino. El ritmo entre la materia y el vacío procura el encuentro de la pesadez del territorio con lo etéreo de la luz del sol. Para Longhi, la casa Pachacamac es una escultura habitable en cuyos intersticios quedan implantadas las huellas del pasado y su concepción de lo divino. Allí el silencio es sagrado y, en medio de él, surge la mirada atenta a la imagen que no solo se concreta con la vista

sino con el cuerpo. Nos resultan apropiadas las nociones de Pallasma, quien afirma que “la imagen poética y la corpórea son categorías especiales de imágenes que constituyen el fundamento y medio de toda expresión artística” (2014, p.8).

Figuras 6 y 7



Nota: reproducido de Casa Pachacamac / Longhi Architects, por E. Ramírez, 2008
(<https://tinyurl.com/yc3f2ake>)

El proyecto del escultor propone postales en las que la materia es dinámica: la pesadez del barro y el hormigón contrastan con lo permeable de las aberturas y las entrantes de las líneas que acusan los rayos del sol. El ingreso de la luz recorta los muros y los contrafuertes. Las sombras subrayan la densidad de los trayectos. En este encuentro geográfico, la geometría es el lenguaje primigenio de la imagen, en donde tanto la tierra como el hormigón describen las huellas que conectan con el pasado (Figuras 6 y 7). Por su lado, el lector habita un juego de citas de los constructos del pasado ceremonial, cuyo intermediario es el proyecto. El habitante de la casa Pachacamac es un lector corpóreo de las memorias ancestrales de la región.

Figuras 8 y 9



Nota: reproducido de Casa Pachacamac / Longhi Architects, por E. Ramírez, 2008
(<https://tinyurl.com/yc3f2ake>)

Podemos afirmar que el proyecto abraza una matriz dialógica en la cual confluyen la concepción del espacio moderno (estructural, armónico, funcional) y otros tópicos que lo cuestionan (aquellos que conectan al lector-habitante con la experiencia de lo sagrado, lo primitivo y la memoria ancestral). A ello se suma una cantidad de situaciones que apelan a lo inútil, acercando la propuesta a lo escultórico y a una matriz cultural. Por ello, decimos que Longhi personifica la figura del traperero y coleccionista de fragmentos que describe Benjamin, haciendo posible el encuentro de la memoria y el presente.

En términos de proyecto, señalamos que Longhi afirma su compromiso con una mirada situada, atenta, que comprendemos como una mirada corpórea. Cada tramo del recorrido de la casa asiste al diálogo complejo: el ritmo secuencial de las hornacinas, el peso de la materia perforada, los canales enterrados, el enmarque que confronta al lector

con el paisaje circundante, el mirador en el cubículo transparente. La casa, en definitiva, es un dispositivo productor imágenes/citas que alientan el discurso de un pasado resignificado. La casa es un poema (Figuras 8 y 9).

En relación al presente de la arquitectura, entendemos que el autor toma partido por la in-disciplina, anteponiendo intereses que proponen discutir la tradición arquitectónica y sumando la participación de un habitante protagónico. Decimos que la obra es una poesía con la cual Longhi pone en crisis las lógicas del discurso canónico dominante en el último siglo¹⁴³. En la obra de Longhi no solo no hay menos, sino que en cada imagen hay más.

Palabras finales

A manera de cierre, sostenemos que ingresar en el problema de la imagen en la arquitectura nos permite recorrer otros modos de entender el proyecto, otras miradas que nos asisten en la generación de propuestas que interpelan la idea del proyecto o bien que permiten exceder las fronteras que hoy aún se ciñen al canon –moderno–. Convenimos en que problematizar el proyecto arquitectónico, en este caso desde la imagen –imagen crítica, imagen corpórea, mirada emancipatoria–, promueve desplazamientos que generan quiebres en las lógicas proyectuales, permitiendo cuestionar algunas categorías instaladas en la cultura disciplinar (el habitante, el usuario). Entendemos que tales rupturas dan paso a un planteo transdisciplinar y expansivo, que a su vez hace posible interpelar a los actores en cuestión (lector-coproyectista), abriendo el camino a nuevas derivas en la cultura proyectual arquitectónica.

Otra cuestión fundamental ligada a la disolución de los límites del campo de la arquitectura es atender al ingreso de categorías provenientes de otras perspectivas y saberes, que deberían replantearse, redefinirse y ejemplificarse en el marco de especificidad al que hacemos referencia.

¹⁴³ Nos referimos a la citada frase atribuida a Mies Van der Rohe, “Menos es más” (*less is more*).

Bibliografía

- Adorno, T. (2011). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Apóstol, A. (2001-2003). *Polished Resident* [Imágenes]. <https://www.transfer-arch.com/delight/polished-resident/>
- Arestizábal, I. (2006). Alexander Apóstol. En I. Arestizábal, O. Debroise, T. Escobar, A. Giunta, I. Mesquita, G. Mosquera, A. Pedroza, V. Pérez-Ratton, O. Sánchez y R. Olivares, *100 Artistas Latinoamericanos* (pp. 58-61). Salamanca: Imagen y Cultura.
- Benjamin, W. (2001). El autor como productor. En B. Wallis (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 296-310). Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro.
- Benjamin, W. (2013). La obra de arte en la época de su reproducción mecánica. Madrid: Taurus.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Lo que vemos, lo que nos mira* (traducción Horacio Pons). Buenos Aires: Manantial.
- Fernández, R. (2011). *Mundo diseñado. Para una teoría de un proyecto total*. Santa Fe: Universidad del Litoral.
- Frittegortto, G. (2008). *Clínica Proar / Rafael Iglesia* [Imágenes]. <https://tinyurl.com/mr2nrck4>
- Fundación Bienal de Cuenca. (s.f.). *Alexander Apóstol*. <https://tinyurl.com/ylzooxf>
- Guerra Martínez, V. S. (2020). *Investigación proyectual y estrategias alegóricas. Conexiones entre el arte reciente y la arquitectura como practica cultural*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/15944>
- Iglesia, R. (2017). *Rafael Iglesia*. ARQ. Buenos Aires: Clarín.
- Longhi Traverso, L. (s.f.). Longhi architects. <https://www.longhiarchitect.com/>

- Maderuelo J. (2014). El Collage: una fuerza inconcebible. En S. de Molina, *Collage y arquitectura. La forma intrusa en la construcción del proyecto moderno* (pp. 9-12). Sevilla: Recolectores Urbanos.
- Museo Pachacamac. (s.f.). *Bienvenidos al Santuario Arqueológico de Pachacamac*.
<https://pachacamac.cultura.pe/bienvenidos-al-santuario-arqueologico-de-pachacamac>
- Pallasma, J. (2014). *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gili.
- Ramírez, E. (2008). *Casa Pachacamac / Longhi Architects* [Imagen]-
<https://tinyurl.com/yc3f2ake>
- Rendueles, C. y Useros A. (2010). *Atlas. Benjamin. Constelaciones. Círculo de Bellas Artes*. Madrid: Brizolis.
- Sarquis, J. (2003). *Itinerarios del proyecto. La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko.
- Tatarkiewics, W. (2001) *Historias de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2024

Fecha de aceptación: 18 de marzo de 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



Del latín a los memes: Apuntes sobre evolución, economía y contexto en la comunicación

From Latin to Memes: Notes on Evolution, Economy, and Context in Communication

Gabriela Teresa Ortega

Correo: gabyteortega1998@gmail.com

ORCID: 0000-0002-0108-8732

Resumen

El uso de las lenguas, al darse en el seno de las comunidades humanas, siempre ha estado acompañado de intentos de estandarización, normativización y perfeccionamiento, especialmente en entornos formativos o cultos. El afán tan extendido de hablar de un “dialecto superior” o de unos usos más “correctos” que otros ha provocado desde siempre un creciente apego hacia ciertas formas tradicionales y una suerte de prejuicio hacia los cambios no solo lingüísticos en particular, sino incluso comunicativos en general. En efecto, actualmente evidenciamos esta práctica prescriptiva incluso en el rechazo de algunos grupos a las tendencias comunicativas de los medios digitales y las redes sociales, catalogadas por muchos como degradantes por implicar con frecuencia una simplificación formal en relación con las formas anteriores. Partiendo del interés por problematizar estos prejuicios hacia cualquier tipo de evolución en nuestras formas de comunicación, en este texto se hace un recorrido expositivo por algunos ejemplos puntuales de cambios naturales que se han dado en lenguas como el latín y el español, y que han implicado con frecuencia algunas pérdidas de la complejidad formal, para desembocar en un acercamiento a lo que podríamos considerar uno de los fenómenos recientes más interesantes de la evolución de nuestra comunicación: los *memes*, esos discursos que desde hace algunos años han copado la esfera digital permitiéndonos expresarnos y comunicarnos fácil y eficientemente con los otros.

Palabras clave: Comunicación; latín; memes; evolución; cambios lingüísticos

Abstract

The use of languages, occurring within human communities, has always been accompanied by attempts at standardization, norm-setting, and the refinement of linguistic practices, especially in educational or scholarly environments. The widespread eagerness to speak of a “superior dialect” or of certain practices being more “correct” than others has always led to a growing attachment to certain traditional forms and a kind of prejudice against not only specific linguistic changes but also communicative shifts in general. Indeed, we currently observe this prescriptive practice even in the rejection by some groups of the communicative trends of digital media and social networks, which many classify as degrading due to their often involving a formal simplification in comparison with previous forms. Starting from an interest in problematizing these prejudices against any type of evolution in our forms of communication, this text takes an expository journey through some specific examples of natural changes that have occurred in languages such as Latin and Spanish, which have often involved some loss of formal complexity, leading to an approach to what we might consider one of the most interesting recent phenomena in the evolution of our communication: memes. These discourses, which have dominated the digital sphere for some years now, allow us to express ourselves and communicate easily and efficiently with others.

Keywords: Communication; Latin; memes; evolution; linguistic changes

Apuntes sobre el latín

“Lo que fueron vicios son ahora costumbres”.
Séneca (como se citó en Montaigne, 1987, p. 30)

Casi nadie me cree cuando digo que los filólogos no saben a ciencia cierta cómo era el latín. El latín que estudiamos —explico— es el *eclesiástico*, la variedad que empleaban para redactar sus textos los eruditos, literatos, escribas, oficiantes religiosos, patricios y demás gente instruida de tiempos del Imperio Romano y hasta de pleno siglo XIX, donde todavía se usaba como lengua oficial para los textos científicos y jurídicos. Pero respecto al verdadero latín, el llamado latín vulgar, ese que hablaba la mayor parte de la

población en su vida cotidiana, la gente de hoy no tiene sólidas certezas, por lo que solo hemos podido llegar a “hacernos una idea de esta lengua”, como dice T. A. Lathrop, a partir de un conjunto de muestras escritas (1995, p. 20).

Según Lathrop (1995), hay valiosísimas muestras del latín hablado en los grafitos que se conservaron de la tragedia de Pompeya. A esos muros derruidos, llenos de obscenidades, chistes y noticias, se unen también algunas inscripciones de antiguas lápidas sepulcrales (p. 21). Además, —dice el autor— muchos estudiosos han optado por comparar las lenguas romances, sobre todo en sus estadios más tempranos, cuando no contaban aún con demasiada autonomía y parecían apenas particularidades geográficas de la variedad vulgar del latín culto (p. 22). El objetivo que persiguen es identificar aspectos que estas lenguas compartían durante su incipiente separación, y así remontarse y reconstruir la forma latina original de la que provinieron.

Sin desmeritar este procedimiento que tantas luces nos ha dado a los curiosos, lo cierto es que acaso las pistas de mayor valor nos las den los propios individuos instruidos de tiempos del Imperio. Se trata de literatos, gramáticos, sacerdotes y maestros que, unos con ánimo prescriptivo y otros con intenciones satíricas, dedicaban sus textos a exponer ciertos usos lingüísticos de las masas. Seguro han oído hablar de “La cena de Trimalción”, el jocosos relato de Petronio incluido en el *Satiricón* (1978), que nos presenta a varios personajes de las clases bajas expresándose en términos vulgares y hasta obscenos. Ese modo de hablar, tal vez un tanto estereotipado, muestra, según Lathrop (1995), más rasgos del latín vulgar que del latín de las clases altas (p. 20).

Más curioso aún me parece el caso de los gramáticos y maestros. Su intención era criticar los tropiezos de los estudiantes e instar a la corrección para preservar la pureza del latín. Lo que no supieron nunca era que ayudarían a inmortalizar esos usos lingüísticos que tanto los sacaban de quicio. En efecto, como leemos en *Curso de gramática histórica española*, gracias a un manual de corrección hecho por un maestro de escuela —texto conocido hoy como *Appendix Probi*—, aprendemos que el latín vulgar ofrecía variantes simplificadas de ciertas combinaciones morfofonológicas del latín culto. “*Aurículas non oriclas*”, exhortaba a sus alumnos el autor anónimo del texto, legando con esa sentencia un dato invaluable para la lingüística histórica: en ciertos contextos, el latín vulgar optaba por simplificar la combinación *au* pronunciándola como un solo sonido, el de la *o* cerrada (Lathrop, 1995, pp. 22-25).

Aún más reveladoras me parecen las reprimendas de este autor latino hacia la costumbre, al parecer cada vez más generalizada incluso entre sus estudiantes, de pronunciar, por ejemplo, *lite* (y no *litem*), *plenu* (y no *plenum*). Como tal vez sepan, el latín fue una lengua con casos; esto significa, básicamente, que a ciertas categorías de palabras se les añadía una desinencia o terminación para indicar su función sintáctica en la oración, esto es, para señalar que dicha voz estaba funcionando en un contexto de enunciación particular como sujeto, objeto directo, objeto indirecto, complemento circunstancial, etc. El sistema de casos dota de gran flexibilidad al nivel sintáctico de una lengua, ya que la función de cada palabra no está determinada por su posición en la oración (de hecho, estas lenguas son llamadas “de orden libre”), sino por un elemento —aquella suerte de sufijo dotado de significado funcional— que ya viene incorporado en la palabra. En este sentido, por ejemplo, en la oración *Marcus amat Iuliam* (Marcos ama a Julia), lo que indica que Julia es el ser amado y Marcos la persona que ama no es la posición de dichos elementos en la frase, sino las terminaciones de cada nombre: “Marcus” termina en “us” (desinencia para marcar la función de sujeto o quien hace la acción), mientras que “Iuliam” termina en “am” (desinencia que marca al objeto directo o en quien recae la acción). Así pues, una oración como *Iuliam amat Marcus* significa lo mismo que la anterior en tanto los nombres conservan las mismas desinencias de caso, aunque aparezcan en otras posiciones dentro de la frase.

Lo curioso de esto es que, según se intuye por el *Appendix Probi*, el pueblo llano y hasta las gentes instruidas obviaban, en su pronunciación, algunas de esas desinencias con información tan importante para entender el sentido de una frase. Si no pronuncias la “m” en *Iuliam* (= a Julia), el nombre declinado sonará como *Iulia* (= Julia) y será imposible distinguir solo por la forma de las palabras cuándo Julia es el sujeto que realiza la acción (quien ama) y cuándo es la persona que recibe la acción (quien es amada). En palabras técnicas, casos como el nominativo y el acusativo empezaban a confundirse en la pronunciación, acaso por una suerte de comodidad articuladora que se traduce en una economía y simplificación formal. Pero cambios como estos, observados sobre todo en el latín oral del día a día, traerían consecuencias que determinarían la naturaleza de las lenguas romances: si ya no puedes distinguir solo por su forma y su sonido a la Julia que ama de la Julia que es amada, recurras a dotar de significación la posición que ocupan los elementos en la oración, con lo cual los *fiijas*. Lo que distinguiría, por tanto, la oración *Marcus amat Iuliam* (Marcos ama a Julia) de *Iulia amat Marcum* (Julia ama a Marcos) no sería ya más la terminación de los elementos sino el hecho de que uno está antes del verbo (sujeto)

y el otro después de este (objeto). De este modo, un hábito lingüístico que empezó entre las gentes ajenas a las correcciones que venían de arriba dotaría al latín vulgar de una fisonomía propia que, según Lathrop (1995), influiría mucho más que la del latín culto en nuestras lenguas romances actuales.

Por fascinante que pueda ser, no es mi intención reflexionar en detalle en todas y cada una de las diferencias de las variedades culta y vulgar, ni en los cambios que sufrió el latín hablado hasta llegar a las lenguas romances. Para ello, siempre habrá libros especializados que consultar, como el ya mencionado de Lathrop o, más cercano a mí, *Biografía de una lengua*, de Enrique Obediente (2000). Lo que me interesa en esta ocasión es destacar cómo en la economía lingüística podemos ver una de las tantas bases de la evolución y de la metamorfosis de una lengua.

Cuando se habla de evolución, solemos pensar en un aumento de la complejidad de un sistema o de un organismo. Y no es falso. Sin embargo, lo que pensamos con menos frecuencia es que el desarrollo y la complejidad que trae consigo la evolución no se traduce (casi) nunca en un aumento de formas. Basta observar el paso de las computadoras de mesa con unidades de procesamientos gigantes y cornetas alámbricas a computadoras pequeñas y delgadas con CPU, micrófono y cornetas incorporados en un solo aparato. La evolución informática apuesta por la reducción, la liviandad y la pequeñez, pero seríamos tontos si creyéramos que el funcionamiento interno de todas estos avances también se ha simplificado. Desde mi ignorancia en materia tecnológica, me atrevo a decir que es todo lo contrario: la economía de las formas implica necesariamente, a mi modo de ver, un aumento en la complejidad de esos hilos invisibles gracias a los cuales lo que vemos simple y pequeño funciona igual de bien, y hasta mejor, que lo que antes veíamos grande, intrincado, rebuscado y confuso.

Me gusta pensar que, como esos aparatos y sistemas informáticos, funcionan también las lenguas. A veces imagino al maestro anónimo del *Appendix Probi* enloquecido por ser testigo de una supuesta degradación y pérdida de riqueza de su lengua. Donde había dos formas dotadas de sentidos diferentes (*Iuliam, Iulia*), ahora solo había una (*Iulia*). Sin embargo, y esto es esencial, las nociones de sujeto y de objeto, a pesar de aquel cambio, no desaparecieron del latín. Existen, incluso en nuestros días, en todas las lenguas romances. La simplificación fue, pues, solamente de forma y no de fondo, pues no cambiaron los referentes mentales ni la capacidad expresiva, sino solo las formas de

encauzar esa capacidad y de simbolizar esos referentes, de resaltar las funciones sintácticas y funcionales de los elementos oracionales empleando menos esfuerzo.

