

NOTA AL MARGEN

REVISTA ESTUDIANTIL DE LITERATURA



Vol. 1 - N°1 | 2023

Escuela de
Letras

ciffyh
Centro de Investigaciones
María Saleme de Burnichon
Facultad de Filosofía y Humanidades/UNC

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades/UNC



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Dirección

María Emilia García Pepellin, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0000-0002-2016-8359>

Francisco Pagés Reimon, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0000-0002-4412-705x>

Comité editorial

María Emilia García Pepellin, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0000-0002-2016-8359>

Eliana López D'Angelo, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0009-0009-7349-5861>

Alfonsina Lopez, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0000-0003-0351-3242>

Ignacio Jorge Manfredi, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0000-0001-7177-2305>

Francisco Pagés Reimon, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0000-0002-4412-705x>

María Elena Ventura, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0009-0002-0814-6496>



Arte y diseño

Portada e ilustraciones

Paula Inés Balaszczuk

Maquetación

Ignacio Jorge Manfredi

Corrección

María Emilia García Pepellin

Eliana López D'Angelo

Alfonsina Lopez

Francisco Pagés Reimon

María Elena Ventura

Índice

Índice	3-4
Prólogo	5-6
Comité editorial.....	5
Palabras de apertura	7-11
María Victoria Martínez.....	7
María Gabriela Boldini.....	9
Preferiría no hacerlo	12-165
La enfermedad como obra de arte en <i>La señora Dalloway</i> y en los escritos autobiográficos de Virginia Woolf Malena Brenda Ferranti Castellano.....	13
Narrar el horror: un análisis de la violencia en la literatura contemporánea latinoamericana Mariana Monti.....	21
Nosis y Safo: la intertextualidad como delimitación de una poética femenina propia Nicolás Pedro Alberto Reales.....	33
La poesía universal progresiva y la literatura infinita borgeana: diálogo entre el Romanticismo de Jena y la obra de Jorge Luis Borges Gabriela Magdalena Timossi.....	46
Modulaciones del fantástico: continuidades cortazarianas en <i>Siete casas vacías</i> de Samanta Schweblin Miqueas Gatti.....	60
<i>Como gustéis</i> : una aproximación al homoerotismo femenino en la dramaturgia de William Shakespeare Martina Coraita Safar y Melina Cloe Dinoto.....	71
La inutilidad protagonista en <i>El ayudante</i> (1908) de Robert Walser Valentin Brito.....	79
La racialización en memorias decoloniales de la interculturalidad: <i>La Reina Ginga</i> , de José Eduardo Agualusa y <i>Río de las congojas</i> , de Libertad Demitrópulos María Cintia Gerez.....	92
La interioridad compositiva: modos de leer y escribir la intimidad en “Cuando den las nueve en el barrio de jardines” de Alejandra Laurencich Florencia Cutri.....	104

De la caballería al <i>shōnen</i> : exploración en el cambio de géneros literarios en <i>Don Quijote de la Mancha</i> , <i>El manga</i> Agustín Alejandro Bergonce.....	116
“Para el puente el cielo y para el hombre la tierra”. La ciudad moderna y la mirada del cronista en <i>Escenas norteamericanas</i> María Sofía Marturet.....	125
La mujer contra el patriarcado: análisis comparativo entre <i>La vegetariana</i> y <i>Las aventuras de la China Iron</i> Florencia Falcón.....	133
El <i>Martín Fierro</i> en la literatura argentina contemporánea: las reescrituras de Martín Kohan Tomás Pachamé de Gracia.....	144
“Teníamos barricadas con flores”: la relación entre sujetos populares y violencia en <i>La Virgen Cabeza</i> (2009), de Gabriela Cabezón Cámara Guadalupe Garione.....	155

La literatura y las cosas **166-191**

La araña luminosa: el dilema del significante en traducciones al español del título <i>O lustre</i> , de Clarice Lispector (1946) Sofía Pavesi.....	167
García y la máquina de hacer-crear: ficciones y contraficciones en <i>Películas</i> (1977) Camila Aguirre Vallés.....	179

Reseñas **192-196**

<i>Los escritores y sus representaciones</i> , de José Luis De Diego: una aproximación al campo literario argentino Camila Victoria Esquivel.....	193
--	-----

Kátharsis **197-201**

Ansiedades y creencias en la construcción de un problema sobre la LIJ y las representaciones de género Martina Paillalef.....	198
--	-----

Variatinta **202-214**

Memorias para Osvaldo Schwartz Tomás Pachamé de Gracia.....	203
Recuerdo las hortensias Sofía Desirée.....	210
Clasificación tipográfica de las cosas del mundo Ignacio Pantano.....	211
Paraná Lucas Collantes.....	213

Prólogo

Venimos de una nota al margen. De un garabato al costado de un libro, del intento por capturar un pensamiento fugaz que nos deja una lectura en las orillas de una fotocopia, heredada quizás, donde lxs estudiantes pasamos la mayor parte de nuestro tiempo. Arribamos en un barquito de papel para erguir esta ciudad de tinta.

Fue ahí, en los márgenes, donde anotamos por primera vez los verbos de este proyecto y, poco a poco, esos márgenes se fueron achicando, se llenaron, ya no alcanzaban. Entonces empezamos a construir andamios; colocamos tablas para no caer fuera del libro y seguimos construyendo ideas, reflexiones; acampamos debajo de una esquina doblada y nos abrigamos con grafito. Nos fuimos encontrando, siempre en el margen, con otrxs. Venían de libros lejanos, traían letras nuevas. A ellxs también les habían quedado chicos los márgenes.

Ensayamos una y otra vez el despegue: escritura y reescritura, lectura y relectura. Caminamos sobre nuestro propio trazo. Siempre volvíamos a ese margen, al germen. Hasta que un día sucedió, nos caímos. Entonces descubrimos que lo que estaba por fuera de los márgenes era todavía más grande, que los pensamientos se volvían monumentos y las notas se hacían hojas.

Nota al margen nació ahí, en el margen de un apunte; en

los costados de un cuaderno al que siempre volvemos, como un mapa. Porque es en los márgenes donde todo se origina, donde quienes estudiamos literatura maquetamos la materia informe de nuestra disciplina. Nuestra revista es una invitación a ampliar los márgenes indefinidamente, hasta que lo tomen todo. Se trata de una revista estudiantil, no podía ser de otra forma. Un espacio de iniciación y formación donde el margen es el protagonista, y las ideas germinales se extienden y nutren. Un espacio ideado para la socialización del garabateo liminar que precede al texto.

En este, nuestro primer número, no podemos más que agradecer a todxs lxs habitantes de los márgenes de los infinitos mundos de papel, que se aventuraron con nosotrxs a descubrir qué hay más allá de los bordes. A quienes compartieron sus intereses, sus proyectos y experiencias, su creatividad, sus anhelos y saberes. Gracias a eso hoy estamos acá todxs reunidxs. Agradecemos también a quienes hicieron posible que los márgenes se amplíen: a nuestra casa de estudio, la Escuela de Letras y la Facultad de Filosofía y Humanidades; a nuestrxs docentes, que irrigan la tierra donde sembramos nuestras propuestas, especialmente a María Victoria Martínez y Gabriela Boldini, que han velado por este proyecto y sus gestorxs; y a la educación pública, que nos permite a lxs estudiantes la creación y participación de espacios donde el saber se democratiza.

Entregamos hoy estas páginas con la esperanza de que se conviertan, nuevamente, en el margen de otrxs; en fuente de interés y reflexión, de estudio y cuestionamiento. Porque, como todo, venimos de una nota al margen.

Comité editorial de *Nota al margen*

María Victoria Martínez

Universidad Nacional de Córdoba

Nota al margen, un proyecto de corazón estudiantil

En el ámbito de nuestros estudios se ha conformado ya una tradición significativa de revistas literarias y culturales, vía privilegiada para dar a conocer nuevas voces, y muchas veces también espacio de formación de lectores y escritores; revistas a menudo sostenidas en el entusiasmo y la pasión de quienes se echaron al hombro la propuesta editorial.

Tal es el caso de *Nota al margen*, un proyecto de corazón estudiantil, sustentado en el brío, el talento y la creatividad de un grupo de estudiantes del área de Estudios Literarios de la Licenciatura en Letras Modernas con ganas de más: más espacios de difusión para la producción académica y de creación, más lugar para el intercambio de haceres y saberes de quienes están comenzando sus estudios y de quienes están ya en los tramos finales; siempre con la confianza en que muchos de esos trabajos, con el acompañamiento de docentes especialistas, puedan ser el cimiento de futuras investigaciones. Un espacio ofrecido como *scriptorium* de escritura académica para artículos y reseñas, a ser socializados más allá de nuestra pequeña gran comunidad de la Escuela de Letras de la UNC (¡atención editores con las picardías de Titivillus!). Así también un espacio para la creación, que convoca a compartir cuentos y poesía; y que abre la puerta

a nuevos nombres y talentos por conocer, quizás visitados por *la reina Mab, en su carro hecho de una sola perla...*

Un proyecto abierto, plural y colaborativo, digital y semestral, hermosamente literario, con secciones seductoras cual las sirenas de Ulises: "Preferiría no hacerlo" (muchas gracias Bartleby, Hermann Melville; muchas gracias Enrique Vila Matas); "La literatura y las cosas", una invitación a literaturizar lo cotidiano del entorno como excusa para seguir escribiendo y más secciones, que *preferiría* no mencionar, para que cada quien se siente en el placer de abrir su propio juego.