El procedimiento decodificador que hay detrás de este hecho no implica para mí un retroceso cognitivo. Al contrario, es increíble cómo la mente humana consigue atribuir diversas funciones a un mismo elemento (el nombre Julia, por ejemplo) solo a partir de su posición y de su relación con otros elementos interoracionales. Si va antes del verbo (Julia odia a Rosa), cumple función de sujeto, pues, según la lógica de nuestro sistema, antes de la acción debería estar el ente que la realiza. Pero si escribimos Julia luego del verbo (Rosa odia a Julia), se entiende que su función es la de objeto receptor de aquella acción realizada por un sujeto (ahora Rosa). La función de objeto del elemento que sigue al verbo puede indicar que, para nuestro cerebro, los receptores (COD) y destinatarios (COI) de la acción (verbo) se estructuran como satélites de la acción misma, debido a que no existirían como tales si no fuese en relación al quién y a la acción que el quién realiza y que recae o es destinada ellos. Así pues, partiendo de la premisa de Lakoff y Johnson (2007) según la cual hay relaciones no arbitrarias entre “la forma y el contenido, basadas en metáforas generales de nuestro sistema conceptual” (p. 167), se podría por tanto suponer que, en una asimilación metafórica, esa relación del complemento verbal y el verbo que intuye la lógica se refleja en la estructura de nuestros enunciados. Lo que resulta increíble es que todo este razonamiento es captado por el cerebro en cuestión de microsegundos solo a partir del ordenamiento de unos cuantos elementos que conservan siempre la misma forma (Julia, Rosa) y que, en cambio, en latín hubiesen tenido hasta seis variaciones cada uno. Como las máquinas que hacen las mismas funciones de antes cada vez con menos elementos, las lenguas pasan por un proceso evolutivo que parece radicar en una aproximación a lo más formalmente simple e implicar casi siempre la reducción y la economía.

En torno al español americano

La misma preocupación de nuestro maestro latino persigue a veces a los gramáticos puristas del español peninsular, quienes ven con malos ojos la simplificación que el español ha tenido en el continente americano. “Eso no es español”, dicen aún hoy algunos profesores en España cuando escuchan a un hispanoamericano pronunciar del mismo modo “masa” y “maza”. Nosotros, americanos, solo tenemos una manera de saber si cuando oímos /masa/ nuestro interlocutor se refiere a un conjunto de materia o a un instrumento pesado de madera. Eso que nos da pistas es el contexto.

En cierto sentido, ya con la fijación de los elementos oracionales en la evolución del latín vemos que el contexto cobra mayor importancia, aunque se trate, en ese caso concreto, de un contexto lingüístico, es decir, de la vecindad entre las palabras, de los elementos que están antes o después en la concatenación lineal. En el caso de la confusión entre “masa” y “maza”, propia del español americano, será no solo el contexto lingüístico, sino, además, el contexto de la enunciación lo que aclare el sentido del mensaje. “Estira bien la masa con esa maza antes de preparar los pasteles”, dice una madre a su hija mientras las dos están en la cocina con sendos delantales. Incluso para una niña pequeña resulta evidente que lo que deberá estirar será la mezcla de harina y agua (la masa), así como que dicha acción se puede realizar con el objeto de madera pesado (maza) que también tiene ante sus ojos.

Casi nunca el contexto es demasiado oscuro como para que la mente no resuelva estos casos de ambigüedad en cuestión de milésimas de segundos. Con las neutralizaciones de algunos pares fonemáticos que ha sufrido nuestro español (los fenómenos de lambdacismo, rotacismo y yeísmo podrían ser otros ejemplos), no solo se han reducido los esfuerzos articulatorios, sino que además se ha simplificado nuestro sistema, y todo esto sin perjuicio de nuestras capacidades comunicativas.

Economía formal en el inglés

De no contar con una mente maravillosa capaz de procesar un montón de información en un segundo, el mundo que conocemos sería una torre de Babel. Pensemos en el inglés.

Si algo caracteriza al inglés es su economía. Comparado con un idioma como el español, el inglés presenta un inventario de conjugaciones verbales muy reducido. Aunque pensemos poco en ello, es cognitivamente interesante discriminar el sentido exacto de una frase como *I bought...* al inicio de una oración. Los aspectos del sentido del verbo se reconstruyen solo cuando llega la segunda parte del mensaje: *a book yesterday* o *something every time I went to the bookshop*. Solo entonces sabemos si “bought” representa un pasado perfecto (de algo culminado en un momento del pasado: “compré”) o si tiene un valor imperfectivo (de algo que ocurrió muchas veces a lo largo del momento pasado al que hacemos referencia: “compraba”).

Este es solo un ejemplo un poco ingenuo de lo mucho que se puede decir con tan poco en una lengua tan poéticamente rica como el inglés, a pesar de su conocida

simplicidad. Jamás dejará de sorprenderme todo lo que puede comunicarse siempre con el mismo inventario de palabras. Si no tuviésemos el contexto, no comprenderíamos; pero el contexto nunca va a faltar porque es precisamente el sustrato mismo donde todo acto comunicativo surge. Ahora bien, lo que me interesa es demostrar cómo a medida que las formas se reducen, el contexto gana en importancia.

El ejemplo que daré a continuación tiene el único objetivo de poner de manifiesto cosas que casi todo el mundo sabe, pero que pocos transforman en conocimiento consciente. Estoy escuchando en este preciso momento una canción de Lana del Rey con el siguiente verso: *Will you still love me when I'm no longer young and beautiful?* El verbo *to be* está escrito en presente, pero no se traduce como “yo no soy” simplemente porque no es el sentido que tiene. El verbo *ser* en esta oración está proyectado a futuro y se correspondería más con nuestro subjuntivo “yo no sea”. Pero no cambiamos la forma verbal para darle ese otro sentido. Nuestro cerebro solo se apoya en la partícula de futuro *will*, que encabeza la frase, y en el adverbio *longer*, es eso lo que nos indica que la forma presente *I'm* debe entenderse como un futuro proyectado, como una posibilidad. Una forma: más de un sentido.

En torno al meme y las redes sociales

Como aseveran muchos especialistas, entre ellos Victoria Marrero (2009), la expresión del pensamiento y de las emociones es una necesidad humana, por lo que el hombre siempre ha conseguido dar cauce a esa expresión con los medios que tiene. Antes de contar con el lenguaje verbal, el ser humano expresaba sus deseos y miedos con pinturas rupestres, gestos y sonidos. El niño que aún no sabe hablar pasa por un proceso similar: lenguaje corporal, gesticulaciones, lenguaje preverbal; todo lo que está a su alcance sirve para expresar su incomodidad o sus necesidades.

Lo interesante es que el cerebro también se ha adaptado a comprender esos mensajes. La mente humana no solo está inclinada a la expresión, sino también a la comprensión (Marrero, 2009, p. 356); en resumidas cuentas, se inclina naturalmente al uso de signos, a la comunicación, al menos desde que el hombre se constituyó en ser social, puesto que, en palabras de Marrero (2009), el lenguaje es un “impulso social” y “un instrumento esencialmente comunicativo, que sólo en el marco de las relaciones humanas puede desarrollarse” (p. 354). Por eso no importa qué tanto cambien nuestras formas, qué tanto se simplifiquen las lenguas, qué tanta tendencia a la economía tenga la evolución de

nuestros idiomas y de nuestros sistemas. El mensaje completo, con sus colores y matices, conseguirá llegar al receptor, la mayoría de las veces con mucho éxito.

Actualmente, gran parte de nuestra comunicación se ha apoyado hasta tal punto en los elementos extralingüísticos que hasta ha prescindido de las palabras, como lamentó Sartori (1998) al estudiar la cultura televisiva. Por supuesto, la comunicación no verbal, gestual, visual y pictórica ha existido desde el primer día, pero es sorprendente la fuerza que tiene hoy. No sé si será por mi edad, pero a veces se me hace un poco complicado hablar sin referirme a algún meme. “Como el meme que dice...” se ha convertido en expresión corriente en mi día a día. Solo tengo que decir las cuatro o cinco palabras que forman parte del texto del meme y creo en la mente de mi interlocutor un escenario completo donde palabras, sentimientos, referencias culturales e intertextuales, anécdotas, pensamientos y emociones se cruzan.

Cuando hablo de economía lingüística, como he hecho hasta ahora, no puedo dejar de pensar en los memes. Muchas veces, hacer referencia a un meme me ahorra al menos una treintena de palabras. Lo llevo más allá: sacar a colación un meme en la conversación o mandar un *sticker* en un chat de WhatsApp me evita muchas veces tener que intentar elaborar con palabras la correcta y precisa expresión de mis estados de ánimo, de mi enojo, de mi mala suerte o de mi emoción ante un evento concreto.

Los memes, por el contrario, permiten una expresión bastante profunda y compleja; Aladro y Jardón (2022) aseguran que son “un lenguaje en toda su extensión funcional” (p. 145). Y esta eficacia se logra con una forma muy simple: apenas una imagen, usualmente de pésima calidad y poca resolución, con un texto breve, mal editado, a veces con errores ortográficos, en ocasiones demasiado grande y con una tipología poco armoniosa respecto al mensaje y al resto del objeto. Las formas del meme son tan feas y mediocres como feas y mediocres parecían en su tiempo las formas lingüísticas de los estudiantes del autor del *Appendix Probi*. En cuanto al meme, pareciera, de hecho, que mientras más dudosa su calidad estética, mejor; pues el lenguaje del meme es “una formulación desde el humor” (Ruiz, 2020, p. 72) fundamentado en el sentido de identificación (Aladro y Jardón, 2022, p. 145), pero también en la estética de lo feo, de lo mal hecho o lo hecho a medias tan común en las formas populares digitales de lo que Nick Douglas (2014) denomina como “internet ugly”.

El meme puede ser visto como símbolo de la mediocridad, pero en esta ocasión me interesa más verlo como una nueva muestra de la economía formal, de la contextualización

y de la riqueza expresiva. Me costaría algo de trabajo y de tiempo expresar un pensamiento como el siguiente: de verdad me duele a veces pensar en todos aquellos que perdimos nuestro trabajo por la cuarentena del 2020. En realidad, me lastima todo lo que se perdió con la propagación mundial del virus: las relaciones fallidas, las graduaciones, los planes de viaje, los trabajos, etc. A veces pareciera que todos hubiésemos tenido la vida arreglada justo cuando cayó la pandemia. Pero, al mismo tiempo, eso me causa algo de risa. Es curioso ver cómo todos caímos de nuestras ilusiones y altas expectativas a lo más bajo. Es una verdadera crisis en la vida de cualquier persona, pero cuando pasa eso, lo mejor es tomarse a chiste nuestra propia mala suerte y nuestras desgracias. En un chat amistoso, hablando con amigos que perdieron a su pareja o sus trabajos, jamás hubiese escrito algo como eso (o tal vez sí, a altas horas de la madrugada, cuando se es más intenso con los amigos íntimos). Lo cierto es que, si la relación es cercana y si me consta que la otra persona comparte el mismo tipo de humor, probablemente solo hubiese enviado la siguiente imagen (Figura 1).



Figura 1. Detalle de la imagen viral (meme) que representa los pasos de la coreografía ejecutada por Daniela del Río en marzo de 2019 durante una protesta estudiantil contra el acoso sexual institucional en la UANL. Las imágenes fueron resignificadas masivamente durante esos años para hablar burlescamente de situaciones de padecer colectivo. Autor desconocido.

Tal vez me hubiese bastado añadir a la imagen este corto mensaje: por todos a los que el COVID arruinó los planes. Parece mentira que otra persona pudiese leer en esta imagen aquella expresión de mis sentimientos, pero sí sería posible. Por supuesto, eso implicaría que mi interlocutor manejara todos o la mayoría de los referentes culturales y contextuales que me han hecho cargar de sentido esa imagen. Es decir, tendría que haber visto varias veces variaciones como estas (Figura 2 y Figura 3):

BAILO POR TODOS AQUELLOS QUE
TIENEN UN HUAWEI!!!



Figura 2. Imagen viral que refiere las dificultades compartidas por los usuarios de teléfonos celulares Huawei a causa de las limitaciones de estos dispositivos electrónicos. Autor desconocido. Encontrada en Dopl3r.com. (2020). Recuperada de: <https://www.dopl3r.com/memes/actualidad/bailo-por-todos-aquellos-que-tienen-un-huawei/667376>



Figura 3. Meme que hace alusión a la frustración compartida por muchas mujeres de clase media y baja por no poder costear la liposucción. Encontrado en Facebook: Dolls Beauty Coordinators. (2019, Abril 9). Recuperado de: <https://www.facebook.com/dollsplasticsurgery/posts/buenas-tardes-que-el-dinero-no-sea-impedimento/1453059671496260/>

Cualquiera que hubiese visto imágenes como esas en un período corto (y difícil era no verlas, cuando invadían todas las redes) habría captado el sentido del meme, usado para ridiculizar y mitigar con la risa alguna frustración o sufrimiento personal o colectivo. Y es que, como postulaba Shifman (2014), al meme lo define su carácter transformativo, su conexión semántica con el modelo original del que surge y su contextualización (p. 240). Como afirma Aladro (2017) basándose en la teoría de la gramática generativa transformacional, el meme, como otros lenguajes, se sustenta y transmite en y por la proyección analógica, la derivación y la simbolización, procesos en los cuales “las formas culturales del siglo XX y XXI actúan como un diccionario o universo semántico, que a través de los principios de la modularidad, transcodificación, variabilidad, ilusionismo y escalabilidad, constituyen una pragmática de creación constante” (Aladro y Jardón, 2022, p. 144). Por tanto, no haría falta conocer el trasfondo real del meme de la Figura 1, aunque eso pudiera expandir los panoramas de la comprensión. Lo que sí es menester sería descifrar los patrones del meme, lo que sus distintas versiones comparten sintáctica y semánticamente: los patrones de la forma y del sentido, o lo que Aladro y Jardón (2022) llaman la “macroestructura semántica” cuyo conocimiento permite usar el meme “a partir del episodio memético puntual, para entender la derivación, bisociación o desvío que el nuevo meme supone” (p. 147).

Así pues, la repetición e imitación son componentes esenciales de la comunicación mediante memes. A fin de cuentas, meme era en su inicio un vocablo inglés que involucraba los conceptos de imitación y repetición en la herencia biológica: meme es un rasgo conductual transmisible por imitación entre las personas (Dawkins, 1986, pp. 281-196). En realidad, repetir es la esencia de toda convencionalización y, sobre todo, de la convencionalización de cualquier sistema de signos. La recurrencia que permite la eficaz lectura (comprensión) y uso (producción) de los memes no es algo nuevo. Es lo que los niños hacen al asimilar las primeras palabras que oyen decir a sus padres repetidamente y en contextos similares y es lo que todos hacemos cuando estamos presenciando la incorporación de un neologismo en nuestro sistema. En palabras de Castañeda (1999) el “desarrollo cognoscitivo que comprende desde discriminación perceptual (...) hasta la función de los procesos de simbolización y pensamiento” es una condición necesaria a toda adquisición lingüística y comunicacional (p. 74). Así como los bebés, los internautas han aprendido a leer memes gracias al contexto de enunciación y al uso repetido de ciertas formas en situaciones similares. Una vez que la mente asimila con el uso todo lo que describimos del meme anterior, y una vez que lo asocia a determinados contextos y a una variedad de referentes, este elemento funciona perfectamente como signo de uso común y como discurso. Insertado en el momento preciso en una conversación como la referida antes, este meme podría transmitir un poderoso y hondo mensaje.

No queda duda de que, para que sea posible tal comprensión, es condición necesaria que el interlocutor esté familiarizado con el meme, pues la expresión de sufrimiento de la joven de la imagen no sería suficiente para entender a priori lo que yo pretendería transmitir. Y aquí es donde entra el contexto, es decir, las redes sociales, el tipo de lenguaje que manejan, los referentes, la clase de humor que prolifera en internet, los chistes, las noticias diarias, la primera cuarentena de 2020, la recesión económica, las restricciones de viaje, el toque de queda, el desempleo. Se trata de un contexto amplio, con elementos diversos que conciernen a la cultura de masas, a la cultura contemporánea, a nuestros referentes sociales del momento, a la situación política y económica de entonces, a las situaciones particulares de los interlocutores, pero también, en cierto modo, a las circunstancias concretas de aquellos que también se burlaron de su sufrimiento mediante el mismo meme, pues es gracias a eso que pudimos ir construyendo en el tiempo una significación a este significante, convirtiendo al objeto en signo. Como dice Erly Ruiz (2020),

el meme “por ser una auténtica expresión colectiva es tanto sociológicamente relevante como un fenómeno comunicativo pertinente” (p. 73).

Si te sorprende la gran cantidad de elementos extratextuales involucrados en el uso del meme anterior, échale un vistazo a este (Figura 4).