Debo celebrar aquí el apoyo que la Escuela de Letras, el Centro de Investigaciones y el Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía y Humanidades, en el ámbito de la universidad pública, brindaron generosamente a esta iniciativa.

Debo decir muchas gracias, además, a los gestores de este proyecto, por ofrecerme un lugarcito para mi modesta contribución al sueño de estas "rueditas de la bici", que nos ayudan a todxs, siempre a mano las letras en nuestras mochilas, en el aprendizaje del vivir.

Debo agradecer, finalmente, al equipo todo de *Nota al margen*, por ensayar respuestas para ofrecernos la posibilidad de habitar mundos más amables. Ahora, vamos para adelante; como dijo el poeta: *¡Ya se ordenarán los sueños, mañana se ordenarán! ¡Hoy, a romper y a cantar!*



Dra. María Victoria Martínez

María Gabriela Boldini

Universidad Nacional de Córdoba

Nota al margen, un convite de voces juveniles

*Y un día, los jóvenes, inquietos de hondas y lejanas inquietudes ...
abrieron las puertas y tomaron lo suyo, sin pedirselo a nadie.
Animaba sus mentes un profundo anhelo de renovación
(Deodoro Roca 1920:46)*

Bajo este mismo cielo, y sobre estas mismas calles que hoy transitamos en este rincón del mundo, un grupo de estudiantes universitarios imaginó –allá por 1918– que la juventud, con todo su vigor y entusiasmo, debía devolverle a un mundo añejo y desencantado la espiritualidad de la belleza y las ideas, para tallar una nueva civilización, más humanitaria y sensible frente a los problemas sociales de su tiempo, en esta periferia latinoamericana. Eran los jóvenes que redactaron la Reforma Universitaria de 1918, quienes genuinamente comprendieron el sentido político y emancipador del conocimiento, convencidos de que en las universidades podían encontrar tierra fecunda para impulsar esa pulseada renovadora y revolucionaria.

En su discurso de clausura del Congreso de Estudiantes en Córdoba, Deodoro Roca planteaba cuáles eran las urgencias e ideales de la nueva generación americana y trazaba un nuevo perfil para las universidades latinoamericanas: crear hombres y hombres americanos, que pudieran adentrarse y abrirse a

la comprensión de lo propio. En otras palabras, hombres y mujeres que se animaran a “vivir” sustantivamente en América, comprometiéndose con sus problemas y desafiándose con sus utopías; poniendo alegría en la casa, con la salud y el corazón.

Si en las universidades anidaba el secreto de las futuras transformaciones, ¿cómo conformarse simplemente a “pasar” por ellas, sin “vivirlas”? ¿Cómo negarse a la experiencia movilizadora y liberadora de pensar con otros y para otros, de construir saberes desde lo colectivo, de abrirse al diálogo con la sociedad y el pueblo?

Nada más apropiado para honrar esta bienvenida a *Nota al margen*, que desempolvar estas palabras vibrantes y -ya centenarias- de Deodoro Roca. Esta revista estudiantil, que surgió como iniciativa de un grupo de estudiantes de Letras de la FFyH-UNC, ya circula felizmente en nuestra comunidad, congregando voces de estudiantes de nuestra casa y de otras universidades del país. Es un espacio de publicación estudiantil que aspira a promover la difusión de textos académicos y producciones artísticas sobre literatura, con el objeto de establecer diálogos intelectuales y culturales; crear redes que habiliten el intercambio de lecturas críticas y literarias entre estudiantes, propiciando la discusión, el análisis, la socialización de saberes. Se trata de una plataforma de formación para futuros profesionales de la literatura, que complementa las trayectorias de grado. De todas maneras, más allá de los objetivos específicos que impulsan este proyecto, leemos en *Nota al margen* y en otras publicaciones estudiantiles que ya circulan en nuestra Escuela de Letras, una continuidad y realización de los ideales reformistas que siguen siendo la bandera de nuestra universidad. Estudiantes

inquietos que producen, que construyen solidariamente, con un posicionamiento crítico y político frente al conocimiento, y en mutua interpelación con la sociedad.

Conscientes del anquilosamiento y el dogmatismo intelectual; del esnobismo y el desencuentro de la universidad con el pueblo, a principios del siglo XX, los jóvenes de la Reforma se animaron a romper la “última cadena de la antigua dominación monárquica y monástica” (Roca, 1918), para redimirse de los vestigios de una mentalidad colonial, en un mundo moderno y vertiginoso. Ubicados en otro escenario histórico, hoy asoman nuevos desafíos para las nuevas generaciones; retos que apuestan, sin duda, por una política descolonizadora, situada y crítica del conocimiento.

Nota al margen es un convite de voces juveniles. También es una apuesta y una invitación para nuestros/as estudiantes y futuros/as investigadores/as en literatura, a mirar, pensar, crear desde los márgenes, habilitando nuevas perspectivas críticas y coordinadas epistemológicas para resistir el colonialismo cultural. El ya mencionado Deodoro Roca señalaba que toda conquista fecunda de la personalidad o la ciencia era un poema de rebeldía. Que así sea; que así quede plasmado en las páginas de esta revista estudiantil universitaria, para contar con menos vergüenzas y sumar más libertades.



Dra. María Gabriela Boldini



*Érase una vez una nota
al margen de un papel*

Páginas 12-165

Preferiría no hacerlo

Nota al margen | Vol. I N° 1

**NOTA al
MARGEN**


La enfermedad como obra de arte en *La señora Dalloway* y en los escritos autobiográficos de Virginia Woolf

Malena Brenda Ferranti Castellano¹

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

malena.fcastellano@gmail.com

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: entendemos que, en la novela *La señora Dalloway* (1925) de Virginia Woolf, el personaje de Clarissa encarna una postura hacia la existencia donde sostiene el impulso de vivir a costa de la presencia irremediable del dolor. El personaje de Septimus, por su parte, se inclina a ceder a la muerte como huida de un mundo incapaz de ser un refugio. La lectura de la obra, a la luz de esta aproximación dual hacia la vida que encarnan dichos personajes y de una selección de diarios y cartas de Woolf, nos permite pensar la idea de enfermedad que se trasluce entre los textos autobiográficos y el texto ficcional. En este trabajo, nos proponemos indagar desde una perspectiva comparada la idea de enfermedad que se traza entre los personajes mencionados de *La señora Dalloway* y la enfermedad que narra Woolf en una selección de textos autobiográficos. A partir de ello, planteamos la hipótesis de que la enfermedad aparece cargada de técnicas estetizantes que la dibujan como una obra de arte en estos escritos.

Palabras clave: Virginia Woolf, enfermedad, belleza, lenguaje, estilo.

Introducción

La señora Dalloway, cuarta novela de Virginia Woolf, sale a la luz en 1925. Hasta ese momento, en la vida de Virginia estaban presentes tanto los episodios de debilidad relacionados al padecimiento de depresión, cambios de humor y crisis nerviosas, como los períodos de bienestar y felicidad vinculados muchas veces con la escritura. Junto a esta inestabilidad, un elemento constante a lo largo del tiempo era la búsqueda de un estilo personal en sus textos. Parafraseando a la autora, luego de *El cuarto de Jacob* (1922), Woolf siente que

¹ Con aval del Lic. Francisco Salaris, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

ha comenzado a descubrir la manera de decir algo con su propia voz. Gran parte de esta voz distintiva está relacionada con el desarrollo de su estilo, donde aparecen técnicas como el monólogo interior o el estilo indirecto libre, que conforman una parte relevante de su narrativa.

En relación con la presencia de la enfermedad en su obra, entendemos que representarla habilita a Woolf a expresar aquello que llama la “confusión de su propio espíritu”; es decir, una indagación o una apertura hacia la exploración de la naturaleza humana. Además de constituir material literario para la novela, la enfermedad también está presente en sus diarios, esta vez como un elemento directamente vinculado con su experiencia vital. Esta vivencia de la enfermedad que padece Woolf atravesará la obra ficcional que abordaremos, de tal manera que permitirá atisbar una dimensión autobiográfica en dicha novela. Al mismo tiempo, la escritura, a la vez que parece ser aquello que traslada a Virginia Woolf hacia un estado más cercano a la dicha, también admite la oportunidad de reconstruir la vivencia de la enfermedad con una amplia fuerza expresiva o una densidad que facilita el lenguaje.

A propósito de *La señora Dalloway*, en sus apuntes Woolf anota rápidamente: “quiero explorar la locura y el suicidio. O mejor: una comparación de cómo lo ve una persona cuerda y cómo lo ve un loco” (Woolf, 2021, p. 174). Más adelante afirma: “me planteo escribir sobre los personajes como si fueran paisajes. Evitar como sea la personalidad” (2021, p. 177). En este sentido, nos proponemos explorar cómo Woolf –no solamente en su novela sino incluso también en ciertos fragmentos de sus diarios– combina ambos elementos, la enfermedad y la literatura, de tal forma que dibuja a la primera con cierta utilización del lenguaje que termina por construir un estilo particular. En un primer apartado, exploraremos la representación de la enfermedad que Woolf desarrolla en sus diarios y, en un segundo momento, veremos cómo aparece en *La señora Dalloway*. Nos concentraremos, para ello, en los personajes de Septimus y de Clarissa.

Las técnicas estetizantes en la enfermedad de los diarios

En los diarios de Woolf, la expresión escrita de su propio malestar está impregnada, en determinadas ocasiones, de la utilización de recursos literarios como la metáfora. En junio de 1929, escribe: “me he sumergido en el gran lago de la melancolía. ¡Señor! ¡Qué profundo es! Sólo puedo mantenerme a flote del agua trabajando ... Cuando dejo de trabajar me deslizo a lo más profundo” (Woolf, 1953, como se citó en Forrester, 1988, p. 123). A partir de

la lectura del texto “Virginia Woolf: el vicio absurdo” de 1973, escrito por la crítica francesa Viviane Forrester, y del estudio “El simbolismo del agua en las novelas *Al Faro* y *Las olas* de Virginia Woolf” de Gabriela Ughi², podemos decir que esta selección léxica vinculada con el agua en Woolf es un procedimiento corriente y que está relacionado con el fin de generar correspondencias entre el estado de la conciencia enferma y la experiencia en los espacios de agua. Las sensaciones en estos dos elementos de la metáfora son de profundidad, oscuridad, incomunicabilidad y, fundamentalmente, potencialidad de muerte. En otro fragmento, la cama (lugar donde reposa siempre la enfermedad) ingresa a este mismo espacio metafórico: en la entrada del 23 de septiembre de 1925, leemos “porque aún sigo siendo anfibia, ahora en cama, ahora levantada; y en parte para saciar mi picazón de escribir” (Woolf, 2003, p. 111). Además, el momento de escritura es, nuevamente, aquello que la desplaza hacia la superficie.

La descripción del dolor de Woolf, entonces, no se agota en la captación de lo inmediatamente visible; es decir, la expresión de la vivencia de la enfermedad no se limita a la enumeración de síntomas, a construir una representación del sufrimiento que es solamente cansancio, desánimo, irritación o cambio de temperamento. Lejos de aquello, el trabajo con juegos del lenguaje expande la experimentación de la enfermedad hacia otros espacios como el agua. Así, la enfermedad ya no es simplemente un estado de malestar del organismo, como tampoco el agua es tan solo una sustancia química: en la pluma de Woolf, ambos se funden de tal forma que la enfermedad transcurre como una vivencia con dimensiones poéticas. El malestar, del mismo modo, aparece como una sucesión de imágenes de sumersión, ahogamiento, caída en lo profundo, en un abismo o en la oscuridad.

En el ensayo *De la enfermedad* (1926), Woolf plantea que, durante la enfermedad, la experiencia del mundo del enfermo cambia. En dicho estado, la razón y el juicio dejan de ser dominantes, como podrían serlo en el hombre sano. Para el enfermo, la observación de los objetos y las circunstancias de la realidad revelan matices particulares. Woolf ejemplifica esta operación: en la enfermedad, mirar las flores ya no es solamente verlas como un elemento de la naturaleza, sino que su contemplación lleva al enfermo, y también al poeta, a percibir la pertenencia de los hombres a un mundo donde la muerte es inevitable y, por lo tanto, donde la experiencia de la vida se vuelve incomprensible. Entendemos que, con una operación similar, las imágenes del agua y las características físicas de este elemento abren en Woolf una manera de contemplar y de escribir la enfermedad; el malestar le permite, a

² Profesora de la Universidad Nacional de Mar del Plata

su vez, percibir este carácter simbólico del agua. Woolf encuentra en el agua “lo que está más allá de su significado superficial”, deduce de ella “lo demás ... que el poeta ha esparcido en su página para evocar un estado de ánimo que ni las palabras pueden expresar ni la razón discernir” (Woolf, 2014, pp. 46-47). Este estado de percepción que abre la enfermedad empuja al enfermo, como lo es Woolf, hacia la poesía.

Las técnicas estetizantes en la enfermedad de *La señora Dalloway*

La señora Dalloway (1925) es una novela donde Woolf explora la enfermedad ligada a la locura en el personaje de Septimus, veterano de guerra. Ya en sus diarios, la autora declara su intención de representar en el texto la manera en la que alguien enfermo y alguien sano observan el mundo. Entendemos que, a lo largo de la obra, la enfermedad de Septimus adquiere caracterización y profundidad, no solamente a través del contraste con el personaje de Clarissa sino, también, a partir de las técnicas de narración que Woolf emplea y que otorgan a la representación del malestar un carácter estético, en tanto que detrás de ella operan procedimientos estilísticos como el despliegue del monólogo interior, el fluir de la conciencia o el estilo indirecto libre. De hecho, el viernes 17 de octubre de 1924, en relación con *La señora Dalloway*, Woolf escribe “en este libro practico el arte de escribir; ejercito mis escalas; sí, y hasta me propongo ciertos efectos” (Woolf, 1954, p. 71).

La técnica del monólogo interior le permite al narrador sumergirse en primera persona en la interioridad de los personajes, explorar su imaginación, sus recuerdos, emociones, sensaciones e intuiciones, mientras que el estilo indirecto libre implica (con el uso de un narrador en tercera persona) que el punto de vista narrativo se concentre en el interior de la mente del personaje a la vez que narra lo que le sucede. En *La señora Dalloway*, ambas técnicas se mezclan de tal manera que la expresión de las íntimas experiencias emocionales de los personajes adquiere gran profundidad. Al mismo tiempo, entendemos que este procedimiento es la respuesta de la autora a negarse a lo que ella entiende como la personalidad, es decir, la caracterización reducida a la descripción de elementos superficiales, como rasgos físicos.

En el caso del personaje de Septimus, es la sumersión en su intimidad afectada por el estado de locura lo que permite representar la percepción de la realidad del enfermo; es decir, hundirse en su interioridad y desplegar desde ella una descripción de lo observado a través del narrador, a la vez que se caracteriza el funcionamiento de la enfermedad en el personaje. En un fragmento de la novela, a partir de estas técnicas, leemos las impresiones de

Septimus enfermo en relación con el mundo exterior: en este caso, la plaza donde están sentados él y su esposa. La narración nos permite considerar un matiz de su locura: el hecho de que el malestar le genera a Septimus una sensibilidad ante lo que él admira como belleza. Cuando el personaje cree estar recibiendo señales (evidencia de la enfermedad), se conmueve y se estremece como si estuviese frente a una obra de arte. En este punto, la narración describe la percepción de Septimus que lo lleva a conmoverse: “la excitación de ver los olmos elevándose y cayendo, elevándose y cayendo con todas sus hojas iluminadas y el color adelgazando y engrosando del azul al verde de una ola vacía, como penachos de cabezas de caballos” (Woolf, 2012, p. 26). A las técnicas narrativas se les suma el estilo de lenguaje sensorial que recuerda a una imagen impresionista, donde la percepción de los colores y la luz se revela como una apreciación subjetiva del medio externo. Siguiendo nuevamente las ideas expuestas por Woolf en el ensayo *De la enfermedad*, entendemos que es a partir de su estado de locura que Septimus revela en su interior la experiencia del mundo con impresiones cercanas al arte pictórico (como hemos visto) y a la poesía lírica, si tenemos en cuenta que un rasgo propio de esta es “la subjetividad, ya que el poeta nos hace partícipes de su interioridad, de su visión personal de la realidad” (Ughi, s.f., p. 3).

La enfermedad de Septimus adquiere mayor densidad y caracterización al complementarse y contrastar con el personaje de Clarissa. Entendemos que es posible relacionar y cotejar la interioridad de ambos y, por lo tanto, sus percepciones de la realidad, a través de la técnica del *fluir* de la conciencia que el estilo indirecto libre permite. El 30 de agosto de 1923, fecha comprendida dentro del periodo de escritura de *La señora Dalloway*, Woolf anota en su diario: “excavo hermosas cavernas detrás de mis caracteres; con ello creo lograr exactamente lo que quiero; humanidad, ingenio, profundidad. El objetivo es que las cavernas tendrán que comunicarse” (Woolf, 1954, p. 64). La narración se traslada, como el *fluir* de una corriente de agua, de una conciencia a otra, de tal manera que se logra una caracterización profunda de los personajes; esta se funda, principalmente, en la exploración de sus ideas, sentimientos o percepciones interiores. En relación con el personaje de Clarissa, Woolf declara en sus diarios que busca matizarlo a partir de la percepción que tienen otros personajes de ella; percepción a la que se accede mediante las técnicas narrativas que hemos descrito anteriormente. Entendemos que sucede de manera similar con la densidad del personaje de Septimus, que, al ubicarse junto al de Clarissa, adquiere espesor en su interioridad y viceversa. Todo esto contribuye, nuevamente, al objetivo de Woolf de negarse a la caracterización superficial de la personalidad, para

inclinarse hacia la construcción de los personajes desde su estilo particular y otorgarles, así, además de humanidad y hondura, un carácter estético.

En las primeras páginas de la novela, Lucrezia, esposa de Septimus, sentada junto a él en un parque, recuerda una recomendación del médico: debía hacer que Septimus se interesara por las cosas externas a él. Entendemos que la enfermedad mental de Septimus tiene su base en el impedimento de sentir el dolor por la guerra y la muerte de Evans, su compañero en el frente; imposibilidad que lo induce a casarse con Lucrezia más por impulso que por voluntad. El hecho de no poder sentir tiene sus raíces, además, en los modos de vivir de su entorno, caracterizados por la compostura, la dureza, la impasibilidad, el aceptar fría y racionalmente la muerte en la guerra. Los médicos que atienden a Septimus afirman que nada le sucede, o bien que la solución a su problema sería entregarse a los placeres vacíos de la vida burguesa. Quien se abandona a estos entretenimientos y preocupaciones burgueses, por otro lado, es Clarissa. Su día gira en torno de la preparación de la fiesta y de mantener las relaciones con otros señores y señoras. Sin embargo, detrás de esta inercia, en Clarissa hay una sensación de vacío que la emparenta con Septimus. A sus 50 años, ella vive el presente, pero al mismo tiempo se escapa de él y se traslada a su juventud, a los recuerdos del pasado que despiertan sus arrepentimientos y la pregunta sobre el sentido de sus decisiones, de su matrimonio y de cómo ha construido su vida. La vejez, la soledad, el paso del tiempo y la pregunta por su identidad emergen inevitablemente en Clarissa a lo largo del día. Como reacción a esta angustia, la fiesta es una manera de recuperar la vitalidad en el flujo de lo cotidiano y otorgarle a la vida el sentido de su continuidad.