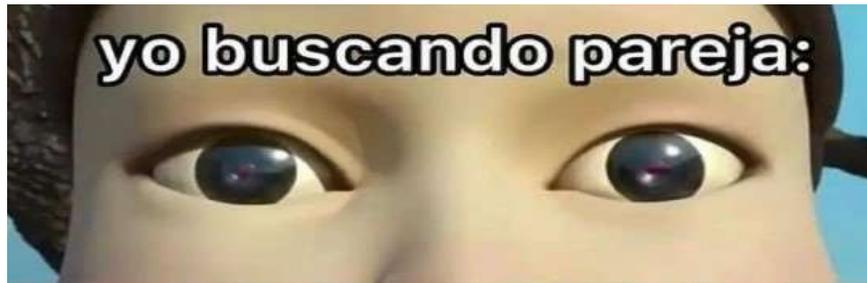


Figura 4. Detalle de un meme que refiere la dificultad para encontrar una pareja ideal. Autor desconocido. Encontrada en <https://www.pinterest.es/pin/povyo-buscando-pareja--1128081406643175573/>

Tiene apenas tres palabras y el meme es bastante pobre a nivel formal, pero resume una experiencia general, con la que muchos podríamos sentirnos identificados. Sin embargo, las palabras del meme anterior no comunican por sí solas la exigencia de ciertas personas al momento de buscar pareja sentimental ni tampoco la minuciosa selección y el cruel descarte que realizan de sus pretendientes. Puede que los ojos abiertos, grandes y atentos de la muñeca de la imagen nos den una pista de dicha minuciosidad, pero no es suficiente para comunicar todos los sentidos. Para llegar a estos, hay que conocer la referencia o, como mostré antes, haber visto el meme las suficientes veces para deducir su significación y añadirlo a nuestro repertorio comunicativo. Yo, por ejemplo, jamás he visto la serie televisiva de la que se ha originado este meme. Pero, guiándome por los patrones de las variaciones que he visto, sé que el ser representado en la imagen hace con la mirada un análisis atento y despiadado de los contrincantes que quieren llevarse el primer lugar de la competencia. Aquellos que cometen errores son descartados y fulminados (literalmente) con la mirada asesina de la muñeca.

La popularidad de *El juego del calamar* hizo que no fuese necesario haber visto la serie para haber escuchado (aunque fuese de casualidad) o intuido (a fuerza de repeticiones) el poder destructivo de la muñeca, obstáculo en una de las pruebas que debían superarse en el juego ficticio. Es posible que este conocimiento solo se haya expandido entre grupos etarios muy selectos (así como ciertos usos lingüísticos y

variaciones discursivas caracterizan un determinado sociolecto y permiten la comunicación entre sus miembros, aunque sean incomprensibles para otros grupos sociales). Sin embargo, esto es suficiente para que haya penetrado en la cultura popular de ciertas sociedades y haya posibilitado la expresión de un gran número de personas.

Conclusiones: comunicación y evolución

“Lo que le es más natural a todo el mundo es lo que más le conviene”.

Cicerón (como se citó en Montaigne, 1987, p.16)

¿Aún somos capaces de decir que el mundo virtual está mermando nuestras facultades? Mi inquietud por las aseveraciones sobre la degradación del idioma español y la pérdida de facultades lingüísticas y cognitivas es uno de los motivos que me llevó a escribir estas impresiones. No quería dejar pasar la oportunidad de manifestar los vínculos entre la cognición y las posibilidades comunicativas que subyacen a los usos actuales del español, del inglés y del lenguaje visual de las redes sociales.

A veces nos acostumbramos tanto a las cosas que no dedicamos tiempo a desmontar todos los engranajes que están detrás de ellas, que las hacen existir. Es muy fácil decir que la capacidad comunicativa del hombre moderno se ha empobrecido solo porque hemos visto la economía a la que se dirigen muchos sistemas, así como la simplificación de muchas formas y contrastes lingüísticos que usaban nuestros antepasados. También es sencillo criticar la capacidad de comunicarse de las generaciones más jóvenes solo porque no coincide con los modos comunicativos de hace décadas. Para el maestro del *Appendix Probi* era muy natural decir que lo que hablaban sus alumnos estaba mal solo porque no era lo que a él le habían enseñado, lo que hablaban él mismo y sus colegas. Yo voy más allá, incluso: para mí, más perezoso es aquel incapaz de apartarse de sus usos corrientes y de intentar dotar de sentido a los nuevos que aquel que ha sido capaz de ir creando y convencionalizando, con el uso, nuevas formas de expresión.

Que no nos comuniquemos igual que hace años no quiere decir que no nos comuniquemos con el mismo éxito que antes. La comunicación es una necesidad tan inherente que siempre nos las arreglaremos para darle curso. Puede que un uso tarde en establecerse y que en los primeros momentos haya algo de confusión, pero el hombre es un ser de signos —*homo semioticus*, como lo llama Acosta (1990) — y el cerebro humano sigue teniendo inclinación a crear sentido y a leer la significación tras las cosas. “Cualquier

cosa que el hombre conciba, o diga, o haga, está ya semiotizada, cargada de un sentido” (Acosta, 1990, p. 19), porque los signos y símbolos —parafraseando a Claude Lévi-Strauss (1987), Ernst Cassirer (1944), entre otros autores— son maneras que tiene el hombre de relacionarse con el exterior, de objetivarlo y dominarlo: de hacerlo suyo y, al mismo tiempo, de hacerse parte de él. Son, en realidad, la consecuencia de un anhelo: nuestra necesidad profunda de dar sentido a lo que nos rodea, de comunicarnos y compenetrar con lo otro y con los otros (y a veces también de persuadirlos e imponernos).

Para decirlo brevemente, la comunicación es necesidad y es instinto. Si por practicidad escasean nuestras formas, nuestro cerebro buscará la manera de usar lo que tiene a su disposición para crear sentido y transmitirlo. Esa manera implica, como vimos, un apoyo creciente en el contexto. Asimismo, el cerebro del otro al que interpelamos conseguirá la manera de dotar de sentido eso que le presentamos como mensaje, sea una forma rimbombante sacada de la retórica antigua o un meme. En resumidas cuentas, mientras seamos capaces de crear y leer signos dentro de nuestras comunidades nuestras facultades comunicativas no habrán retrocedido ni un paso.

Bibliografía

- Acosta R. Á. (1990). Del homo loquens al homo semioticus. En *Describir, inventar, transcribir el mundo: Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (pp.13-20). Sevilla: Visor.
- Aladro, E. (2017). El lenguaje digital, una gramática generativa. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 22, 79-94. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/55968>
- Aladro, E. y Jardón. M. (2022). Los memes como jerga del lenguaje digital. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 27, 143-157. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/81695>
- Cassirer, E. (1967). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Castañeda, P. F. (1999). *El lenguaje verbal del niño*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.
- Dawkins, R. (1986). *El gen egoísta*. Barcelona: Salvat.

- Douglas, N. (2014). It's Supposed to Look Like Shit: The Internet Ugly Aesthetic. *Journal of Visual Culture*, 13 (3), 314-339. Recuperado de <https://journals.sagepub.com/doi/epub/10.1177/1470412914544516>
- Lakoff, G. y Johnson, M. (2007). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra.
- Lathrop, T. A. (1995). *Curso de gramática histórica española*. Barcelona: Ariel.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Mito y significado*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marrero, V. (2009). Origen y adquisición del lenguaje. En M. V. Escandell. (Coord.), *El lenguaje humano* (pp. 339-368). Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces, S. A.
- Montaigne, M. (1987). *Ensayos III*. Madrid: Cátedra.
- Obediente, E. (2000). *Biografía de una lengua: nacimiento, desarrollo y expansión del español*. Cartago: Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe.
- Petronio. (1978). La cena de Trimalción. En *El Satiricón* (pp. 50-114). Madrid: Editorial Gredos.
- Ruiz, E. (2020). Logos meme: pronunciando Coronavirus en Venezuela. *Temas de comunicación*, 40, 64-84. Recuperado de <https://revistasenlinea.saber.ucab.edu.ve/index.php/temas/article/view/4600/3839>
- Sartori, G. (1998). *Homo videns*. Buenos Aires: Taurus.
- Shifman L. (2014). *Memes in Digital Culture*. Mass: MIT Press.

Fecha de recepción: 02 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2024



Licencia Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



ZONA DE DEBATE



GENOCIDIO(S)¹⁴⁴

GENOCIDE (S)

Lucas Crisafulli

Seminario Introducción al Análisis de los Derechos Humanos

Facultad de Derecho

lucascrisafulli01@gmail.com

Universidad Nacional de Córdoba

A finales de la década del 30, el matemático inglés Alan Turing logró descifrar los códigos con los que se comunicaban los nazis. De esta manera, los Aliados tenían información no solo de las operaciones militares que planificaba el Tercer Reich sino también de la política de gestión de los enemigos del Estado: judíos, gitanos, homosexuales, testigos de Jehová, discapacitados.

Hacia finales de agosto de 1941, el primer ministro británico Winston Churchill pronunció un discurso que se transmitió a través de la cadena de la BBC, en el que contaba lo que Hitler estaba haciendo en Alemania y en los territorios ocupados, como Polonia. Termina su alocución con una famosa frase: “Estamos en presencia de un crimen sin nombre”.

¿Cómo nombrar esta nueva forma de aniquilar a los “indeseables”? No se trataba de las matanzas en campos de batalla o de crueldades cometidas contra prisioneros de guerra. Tampoco implicaba un mal sin sentido producido por un mentecato y millones de obsecuentes. Era necesario encontrar un nombre para este crimen que era mucho más grave que multiplicar un homicidio por cien, por mil, incluso por millones. En un homicidio,

¹⁴⁴ Quisiera agradecer a Constanza Gigena Bouldokian, quien me prestó la primera edición en español del libro *Un Proceso Histórico* (1973) con anotaciones en lapicera de su abuelo, quien arribó a Argentina durante la diáspora de armenios. No conocía ese libro maravilloso. También quisiera agradecer a Julián Axat, que me regaló el libro *Genocidio (Pensamientos en rima)*, poemas inéditos de Raphael Lemkin traducidos por el propio Julián. Ambos libros fueron fundamentales para escribir este texto.

matar es el fin, pero en este nuevo crimen, el homicidio masivo –junto a otros métodos– es un medio para la consecución de otros fines.

No era la primera vez que el mundo asistía a una práctica como la llevada adelante por la Alemania nazi, quizás era la primera vez que se intentaba contra centroeuropeos.

Quien encontró la palabra fue Raphael Lemkin, un jurista polaco de origen.

Argentina precursora

Argentina es pionera en el mundo en relación a estos crímenes, hasta entonces, sin nombre. El 4 de octubre de 1878, siendo Nicolás Avellaneda presidente de la Nación y Julio Argentino Roca ministro de Guerra, el Congreso de la Nación sancionó la ley 947, que establece en el artículo primero:

Autorízase al Poder Ejecutivo para invertir hasta la suma de un millón seiscientos mil pesos fuertes, en la ejecución de la ley de 13 de Agosto de 1867, que disponiendo el establecimiento de la línea de fronteras, sobre la margen izquierda de los ríos Negro y Neuquén, previo sometimiento por desalojo de los indios bárbaros de la Pampa, desde el río Quinto y el Diamante, hasta los dos ríos antes mencionados. (Ley 947, 1878, artículo 1)

Hay cuatro dimensiones que no pueden obviarse cuando se analiza la llamada Campaña del Desierto. En primer lugar, se anunció como un plan para ampliar los márgenes del territorio nacional. En segundo lugar, la Campaña del Desierto fue un plan de exterminio, pues no había un desierto sino tierras habitadas por pueblos originarios. Se estima que asesinaron a más de catorce mil indígenas y tomaron como prisioneros a más de diez mil. En tercer lugar, el objetivo fue profundizar la concentración de las tierras para el fortalecimiento de las oligarquías: entre 1876 y 1903, el Estado Argentino entregó en propiedad privada más de cuatrocientos millones de hectáreas a solo 1843 personas. Solo sesenta y siete familias tenían más de seis millones de hectáreas.

Pero hay una cuarta dimensión de la Campaña del Desierto que la transforma en el primer crimen sin nombre de la historia: la ley 947 autorizaba al poder ejecutivo al “*sometimiento por desalojo de los indios bárbaros de la Pampa*”. Durante la presidencia de Roca hubo reparto de los indígenas capturados como prisioneros. Como dice Daniel Feierstein (2016), esta práctica no respondía exclusivamente a criterios económicos, sino que la política estaba anclada en exhibir el poder del Estado sobre los cuerpos. Se estaba construyendo el ser nacional en el que la cultura indígena sería borrada. La matanza masiva también tenía este objetivo.

A título ejemplificativo, en 1970 la Dirección Nacional de Turismo editó un folleto en inglés para promocionar el turismo en Argentina. En relación a la población, dice el folleto:

En la Argentina no hay negros, pues los que se trajeron en la época de la esclavitud ya desaparecieron. Tampoco hay indios. Derrotados en la larga lucha contra el blanco, no quedan más. Lo que resta de nosotros, pues, son los criollos, descendientes directos de la más pura cepa española, a los que se agregó la poderosa inmigración europea posterior.” (Ratier, 1971, p.17).

En la Campaña del Desierto, la matanza de indígenas, la prisionalización y el posterior reparto de niños, niñas y mujeres para esclavizarlos en las fincas fue el medio utilizado para transformar la cultura nacional, para *desindigenizar* lo nacional y construir una cultura blanca que parezca descender de los barcos. Esto parece cierto si solo miramos los espacios de poder que actualmente ocupan las personas blancas, sea en cargos jerárquicos en las empresas, la justicia, la política e incluso en la televisión, donde solo llaman a morochos cuando hay que representar a presos, empleadas domésticas o narcotraficantes. La política de blanqueamiento de la Campaña del Desierto fue exitosa en invisibilizar lo no blanco y relegarlo a lugares marginales.

El genocidio de los Jóvenes Turcos

Cuando en agosto de 1939 Hitler ordenó la invasión de Polonia, dijo: “¿Quién se acuerda del aniquilamiento de los armenios?”. Hitler utilizó la palabra *vernichtung*, que puede ser traducida como aniquilamiento, pero también como destrucción o exterminio. Esa idea de olvido fue lo que también motivó la *endlösung der Judenfrage*, es decir, la solución final de la cuestión judía. Por cierto, Hitler tampoco mencionó la Campaña del Desierto, quizás porque ni siquiera la conocía o porque los indígenas se encontraban un peldaño más abajo en su escala civilizatoria.

Entre 1919 y 1920, tribunales militares de ocupación en la antigua Constantinopla sentenciaron a muerte a los turcos responsables del *vernichtung* al pueblo armenio, pero dicha sentencia no se hizo efectiva y los criminales lograron escapar muy cómodamente y exiliarse, en su mayoría, en Alemania. Entre otros, hablamos de Talaat Pasha, Gran Visir del Imperio Otomano y uno de los principales responsables de la matanza.

El 5 de marzo de 1921, Soghomon Tehlirian asesinó de un balazo en las calles de Berlín a Talaat Pasha. En el proceso penal llevado adelante en Berlín, se conocieron los

motivos de tal determinación: a Tehlirian le habían asesinado ochenta familiares. Declara en el juicio:

PRESIDENTE - ¿Cómo fueron asesinados sus padres?

ACUSADO - Durante el saqueo, desde el frente de la caravana se abrió fuego sobre nosotros. En ese instante, uno de los gendarmes llevó a mi hermana arrastrándola. Mi madre comenzó a gritar: “¡Que me quede ciega...!” Yo no quiero recordar aquel día, no quiero que me hagan recordar, prefiero morir antes que describir aquel día nefasto.

(...)

ACUSADO - Yo no puedo narrar todo eso porque lo revivo cada vez. Me golpearon. Se llevaron a todos arrastrándolos. Luego vi cómo le partieron de un hachazo la cabeza a mi hermano...

PRESIDENTE - ¿Su hermana pudo volver?

ACUSADO - Mi hermana fue arrastrada y violada...

(...)

ACUSADO - Apenas los gendarmes habían empezado la masacre se les unió la turba; en ese instante mataron a mi hermano... mientras caía mi madre.

PRESIDENTE - ¿Cuál fue la causa de su caída?

ACUSADO - No sé, un balazo o alguna otra cosa.

PRESIDENTE - ¿Dónde estaba su padre?

ACUSADO - No vi a mi padre, él estaba más adelante, pero allí también se mataba.

(*Un proceso histórico. Absolución al ejecutor del Genocida Turco TalaatPashá*, 2012, p. 52, 53)

De la declaración de Tehlirian se desprenden al menos dos cuestiones. En primer lugar, Turquía llevó adelante un plan masivo de aniquilamiento de la cultura armenia a través de la muerte, el linchamiento, el robo, el saqueo y las violaciones de armenios. En segundo lugar, que esas acciones no fueron solo llevadas adelante por militares sino también por parte de la población civil de Turquía (“la turba”).

Lemkin siguió muy de cerca el proceso que culminó con la absolución de Soghomon Tehlirian por decisión unánime del jurado.

El libro *Un Proceso Histórico* recoge las actas del juicio en el que se discute la responsabilidad jurídica de asesinar al tirano. ¿Es responsable una persona que mata a quien asesinó a toda su familia, su pueblo, su comunidad, cuando no hubo justicia para los perpetradores de tales crímenes? Es un tema complejo tanto desde el punto de vista jurídico como del punto de vista moral. Por eso son tan importantes los procesos de memoria y justicia que evitan estos otros crímenes. La justicia asegura que no haya venganza.

Uno de los aspectos más fascinantes del libro es que el proceso penal en el que se reconocen los crímenes perpetrados por el Estado turco se produce justamente en Alemania, país que, años después, llevaría adelante los mismos crímenes contra judíos, homosexuales, gitanos, discapacitados.

La vida de Lemkin

Raphael Lemkin nació en 1900 en la localidad de Bezvodno, un pequeño pueblo del Imperio Ruso que luego formó parte de Polonia y desde 1945 de Bielorrusia.

Estudió derecho, filosofía y filología. Logró hablar y escribir en nueve idiomas y comprender doce, lo que le dio un acabado conocimiento sobre el lenguaje.

En 1933, cuando Lemkin era fiscal suplente en Varsovia y profesor en la Universidad Libre de Polonia, presentó una importante ponencia sobre la necesidad de definir los crímenes internacionales para ser defendida en la Conferencia Internacional de Derecho Penal en Madrid. Sin embargo, días antes, el ministro de Justicia de Polonia le impidió viajar por miedo a que las ideas de Lemkin pudieran incomodar a Alemania, que estaba en pleno proceso de reconciliación con Polonia. La ponencia se tituló “Los actos que representan un peligro general (o interestatal) considerados como delitos contra el derecho de gentes” y allí Lemkin propuso que debía celebrarse un convenio internacional para sancionar las “acciones de exterminio contra grupos étnicos, confesionales o sociales” y las acciones de destrucción de su patrimonio cultural y artístico, descritas como actos de barbarie y vandalismo que infrinjan los principios humanitarios. Fue la primera vez en la historia moderna que, bajo el principio de una jurisdicción humanitaria universal, se intentó tipificar como delitos el exterminio y la persecución de cualquier grupo o colectividad.