La vida es intolerable tanto para Clarissa como para Septimus y ambos sienten miedo ante ella. Sin embargo, la conclusión de los dos difiere. Septimus encuentra la respuesta al *no poder sentir*, que lo lleva a la angustia, al dolor y al sufrimiento, en su propia muerte; para Clarissa, la fiesta funciona como una ofrenda, todo lo que ella puede ofrecer ante la existencia que es, en su perspectiva, un desperdicio, una pena. Al reflexionar sobre cómo se deja llevar, cómo se arrastra por la corriente del proceso de vivir, Clarissa evoca un fragmento de Shakespeare: “no temas más el calor del sol”. El calor del sol es una de las sensaciones que Septimus nota cuando, en cierto momento sentado en la plaza, siente recuperar en sí mismo la vida. Sin embargo, es un instante breve que seguidamente es reemplazado por el miedo. Antes de suicidarse, el narrador extrae de la interioridad de Septimus que “no quería morir. La vida era buena. El sol caliente” (Woolf, 2012, p. 152); a pesar de ello, para Septimus la vida es inaguantable. De esta manera, entendemos

que, gracias a las técnicas narrativas como el fluir de la conciencia –que nos traslada desde la intimidad de un personaje hacia la de otro–, el sufrimiento de Septimus adquiere una mayor cantidad de matices. La enfermedad mental no solamente proviene del trauma de la guerra, sino que también es el resultado de no poder adaptarse a vivir en un mundo terrible y en una existencia sufriente, de no ser capaz de dejarse arrastrar por la cotidianidad para sobrevivir como sí lo hace Clarissa, aunque el peso del pasado, de los arrepentimientos y de la incertidumbre siga ocupando lugar en ella, al igual que lo hace en ciertos personajes que asisten a la ofrenda que es la fiesta.

Conclusión

En abril de 1925, Woolf escribe: “extraño que, con toda mi vanidad, no haya depositado hasta ahora gran fe en mis novelas, ni las haya considerado como expresión de mí misma” (1954, p. 77). Es posible rastrear las correspondencias entre su propio malestar y el que pone en palabras en *La señora Dalloway*. La oscilación entre la vida y la muerte que representan Clarissa y Septimus es la misma que Woolf expresa en sus diarios en relación con ella misma; incluso admite que la escritura de los episodios de locura en la novela es complicada de afrontar. Las imágenes relacionadas con el agua y la sumersión –metáforas que envolverán a la autora hasta el punto de concederles un alcance material, cuando se sumerge en el río en 1941– están presentes en la novela. Por ejemplo, mientras está con Lucrezia, Septimus contempla el suicidio al encontrarse a la orilla de un río.

Si en los diarios y en la novela coincide el esbozo de una enfermedad con características similares que, podemos indicar, está relacionada con las filtraciones autobiográficas que presenta *La señora Dalloway*, un elemento que también converge en ambos textos es la belleza. Ya sea con la utilización de recursos poéticos o con el desarrollo de técnicas narrativas de estilo, la enfermedad se despliega con una escritura y un lenguaje que estilizan su aparición.

Referencias

- Forrester, V. (1988). *Virginia Woolf: el vicio absurdo*. Editorial Ultramar.
- Ughi, G. (s.f.). “El simbolismo del agua en las novelas *Al Faro* y *Las olas de Virginia Woolf*”. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Woolf, V. (1954). *Diario de una escritora*. Editorial Sur.



Woolf, V. (2003). *Diario de una escritora*. Editorial Fuentetaja.

Woolf, V. (2012). *La señora Dalloway*. Editorial Losada.

Woolf, V. (2014). *De la enfermedad*. Editorial Centellas.

Narrar el horror: un análisis de la violencia en la literatura contemporánea latinoamericana

Mariana Monti¹

Estudiante de Lengua y literatura,
 Universidad Nacional de Villa María, Argentina
marianamonti98@gmail.com

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: el tema a desarrollar en este artículo es la violencia en la literatura latinoamericana contemporánea; asimismo se desliga un subtema que la concibe como una cuestión de género. El corpus de trabajo está compuesto por *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *La sangre de la aurora* (2013) de Claudia Salazar Jiménez y *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada. La violencia se construye en estas novelas a partir de un relato subjetivo que aborda un contexto atravesado por conflictos de índole político, económico y social, al mismo tiempo que busca cristalizar una problemática subyacente que involucra la condición de ser mujer y disidencia en ese panorama. La forma en la que estas han sido escritas implica una ruptura con el lenguaje convencional del realismo decimonónico para dar lugar a otro modo de nombrar *lo real*. Con la intención de realizar un análisis hermenéutico (entendido como el arte de la interpretación en el que confluyen autor, texto y lector) se retoman ideas sobre el poder, la violencia y la fuerza planteadas por Foucault, conceptos sobre sujeto y género esbozados por Judith Butler y Rita Segato y aportes acerca de la narrativa realista latinoamericana.

Palabras clave: violencia, Fernando Vallejo, Claudia Salazar Jiménez, Camila Sosa Villada, narrativa latinoamericana reciente, realismo.

Introducción

Los debates generados en torno a la producción artística en América Latina permiten trazar una línea que conecta la mayoría de los relatos ficcionales y que radica en la sangrienta realidad en la que han sido concebidos. El crimen organizado, la violencia de género y la desidia estatal establecen nuevas formas de conflictividad, propias de la década del 90 en adelante, cuyas

¹ Con aval de la Dra. Katia Viera Hernandez, Universidad Nacional de Villa María, Argentina.

relaciones de violencia se fundan en el seno de una sociedad fragmentada, individualista y desigual que es narrada en la literatura.

El tema elegido para desarrollar es la violencia en la literatura contemporánea latinoamericana; también se desliga de este un subtema que concibe a la violencia como una cuestión de género. En consecuencia, el interrogante principal que se plantea es: ¿cómo se narra la violencia en la literatura contemporánea? A partir de este, surgen otras preguntas complementarias: ¿qué relación tienen los relatos con el contexto en que fueron producidos?, ¿qué características adquiere la violencia cuando es dirigida hacia mujeres y disidencias? y ¿qué rasgos de las diversas corrientes literarias convergen en las obras?

El corpus de trabajo está compuesto por *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *La sangre de la aurora* (2013) de Claudia Salazar Jiménez y *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada. Entre la publicación de Vallejo y la de Sosa Villada, la literatura latinoamericana desarrolló con más intensidad un tipo de narrativa en la cual “la disposición de los hechos narrados se mediatiza desde una centralidad subjetiva que tiende a focalizar la historia con el objeto de conseguir una transfiguración del sujeto: desde su relatarse el sujeto deviene en realidad” (Roca Sierra, 2005, p. 347).

La violencia se construye en estas novelas a partir de un relato subjetivo que aborda un contexto atravesado por conflictos de índole político, económico y social. También el corpus con el que se trabaja aquí problematiza otras nociones asociadas con la violencia que involucran la condición de ser mujer y disidente en dicho panorama. Asimismo, estos textos asumen una fractura en relación con el tema tratado al explorar, ya no en un lenguaje más cercano al realismo mimético del siglo XIX, sino con uno que trae consigo otras técnicas, recursos y perspectivas que implican otro modo de narrar *lo real*.

¿Con qué lenguaje se narra la violencia?

Las literaturas de la violencia en Colombia estuvieron subsumidas, en un principio, a los conflictos bipartidistas de la región. Durante este tiempo, se escribieron novelas que trataban el tema de la violencia de una forma testimonial cuyo fin era relatar los horrores del conflicto (Von der Walde, 2001). El Bogotazo implicó el punto cúlmine del enfrentamiento entre conservadores y liberales y dio el puntapié para el comienzo de otro: el de las guerrillas. A este hecho le sucedieron décadas de violencia política armada que tomaron las zonas rurales como campo de batalla y obligaron a miles

de personas a desplazarse hacia las ciudades, dejando un saldo altísimo de víctimas y nuevos pobres. De allí que grupos guerrilleros, paramilitares, militares y narcos convergieran en un mismo escenario y se transformaran en los nuevos actores de la vía pública.

Esta coyuntura nacional se encrucece dentro de los límites de Medellín. Luego de la creación del cártel homónimo, a mediados de la década del 70 hasta inicios de los años 2000, la ciudad fue sitiada por el negocio de la droga y administrada por narcotraficantes. Este fenómeno “se acompaña de cambios fundamentales en el imaginario de la región y de un vasto abanico de expresiones culturales, que despiertan un creciente interés en las ciencias sociales y, al mismo tiempo, abren el camino a la ficción” (Polit, 2006, citado en Torres, 2000, p. 331). *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, publicada en 1994, año posterior a la muerte de Pablo Escobar, pertenece al género de la novela sicaresca. Esta nueva forma de ficción surgida en Medellín se caracteriza por retomar y subvertir distintos elementos del género testimonial y documental (Torres, 2000) e incluye a otras obras tales como: *Morir con papá* (1997) de Óscar Collazos, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco Ramos, y *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape.