A medida que el antisemitismo avanzaba por Europa (y no solo por Alemania), los judíos comenzaron perder lugares en cargos del Estado y Lemkin tuvo que renunciar al cargo de fiscal y dedicarse al ejercicio de la abogacía.

En 1939, Raphael Lemkin logra exiliarse en Estados Unidos. Sin embargo, cuarenta y nueve miembros de su familia son asesinados por el régimen nazi, entre ellos su padre y su madre, quienes pasaron sus últimos días en el campo de concentración de Treblinka, en la parte ocupada de Polonia.

En Estados Unidos vivió entre Nueva York y Washington. Fue vecino de Theodor Adorno y de Hannah Arendt. En 1950 y 1951 fue nominado para el Premio Nobel de la Paz.

La mayor obsesión de Lemkin no fue solo crear una categoría que nominara los crímenes sin nombre, sino también que se incorporara al derecho internacional un concepto universal de justicia que permitiera la sanción de estos crímenes y, sobre todo, su prevención. Este concepto es retomado años posteriores por los Organismos de Derechos Humanos en Argentina que hicieron del *Nunca Más* todo un estandarte.

La Convención

Soy un hombre viejo y enfermo... estoy virtualmente sin recursos en este momento. Pido prestado dinero a mis amigos en N.Y. para viajar a Washington, luego pido prestado a los amigos de Washington para reembolsar a los amigos de N.Y. La factura de mi hotel en N.Y. permanece impaga durante varias semanas. Los premeditados insultos del botones del ascensor. Finalmente mis ropas son confiscadas y no me es permitido acceder a mi habitación. Acuerdo pagar mi factura, aportando unos pocos dólares cada semana o cada mes, y finalmente rescato mis cosas... de este modo me encuentro defendiendo en Naciones Unidas una causa sagrada mientras visto ropas con agujeros..." (Lemkin, 2018, p. 325).

La causa sagrada que Lemkin estaba defendiendo en Naciones Unidas era la discusión de la Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio. Si bien el Tribunal Militar Internacional de Nuremberg había mencionado la palabra, es la primera vez que un documento internacional la define.

La mayor resistencia en la discusión de la Convención se concentraba en quiénes podrían ser las víctimas del delito de genocidio. Como plantea Zaffaroni (*Un Proceso Histórico*, 2012, p. 21) "no hay ninguna tipificación del homicidio en el mundo que excluya como sujetos pasivos a algunos humanos". En el ámbito del derecho penal interno, los delitos se definen por la acción desplegada por el autor, pero no por quiénes son las víctimas; es decir, se definen por "qué hizo el autor" (o dejó de hacer) pero no "a quién se lo hizo".

Inglaterra, Sudáfrica, Polonia y la Unión Soviética eran renuentes a incorporar a los grupos políticos, económicos y sociales como las víctimas de un genocidio, aunque estaban dispuestas a incorporar a grupos naciones, étnicos, raciales y religiosos. Yugoslavia y Francia expresaron que la exclusión de algunos grupos (como los políticos) podía implicar implícitamente la habilitación para su aniquilación.

Con veintinueve votos a favor, en diciembre de 1948 quedaron incluidos los grupos políticos a la definición de genocidio de la Convención, tal como fue la idea originaria de Lemkin. Sin embargo, sucedió algo muy extraño: Uruguay y Egipto pidieron que se votara de nuevo, moción que recogió apenas veintidós votos (siete menos que la primera votación) pero que alcanzó para excluir a los grupos políticos de la definición debido a que varios representantes de países no estaban presentes cuando se votó por segunda vez. De esta manera, genocidio quedó definido de la siguiente manera:

En la presente Convención, se entiende por genocidio cualquiera de los actos mencionados a continuación, perpetrados con la intención de destruir, total o parcialmente, a un grupo nacional, étnico, racial o religioso, como tal:

Matanza de miembros del grupo;

Lesión grave a la integridad física o mental de los miembros del grupo;

Sometimiento intencional del grupo a condiciones de existencia que hayan de acarrear su destrucción física, total o parcial;

Medidas destinadas a impedir los nacimientos en el seno del grupo;

Traslado por fuerza de niños del grupo a otro grupo. (Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio, 1948, artículo II).

La definición está elaborada a la medida de lo que los nazis habían cometido en Europa. Sin embargo, la intención de la convención no solo era la sanción del delito sino también prevenir estos hechos y, tal como mencionó el representante francés de la Convención, Donnedieu de Vabres, la exclusión de un grupo de la definición podría implicar *“la legitimación de un crimen de esa clase que se perpetrara contra un grupo político”*.

¿Esto significa que la destrucción total o parcial de un grupo político no implica un genocidio? La pregunta tiene dos respuestas. Las interpretaciones más conservadoras de la Convención dirían que solo la destrucción total o parcial de grupos nacionales, étnicos, raciales y religiosos son un genocidio, por lo que la misma acción perpetrada contra un grupo político podría ser un crimen de lesa humanidad, pero no un genocidio. Esta discusión no es para nada menor si tomamos en cuenta que la última dictadura en Argentina llevó adelante el aniquilamiento de un grupo por su pertenencia político-ideológica.

Sin embargo, es posible realizar otra interpretación más acorde con el espíritu originario de la convención, pero también con el objetivo que tuvo Lemkin al definir la palabra genocidio: evitar las masacres, sin importar si los masacrados pertenecían a un grupo religioso, étnico o político.

Si la destrucción se produce contra un grupo político es válido interpretar que ese grupo político es parte de un grupo nacional y, por lo tanto, incluidos en la definición de genocidio. Esta interpretación es acorde con la Convención, ya que esta, al definir genocidio, no estipula que el motivo de la destrucción debe ser la pertenencia a una nación del grupo destruido. El motivo puede ser otro (incluido, claro, el político) aunque la consecuencia sea la destrucción (parcial) de un grupo nacional.

Esto significa que las acciones desplegadas por el Estado argentino entre 1976 y 1983 (incluso podríamos rastrear acciones antes de esa fecha, sobre todo con la participación de la Triple A en Buenos Aires y el Comando Libertadores de América en

Córdoba) pueden ser calificadas como un genocidio en los términos de la Convención.

Pero, ¿qué es un genocidio para Lemkin?

“Genocidio”

Vinieron a matarte,
y no por mera sed de sangre –
Dios les mandó
para gobernar sobre todas las demás naciones.
Tu único pecado, tu mismo nombre.

Ellos exterminarán tu semilla
por causas de raza y religión.
Apretado en el vagón de ganado,
en tu frente la marca
de la bota del policía.
Tus ojos llenos de angustia;
nunca más vas a ver a tu familia,
vendido como esclavos, torturados y saqueados.

Todo el trabajo que una vez hiciste,
esforzándote para mantener esposa e hijo,
para llenar sus almas de orgullo,
para fortalecerse en la lucha —
ahora se reducirá,
a los jadeos finales y el toque de muerte.
El humo de tus cadáveres quemados,

El humo de sus cadáveres quemados
se elevará más y más alto,
al cielo.
Sus lápidas saqueadas —
mientras el perro y el cerdo,
roen los huesos de tus antepasados.

En la casa vacía,
el gato huérfano,
el favorito de tu hija,
solitario desde la cuna vacía,
emergerá.

El piano silencioso permanece,
esperando en vano que la voz acompañe —
y tu violín,
yace mudo como un trozo de madera seca.
El libro que escribiste,
será consumido en llamas.

En la escuela, donde antes enseñaste,
el estudiante brillante será castigado,
por elogiar tu nombre.

Y esto por señal y por memoria:
tus huérfanos nunca volverán a reír.

En tierras lejanas,
el cartero, con las manos vacías,
visitará a sus parientes,
con una lágrima en la mejilla.
Una ciudad de Dios era esta,
y ahora... yace desierta, compadeciéndose a sí misma.
(Lemkin, 2023, p.18,19)

El término genocidio se compone de las palabras latinas *genos* que significa pueblo, raza, origen común de una tribu o un clan; y el sufijo *cidium*, que significa aniquilamiento o matanza. La primera vez que aparece este término en el mundo fue en el libro de Lemkin *El dominio del Eje en la Europa ocupada* de 1944, en el que dice: “El genocidio tiene dos etapas: una, la destrucción del patrón nacional del grupo oprimido; la otra, la imposición del patrón nacional del grupo opresor” (Lemkin, 2008, p.154).

Para Lemkin, en un genocidio la matanza no es el fin sino el medio para disciplinar al conjunto de la sociedad, se utiliza para desparramar terror. El genocidio elimina a todos los miembros de un pueblo (o a un número significativo) como medio para transformar la identidad de los sobrevivientes y lograr imponer la identidad del opresor. Según Lemkin, el genocidio debería comprenderse más bien como un plan coordinado de diferentes acciones cuyo objetivo es la destrucción de las bases esenciales de la vida de grupos de ciudadanos.

Cada genocidio a lo largo de la historia ha sostenido este objetivo de destrucción de la identidad de un grupo para imponer la identidad del opresor, a través de las matanzas, las esterilizaciones, las torturas, los saqueos, los linchamientos, las violaciones y los traslados a campos de concentración.

En el caso de la “Campaña del Desierto”, el objeto del Estado argentino fue construir una identidad nacional que excluyera el componente indígena y negro, para consolidar el mito nacional de que los argentinos descendemos de los barcos.

En el caso del Tercer Reich, el nazismo asciende al poder en momentos de gran apertura de la cultura alemana, en la que la identidad nacional se componía de variadas culturas. Berlín fue, en la década del 20, un escenario de gran tolerancia a la diversidad sexo-genérica. En 1897, el sexólogo judío Magnus Hirschfeld fundó el Comité Científico Humanitario (Wissenschaftlich-humanitäres Komitee) para defender los derechos de homosexuales y pedir por la anulación del artículo 175 del Código Penal alemán, que sanciona a varones por tener relaciones sexuales con otros varones. Por cierto, durante el nazismo se aumentaron las penas por este artículo, que estuvo vigente hasta 1994 con algunas modificaciones producidas en 1951 con respecto al monto de la pena. Magnus

Hirschfeld también realizó en Berlín la primera cirugía de cambio de sexo en 1931 a la artista trans Lili Elbe. El nazismo intentó imponer una nueva identidad pangermánica en el Estado alemán, excluyendo todo aquello que no entrara en la categoría de ario como un sujeto superior. De esta manera, el aniquilamiento de judíos, gitanos, homosexuales, testigos de Jehová y personas con discapacidad fue el medio utilizado por el nazismo para imponer una nueva identidad alemana que excluyera todas esas otras identidades. Por eso, la dicotomía judíos/alemanes es parte del triunfo del proyecto nazi, ya que olvida que la mayor parte de los judíos asesinados fueron también alemanes.

¿Qué identidad destruyó la dictadura argentina? ¿Qué identidad impuso? La violencia aplicada por el Estado intentó destruir una nueva forma de vinculación popular basada en la solidaridad que surgió en América Latina. La respuesta a la pregunta de cómo fue posible que durante los 90 se aplicaran las políticas neoliberales de desguace del Estado y desprotección de la población frente a una sociedad que otrora generaba grandes resistencias a las políticas en contra de sus intereses debe buscarse en cómo la violencia genocida destruyó las relaciones de empatía, solidaridad y cooperación y las reemplazó por lógicas de competencia, meritocracia y delación.

Lemkin jamás se concentra en la cantidad de personas que deben morir para que la matanza se considere un genocidio, pues el riesgo es terminar legitimando o minimizando el número inmediatamente anterior. Lo que define al genocidio no es la cantidad de asesinados sino la práctica de destruir una identidad para imponer otras, haciendo uso de los asesinatos.

Decir que en Argentina existió un genocidio implica al menos tres cuestiones.

En primer lugar, es más correcto en términos históricos que hablar de una guerra o una batalla, tal como lo dijo Emilio Massera durante el juicio a las Juntas y Javier Milei durante el debate presidencial. La decisión estatal de llevar adelante el aniquilamiento de personas es previa a la aparición de organizaciones revolucionarias.

En segundo lugar, el objetivo principal de la violencia represiva no fue aniquilar a las organizaciones revolucionarias –aunque lo hayan logrado–, sino destruir un modo de relación social y militancia política que se había construido en los 40 y los 50. Aquí es importante mencionar que es un error en términos históricos considerar que la violencia por parte del Estado es una respuesta a la violencia de las organizaciones revolucionarias. ¿Porqué? Porque es precisamente al revés. La violencia estatal contra grupos políticos no comenzó en 1976. Ni siquiera en años anteriores al golpe. Es bastante anterior. Basta

mencionar, a título ejemplificativo: el bombardeo a la Plaza de Mayo para intentar derrocar a Juan Domingo Perón el 16 de junio de 1955, la derogación por decreto de la Constitución Nacional de carácter social de 1949, los fusilamientos de José León Suárez el 9 de junio de 1956, el decreto-ley 4161 de 1956 que prohibía la utilización de la palabra “peronismo”, el Plan CONINTES aplicado durante la presidencia de Arturo Frondizi por el que se encarceló ilegalmente a personas que participaron en protestas laborales. Cuando todo esto estaba sucediendo, no existían todavía las organizaciones revolucionarias.

En tercer y último lugar, en un genocidio no existen dos campanas. El concepto de genocidio permite desterrar la falsa idea de los dos demonios. El valor central de la categoría genocidio para estudiar las prácticas de la última dictadura cívico-militar radica en que nos ayuda a comprender que la discusión no es numérica. Comprender que en Argentina hubo un genocidio implica saber que más allá de la cantidad de desaparecidos hay toda una población que fue víctima de una forma brutal de imponer el terror con el objetivo de disciplinar a todo el cuerpo social. Mientras mayor fuera el vínculo de solidaridad, mayor fue el nivel de violencia que el Estado utilizó para romperlo.

Conclusión

Como advertimos, cuando Lemkin estudió las matanzas del pueblo armenio en manos del gobierno de los Jóvenes Turcos, supo que esos horrores podían repetirse. Quizás no imaginó que el nazismo se encrueleraría con los judíos y, particularmente, con su madre y padre, pero sabía de la necesidad de legislar en el derecho internacional el delito de genocidio para sancionarlo y prevenirlo.

Desafortunadamente, no impidió que el siglo XX fuera testigo de varios genocidios posteriores a la sanción de la Convención. Los crímenes cometidos por Francia en Argelia e Indochina, los cometidos por los ingleses en India y Bangladesh y Sri Lanka, los cometidos por el Ejército y las milicias civiles anticomunistas en Indonesia, los cometidos por el Ejército Indochino en contra el pueblo timorense en Timor Oriental, los cometidos en la ex Yugoslavia y las matanzas masiva de la población *tutsi* perpetrada por el gobierno de origen *hutu* en Ruanda son alguno de los ejemplos de genocidios que se sucedieron posteriormente a la sanción de la Convención para la Sanción y prevención del Delito de Genocidio. Al igual que en el derecho interno, la mera existe de una ley internacional no asegura la comisión de aquello que se prohíbe. Es necesario además una serie de acciones nacionales e internacionales para enfrentar a los genocidios. Sin embargo, el valor de una

ley internacional que nombre, sancione e intente prevenir estos hechos es enorme. Es una condición necesaria aunque no suficiente para su prevención.

Lemkin decía que *“la función de la memoria no es solamente registrar los acontecimientos del pasado, sino también estimular la conciencia”* (2018, p. 47). ¿Conciencia de qué? Hay un elemento que es común a todos los genocidios: la paulatina construcción de un enemigo, que funciona como un chivo expiatorio al que se le atribuyen todos los males sociales. Durante la Campaña del Desierto fue el malón de indios que atacaban en las fronteras. En Turquía, fueron los armenios. Para los nazis, los enemigos eran los judíos, los homosexuales, los gitanos, los testigos de Jehová, las personas con discapacidad. En Indonesia fueron los comunistas, en Ruanda los tutsi, en Argentina los subversivos, aunque este rótulo podía ser usado para referirse a un integrante de una agrupación revolucionaria, a un miembro de un centro de estudiantes de una escuela secundaria, a un cantante de música popular o a un obrero sindicalizado. Cada proceso genocida fue distinto, cometido por gobiernos diferentes que incluso ostentaban ideologías diversas. En general, estas prácticas suceden en gobiernos antidemocráticos y estamos acostumbrados a pensar que la antítesis por antonomasia de la democracia es el fascismo, por lo que es alta la tentación de llamar fascista a todo gobierno antidemocrático. Esto no significa abrir un juicio sobre si es peor o mejor que el fascismo, sino plantear interrogantes para dejar de pensar las experiencias traumáticas de la historia como parte de una empresa multinacional que va abriendo sucursales por diferentes partes del mundo. Pueden suceder otros genocidios en la historia que no sean parte de un proyecto fascista sino otra cosa, incluso peor.

Recordar a Lemkin, su obra, su pensamiento, su tesón para hacer de la humanidad su patria, puede ser un poderoso antídoto para evitar los genocidios. Claro, no alcanza, son necesarias una serie de acciones que eviten el mecanismo social y político de construcción de enemigos. Sostenía Silvia Bleichmar (2009) que para lograr la impunidad se requiere la invisibilización de la víctima. La historia demuestra que cada proceso genocida ha desubjetivado, animalizado, minimizado a un grupo de personas que luego se transforman en víctimas del genocidio. Hay un paso previo muy importante al genocidio que es el aumento de la crueldad que hace socialmente viable el aniquilamiento del Otro.

Si bien la imposición deliberada de las diferentes maneras de hacer sufrir es tan vieja como la propia humanidad, asistimos a un momento histórico de disfrute y placer de ese dolor ajeno. En la actualidad, la economía está haciendo gran parte del trabajo que

otrora realizaban las cámaras de gas. No hay ya clandestinidad de las prácticas del horror, sino una exaltación morbosa de números que cierran, una aritmética de la crueldad, aunque eso signifique miseria y hambre para una enorme cantidad de personas. Bertolt Brecht decía que:

Hay muchas maneras de matar.
Pueden meterte un cuchillo en el vientre
Quitarte el pan
No curarte de una enfermedad
Meterte en una mala vivienda.
Empujarte hasta el suicidio.
Torturarte hasta la muerte por medio del trabajo.
Llevarte a la guerra, etc...
Sólo pocas de estas cosas están prohibidas en nuestro Estado.(Brecht, 2012, p. 31)
Quizás el siglo XXI sea testigo de otras maneras de aniquilamiento.