El sicario prototípico, protagonista de los relatos de este tipo, es definido por Vargas Llosa (1999) como:

Un adolescente, a veces un niño de doce o trece años, nacido y crecido en el submundo darwiniano de ‘las comunas’, barriadas de pobres, desplazados y marginales que han ido escalando las faldas de las montañas que cercan a Medellín. (párr. 3)

A sus orígenes se le suma otra característica común que es el interés por lo material y el estatus que otorga ser un asesino a sueldo dentro de su entorno. En palabras del escritor peruano: “la institución proporciona dinero fácil, aventura, riesgo y diploma de virilidad, de modo que no es extraño que niños y jóvenes de vidas embotelladas y sin esperanza, vean en ella una tabla de salvación” (párr. 4).

El argumento de la novela de Vallejo es sencillo. Fernando, un gramático que ha vivido en el exterior, regresa a su ciudad natal para pasar allí sus últimos años. El reencuentro con Medellín (Medallo o Metrallo, como la llamará en algún momento) le genera nostalgia de un pasado del que hoy quedan pocos rastros y, también, rencor por todo lo que ha arrasado con sus recuerdos. Von

der Walde (2001) señala que la fuerza de este relato radica en la operación del lenguaje, un lenguaje ácido, irónico y letal que arremete contra cada resquicio de la sociedad antioqueña sumida en un caldo de violencia, muerte y drogas:

Hombre vea, yo le digo, vivir en Medellín es ir uno rebotando por esta vida muerto. Yo no inventé esta realidad, es ella la que me está inventando a mí. Y así vamos por sus calles los muertos vivos hablando de robos, de atracos, de otros muertos, fantasmas a la deriva arrastrando nuestras precarias existencias, nuestras inútiles vidas, sumidos en el desastre. (Vallejo, 2002, p. 49)

La relación de Fernando con Alexis y Wilmar, dos jóvenes sicarios que no solo eran sus amantes, sino también los autores materiales de los crímenes que él elucubraba con desprecio, constituye el eje central de la novela. Juntos transitan por las calles atiborradas de Medellín y visitan las iglesias atestadas de fieles dejando a su paso un rastro de cadáveres inocentes cuyo crimen fundamental es haber nacido allí. Los asesinatos casuales cometidos por los jóvenes se pierden en el trajín de los espacios públicos a la vez que son descritos por el narrador con una precisión tanto artística como maliciosa. Esta técnica narrativa deja entrever la intención del narrador de crear una complicidad con el narratario y apelar a una justificación de los homicidios:

Íbamos en uno de esos buses atestados en el calor infernal del medio día y oyendo vallenatos a todo taco. Y como si fueran poco el calor y el radio, una señora con dos niños en pleno libertinaje: uno, de teta, en su más enfurecido berrinche, cagado sensu stricto de la ira. Y el hermanito brincando, manotando, jodiendo. ¿Y la mamá? Ella en la luna, como si nada, poniendo cara de Mona Lisa la delincuente, la desgraciada, convencida de que la maternidad es sagrada, en vez de aterrizar a meter en cintura a sus dos engendros. ¿No se les hace demasiada desconsideración para con el resto de los pasajeros, una verdadera falta de caridad cristiana? ¿Por qué berrea el bebé, señora? ¿Por estar vivo? Yo también lo estoy y me tengo que aguantar. Pero

hasta cierto punto, porque si bien es cierto que en esta vida abusan del inocente, también es cierto que siempre habrá una gota que llenó la taza. Y con la taza llena hasta el tope, rebosada hasta el rebose, he aquí que en Wilmar encarna el Rey Herodes. Y que saca el Santo Rey el tote y truena tres veces. ¡Tas! ¡Tas! ¡Tas! Una para la mamá, y dos para sus dos redrojos. Una pepita para la mamá en su corazón de madre, y dos para sus angelitos en sus corazoncitos tiernos. (Vallejo, 2002, p. 65)

La figura del sicario en la novela de Vallejo es:

[La] expresión de atraso, de pobreza, de desempleo y de una casi total ausencia del Estado en el seno de una cultura eminentemente católica y violenta; también es el reflejo del hedonismo, el consumo, la cultura de la imagen y la drogadicción. (Villoria Nolla, 2002, p. 109)

Para hacer inteligible la vida en las comunas y quienes habitan en ellas, el narrador recurre a su profesión de lingüista y se encarga de traducir cada término que pueda resultar desconocido para los/as lectores/as. De esta forma, el relato se convierte en una suerte de enciclopedia del parlache donde palabras como “gonorrea”, “basuco”, “tombo” y “fierro” son definidas y juzgadas desde un “etnocentrismo culturalista” (Villoria Nolla, 2002, p. 113) que revela la degradación lingüística, las consecuencias de las telenovelas y medios de comunicación y la brecha irreconciliable que divide a unos y otros.

Por su parte, *La sangre de la aurora*, escrita por Claudia Salazar Jiménez y publicada en el año 2013, retoma en sus páginas el conflicto armado interno peruano que involucró al gobierno nacional y al grupo Sendero Luminoso por más de veinte años. El proyecto ideológico de esta organización implicaba la destrucción del “viejo Estado” y una guerra popular contra él cuyo resultado fue el debilitamiento del tejido social, la desinstitucionalización del país y el continuo enfrentamiento entre fuerzas militares, paramilitares y guerrilleros. Rita Segato (2016) define a este tipo de conflicto, surgido en la segunda mitad del siglo XX, como “nuevas formas de la guerra” (p. 57). Sus principales características son resultado de un cambio de paradigmas bélicos que tienen relación con la informalidad, la paraestatalidad y la violencia de género a

partir de la cual “la agresión sexual pasa a ocupar una posición central como arma de guerra productora de crueldad y letalidad, dentro de una forma de daño que es simultáneamente material y moral” (p. 59).

A diferencia de otras novelas que también abordan la guerra senderista como *Lituma en los Andes* (1993) de Mario Vargas Llosa o *La hora azul* (2005) de Alonso Cueto, Salazar Jiménez plantea una nueva perspectiva utilizando el conflicto como trasfondo para tratar la violencia armada desde un punto de vista femenino. A través de una narrativa fragmentada, los testimonios de tres peruanas que pertenecen a distintos estratos de esta sociedad revelan la problemática de ser mujer dentro y fuera del conflicto. La técnica polifónica de escritura realista utilizada resalta las experiencias de las protagonistas que son al mismo tiempo “individuales y colectivas, representativas de muchas mujeres que padecieron de esa misma violencia” (Almenara, 2018, citado en Huerta Vera, 2020, p. 191).

Marcela, o camarada Marta, era una profesora de clase media que decide abandonar a su esposo e hija para unirse a las líneas de Sendero Luminoso y luchar por la revolución con la convicción de transformarlo todo: “no más hambre ni injusticias, ni muchachitos descalzos en un arenal, sin agua ni escuelas. El pan en la mesa de todos. Todos todos todos” (Salazar Jiménez, 2016, p. 32). Melanie, una periodista de clase media-alta, busca contar el conflicto desde adentro, lejos de las presiones de arriba que editan la verdad: “tenemos que liberarnos del papel, tendrá que ser la imagen la que capture y muestre” (p. 47). Gracias a sus contactos consigue el salvoconducto para ir a la sierra y fotografiar todo lo que ven sus ojos: “tengo que disparar ávidamente sobre la realidad para atraparla en mi lente, para hacerla imagen ... No podemos dejar que los hechos se pierdan, hay que registrarlos” (p. 48). La vida de Modesta, una campesina miembro de la comunidad indígena, transcurre en la plaza de mercado, en su casa junto a su familia y en las tareas domésticas diarias que realiza hasta que su comuna es asaltada por los senderistas y es obligada, junto a los demás que no han sido asesinados, a proveerlos y servirles.

Ante estas tres circunstancias vitales que parecen estar en las antípodas, Falco señala que “un gesto las iguala: las tres, más allá de ser detonantes o víctimas, idealistas o desencantadas, madres amorosas o desapegadas, terminan unidas, replicadas en su ser receptáculo de la violencia simbólica, y sobre todo, de la violencia real, fálica” (Falco, 2014, en Salazar Jiménez, 2016, p. 109). El gesto que sitúa a las mujeres de la novela en el mismo plano es la violación. La escena se repite tres veces y la forma en la que es narrada sigue una estructura común que inicia de este modo:

Era un bulto sobre el piso. Importaba poco el nombre que tuviera, lo que interesaba eran los dos huecos que tenía. Puro vacío para ser llenado. Sin preguntas ni necesidad de respuesta. Ya sabían todo de ese bulto. En realidad no les importaba. Lo suficiente eran esas cuatro extremidades de las cuales podía ser sujetado, inmovilizado, detenido. (Salazar Jimenez, 2016, p. 71)

A este fragmento despersonalizado se le añade una breve descripción de los violadores que difiere en el caso de Melanie, quien menciona los pasamontañas y fusiles de los terrucos, mientras que Marcela y Modesta notan unas botas de cuero y ropa color caqui que pertenecían a los militares. Otra forma de diferenciar a las mujeres que han sido despojadas de su individualidad durante los abusos es a partir de los insultos que reciben. “Blanquita vende patria”, “periodista anticomunista”, “esto te pasa por burguesa” (pp. 71-72) son algunas de las frases dirigidas contra la fotógrafa. “Terruca hija de puta”, “subversiva de mierda” (p. 74) son para la camarada Marta, y gritos de “serrana hija de puta” e “india piojosa” (p. 75) van contra Modesta. Es así que en sus cuerpos “se ve encarnado el país enemigo” y en ellos “se inscribe el mensaje de soberanía dirigido al antagonista” (Segato, 2016, p. 82), ya sea el gobierno o los guerrilleros.

En *La sangre de la aurora*, los testimonios de Melanie y Marcela son narrados en primera persona, en cambio, los de Modesta están escritos en segunda persona. En relación a esto, Huerta Vera (2020) advierte un detalle no menor: en su ser converge no solo la violencia patriarcal sino también la violencia colonial y racista. La mujer indígena es esclavizada en un principio por los terrucos que llegan a su comuna, pero luego es violada por los militares que van a rescatar a la periodista. Ella logra apropiarse de su discurso cuando escapa, casi al final de la novela, dejando atrás una historia de sumisión y subyugación y encontrando una nueva comunidad de resistencia que la recibe y reivindica como una igual.

Finalmente, Camila Sosa Villada, escritora, dramaturga y actriz cordobesa, relata en *Las Malas* las experiencias de un grupo de travestis que se reúnen por las noches en el parque Sarmiento en busca de clientes, emulando un aquelarre de brujas. Esta novela publicada en el año 2019 rescata hechos biográficos de la propia escritora, de sus orígenes y su devenir travesti desde que era un niño del interior, víctima de la violencia y crueldad de su entorno, hasta habitar las aulas de la universidad y las calles de una ciudad

que cuestiona su existencia:

Al principio me travestía en la casa de alguna amiga que, a escondidas de sus padres, me permitía la magia de convertirme en mí misma. Transformar en una flor carnosa a aquel muchachito tímido que se escondía en las maneras de un estudioso ... Me vestía como una puta, a los quince años. No me vestía, me desvestía con esas prendas recicladas. Esa fue mi primera independencia, mi primera rebelión. (Sosa Villada, 2021, p. 66-67)

Sin embargo, la obra no puede ser clasificada dentro del género autobiográfico. En su interior convergen rasgos que la acercan a una literatura de carácter fantástico, poblada de elementos oníricos, mutaciones como la de María la Muda o presencias de seres extraños como la del Hombre Sin Cabeza. El texto también se acerca a un realismo que intenta nombrar lo real utilizando recursos ensayísticos, elementos verosímiles y un lenguaje literal para darle contundencia a lo que se escribe:

Esa noche debuté, con dos policías y un civil que sospecho también era policía. Tuve sexo con ellos por terror al castigo de mi papá. Preferí perder la virginidad, si es que supone una pérdida, a enfrentar la rabia paterna al enterarse de que su hijo salía a mariconear vestida de mujer. (p. 71-72)

La violencia en *Las Malas* puede leerse desde la primera hasta la última página, es transversal a todo el relato como lo es a la vida de las personas travestis. “La rutinaria persecución policial, las acostumbradas restricciones a circular libremente por las calles portando una identidad subversiva, los permanentes obstáculos para acceder a derechos consagrados para todos/as los/as ciudadanos/as del país” (p. 133) son algunos de los tantos abusos que enumera Lohana Berkins (2003) cuando habla de la situación de este colectivo en Argentina y la compara con los sucesos de aquel diciembre de 2001. En sus palabras, ser travesti es vivir en un constante estado de sitio. En consonancia con estas ideas, años después agrega que “en este tipo

de escenarios, la prostitución constituye la única fuente de ingresos, la estrategia de supervivencia más extendida y uno de los escasísimos espacios de reconocimiento de la identidad travesti como una posibilidad de ser en el mundo” (2006, p. 3).

Sáquese esa pollerita. Sáquese la pintura de la cara. A azotes se la tendría que sacar. ¿Sabe de qué puede trabajar usted así? De chupar pijas, mi amigo. ¿Sabe cómo lo vamos a encontrar su madre y yo un día? Tirado en una zanja, con sida, con sífilis, con gonorrea, vaya a saber las inmundicias con las que iremos a encontrarlo su madre y yo un día. Piénselo bien, use la cabeza: a usted, siendo así, nadie lo va a querer. (Sosa Villada, 2021, pp. 64-65)

La prostitución está escrita en la vida de las travestis como un destino fatal del que no se puede rehuir. Camila lo sabe, su padre se lo recuerda constantemente con desprecio y, a pesar de sus esfuerzos para contrarrestarlo, su vida toma ese rumbo, hacia aquella noche donde conoce a la Tía Encarna y a sus compañeras que la adoptan inmediatamente en su manada. En este sentido, Butler (2006) plantea que “el sujeto sólo se encontrará a sí mismo a través de una reflexión de sí mismo en otro” (p. 211), y es en ese aquellarre donde la protagonista puede encontrarse, reivindicar su existencia y ser reconocida. Wetzel (2020) rescata este concepto de reconocimiento de la filósofa y lo relaciona con otros dos: la vulnerabilidad y la aprehensión de vida, y sostiene que la experiencia compartida “funda las bases sobre la cual lo humano, lo viviente, es concebido como tal o no dentro de los marcos sociales.” (p. 53)

En un fragmento de *Las Malas*, Camila narra aquella noche donde “dos principitos dorados” (Sosa Villada, 2021, p. 150) no quisieron pagar por sus servicios ni los de Angie bajo la excusa de que ellos, por travestis, no lo hacían y terminaron golpeándolas salvajemente. Páginas después relata la muerte de su compañera en el hospital Rawson, “hotel de emergencia para nosotras, antesala de nuestra muerte” (p. 152), tras haber contraído VIH. En ambas situaciones de desamparo se repite un patrón común: la compañía de las travestis que salen al rescate ante el abuso y la injusticia. Estos son unos de los tantos momentos de la novela donde la vulnerabilidad física, el cobijo y la desprotección están puestos en juego y que, ante la ausencia de un Estado

que las proteja, el sostenimiento se produce gracias al lazo de furia, amistad y resistencia de las travestis (Wetzel, 2020).

Comentarios finales

Los interrogantes planteados al inicio de este artículo sirven como eje para profundizar sobre una temática recurrente en la narrativa latinoamericana reciente: la violencia. *La virgen de los sicarios*, *La sangre de la aurora* y *Las malas* son ejemplos clave para analizar detenidamente este aspecto de la producción literaria. En estos relatos se cristalizan las diferentes formas que adquiere la violencia en contextos en los que imperan la vulnerabilidad y la marginalidad. Las calles de Medellín, las sierras peruanas y el parque Sarmiento son los escenarios donde encuentran lugar estas expresiones del horror, resultado de un conjunto de problemas irresueltos que afectan a la sociedad.

Cada autor/a referencia una problemática específica de su país, por lo que el vínculo que se establece entre estas novelas con el contexto en el que fueron producidas es estrecho. Vallejo escribe sobre el impacto del narcotráfico, una situación que ha vivido en carne propia y que azota a Colombia hasta la actualidad. También lo hace Salazar Jiménez al hablar de los abusos cometidos contra las mujeres durante la guerra de Sendero Luminoso, y Sosa Villada al relatar, a través de la ficción, vivencias personales de las travestis en Argentina. Foucault (1988) señala que las relaciones de violencia actúan sobre cuerpos o cosas sometiendo, quebrando y destruyendo toda posibilidad de resistencia. En consonancia con este tema, Rita Segato (2016) aporta que aquella “se ‘escribe’ en el cuerpo de las mujeres victimizadas por la conflictividad informal al hacer de sus cuerpos el bastidor en el que la estructura de la guerra se manifiesta” (p. 61). Por lo tanto, cuando se habla de violencia en la literatura latinoamericana contemporánea se debe remarcar la situación particular que atraviesan los cuerpos femeninos y feminizados que son (aún más) víctimas por su condición de ser. Los abusos cometidos contra estos grupos se expresan a través de la agresión sexual, el acoso y la violación y se suman a otros tipos de ataques que sufre la población en general, provocando un daño tanto físico como moral.

El realismo que se expresa en las obras no es inmutable, adquiere rasgos que lo asemejan a otras corrientes a partir de la inclusión de diversos recursos, herramientas y formas pertenecientes, por ejemplo, al género testimonial, histórico o documental. Es decir que “este realismo toma ciertas estrategias vanguardistas pero las utiliza para construir una textualidad en la

cual se puedan encontrar algunas de las características propias del realismo clásico pero transformadas” (Horne, 2011, p. 22). De esta manera, se logra realizar un retrato de lo contemporáneo a partir de un modo representativo adecuado al presente, que dice algo sobre este y trabaja con un material actual con sentido público, colectivo o social.

La literatura contemporánea latinoamericana relata la brutalidad de la violencia de una manera impactante y despiadada. Las formas de narrar empleadas en las obras buscan transmitir el dolor y el sufrimiento causados y, a menudo, se enfocan en la perspectiva de las víctimas para mostrar la complejidad de este tema. En *La sangre de la aurora* la violencia se construye a partir de los testimonios de Melanie, Modesta y Marcela, y, en el caso de *Las Malas*, de las experiencias que relata Camila sobre la tía Encarna y sus compañeras travestis. En ambos casos las novelas adquieren el papel de portavoz y denuncian los constantes abusos a los que son sometidas mujeres y disidencias. Asimismo, este tipo de literatura pone en discusión la responsabilidad de ciertos sectores que actúan como victimarios y profundizan los conflictos en una población fragmentada. Vallejo utiliza, en *La virgen de los sicarios*, un estilo desgarrador para retratar la realidad violenta y corrupta de Medellín, y para criticar el papel de la Iglesia Católica y del gobierno en la perpetuación de la violencia y la desigualdad social.