Estudiamos a Lemkin y a los genocidios no solo para comprender procesos históricos del pasado, sino también para entender que aquello que ocurrió, aunque de otra forma, con otros nombres, con otro aroma, puede volver a ocurrir.

Bibliografía

- Bleichmar, Silvia (2009). *La subjetividad en riesgo*. Buenos Aires: Editorial Topia.
- Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio*. (1948). Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas. <https://tinyurl.com/bd3uszjk>
- Brecht, Bertolt (1986). *Entre los Poetas míos*. Colección Antológica de poesía social. Vol. 4. Biblioteca Virtual Omegalfa.
- Feierstein, D. (2016). *Introducción a los Estudios de Genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Lemkin, R. (2008). *El Dominio del Eje en la Europa ocupada. Introducción a los Estudios de Genocidio*. Buenos Aires: Prometeo Libros y Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Lemkin, R. (2018). *Totalmente extraoficial. Autobiografía de Raphael Lemkin*. Madrid: BergInstitute.

Lemkin, R. (2023). *Genocidio. (Pensamientos en Rima)*[Traducción de Julián Axat]. Valparaíso: Ediciones Askasis.

Ley 947 de 1878. *Línea de frontera contra los indios sobre la margen izquierda de los ríos Negro y Neuquén*. 5 de octubre de 1878. R. N. 1878/31, p. 57.

Un proceso histórico. Absolución al ejecutor del Genocida Turco TalaatPashá. (2012). Ediar. Buenos Aires.

Ratier, H. (1971). *El cabecita negra*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Fecha de recepción: 21 de marzo de 2024

Fecha de aceptación: 19 de abril 2024

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



LECTURAS



Pampa Arán: itinerarios de una búsqueda dialogada

Pampa Arán: itineraries of a dialogical quest

Ana Beatriz Flores

Facultad de Filosofía y Humanidades

Universidad Nacional de Córdoba

anabflor@gmail.com

ORCID:[0000-0002-7881-2856](https://orcid.org/0000-0002-7881-2856)

Menudita, con una mirada entre sencilla y riente, concedora, querible a primera vista, la conocí a Pampa cuando ingresé como docente a la cátedra de Teoría Literaria de la Escuela de Letras en 1986.

Demasiado joven e inexperta, yo sentía que el lugar me quedaba grande y ella sostenía que lo más cómodo era su cargo, ser jefe de trabajos prácticos, ella, que había estudiado mucho más que yo, que tenía una sólida trayectoria en la materia que en el plan anterior venía compartiendo con Beby Pinelle (Nilda Rinaldi de Pinelle). Así empezó nuestra relación en la que ella aportaba el saber de un estudio minucioso, prolijo, metódico, confiable, lúcido, en épocas de estructuralismo aún duro y marxismo renacido. Literatura y sociedad era la meta.

Hasta los últimos años de clase en segundo año de la carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la materia llamada en ese momento Metodología literaria 1 (luego Teoría y metodología del estudio literario 1) usamos como insumo insustituible la sistematización clara y perfecta que hizo Pampa de la teoría de la enunciación de Gerard Genette, que ella generosamente, como siempre, compartió con nuestra cátedra.

Quedamos así repartidas, ella en la 2, yo en la 1 y nos reunimos en la conformación de un equipo de investigación (con Gabriel Giorgi, Magda Uzín y María del Carmen Marengo). En esas reuniones de equipo aprendí de ella la teoría de Bajtín, se llegó a llamar a sí misma “la viuda de Bajtín”, nominación plausible, según ella, para una banda de rock, con su inefable humor. Así experimentamos la salida del estructuralismo hacia el signo

ideológico, a bucear sentidos en la carga ideológica de la palabra, la palabra en la historia, en las circunstancias, las políticas del discurso. De esa labor salió *Voces e ideología, estudios bajtinianos* (editado por Alción en el 96). Allí Pampa escribió "Otros lenguajes, otros espacios para el teatro en Córdoba". Transcribo mi reseña en la introducción porque supongo que esta etapa de la producción de Pampa no fue tan conocida como la posterior, la que empieza con los Diccionarios:

En "Otros espacios, otros lenguajes para el teatro en Córdoba", Pampa Arán de Meriles investiga manifestaciones de teatro en espacios no convencionales representadas en Córdoba en los años 1992-3. Trabaja "El carnaval de los dioses" con puesta dramática por el grupo Labatahola; "El hombrecito vestido de gris" por La trama, del Hospital Santa María; "Señales de humo", por el grupo del Hospital Neuropsiquiátrico provincial; "Nada lentamente" por Los de la pista 4; y por último, con "La empresa" espectáculo a cargo de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional. Una de las cuestiones más relevantes que plantea en orden a una metodología, a mi juicio, es la superación de la disociación entre discurso estético y contexto histórico social en el que emerge. Para ello resulta particularmente fructífera la noción bajtiniana de cronotopo, proyectada a un tipo de prácticas discursivas no previstas en la teoría, emergentes en nuestra cultura, casi indocumentadas hasta el momento (este trabajo aporta con las grabaciones en video). La forma de operar consiste, según palabras de la autora en que "la investigación interroga en réplica a la teoría, la cual le permite dialogar con el objeto", comportamiento empírico que permite la innovación antimecanicista, en la conformación de una semiótica más allá de la lingüística, del texto a lo transtextual. Ingresar lo no dicho, no sólo por dispositivos no verbales sino fundamentalmente por la carga de evaluación social. Las marcas textuales de esto, los procesos de reconocimiento aparecen como tales sólo teniendo presente el cuadro de una cultura, la ligazón con la realidad histórica por el contexto de la situación enunciativa que se entreteje con el cronotopo y el género. De allí la importancia de esta investigación para repensar la cultura local y nacional desde el corpus del teatro callejero. (Arán et al, 1996, pp.11-12)

Pampa ahondó, sistematizó la teoría bajtiniana, dirigió y escribió los insustituibles Diccionarios: *Diccionario léxico de la teoría de Mijaíl M. Bajtín* (1996) y *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín* (2006). Y *La estilística de la novela en M. M. Bajtín* (1998). Se fue convirtiendo en la referente bajtiniana en nuestro campo a partir de sus publicaciones y participaciones en congresos.

En "La investigación en estudios críticos del discurso. Introducción a una breve historia de tramos instituyentes hasta 2013" que publicamos en diciembre de 2018 en el Volumen 1, N° 2 de esta misma revista, al requerimiento para presentar una síntesis de su producción de los 90, Pampa aportó lo que presentó en ocasión del VIII Congreso Nacional y III Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica (Posadas, 2010):

Así, la década del 90 serán para mí los tiempos en que desde la cátedra de Metodología del estudio literario, leí críticamente y enseñé reiteradamente los textos de Iuri Lotman, de Umberto Eco, de Roland Barthes, de Mijaíl Bajtín, que aparece más tardíamente en nuestro horizonte intelectual, pero que, en lo personal me marcó con gran fuerza. Es también la época de la creación del Centro de Estudios de Crítica Interdisciplinaria de Córdoba que nos permitió traer a Paolo Fabbri y a Lucrecia Escudero y crear la Revista ETC. Ensayo, teoría y crítica, emprendimiento editorial de lo que con cierta irresponsabilidad festiva y alegre llamamos Club Semiótico por iniciativa de Susana Romano, que fue por muchos años la propulsora del evento. La revista, sin apoyo económico, logró sacar 10 números, irregularmente entre 1990 al 99, desarrollando monográficamente temas problemáticos como ficción, interpretación, géneros, cultura popular, intertextualidad, abriendo el espacio a diferentes perspectivas de abordajes teóricos. (Arán, en Flores, 2018, p.6)

Desde la perspectiva semiótica, indagará junto a Silvia Barei sobre la teoría de Iuri Lotman y ambas construirán un edificio crítico que iluminará numerosas cohortes de posgrados del país y se plasmará en *Texto, memoria, cultura: el pensamiento de Iuri Lotman* (2002).

Institucionalmente además extendió su injerencia en este campo disciplinario a través de la Dirección alterna del Doctorado en Semiótica de la UNC; socia de la Asociación Argentina de semiótica, tuvo participación destacada, comprometida como siempre, en el Congreso Internacional de Semiótica llevado a cabo en Buenos Aires en 2019 y el último de la Asociación pocos meses atrás, agosto de 2023.

Con bagaje teórico crítico, junto al aportado por las teorías de Eco, Barthes y Jameson, Pampa continúa con su pasión por el género fantástico, que fue su tema de tesis doctoral y se plasmó en el libro señero *El fantástico literario*, de 1999, que en el 2009 será revisitado, revisado y complejizado en “Lo unido y lo enhebrado, para una teoría del fantástico literario contemporáneo”, donde reúne su interés por el fantástico, desde su *genericidad* (a lo Bajtín) y por la siempre presente literatura argentina.

Pampa creó categorías teóricas que compartió con generosidad sin límites y sin especulaciones: todos aprendimos de ella, sus alumnos, sus colegas, sus amigas y amigos. Hace sólo un año, a sus 85, me compartió la categoría de “genericidad” como mutación incesante, como mezcla y desarrollo de la matriz originaria de “hipergenericidad”. Fue a propósito de mi consulta después de haber escuchado su magistral disertación a propósito de recibir el Doctorado Honoris Causa que le otorgó la Universidad Nacional de Misiones el 17 de marzo del 2023. Le llamó “Itinerario de incertidumbres”. ¿Qué mejor título para su

intelectualidad de búsqueda permanente? La versión autorizada va a ser editada por el Centro de Estudios Avanzados de la UNC, en *Travesías y anclajes. Fragmentos de una producción crítica*. Córdoba: EDICEA, (en prensa). Voy a compartir brevísimos fragmentos de la copia que ella me mandó.

Dice de la literatura fantástica, anudando su interés por el género a su perspectiva semiótica, que:

hace de la duda sobre la transparencia del lenguaje la pregunta sobre el conocimiento de la realidad. Si toda palabra es arbitraria con respecto a su referente, el fantástico logra poner en evidencia esta situación, por lo cual la palabra evoca un sentido ambiguo y muestra su opacidad. El fantástico parece desnaturalizar la relación fantasmal del hombre con su lenguaje al comprender que el lenguaje es una interpretación del mundo y no la experiencia del mundo y que, por lo tanto, al representarlo le otorga un sentido polisémico, con el que el fantástico juega todo el tiempo, inventando palabras para lo que no existe. (Arán, 2023)

En otro momento, enuncia los fundamentos de su ineludible vocación docente:

Sospecho que me ha movido siempre la vaga idea de lo que cada uno concibe del Aleph que guarda en su sótano, donde puede verse y ver al otro en simultáneo y cree que puede abrir infinitas puertas a una totalidad desconocida. Y al mismo tiempo convive con lo cotidiano, con las rutinas que ahogan y desvanecen la incertidumbre de las preguntas y con las dificultades de hallar una lengua común para compartir la experiencia. Eso ha sido para mí la actividad docente en todos los niveles y estamentos, el aula como mi lugar en el mundo y el lugar donde se busca descubrir el Aleph en el mundo del otro, ese universo paralelo y muchas veces inaccesible. (Arán, 2023)

El título de su último libro (2020) *Diseño del proyecto de tesis en una investigación literaria. Propuesta semiodiscursiva*, dice a las claras su incansable vocación docente orientada a la investigación, a ese universo siempre compartido. Por eso, volviendo a “Itinerario...” escucho su voz que aún nos dice:

Y hoy, abusando del tiempo y espacio que me conceden quiero compartir algunas notas recientes, con la esperanza de que, si les interesa, me ayuden a pensarlas mejor y produzcan sus propias lecturas que enriquezcan en diálogo a las mías, todavía incipientes. (Arán, 2023)

Bibliografía referenciada de Pampa Arán

- Arán, P (1996) Otros lenguajes, otros espacios para el teatro en Córdoba. En Flores, A. (coord.) *Voces e ideologías. Estudios bajtinianos*, (pp 15-52). Córdoba: Alción,
- Arán, P. et al. (1996) *Diccionario léxico de la teoría de Mijaíl M. Bajtín*. Córdoba: Dirección general de publicaciones de la UNC.
- Arán, P. (1998) *La estilística de la novela en M. M. Bajtín*. Córdoba: Narvaja editor.
- Arán, P. (1999) *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba: Narvaja editor.
- Arán, P. y Barei, S. (2002). *Texto memoria, cultura: el pensamiento de Juri Lotman*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Arán, P. et al (2006) *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra editor.
- Arán, P. (2009): “Lo unido y lo enhebrado, para una teoría del fantástico literario contemporáneo”, en Elgue, C. y Volta L. (comps) *Fantasmas, sueños y utopías en literatura, cine y artes plásticas*, pp. 15-31. Córdoba: Ediciones del copista.
- Arán, P. (2020). *Diseño del proyecto de tesis en una investigación literaria. Propuesta semiodiscursiva*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Arán, P. (En prensa): “Itinerario de incertidumbres” en *Travesías y anclajes. Fragmentos de una producción crítica*. Córdoba: EDICEA.

Otras publicaciones no citadas

- Arán, P. et al (2010). *Interpelaciones. Hacia una teoría crítica de las escrituras sobre dictadura y memorias*. Córdoba: UNC-CEA.
- Arán, P. (2016). *La herencia de Bajtín*. Córdoba: UNC-CEA.

Fecha de recepción: 14 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 19 de junio de 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



RESEÑAS



De cómo la literatura imagina el neoliberalismo. Sobre *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo* (2022) de Fermín Rodríguez

On how literature imagines neoliberalism. About *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo* (2022) by Fermín Rodríguez

Francisco Marguch

FFyH, UNC

francisco.marguch@unc.edu.ar

ORCID: 0000-0003-4226-2386



Acerca de: Rodríguez, Fermín (2022). *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo*. Villa María: Eduvim.

¿Cómo hacer un mapa de los afectos del neoliberalismo y los modos en que son imaginados por la literatura? ¿Qué hacer con las ficciones de vida que dan cuenta de un presente marcado por la precariedad y el abandono? ¿Cómo se transforman las formas de narrar bajo estas coordenadas? El último libro de Fermín Rodríguez, *Señales de vida. Literatura y neoliberalismo* (2022) propone una máquina de lectura para pensar en *ficciones de vida* que mapean algunos de estos interrogantes y que iluminan zonas de un presente difícil de describir sin hacerlo a partir de estas moléculas de vida social y micropolíticas del cuerpo. Son escrituras disímiles pero que *funcionan* muy bien en el desarrollo crítico del libro ya que nos muestran problemas, conceptos, historias vinculadas a las formas en que esta vida precaria es imaginada por la literatura.

Señales de vida: configuración de signos, palabras, cuerpos, territorios que marcan los derroteros de la vida, o de *una* vida. Se piensa aquí en una vida no entendida desde lo biográfico (la historia de vida, la identidad personal), vida sin plan ni sentido de vida, sino una vida en su inmanencia. Vale la pena recordar que Fermín Rodríguez piensa esta noción tomando este concepto del campo de la biopolítica. Junto con Gabriel Giorgi, compilaron el ya clásico *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (2007):

En todo caso, esa vida que, en la formulación foucaultiana del biopoder, emerge como legitimación y objeto de la modernidad política -en su doble articulación entre el individuo y la población-, emerge también como instanciación de lo monstruoso, lo animalizado, lo impersonal, lo inhumano; como fuerza que atraviesa las construcciones normativas del individuo y de lo humano, y que las amenaza con su pura potencia de devenir y de alteración -como dirá Deleuze, su «pura virtualidad»-. Allí donde Foucault descubrió el umbral en el que las tecnologías biopolíticas hacen individuos y constituyen las poblaciones, se anuncia también aquello que resiste, altera, muta esos regímenes normativos: la vida emerge como desafío y exceso de lo que nos constituye como «humanos» socialmente legibles y políticamente reconocibles (p. 11).

Una vida que es mucho más y al mismo tiempo mucho menos que la vida personal: el concepto abre un campo de preguntas para hacerle a la literatura argentina y latinoamericana desde una mirada menos preocupada por las grandes divisiones rural/urbano, civilización/barbarie, canon/contra-canon, y más enfocada en líneas de fuga, procesos micropolíticos, interioridades-exteriores y afueras de los procesos de subjetivación del neoliberalismo. Rodríguez logra con esa máquina de lectura tan compleja iluminar zonas del presente que son clave: el (pos)trabajo, la precariedad, los desperdicios, la multitud, la crisis, el vivir en común (porque si hay algo clave, en esta noción de vida, como veíamos, es que es siempre un pliegue hacia el afuera, un ser-con). De manera

deleuzeana, la crítica literaria aquí no es leer representaciones sociales, ni tampoco una hermenéutica de la interpretación, “sino captura de fuerzas transformadas en formas heterogéneas al orden de cosas establecido, *formas de vida*, de hacer, sentir y pensar, esparcidas por espacios poblados de voces y lenguajes en germen” (Rodríguez, 2022, p. 15). Ese arsenal teórico, crítico y literario hace de este libro una pieza fundamental en varios de los debates de nuestro campo: los del realismo, los de literatura y vida, los de biopolítica, los de neoliberalismo, afecto y subjetividades, al mismo tiempo que nos recuerda que la literatura tiene algo propio para aportar a las ciencias sociales y humanas: el trabajo con la imaginación y con la captura de afectos e intensidades de una época.

Si en *Un desierto para la nación* (2010) Fermín Rodríguez pensaba el esfuerzo biopolítico de los imaginarios civilizatorios del XIX, a través del disciplinamiento y la producción de ciudadanía, aquí aparece otro tipo de vínculo entre gobierno y vida, empujando a los humanos a “ser sujetos económicos y hacerse cargo de su vida como si fuera un capital a administrar, asumiendo los costos de la precariedad, la pobreza, la desocupación, el desamparo, el abandono estatal, la crisis perpetua” (Rodríguez, 2022, p. 21). *Señales de vida* lee, justamente, las señales de esa vida incluida por exclusión de las gramáticas de la ciudadanía en los límites de la especie. El libro examina esa dinámica del individuo empresario de sí mismo, inmerso en la lógica del cálculo y la optimización, neoliberalismo “desde abajo”¹⁴⁵ en el escenario de una precariedad completamente extendida, en la que lo biológico forma parte también de lo calculable y disputable.