Finalmente, la violencia es narrada en estas obras a partir de un lenguaje literario contundente y directo que incluye la voz de las víctimas, sin dejarlas en segundo plano, y realiza una crítica mordaz a la sociedad latinoamericana.

Referencias

- Berkins, L. (2003). Un itinerario político del travestismo. *Sexualidades migrantes. Género y transgénero* (127-137). Argentina, Scarlett Press.
- Berkins, L. (25-28 de octubre de 2006). *Travestis: una identidad política*. [Presentación en panel] III Congreso Iberoamericano de Estudios de Género Diferencia-desigualdad, construirmos en la diversidad, Villa Giardino, Córdoba.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Foucault, M. (1988). El sujeto y el poder. *Revista Mexicana de Sociología*, 50 (3), 3-20.
- Horne, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Beatriz Viterbo Editora.
- Huerta Vera, M. C. (2020). Género, raza y afectos en “La sangre de la aurora”, de Claudia Salazar Jiménez. *Enfoques*, 13, 188-201.

- Roca Sierra, M. (2005). La subjetividad narrativa posmoderna: procesos determinantes. *Revista De Literatura*, 67(134), 333-348.
- Salazar Jiménez, C. (2016). *La sangre de la aurora*. Estación La Cultura S.A.C.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- Sosa Villada, C. (2021). *Las malas*. Tusquets editores.
- Vallejo, F. (2002). *La virgen de los sicarios*. Alfaguara S.A.
- Vargas Llosa, M. (1999). Los sicarios. *El País*. https://elpais.com/diario/1999/10/04/opinion/938988004_850215.html
- Villoria Nolla, M. (2002). (Sub)culturas y narrativas: (re)presentación del sicariato en *La virgen de los sicarios*. *Cuadernos de Literatura*, 8 (15), 106-114.
- Von der Walde, E. (2001). La sicaresca colombiana / La novela de los sicarios y la violencia en Colombia. *Iberoamericana*, I (3), 27-40.
- Wetzel, A.G. (2020). Formas de la aparición en *Las Malas* de Camila Sosa Villada. *Revista landa*, 8 (2), 51-78.

Nosis y Safo: la intertextualidad como delimitación de una poética femenina propia

Nicolás Pedro Alberto Reales¹

Estudiante de Letras Clásicas, Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
nicolas.reales@mi.unc.edu.ar

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: la obra fragmentaria de Nosis fue largamente desatendida por la crítica y considerada como una producción menor respecto del canon literario antiguo. No obstante, diversos estudios demostraron no solo una marcada intertextualidad entre Nosis y los autores masculinos de su época, sino también cómo incide en su poesía la obra conservada de Safo. Esta ejerce, pues, un rol fundamental en la voz de Nosis, en su consagración como poetisa digna de ingresar al círculo de los simposios masculinos de época helenística y, por ende, de ser leída en su condición de mujer escritora. Analizamos la relación entre ambas voces a partir de dos poemas de Nosis considerados, tradicionalmente, como el proemio y el epílogo de lo poco que se conserva de su producción. Postulamos que la intertextualidad con la poesía de Safo se construye con vistas a delimitar una poética femenina que impone su especificidad autorial, a través de un proceso de apropiación y confrontación con su modelo.

Palabras clave: Nosis, Safo, intertextualidad, poética femenina, construcción autorial.

Introducción

Las voces femeninas de la literatura grecolatina se han conservado de manera muy escasa. Si se exceptúa la figura de Safo, cuya importancia ya fue destacada en la Antigüedad como parte de los nueve poetas líricos o como décima Musa (AP². 9. 506)³, el resto de las composiciones de mujeres poetas se ha

¹ Con aval de la Dra. Eleonora Tola, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

² Esto aparece en la *Antología Palatina* (AP), una colección de epigramas griegos de variados temas.

³ Debido a la especificidad del campo de la filología clásica, para los textos griegos seguimos otro sistema de citación que no corresponde al de las normas APA, sino a lo estipulado por los diccionarios de Oxford, Cambridge, entre otros. De acuerdo con ellos, se emplea una abreviatura para el autor, otra

perdido o nos ha llegado en forma fragmentaria (Bernabé Pajares y Rodríguez Somolinos, 1994, p. 1). Esos textos no suscitaron, por ende, demasiado interés en la crítica, aunque ello no sea indicio de su inexistencia. Los cánones son solo una muestra parcial y sesgada de la diversidad de poetas existentes en un período determinado, en el que solo ingresan unos pocos, por cuanto todo canon presupone una valoración selectiva (Fernández Robio, 2014, p. 6). En términos de Gardella Hueso, “un árbol no debe tapar el bosque. Ni estos fueron los únicos poetas ni Safo la única mujer que escribió poesía” (2021, p. 72). Si bien los cánones constituyen una valiosa herramienta de acercamiento a las valoraciones de la misma sociedad griega antigua, no dan cuenta de la totalidad de sus poetas y poetisas. Ciertamente existieron otras autoras, como ya lo atestiguara un epigrama de Antípatro donde establece un canon de nueve poetisas (AP. 9. 26), dentro del cual califica a Nosis como “la de voz femenina” (θηλύγλωσσον 7). El mundo de Nosis es femenino más que el de ninguna otra de las poetas conservadas, dado que incluye no solo elementos propios de la cosmovisión femenina vigente en la Antigüedad occidental sino, también, rasgos literarios vinculados con los parámetros de lo femenino en aquel entonces. Las referencias a Safo dentro de la obra de Nosis no resultan, entonces, casuales, sino que son, por el contrario, una decisión meditada (Skinner, 1989, p. 7) que encarna su propia percepción como mujer-poeta inscripta en una tradición femenina.

A la luz de tales presupuestos, analizaremos la relación intertextual entre la poesía de Nosis y la de su modelo Safo, entendiendo que dicha relación excede una dinámica unidireccional al afectar a ambos términos de esta (Fowler, 2000, p. 124)⁴. Entendemos que los rasgos eruditos de la producción poética de Nosis le permiten retomar la tradición para construir, a su vez, una poética femenina propia. Si bien este procedimiento intertextual se establece con los autores canónicos masculinos, funciona principalmente con la voz de Safo⁵. Demostraremos cómo Nosis incluye algunos aspectos de esta última

abreviatura en cursiva para la obra y dos o tres números, de los cuales el primero corresponde al libro o canto, el segundo (cuando es necesario) al poema y el tercero al verso. Así, por ejemplo, el octavo verso del segundo canto de la *Iliada* se citaría de la siguiente manera: Hom. *Il.* 2. 8. En algunos casos, cuando el texto presenta varios autores o la abreviatura es fácilmente reconocible, se omite la abreviatura del autor. La *Antología Palatina*, por ejemplo, abrevia solamente como AP., prescindiendo de alguna abreviatura de autor al tratarse de una antología. La *Teogonía* de Hesíodo, al ser una obra muy citada en nuestro campo, por ejemplo, puede citarse como Hes. *Th.* o simplemente *Th.* Tras haberse citado la obra, muchas veces se coloca solamente el número de verso o párrafo en el que aparece el término griego o latino que se refiere. Este sistema de citación es elegido para textos clásicos por cuanto hace más sencillo para investigadores de nuestra área entender el texto referenciado sin importar qué edición se esté siguiendo.

⁴ Para este crítico, la dinámica intertextual no se limita a señalar la deuda de un texto con otro, sino que destaca y problematiza, en tanto función discursiva, ambos términos de la relación. Según su propuesta, tal dinámica se produce en la práctica misma de la lectura, de modo que todo vínculo intertextual dependería del lector y de la lectura entendida como una praxis activa creadora de sentidos.

⁵ Así lo considera Bowman (2004, p. 21) al señalar la existencia de una fuerte tradición poética femenina

poeta en pos de reafirmar una continuidad literaria femenina y de delimitar, sobre todo, su especificidad autorial a través de una serie de innovaciones. Para ello, adoptaremos una perspectiva filológica que implica tomar como base de análisis el texto griego⁶. Dado que el corpus epigramático de Nosis es bastante reducido, limitaremos nuestro abordaje a aquellos poemas que presentan una clara vinculación con Safo.

La figura de Nosis

Ante todo, se trata de una autora de un período poco estudiado, excluida del canon y, por ende, prácticamente ignota para la crítica literaria. Se considera que vivió en el período helenístico (s. IV- I a. C.), aunque no nos es posible identificar con certeza su fecha de nacimiento y de muerte. En efecto, carecemos de sus datos biográficos, ya que no se la nombra en la *Suda*⁷ (Milton Rowland, 2012, pp. 115-121). Toda la información al respecto se funda, así, en el carácter autobiográfico de algunos de sus epigramas conservados o en sus menciones indirectas, con la complejidad y salvedades que ello implica.