El libro está dividido en 5 capítulos o escenas de lectura, para usar la expresión del autor. La primera, “Ser vivo”, focalizada en Rodolfo Fogwill (*Los pichiciegos*, *Vivir afuera* y *La introducción*), aborda la novela y la crisis: cómo la novela capta vectores de la crisis en la ficción, pero también como la crisis transforma la forma novelesca. De este capítulo y del título del libro de Fogwill se desprende la noción de “vivir afuera” que vertebra varias de las reflexiones centrales del libro: lo viviente incorporado como exterioridad. La segunda escena, “Escombros y desperdicios” tiene como eje la desintegración de los espacios tradicionales de la literatura nacional. Nos encontramos aquí con textos como *El aire* de Sergio Chejfec o *El desperdicio* de Matilde Sánchez. El tercer capítulo tiene como centro la

¹⁴⁵ Expresión que Rodríguez retoma de Verónica Gago (2015): “*desde abajo* el neoliberalismo es la proliferación de modos de vida que reorganizan las nociones de libertad, cálculo y obediencia, proyectando una nueva racionalidad y afectividad colectiva” (p. 23, cursivas en el original).

villa, en *La villa* de César Aira y *La virgen cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara, como territorio marcado por gramáticas biopolíticas del abandono, pero también como espacio de experimentación. El cuarto, titulado “El aguante”, pone al trabajador precarizado como figura condensadora de las dinámicas del trabajo afectivo, cuya lógica no es la del ciudadano trabajador, y examina textos como *Mano de obra* de Diamela Eltit o la crónica *Alta rotación* de Laura Meradi. El último capítulo, “Escritores-lobo. Violencia de género, género y discursos del odio”, pasa del afecto del aguantar del anterior a una violencia más explícita, en la que “escritores le roban la vida a alguien para poder escribir” (Rodríguez, 2022, p. 27), como en *Boca de lobo* de Sergio Chejfec o *2666* de Roberto Bolaño, sobre todo “La parte de los crímenes”, en la que proliferan cadáveres de mujeres trabajadoras en maquiladoras. En esta escena de lectura aparecen también *La Virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo y también un poco de Washington Cucurto, especialmente a partir de su lectura de Vallejo. Como vemos, el abanico de textos con los encontramos es variado, pero hace sentido en tanto capta escrituras muy distintas de un presente preocupado por tematizar, iluminar y comprender los aparatos de captura de la subjetividad neoliberal, las micropolíticas de fuga y las potencias de la multitud en juego.

La forma en la que Rodríguez lee parte de los textos, con *close readings* que descomponen y exhiben los elementos que componen la narración (personajes, espacios, voz, modo), el tono y hasta el clima, para después poner estas partes a funcionar en la ficción crítica que el libro mismo es. Las *señales de vida* con las que el autor arma el recorrido vienen de los textos, pero no de forma obvia o autoevidente, sino casi como materia que el crítico esculpe para dar forma a un relato sobre literatura, vida y neoliberalismo. Para decirlo de modo claro, las señales de vida no solo son del plano figurativo, sino que participan de ellas todos los elementos del texto. Por ejemplo, en la tercera escena de escritura, la multiplicidad de vida del *barroco miserable* de *La virgen cabeza* de Cabezón Cámara funciona de contrapunto de la lógica de las acciones de Aira, las cuales el autor lee tomando las lecturas de Bajtín del dinamismo de los finales folletinescos de Dostoievski. En el segundo capítulo, Rodríguez encuentra un “aire similar” entre *El aire* de Chejfec y *El desperdicio* de Sánchez. Ambas novelas hacen visibles las mutaciones de un paisaje social raro, en la segunda, sobre todo en relación con el campo, pero con voces narrativas muy diferentes (la narradora del segundo viendo caminos en ese desperdicio mientras que el primero no). Las señales de vida son dadas tanto por lo contado

como por la forma en qué se cuenta, la voz, el modo, el tono y la estética. No son meramente parte de la anécdota, sino que implica toda la obra y a la literatura en cuanto tal.

El libro recorre así una serie de textos literarios de los que extrae las *señales de vida* que menciona el título menos para armar un recorrido histórico, fijo, con punto de partida y de llegada, sino como para poder vislumbrar una suerte de constelación de problemas. Cada escena de lectura tiene, a su vez insertados al modo de epígrafe, una suerte de títulos alternativos –a lo Lispector en *A Hora da Estrela*– o de descriptores. Por ejemplo, los del último capítulo son:

De cómo se reproduce la fuerza del trabajo. De la violencia de la explotación, su inflexión sexual y su confluencia en el cuerpo femenino. El doble rol productivo y reproductivo de las trabajadoras jóvenes. De los escritores lobo, el asalto de lo común y sus actitudes predatorias respecto de las intensidades de la vida. Un escritor le roba la vida a una trabajadora para poder escribir. Distribuciones de la precariedad de manera diferenciada, según determinaciones de clase y género. Algo sobre las huellas y la escritura de las cosas. De la guerra contra las mujeres, y de cómo las violaciones y asesinatos en masa de obreras inmigrantes hacen pensar el vínculo entre miedo, subjetividad y capital. Del capital como máquina femicida, su funcionamiento y su desciframiento a través de sus heridas. De como las guerras de clase, de sexo, de raza y de subjetividad operan históricamente sobre lo que las élites letradas imaginan como una demografía monstruosa. De la esfera reproductiva de lo viviente como subsuelo de la identidad nacional. Los pobres urbanos y las fantasías de limpieza étnica. En el campo de la excepción jurídica las palabras matan. De cómo los enunciados de la ley y del derecho se entrelazan con los discursos del odio. De la vitalidad de las jergas populares, de cómo, a pesar de todo, la vida continúa (Rodríguez, 2022 p. 321, cursivas en el original).

Me permito la cita *in extenso* para mostrar esa apuesta creativa, un poco lúdica del libro que además funciona de modo perfecto para trazar una serie de interrogantes que atraviesan cada escena de lectura. Así como en los capítulos Rodríguez investiga cómo la forma literaria se transforma en relación a los vectores de la vida que la tensan (como, en este caso, la voz del narrador hombre frente a los personajes femeninos), la voz misma del crítico aparece atravesada por las intensidades de los conceptos con los que trabaja. En el modo de escribir de Rodríguez vemos, como en el caso del uso de los epígrafes-subtítulos la palabra de la escritura crítica empujada hacia una creatividad bienvenida y en cierta forma requerida por las preguntas que el mismo libro se hace. En el prólogo del libro, el autor retoma, a través de Darwin, Yuri Tinianov y posteriormente Ricardo Piglia que “¡la literatura tiene vida propia!” (Rodríguez, 2022, p. 23) como forma de pensar la historia de la literatura desde “el azar, los cruces y las mezclas, los equívocos, los juegos de codificación y decodificación, las bodas contra natura entre especies discursivas diferentes” (Rodríguez,

2022, p. 23). Me pregunto si no sería interesante ver la crítica literaria y cultural también como un lenguaje que tiene vida propia, cuyo transitar la literatura y la cultura se da también desde la errancia y el ensamblaje de materiales heterogéneos que en la ficción crítica adquieren una vida que no pueden más que contagiar ganas de escribir crítica de este mismo modo, como un virus contagioso.

Referencias

- Gago, Verónica. (2015). *La razón neoliberal: Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Traficantes de sueños.
- Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín. (2007). *Ensayos sobre biopolítica: excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- (2022). *Señales de vida: literatura y neoliberalismo*. Villa María: Eduvim.

Fecha de recepción: 17 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 18 de junio de 2024

Licencia  Atribución
— No Comercial — Compartir Igual
(*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



**Biosemiótica desde la frontera: la investigación procurante de Ana
Camblong**

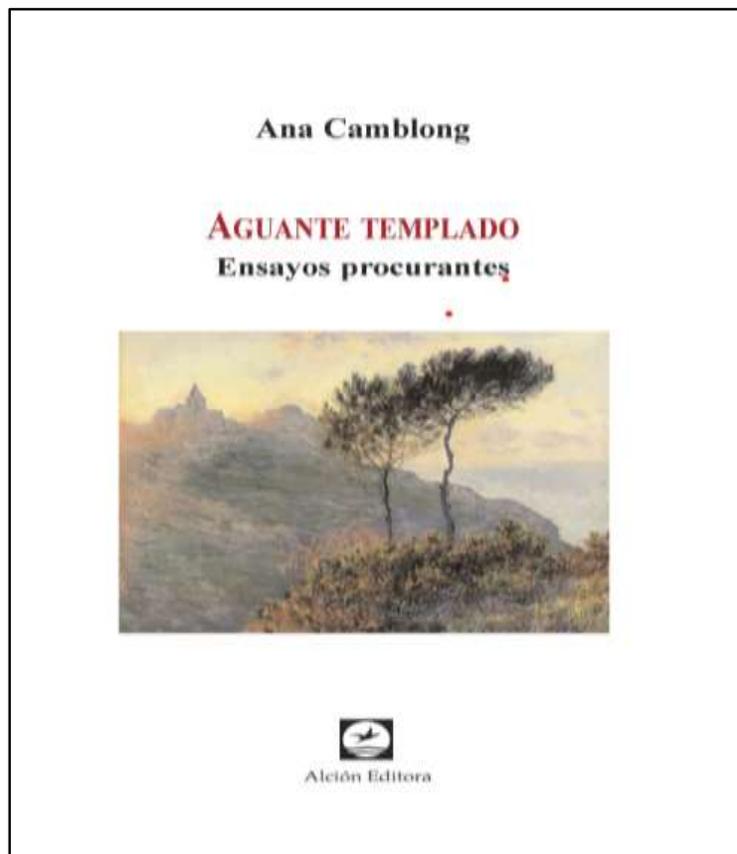
Biosemiotics from the border: Ana Camblong's *attempting* investigation.

Lic. Antonella Dujmovic

UNaM/CONICET

antondujmo@gmail.com

ORCID: 0009-0009-2402-6161



Acerca de: Camblong, A. (2023). *Aguante templado. Ensayos procurantes* (1era ed.). Alción Editora.

Aguante templado. Ensayos procurantes es la última publicación de Ana Camblong, Doctora en Letras, directora del Laboratorio de Semiótica de la Universidad Nacional de Misiones (subsede de la Cátedra Unesco) y distinguida como Profesora Emérita por la misma Universidad. Bajo el sello de Alción Editora, reúne una serie de ensayos que, tal y como adelanta su título, se caracterizan como “procurantes”:

(...) el verbo procurar alude tanto a la acción, como al denuedo por buscar, por intentar, por sostener la tensión activa de gestionar, de seguir laborando y colaborando, de encontrar o crear alternativas, de probar diversas posibilidades, de pretender otros derroteros, de volver a proponer estrategias, de estimular interacciones distintas. (Camblong, 2023, p. 10)

Nótese que la acción de *procurar* es presentada con la forma verbal del participio, gesto para nada gratuito que intenta dar cuenta, más que de una acción concreta y acabada, de la *práctica sostenida* bajo la que Camblong concibe la labor de la investigación: de su carácter *persistente* y *continuo*, por sobre cualquier otro.

Para Camblong, la investigación *procurante* debe estar, además, siempre situada: “Escribimos instalados/as en nuestro taller artesanal, situado en el cruce de fronteras internacionales, nacionales y provinciales: en los bordes últimos de la cartografía argentina. Para precisar nuestra ubicación: Posadas, Misiones.” (p. 11) No obstante, más allá de las especificidades que pueda presentar el territorio transfronterizo misionero, también es cierto que tales condiciones de existencia pueden llegar a compartirse con cualquier otra provincia del país. Y es que la autora, cuando se refiere a la práctica de la investigación dada desde “este lado del mundo”, da cuenta de un ser y estar “en el interior del país” en contraposición a un “centro” legitimado, al ejercicio del pensamiento metropolitano. Ese es el primer gesto que Camblong elige enseñarnos apenas comenzado el prólogo: el de asumir la propia “modestia”, asumir las “condiciones artesanales” y “la sencillez” de los protocolos situados. En suma, el de asumirse como parte de una comunidad, de un universo semiótico entre muchos otros posibles.

Respecto de las fuentes, abunda la heterogeneidad, la riqueza y el mestizaje: desde conversaciones vecinales y familiares hasta discursos académicos, periodísticos y filosóficos se entrelazan y complementan en las reflexiones *procurantes* de estos textos. Aquel que haya leído a Camblong sabrá que la materia prima que predomina en sus investigaciones semióticas es, fundamentalmente, la lengua viva de la interacción comunal, el lenguaje coloquial, la expresión popular, los testimonios de las experiencias en la

frontera. Estas fuentes heterodoxas se cuelan en su prosa, a veces como objeto de estudio y otras veces como herramienta expresiva, artilugios retóricos que agudizan sus cavilaciones: "Levantamos el lenguaje coloquial, no para realizar registros dialectales, sino para valorizar y rescatar la potencia que conlleva en sus apretadas formas" (p. 12-13) En este sentido, es evidente la continuidad que poseen estos *Ensayos procurantes* con otros títulos de la extensa producción de Ana Camblong -entre los que podemos mencionar *Como te iba diciendo. Ensayitos diarios* (2018) y *Umbrales semióticos. Ensayos conversadores* (2017).

Cada ensayo parte de una expresión o palabra del acervo popular como desencadenante de las discusiones y derroteros críticos, filosóficos, etimológicos, lingüísticos y semióticos que los conforman. El primero de ellos pone el foco sobre la "viveza criolla", una de las tantas expresiones populares que desfilan por estos ensayos y que da título a este apartado. En primer lugar, la autora despliega un rastreo etimológico de la palabra "viveza" y que da cuenta de su relación con el mundo del *ingenio*, pero también con la práctica del *tomar ventaja* que, a su vez, se enlaza con la *picardía* simpática de "matiz lúdico, sagaz y socarrón" (p. 18). Sin embargo, la viveza de la que habla Camblong no es *cualquier* viveza, ni se puede encontrar en cualquier ámbito. La autora insiste sobre el no tan evidente talante *local*, sobre su *origen criollo*, que la vinculan directamente con nuestro pasado colonial, tan lejos y tan cerca. Una suerte de pista lingüística, un resto semiótico de memorias atávicas que enseñan sobre un pasado atravesado por añejos procesos de dominación y resistencia, sobre un devenir *mestizo* como condición histórica. En palabras de Camblong, la expresión "viveza criolla" da cuenta de aquella "lucha por una supervivencia difícil: plena de dolores, marginalidad y estigmas (...) y que se volvió *procurante* de sus propias vivezas habilitadoras de pícaras artimañas, inconcebibles para el eurocentrismo colonizador" (p. 22). Es la lucha *procurante* -como estos ensayos- que lleva encerrada esta expresión la que interesa a Camblong para esbozar posibles rutas de lectura en torno a un habitar mestizo, mixturado, federal, pero también argentino y latinoamericano.

Si la expresión "viveza criolla" se muestra eficaz a la hora de reflexionar sobre los procesos de colonialismo como una marca -materializada en el discurso- de nuestra condición mestiza como hablantes, también es utilizada para abrir la puerta al debate sobre la tendencia eurocéntrica que sobrevuela ciertos discursos de la crítica y la filosofía contemporánea. En particular, Camblong discutirá con Byung-Chul Han, poniendo el foco

sobre el sesgo “universalista” del diagnóstico sobre la “digitalización” del mundo que realiza en *La sociedad del cansancio* con argumentaciones en las que predominan caracterizaciones más bien abstractas –como “la histeria de la supervivencia” y el despojo de “todo contenido narrativo”- bajo el implícito de una “homogeneidad planetaria”. Entre tanto absolutismo, Camblong advierte, valiéndose de ese humor provocador que caracteriza su escritura: “¡che, pero aquí no nos ocurre eso!” (p. 23). Y es que el impacto del avance de las tecnologías por *estos latifundios sureños* demuestra matices que muchas veces son pasados por alto en el calor de los debates actuales, a pesar de que nos encontremos continuamente “pensando-escribiendo desde un pluriverso en el que coexisten mundos diferentes; podríamos decir, múltiples semiosferas en cohabitación (...)” (p. 28)

Siguiendo esta línea, el segundo ensayo vuelve sobre los discursos globalizantes de los “mentideros posmodernos”, primero a fines de continuar con la problematización de la idea de una democratización tecnológica que deja de lado consideraciones sobre la desigualdad socioeconómica que se suceden al traspasar los límites geopolíticos del Norte Global, pero también dentro de las propias fronteras del territorio nacional e, incluso, dentro de una misma región, ciudad o comunidad. En segundo lugar, el concepto de “transparencia” como centro del sistema de valores tecnocientíficos de la sociedad contemporánea -argumento tomado de Jean Baudrillard en *La transparencia del mal*- acapara buena parte de este segundo apartado. Para Camblong, la transparencia, más que un procedimiento -caracterización usada por Baudrillard- es uno de los *reactores* más relevantes en la búsqueda de la *liberación* contemporánea y se halla vinculada sobre todo a una cierta *dispersión* que inunda los *paisajes biosemióticos* del presente. Según la autora, la *transparencia* “se materializa ante todo en discursos políticos, económicos y éticos.” (p. 44) aunque también haya logrado entrometerse en los imaginarios en un sentido amplio, interviniendo en principios estéticos, en cuerpos materiales y en las conversaciones cotidianas como garantía de una seguridad y confianza que finalmente demuestra ser ilusoria, embaucadora. Llama la atención sobre cómo la mentada “claridad” se cuele en los enunciados de todo tipo de discursos, incluyendo las formas del habla coloquial: “lo tengo clarísimo”, “¿podrías ser un poco más claro?”, son algunos ejemplos; una *claridad* que peca de acartonada y adquiere un tinte histriónico en el discurso político. Frente al movimiento epistemológico del “iluminismo reciclado” -como lo denomina Camblong-, rescata la irreverencia de la sabiduría popular que va a contrapelo: el “no aclare que oscurece...” se

convierte entonces un enunciado que llama la atención sobre cierto “malestar de la cultura”, una ironía pícaro que devela la opacidad del “juego de las transparencias” y da nombre a este segundo apartado.

Por otro lado, a pesar de la recurrente insistencia en desconfiar de los fanatismos tecnológicos contemporáneos y las “adiciones a la disrupción” devenidas del auge del pensamiento tecnocientífico, la autora reconoce que la llegada de la tecnología y su democratización efectivamente podría contribuir a la instalación de “una convivencia más solidaria, comprensiva con las diferencias y abierta a la interacción con otredades” (p. 56), en tanto ha demostrado ser una valiosa herramienta en la visibilización de los relatos excluidos, de los testimonios marginales y de subjetividades no reconocidas, mientras posibilita la construcción de “sentidos plurales” -tomando el concepto de Vattimo. La contienda entre “lo unitario” y “lo plural” y sus derivas en la era digital da pie para abrir la discusión sobre otro binomio vinculado a la lógica de la tecnociencia, aunque su problematización no sea para nada nueva: la *continuidad* vs. la *discontinuidad* de los paradigmas semióticos. Camblong rápidamente intenta diferenciarse de las posturas “rupturistas”, entra las que se encuentra Sibilia, quien privilegia la lógica de la discontinuidad para pensar las prácticas culturales actuales bajo el argumento de que, de lo contrario, se correría el “riesgo de naturalizar algo que es una invención” (p. 56-59). Resulta evidente que esta aparente oposición entre “naturaleza” e “invención” tiene sus raíces en la tradición occidental asidua a las dualidades absolutas y potenciada en la modernidad, como bien ha demostrado el influyente trabajo de Latour en *Las políticas de la naturaleza* a fines del milenio pasado. En este sentido, Camblong encuentra una tendencia conservadora en esta “ideología binaria que no está dispuesta a revisar sus atascamientos dogmáticos en lo discontinuo” (p. 59) y, en concordancia con su formación peirceana, se decantará por el sinequismo: deja en claro su partidismo por la continuidad, por la semiosis infinita, por la existencia del permanente discurrir de los signos.

El último ensayo que compone la edición se titula como el libro mismo: “Aguante templado”. Aquí se brindan pistas interpretativas sobre los múltiples significados de la palabra “aguante” que, como otras previamente desarrolladas, también forma parte del acervo lingüístico coloquial. Hábilmente, la autora nos señala cómo el *aguante*, así como el *procurar*, se hallan ligados a la investigación semiótica: a ambos podemos ubicarlos en el universo de la *continuidad*. Camblong trae la concepción de un “pluriverso” -múltiple por definición- para dar cuenta de una visión epistemológica particular: alejada de las

disrupciones, *Naturaleza* y *Cultura* se entrelazan en un movimiento perenne de los signos que llamaré como “continuidad cósmica”. El paradigma de la continuidad también resulta fundamental para pensar los “paisajes bio-semióticos”, otro de los conceptos que resuenan en este ensayo y que tiene que ver con la manera en que los procesos de semiosis se desarrollan en comunidades que, a la vez que contienen diversas configuraciones culturales, también se hallan insertas en un entorno *natural* y *material* determinado. Por ello, los paisajes bio-semióticos a los que refiere Camblong son siempre híbridos y diversos: incluyen tanto la naturaleza como la vida humana, que es concebida como parte integrante de la primera: otros “animales terráqueos” entre muchos. Siguiendo esta línea, destaca que será necesario, además, fomentar ese sostenimiento *continuado* de la protección de la naturaleza como práctica de “auto-conservación”, en diálogo con la teoría de Stengers.

Y si la deliberación en torno al *contexto* y al *territorio* que rodea la práctica investigativa *procuradora* aparece como eje fundamental a lo largo de todo el libro, se aconseja cautela ante la proliferación de ciertos “latiguillos abusados” de la academia, como el de “pensamiento situado”, que abarca esferas más amplias que la mera “locación” –entre las que se mencionan la historia familiar, las prácticas vecinales, la “memoria ancestral”, etc. Esta posición es lo que la autora misma denomina como “realismo pragmático” -otra vez la influencia del pensamiento peirceano- y que tiene que ver con la toma de una posición *prudente* ante el asalto de los fanatismos y el oportunismo conceptual; es decir, prioriza la búsqueda de un lugar fronterizo entre el empirismo absoluto y la abstracción teórica; una especie de *templanza* epistemológica. Al mismo tiempo, procura no olvidar la experiencia que brindan las pasiones y los afectos, mientras que fomenta el estudio de los imaginarios que significan el mundo circundante; incorpora el advenimiento de las contingencias, habilitando la entrega al devenir irrefrenable, a la transformación y al estrechamiento de las distancias teóricas. Contingencia y experiencia, imaginarios y prácticas, diversidad de comunidades y territorios, “todo amalgamado” para *procurar* una investigación *en* la continuidad y *para* la continuidad. Para el forjado de una práctica investigativa que se sostenga en el *aguante templado* será necesario, entonces, combinar, fusionar, ensamblar semiosferas disímiles.

Dicho esto, solo nos resta concluir que la *bio-semiótica* que propone Camblong en estos *ensayos que no dejan de procurar*, se asienta, fundamentalmente, en el estudio de ese *transcurrir* experiencial de la vida cotidiana que se sucede en lo que ésta denomina como “territorialidad lateral”: un *estar estando* que se resiste a la “digitalización planetaria”

a través del asumir sus propios modos de habitar, sus propios modos de vinculación comunal y su manera particular de darle sentido al mundo circundante. Las mentadas “memorias ancestrales”, del diálogo familiar y vecinal, de las formas de habitar a “destiempo”, se presentan como el generador de un “enclave de pertenencias” que termina por volverse una “resistencia íntima” en la búsqueda por la supervivencia a las temporalidades demenciales del *acelere* y la *crispación*. Esta “continuidad silenciosa” que conlleva el aguante *se templa* en la superación de la falsa escisión epistemológica de la naturaleza y la cultura para conformar aquellos *paisajes biosemióticos* mestizos que desafían a los imaginarios homogéneos y *homogeneizantes* en los que a veces los debates contemporáneos cometen la imprudencia de incurrir.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 21 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
– No Comercial – Compartir Igual
(*by-nc-sa*): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



Memoria de un cuerpo femenino que fluye

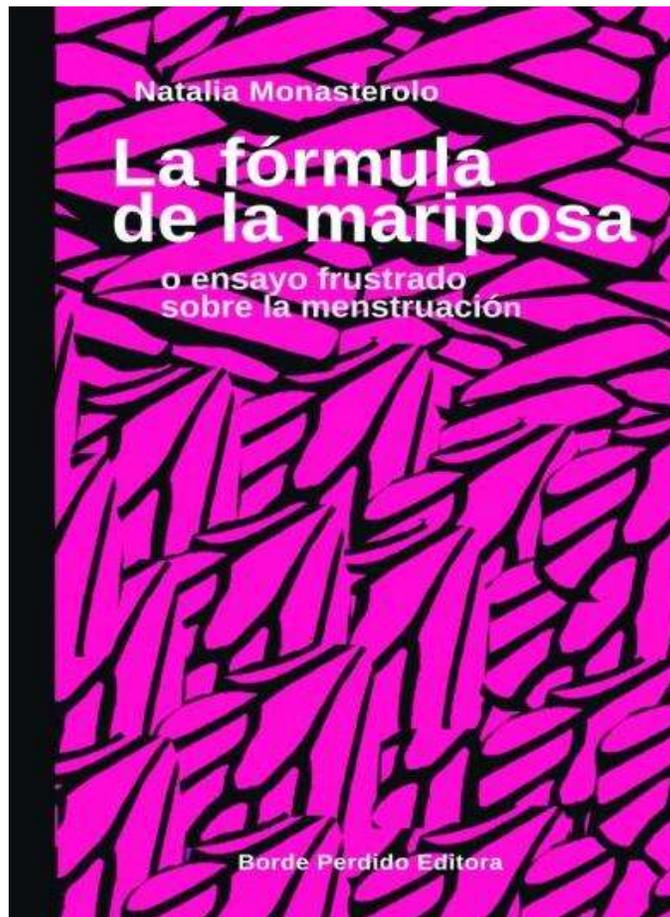
Memory of a flowing female body

Dra. Candelaria de Olmos

Universidad Nacional de Córdoba

maria.de@unc.edu.ar

ORCID: 0000-0002-1233-4134



Acerca de: Monasterolo, Natalia (2023) *La fórmula de la mariposa (o ensayo frustrado sobre la menstruación)* Córdoba: Borde Perdido

La escritura de este ensayo no tan frustrado sobre la menstruación nace con la visita de ese ángel nocturno que es el primer sofocón. Ángel de la anunciación. Ángel exterminador. Cierta gusto por el retruécano me inclina a decir que el relato de Natalia Monasterolo –nacida en Río Tercero en 1978, abogada, doctora en Ciencias Sociales, Magíster en Bioética y escritora sensible y prolífica– empieza por el fin y se remonta a los comienzos: la infancia. Esta afirmación, sin embargo, es inexacta y es inexacta por dos motivos: porque el fin es también un comienzo y porque el pasado que Monasterolo visita no es propiamente el de la infancia, sino el del fin de la infancia, ese momento fronterizo en que las transformaciones del cuerpo se intensifican: “Un cuerpo. Eso siempre, siempre: el problema del cuerpo” (p. 69). El problema del cuerpo no lo es de cualquier cuerpo: “Siempre se trata de mi cuerpo” (p. 95). ¿El cuerpo de Natalia? Sí. Pero también el cuerpo de las mujeres. “Creo que lo que estoy contando es más que una experiencia singular”, dice ella, y tiene razón. El cuerpo de Natalia es una metonimia: el problema de su cuerpo es el problema del cuerpo de todas. Y el problema del cuerpo (femenino) no es nunca un solo problema.

El relato de Natalia es un relato del fin. O mejor: de la inminencia del fin: de eso que está antes del fin: la narración se detiene en ese momento que precede a la adultez, la adolescencia; y en ese momento que precede a la menopausia (¿habría que decir la vejez?): la perimenopausia. O más bien: el relato de Natalia no se detiene, fluye como un río de tinta y de sangre y dice los flujos y las fluctuaciones del cuerpo de una mujer. Una doble constatación, que solo se revela al final, la guía. Primera constatación: no se puede ser otra (no se puede ser vampiro). Segunda constatación: las cosas no duran para siempre, se transforman (se es, definitivamente, mariposa).

¿Dice eso el relato de Natalia? ¿Dice las fluctuaciones del cuerpo femenino a lo largo de su trayecto vital? No, dice además los escollos con que generaciones y generaciones de mujeres han tropezado en este fluir, entonces, no tan fluyente. Esos escollos adoptan las formas de la violencia. De varias violencias.

La violencia sobre el cuerpo que ejercen otros cuerpos: la violencia ginecológica de la médica de manos grandes que separa las piernas de la casi niña y explora con una torpeza que por años impedirá distinguir “las garras del invasor de las yemas de la pasión” (p. 17). Violencia del entrenador-profesor que acaso aprovechando su lugar diferencial y jerárquico también separa las piernas para reiteradamente y cada vez un poco más “hurgar ahí, donde no debía” con la avidez de “una máquina invasora” sin ojos, ni lengua, ni boca,

ni voz, solo dedos (p. 38). Violencia del vecinito varón que propone jugar al doctor y que se vale de “un tubo de plástico alargado lleno de pupitos puntiagudos” para explorar el ano y la vagina de toda “una hilera de niñas trenzas” (p. 29). Violencia de ese que ensaya otro juego, acaso menos previsible pero no menos astuto: el primo mayor que en las visitas familiares se las apaña para tomar de la cintura a las hermanas, una por vez, y propiciar vuelos rasantes de pretendido aeroplano y rozantes de su pene erecto. Violencias primeras, fundantes de un daño que es para siempre, un daño incurable que ni el amor puede restañar.

Segunda violencia. La del fármaco impuesto para instalar un sangrado que no se comporta según las reglas y que, entonces, solo será empujado por químicos y hormonas sintéticas. Lo impuesto se hace impostura: “Entonces montaba la escena. Me esforzaba por sentir un dolor profundo entre la pelvis y el estómago, me tocaba el vientre con gesto molesto para contar, a quien estuviese ahí, preguntase o no, que estaba menstruando” (p. 21). Ese esfuerzo de normalidad (de norma) fracasa: “con el tiempo dejé de oír el latido de la sangre, enmudecí la vagina y destiné mi útero al confinamiento. Lo encerré en un manicomio. Le impuse el destierro por loco” (p. 22). La violencia de un cóctel de hormonas inyectado una y otra vez en las proximidades del ombligo para alentar al cuerpo a procrear. Finalmente, la violencia del fármaco –otra vez, el mismo fármaco– para mitigar los síntomas de la perimenopausia como si ello pudiera mitigar la tristeza de la pérdida. Violencia de la medicalización, que se empeña en vestir de gala los duelos para asistir a la promesa de la felicidad.

Tercera violencia. Violencia de las palabras que también acaban pegando en el cuerpo con un chasquido de látigo. La sanción de la abuela (“es inmadura”) que, acaso sin saberlo, promueve la inanición porque sin nutrientes no hay maduración, sin maduración no hay trayecto hacia la muerte: “el día que cumplí 15 años pesaba poco más que ese número multiplicado por dos. Era una efigie. Un encadenamiento de huesos mal vestidos. Un fantasma sin sábana” (23). Violencia de las palabras que susurran los chismosos y chismosas del pueblo que acaso comenten ese modo de andar en bicicleta sin tocar el asiento o ese modo de la glotonería que, al cabo, vuelve a engrosar el cuerpo: “aguantando gestos, comentarios, comparaciones, deseando que los álbumes ardan todos en fogatas interminables y que nadie absolutamente nadie, conserve siquiera una pista de lo que fui” (69).

El revés de la violencia de las palabras es la violencia del silencio, de lo no dicho: “Visto ahora, de lejos, me pregunto cuánto inciden las narrativas adultas en esos contactos irresueltos. Miradas fruncidas, gestos duros, silencios hostiles, inauguran un relato opaco sobre el sexo, justo en ese lugar donde anida el deseo” (29).

Violencia de eso que quizás es peor que el silencio mudo y las palabras a boca de jarro: violencia de los sobreentendidos, los eufemismos. En “el atorado lenguaje del sexo” las palabras se atragantan y se vomitan ya masticadas, edulcoradas, sazonadas de modo de ocultar su verdadero sabor (47). Los días de menstruar son “un momento especial” en boca del entrenador-abusador (lo de abusador lo digo yo, no Natalia que tiene la delicadeza de obviar los modos torpes de la denuncia). Sobreentendidos y eufemismos dan lugar (ya se sabe) a malentendidos y libres interpretaciones que Natalia sabe tornar jocosas: “La primera vez que vi a dos mujeres juntas, en la cama, tenía ocho años. Estaban en la tele, y se besaban. Creo que a mi padre y a mi madre se les escapó, no lo esperaban, cambiaron rápido de canal. Los miré, la mueca era incómoda. Fue mi madre la que se adelantó a la pregunta para clausurar el incordio: -Son tortilleras- me dijo. Pero resultó peor, porque rápido pregunté: ¿Hacen tortas? Se puso seria y sentenció: son lesbianas. (...) Más tarde cuando me fui a dormir, todavía seguía pensando que algo de ese encuentro entre cocineras estaba mal y que si por alguna razón alguna vez *me pasaba* sería anormal” (41).

Sexta violencia. La violencia de las instituciones: del Estado, de la Iglesia, de la escuela. Violencia del Estado cuando explota la fábrica de Río Tercero y el aire se llena de esquirlas. Algunas irán a golpear brutal, visiblemente otros cuerpos. ¿Pero cuántas veces la violencia que el Estado es capaz de ejercer sobre los cuerpos es recóndita, invisible, íntima, silenciosa (algo que retrata muy bien la película de otra Natalia, Natalia Garayalde, sobre este mismo asunto relativo a las esquirlas de esa voladura, pero sobre todo a los gases sibilinos de las plantas químicas y a lo que ellos hacen sobre los cuerpos amados de su hermana y su padre). Es también el caso de (esta) Natalia que dice la respuesta silenciosa de su propio cuerpo a esa catástrofe de alcance nacional e internacional: “Ese día tenía que menstruar, pero el ruido del aire hinchado de bombas pudo más que la métrica de las pastillas. No me vino, se me cortó” (39).

Violencia de la Iglesia y sus representantes cuando apuntan con su dedo acusador hacia el cuerpo joven que se presenta a los recintos sagrados: el cura expulsando a las chicas, todas puperas, shorcitos, bronceador y anillitos, del patio de la capilla y de la puerta del templo como un Jesucristo enfurecido con los mercaderes inmorales. Violencia de la

escuela y los educadores cuando sancionan las demandas y las travesuras que quieren hacer decir los sangrados y la sexualidad. La censura sobre las preguntas en la clase de educación sexual: esas que piden respuestas sobre el sexo oral y anal, la masturbación, la anticoncepción, la anticoncepción de emergencia. La censura sobre la mismísima menstruación que rubrica el irreconciliable divorcio entre *sangrado* y *sagrado*: la monja hecha una furia por esa toallita manchada de tinta roja que una estudiante ha pegado en la puerta de la dirección.

Y también: las violencias de las que puede ser capaz la familia: empujar al exilio, a la depresión, a la enfermedad terminal. La violencia de la enfermedad terminal. La violencia de toda enfermedad. Sobre todo de esa que es difícil nombrar, esa que padece la padreabuela pero también la niña que está dejando de ser niña para ser adolescente y la mujer adulta que ha dejado de ser estudiante y ahora es profesional y la mujer gestante que ha dejado de ser gestante y ahora empieza a maternar. La violencia de esa enfermedad que se come el cuerpo y lo vuelve espectro.

La violencia de las reglas, de las normas, de lo normado, de lo heteronormado. Violencia, en fin, de las gramáticas que regulan el deber ser femenino: “Vamos por ahí señaladas como enemigas de la higiene y aliadas de la progenie. De modo que para evitar lo primero, hay que saber ocultar; y en cuanto a lo segundo, estar dispuestas a procrear. Es que siempre hay un boludo para todo, para reírse hasta el vómito de un rastro rojo y afirmar que lo mejor que te puede pasar en la vida es ser madre” (80).

Hago un *excursus* para decir que ser madre, sin embargo, es lo mejor que pasa en *La fórmula de la mariposa*, como si allí no hubiera violencia, incluso pese a los cócteles hormonales introducidos en el cuerpo a fuerza de pinchazos, incluso pese al parto narrado en apenas cinco renglones que son una sacudida: “Late, late, late. Aumenta, el pulso se acelera. Grito, fuerte. Voy a partirme en dos. Sale, está morada, después rosa. Preciosa. El sonido de mi garganta es un llanto que vuela y va a parar exactamente donde se mueve su boca. Ya no somos un cuerpo hecho dos. Somos UNA y OTRA...” (83) Como si en el acto de parir primero y maternar después (pero también en el acto de haber sido maternada) solo hubiera lugar para las reglas del amor y, si las del odio, también, las reglas del perdón.

Contra las violencias, contra las gramáticas se rebela esta mariposa con alas que es Natalia. El relato de lo in-minente, es relato de otros “in”. De la in-fancia pero también, del in-somnio, la in-anición, la in-madurez, la in-sanía. El prefijo *in* dice lo *out*: ese ponerse fuera de las reglas que pretenden regular los comportamientos del cuerpo femenino. Natalia

dice de un cuerpo que se resiste: a menstruar, a engordar, a adelgazar, a dormir, a crecer, a envejecer y, que, en cambio se ofrece a gestar y poner afuera del cuerpo un cuerpo nuevo, una vida nueva.

Ese cuerpo que se resiste es, además, un cuerpo vulnerable pero audaz. Un cuerpo que se mete a la iglesia y se erotiza con las imágenes que “esos lugares medio santos, medio cristianos, medio ladinos” le sugieren. Un cuerpo que se mete a una oficina de la facultad y dice que tiene título pero no publicaciones y que lo mismo quiere hacer un doctorado. Un cuerpo que se mete, finalmente, al manicomio y escucha las voces ajenas de la locura que, después de todo, siempre ha sido “un algo [propio] al acecho” (87).

Poner afuera es también narrar, poner en escritura. Lejos de las romantizaciones de la literatura, el *literar* de Natalia es “refugio” y “suavecito poncho de lana”, pero es también vómito, y excrecencia, eso que se expulsa del propio cuerpo, eso in-mundo que se pone, por fin *out*, en el mundo: “yo hilaba cuentos con el culo sobre el inodoro. Mientras la materia se despedía del intestino, en mi cabeza ocurrían otras cosas” (33). “Escribir se parecía a vomitar las sobras después de una panzada de chocolate” (33). (Leer, en cambio, es pura glotonería, como comer la crema pastelera de la abuela después de atravesar la imposición del pollo con papas. Leer es un premio dulce: “cuando leíamos en el taller se me juntaba agua en el paladar”). Escribir, como menstruar, parir, vomitar y cagar, es expulsar.

En el manicomio, Natalia encuentra la voz de Marina, la mujercita vestida de gris que, antes, en su tesis doctoral sobre *Medidas de seguridad curativas y derechos humanos en Argentina*, ha sido María. Según Natalia, Marina quería hablar, quería, también ella, expulsar su historia de sí. Esa historia, dice Natalia, era una historia “llena de valles y lomas, una que andaba sola”. También la historia de Natalia es una historia llena de valles y lomas, de subidas y de bajadas, de fluctuaciones que la andadura de su escritura potente, seductora, por momentos extremadamente poética, por momentos extremadamente conmovedora sabe hacer andar como si anduviera sola pero no, porque ahí hay un trabajo sobre esa otra gramática que es la del lenguaje y que Natalia también sabe burlar, torcer y frustrar. Como pasión, como afecto, como afección, la frustración supone la imposibilidad de cumplir con una expectativa previa: aquí, con las reglas (ya de por sí un poco laxas) del ensayo. Y con un tema: la menstruación. La imposibilidad, sin embargo, se afirma y se hace voluntad: frustrar la regla justo ahora que la regla se retira para escribir un texto que navega por las aguas o por la sangre (“capaz me estoy yendo en sangre con esto que voy a contar”, dice Natalia) de la novela, de las memorias, de la autobiografía, de la autoficción. Frustrar

el plan inicial para escribir no de la menstruación (que habrá sido un pretexto, una excusa, un artefacto para narrar), sino del cuerpo, la maternidad, la infancia, las ancestras y, en fin, la vida, ese otro hilo rojo que fluye y se nos escapa, pero que también se esparce como una mancha que nos impregna.

Fecha de recepción: 03 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 23 de abril de 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.



¿Quién puede escribir una vida?

Who can write a life?

Lic. Federico Alcala Riff

UNC/CONICET

alcala.federico@hotmail.com

ORCID: 0000-0002-4844-7309



Deshacer la vida

Dimensión y experiencia en la escritura biográfica

Julia Musitano y Carlos Surghi
(Comps.)



Acerca de: Musitano, J. y Surghi, C. (Comps.). (2023). *Deshacer la vida. Dimensión y experiencia en la escritura biográfica*. Villa María: Eduvim.

La lectura *Deshacer la vida. Dimensión y experiencia en la escritura biográfica* nos pone frente al abismo epistemológico de *lo biográfico*. Los textos, compilados por Carlos Surghi y Julia Musitano, caen sobre nosotros desde diferentes direcciones e iluminan zonas de un territorio probablemente infinito en el que la pregunta general por la relación entre escritura y vida se va deshilvanando sin desarticularse nunca del todo. Aparecen entonces otras preguntas, otras relaciones: literatura y vida, sexualidad y vida, verdad y vida. La vida flota como categoría opaca y frágil, mientras que la escritura se deja atravesar una y otra vez para ir hacia otra parte, hacia otra cosa que es y no es la propia escritura: en este caso la categoría es traslúcida y resistente.

En la introducción, *Dimensión y experiencia biográfica*, Carlos Surghi y Julia Musitano ubican el plano sobre el cual se asienta la lógica de todos los artículos. Es un plano amplio, cuyas coordenadas se diría que están determinadas solo temáticamente, si tenemos en cuenta la variedad de aproximaciones que muestra el libro. Sin embargo, a poco de andar se ve que hay algo más, algo así como una forma de preguntar que caracteriza a toda la publicación y que procura tomar de canto lo que usualmente se aborda desde arriba, desde el arriba de los ojos sobre el papel. Por eso la pregunta no puede ser “¿Qué es una biografía?”, que es un tipo de interrogante que hemos aprendido a descartar gracias sobre todo a Derrida, sino que conviene hacer otro tipo de preguntas (y no ya una sola): “¿cómo se escribe una biografía?, ¿qué configuraciones del orden de lo sensible entran en juego?, ¿cómo se experimenta la aventura de tramar una forma para ese objeto que, en la dimensión biográfica, es la vida?” (p. 13).

La estructura en tres partes le hace justicia a ese nuevo régimen de interrogación. En la primera parte del libro, “Los héroes de una vida perdida”, el foco está en la labor del biógrafo como figura general, en sus dificultades (materiales o simbólicas, metodológicas o epistemológicas), en sus márgenes y en sus potencialidades; en los abordajes de esos héroes y en sus vidas perdidas un poco a medias. La segunda parte, *Las vidas de los otros*, apunta a otra dimensión de la discusión: ¿cómo se relacionan biógrafo y biografiado? Hablamos de casos particulares, aunque con inducción controlada o en todo caso a cargo del lector. ¿Qué variantes tiene ese vínculo o ese no vínculo? ¿Qué pasa con la subjetividad del biógrafo cuando choca contra esa otra vida que se dispone a contar? ¿Hay recorte, hay manipulación, hay expectativa? Mejor: ¿puede no haber algo de todo eso? ¿No consiste en eso biografar, como en eso puede consistir la ficción? La última sección acoge una rareza.

Se llama “Deshacer la vida” e incluye un artículo sobre y otro de Rafael Gumucio, además de una entrevista. Ahí nos encontramos con otro registro: un biógrafo un tanto excéntrico visto desde distintas posiciones, incluso desde su propia mirada. Deshacer la vida es, entonces, deshacer la biografía también.

Los héroes de una vida perdida

Una de las tesis centrales del primer artículo, “Muerte de un escritor”, de Silvio Mattoni, aparece ya de entrada. Es como un cimbronazo para sacudirse un poco el sentido común antes de empezar a leer: “No sería posible entonces definir la vida como si existiera antes de lo escrito, sino que más bien resulta de la escritura” (p. 21). El texto va de Proust y de uno de sus tantos biógrafos, André Maurois. Una pregunta se pasea ante nuestra vista: ¿Qué sería de Proust sin la *Recherche*? ¿Qué vida habría para contar? “Vida y obra”, viejo lema para titular biografías se resignifica, las dos palabras se confunden y la tentación de creer que eso se debe solo a que se trata de Proust corre por cuenta de quien lee.

La vida queda entonces encerrada entre la obra y la biografía, casi como un efecto residual. El biógrafo opera sobre la multiplicidad insoportable de datos y detalles y configura una silueta que está hecha de frases, de escritura. La obra es su caja de resonancia, ineludible y un poco sorda. Habrá que rastrear la vida entre esos escombros monumentales, pero la biografía asume otra tonalidad: “Maurois es un lector que escribe su fascinación” (p. 32). Proust es, en ese esquema, el caso particular de un viejo sueño tal vez occidental de reponer la cosa en la palabra. No se trata de ingenuidad, es la potencia del sueño lo que importa. El gesto de Maurois consiste en verosimilizar esa posibilidad, en darle efecto de realidad, aunque la derrota esté asegurada. Proust aparecerá y no será Proust: no importa.

El ensayo de Carlos Surghi se apoya en algunas categorías que le permiten desparramarse sobre lo biográfico: la indeterminación, el detalle y la seducción. Una biografía está más cerca del ensayo que del género propio, porque se acerca a la vida por el lado de su indeterminación, de lo que no se deja atrapar del todo, de sus restos escurridizos, de las ruinas. Ahí el detalle aparece como el punto de apoyo: la paradoja del detalle que se convierte en lo más importante, en lo *determinante* que permite hacer algo con la indeterminación. Pero para que todo eso ocurra se precisa de cierta atención biográfica: el biógrafo ha sido seducido (por una vida, por lo que queda de ella, por una persona) y precisa seducir (al biografiado, a su entorno, a sus lectores). El artículo se titula “La preparación de la biografía en la literatura inglesa”, pero se adivina en su estructura y

en sus afirmaciones una vocación más general, tal vez universal, con respecto al mundo de lo biográfico.

En “Delmira Agustini: narraciones de vida y de muerte”, Carina Blixen nos pone frente a una bonita ambigüedad: el nivel de detalle y precisión de sus indagaciones sobre la vida de Agustini la pone en situación de semibiógrafa y a la vez, metabiógrafa. Habla sobre la vida y habla sobre quienes hablan sobre la vida de Delmira, de un modo inteligente y que permite revisar algunos mitos injustos o simplistas. Por ejemplo, ¿hay “parricidio literario” en la relación entre Delmira y Rubén Darío? No está claro, pero suponerlo es ceder a la comodidad de lo demasiado conocido. Lo lógico y lo verdadero no siempre van de la mano. Las biografías no parecen mostrar con tanta claridad algo que sí muestra el artículo: la maraña de voces involucradas en los cuadernos de Delmira Agustini, la presencia de la familia no a su alrededor, sino en su escritura, en sus poemas pasados en limpio por el padre, al lado de las listas de compras de la madre. La biografía, el archivo y la crítica se hacen presentes de un golpe: el texto se esfuerza con éxito por equilibrar esas tres potencias.

El artículo “La vida (in)visible de Juan Filloy: revisando el mito del escritor oculto” que escribió Candelaria de Olmos comienza con un aspecto de la investigación biográfica que usualmente no se pondera lo suficiente: el rumor. Entre las deliberadas excentricidades de Filloy y cierto gesto repetitivo de la crítica se fue construyendo una imagen de su vida que, sin ser estática, obedece a un ritmo de cambio siempre atado a “lo que se dijo (dice)” de él. La biografía de Filloy sería entonces un vasto rumor (esa expresión da título a un apartado) que lo lleva de escritor de culto a escritor oculto, con escalas y matices. El rumor sale del espectro de lo popular y efímero y se encuentra cara a cara con la crítica literaria, que lo constituye en dato. Que haya sido juez o que haya sido quizás un poco tímido son solo correas de transmisión de una maquinaria más amplia que no puede nunca dejar de atar el autor a la obra y sobre todo la obra al autor. Casi resulta imposible hacer otra cosa que no sea una suerte biocrítica literaria cuando se trata de Filloy, montada necesariamente en algo del orden del rumor.

La vida de los otros

En “Un prisma. Silvina Ocampo por Mariana Enríquez”, Judith Podlubne se pregunta, a través del caso particular de Enríquez, por la relación entre obra y biografía: ¿Qué lugar tiene la obra en la vida? ¿Qué sentido tiene la biografía sin la obra? Mariana

Enríquez parece sentirse incómoda con la obra de Silvina Ocampo, en el sentido de que no puede incorporarla a la trama biográfica con naturalidad y se esfuerza por mantener cierta distancia. Esa suerte de respeto afecta el abordaje del viejo “mito personal del escritor” que incluye la totalidad deformada de una vida atravesada por una obra de formas no predecibles.

Nora Avaro construye en “El hombre que vio al oso” una especie de relato metabiográfico perfecto. “Nunca sabremos cómo fue Carlos Mastronardi” (p. 139) empieza su artículo, jugando con Saer y, a través de él, con Joyce. La confianza en el archivo y en la obra y en todo lo demás está vaciada desde el principio por una vacancia constitutiva y casi completamente insobornable. Petracca, biógrafo de Mastronardi, parece conjurar estos males con una fórmula juguetona, que podríamos calificar de barthesiana en lo que tiene de hacerle trampa al lenguaje: el testimonio “agujereado”, como dice Avaro o el testimonio innominado, alguien que vio a Mastronardi (vaya uno a saber quién), o un Arnaldo Calveyra desdoblado y ambiguo. Es imposible no introducir entonces el concepto de ficción para suturar esa herida y para darle algún piso simbólico a esa libertad que al final solo quiere acercarse al oso: la libertad de saber, por fin, cómo fue Carlos Mastronardi, aunque eso sea por definición imposible.

El último artículo de este apartado se refiere a la biografía/entrevista (¿conversación?) de/con María Elena Walsh que publicó Mariela Massuh y fue escrito por Patricio Fontana. El género se abre ahora en una nueva gama de complejidades dadas, entre otras cosas, por lo que la entrevista agrega y quita a la biografía y también por el conflicto de la autoría. No el conflicto jurídico, sino simbólico: ¿Quién dice “yo” en la entrevista? ¿Cuándo le fue posible a Massuh publicarla? Hasta los paratextos entran en este debate, mientras María Elena Walsh nos habla desde otro país, el país de la década del ochenta. Las fronteras de los géneros suelen ser un buen lugar para analizarlos, porque donde todo se empieza a desdibujar notamos que había entonces un dibujo, una forma reconocible, aunque no podamos (o no queramos) caracterizarla al detalle.

Deshacer la vida

Este último apartado está dedicado enteramente a la figura de Rafael Gumucio. Incluye un artículo de Julia Musitano, una entrevista a Gumucio y un ensayo del propio Gumucio. Su biografía de Nicanor Parra habilita una cantidad tal de dimensiones de análisis que resulta difícil señalarlas a todas con algo de justicia. Quizás por eso esta publicación

apela a tres enfoques diferentes que, en conjunto, forman algo así como un mapa de senderos.

Gumucio se dedicó al género biográfico (y sobre todo autobiográfico) casi involuntariamente. Con Parra lo unió una fuerte identificación y a la vez un posicionamiento padre-hijo bastante fuerte y difícil de desenredar. Desde ese lugar piensa él la biografía, desde el testimonio del padre. Por eso puede decir que la suya no es una biografía *de* Parra, sino *con* y hasta *contra* Parra.

El ensayo de Gumucio es de una belleza poética enternecedora. Desde el momento en el que se pregunta: “¿Es normal, es sano escribirse a sí mismo en Yo mayor o yo menor?” (p. 215), sabemos que estamos visitando un mundo agradable. Las balas entran por todos lados: “el término no ficción es en sí mismo un imposible total” (p. 218) o también “Escribir es pactar con el malentendido, que es el paréntesis que fermenta la literatura” (p. 220). Sus palabras fluyen como un monólogo interior a la vez delirante y lúcido, lleno de verdades sueltas que se amalgaman de a poco y se estabilizan solo después, cuando ya terminamos la lectura, en una reflexión formal.

La sensación final que deja el libro es paradójica. Por un lado, uno *sabe* mucho más sobre las biografías, sobre los procesos de escritura, sobre los conflictos epistemológicos y metodológicos que supone la operación biográfica. Las preguntas de la introducción se pueden ver ahora con un ojos más abiertos. Sin embargo, al mismo tiempo otra sensación que se parece a la certeza aparece en escena: al borde de todas esas preguntas se abre la grieta profunda, tal vez infinita, de lo que no sabremos jamás sobre la biografía como género y también sobre los biografiados como tales. El libro es una exploración colectiva que dice lo que sabe, pero sugiere lo que falta por ver y en ese sugerir está agazapada su potencia.

Referencias

- Musitano, J. y Surghi, C. (Comps). (2023). *Deshacer la vida. Dimensión y experiencia en la escritura biográfica*. Villa María: Eduvim.
- Barthes, R. (2014). “Lección inaugural”. En Barthes, R. *El placer del texto y Lección inaugural*. De la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France (pp. 89-116). Buenos Aires: Siglo XXI.

Fecha de recepción: 26 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 11 de mayo de 2024

Licencia  Atribución
- No Comercial - Compartir Igual
(by-nc-sa): No se permite un uso
comercial de la obra original ni de
las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe
hacer con una licencia igual a la
que regula la obra original. Esta
licencia no es una licencia libre.



[hetero- tópicas]

Revista del área de estudios
críticos del discurso