Es posible que esta autora escribiera un libro de epigramas, pero no han perdurado rastros de este. De su obra solo conservamos 12 epigramas en la AP, uno de ellos de dudosa autenticidad, lo que ha impulsado a muchos críticos a considerar solamente 11 (Milton Rowland, 2012, pp. 118-119). Existe, asimismo, un debate sobre el ámbito de recepción primaria de la obra. Por su contenido y su tratamiento de la intimidad de las relaciones entre mujeres, se ha pensado que dicho espacio pudo haber estado constituido por un círculo femenino, similar al contexto del simposio masculino o bien al *thiasos*⁸ sáfico (Skinner, 1987, pp. 39-42). Sin embargo, esta hipótesis no se sustenta en fuentes ni testimonios suficientes, de modo que carece de evidencia empírica que la respalde. Resulta más plausible considerar que su obra se dirigía a un público más general, no exclusivamente femenino (Bowman, 1984, p. 50; 2004, p. 17). Por consiguiente, no intentaremos demostrar la existencia de un eventual círculo femenino, sino que optaremos por analizar cómo Nosis se enlaza discursivamente con Safo para configurarse como una autora apta para ser leída no solo por mujeres, sino también por un público más amplio.

en Grecia y el influjo de los autores masculinos sobre las autoras, lo que habilitó el ingreso de ambas poetisas en los círculos masculinos de sus respectivas épocas y, por ende, la conservación de sus obras.

⁶ Los poemas conservados de Nosis se encuentran en la *Antología Palatina* (ver nota 2). Once de ellos se le atribuyen a Nosis. Para consultar el texto, utilizaremos la edición de Page (1975).

⁷ Enciclopedia bizantina (s. X d. C.) sobre el mundo antiguo.

⁸ A pesar de las escasas menciones en autores antiguos, sabemos que se trata de instituciones educativas femeninas que las preparaban para la vida adulta. En ellas no había grandes diferencias respecto de los roles y funciones propios de los simposios masculinos, de los que constituían una suerte de paralelo (Vega, 2016).

Prólogo: Eros como inspiración

El primer poema atribuido a Nosis se considera tradicionalmente como el prólogo o proemio de su obra poética:

ἄδιον οὐδέν ἔρωτος· ἅ δ' ὄλβια, δεύτερα πάντα
 ἐστίν. ἀπὸ στόματος δ' ἔπτυσσά κ' αἰ μέλι.
 τοῦτο λέγει Νοσίσ· τίνα δ' ἅ Κύπρις οὐκ ἐφίλασεν,
 οὐκ οἶδεν τήνας τάνθεα, ποῖα ῥόδα. (AP. 5. 170)

Más dulce que el deseo nada hay. Las alegrías, todas
 quedan en segundo lugar. De mi boca escupo miel.
 Esto dice Nosis: a quien la Cipria no amó
 no conoce sus flores, qué rosas son.⁹

El poema evoca el inicio del fragmento 16 de Safo a partir de ciertas similitudes relevantes:

οἱ μὲν ἰππῶν στρότον οἱ δὲ πέσδων
 οἱ δὲ νάων φαῖσ' ἐπ[ι] γᾶν μέλαι[ν]αν
 ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὅτ-
 τω τις ἔραται¹⁰.

Algunos dicen que un ejército de caballos, otros que uno de infantería
 y otros que uno de navíos
 es lo más bello sobre la negra tierra. Pero yo, en cambio,
 digo que es aquello que uno ama.

En las dos composiciones es central el motivo del Eros, que ambas

⁹ Todas las traducciones son propias.

¹⁰ Seguimos la edición de Lobel y Page (1955).

autoras tratan, sin embargo, con algunas especificidades. El poema de Safo constituye una reflexión sobre “lo más bello” de este mundo, que se despliega bajo la forma de dos posibilidades (Fränkel, 1993, p. 183). Mediante el recurso retórico del priamel –que enumera tres elementos para contraponer un cuarto considerado como el mejor (Carson, 2002, p. 362)–, marcado fuertemente en este caso por el empleo del κῆν’ (3), Safo establece una suerte de breve filosofía del amor. De una tesis general –el ser amado como lo más bello y el influjo y placer de Eros sobre todo el ámbito cosmogónico– se desprenden las justificaciones a modo de ejemplo general (el mito de Helena de las estrofas 2, 3 y 4) y el recuerdo particular de la ausente Anactoria (en las últimas dos estrofas). El poema contrapone no solo una mirada femenina con una masculina y bélica, sino también un género, la poesía lírica, con la épica heroica. En términos de Clavo (1996, p. 46), Safo se posiciona en su tradición literaria al distanciarse de los rasgos narrativos y temáticos de la poesía épica y subrayar su estatus lírico como poetisa. En ese sentido, el fragmento constituye una reivindicación de lo individual, de la interioridad desde una mirada femenina opuesta al universo masculino tradicionalmente asociado, en la Antigüedad grecorromana, al ámbito militar. Todo el poema se funda en esta premisa de la primacía de la experiencia individual del deseo, del contacto íntimo con el ser amado por sobre el ámbito de las cualidades colectivas y, en especial, bélicas.

Ahora bien, una misma mirada atraviesa la obra de Nosis, escrita en dístico elegíaco –es decir, en una estrofa de dos versos formada por la sucesión alternada de hexámetros dactílicos y pentámetros¹¹–. Su poema comienza con una evocación explícita de Safo a través de una afirmación sobre el deseo. Sin embargo, añade algunas particularidades que la distancian de su hipotexto (Genette, 1989). Por un lado, mientras que Safo enuncia su yo lírico desde una primera persona (3), Nosis habla de sí en tercera persona (τοῦτο λέγει Νοσσίς 3), lo que crea un efecto de mayor objetividad, más allá de que Nosis se nombre a sí misma a través de su *sphragís* o firma (Skinner, 1989, p. 8). Por otro lado, si Safo contraponía una mirada épico-heroica masculina a su mirada lírica y femenina, Nosis realiza algo similar mediante un entramado de alusiones que le permiten contraponer a Hesíodo (*Th.* 96-97)¹² con Safo (Milton Rowland, 2012, p. 123). No obstante, las expectativas generadas en el lector son subvertidas. El paralelismo con Hesíodo queda incompleto y la afirmación del poeta arcaico recibe una respuesta: si la imagen de la miel y la

¹¹ Sobre estos aspectos rítmicos del griego y del latín, véase Ceccarelli (1997).

¹² Poeta épico de época arcaica (ca. siglos VIII-VII a. C.). La sigla *Th.* designa su *Teogonía*. En tales versos, para los que seguimos la edición de West (1966) se afirma que “y de Zeus descienden los reyes. Dichoso aquel a quien las Musas/ quieren. De su boca le brota melifluo sonido”. (ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες; ὃ δ’ ὄλβιος, ὃν τινα Μοῦσαι / φίλωνται: γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδή.)

dulzura era en él sinónimo de la excelencia poética, al nombrarse en tercera persona y citarse a sí misma, Nosis contesta que hay algo más dulce. De este modo, toma distancia de dicha voz masculina para remitir a Safo mediante la alusión al fragmento 16, alusión que se completa, a su vez, con una referencia al fragmento 55.

El último pentámetro de Nosis opone dos términos (άνθρα y ρόδα); el primero remite programáticamente al artefacto poético (Skinner, 1989, p. 8). *Anthos* retoma así una imagen metapoética ya muy común en Hesíodo y en Homero, pero también en la poesía épica o celebratoria de Píndaro¹³. El término ρόδα, por el contrario, nos remite al fragmento 55, en que una rival de la poetisa no participa “de las rosas de Pieria” (βρόδων / τών έκ Πιερίας 55. 2-3). De esta manera, en forma de *gnomen* o sentencia retórica, Nosis vuelve a insistir en el rechazo a cierto tipo de poesía y a reivindicar prácticas que la vinculan, más bien, con la poesía de Safo; es decir, establece la experiencia de Eros como germen de su poesía. El público culto de época helenística habría podido decodificar este entramado de alusiones y discernir, así, el carácter programático de la composición (Skinner, 1998, p. 9), cuyo sentido se construye mediante un lenguaje que “recuerda a los cultos místéricos” (Rowland, 2012, p. 128). A través de su declaración programática, Nosis no solo establecería una forma de inspiración poética basada sobre el diálogo con su tradición, sino que construiría también a su público ideal: solo quienes han experimentado a Eros pueden tener parte de sus rosas.

Este punto implica una marcada diferencia con Safo, puesto que, como se lee en la segunda estrofa de su fragmento 16, “bastante fácil es hacer que cualquiera lo entienda” (πάγχυ δ’ εὔμαρες σύνετον πόησαι/ πάντι τοῦτ’ 16. 5-6). Safo utiliza allí el priamel para demostrar la importancia del género lírico frente a otros tipos de poesía, para lo que recurre al *exemplum* mítico de Helena. Su objetivo de una filosofía del amor, de una apología de la experiencia amorosa que culmina con su experiencia concreta e individual, no implica para ella limitar a su público. Nosis persigue el mismo objetivo, pero lo circunscribe al delimitar quiénes pueden entenderla y quiénes no, con lo que, según Milton (2012, p. 130), rechaza explícitamente un tipo de audiencia; es decir, construye metapoéticamente a su público. Llega entonces a la misma conclusión que Safo pero, contrariamente a ella –que pretendía universalizar su experiencia–, Nosis delimita a un público no solo erudito, sino también experto en el dominio de Eros. En la medida en que solo este público puede entenderla, su poesía se dirige a un lector especializado e iniciado en los

¹³ Poeta lírico de epinicios o cantos corales en honor de los vencedores en certámenes deportivos (s. VI-V a. C.).

asuntos del amor.

Por último, cabe remarcar que Nosis no solo retoma a Safo pasivamente, sino que asume una distancia que le permite introducir ciertas innovaciones. Sobre la experiencia de Eros en Safo, cabe mencionar el fragmento 130:

Ἔρος δηῦτέ μ' ὀ λυσιμέλης δόνει,
 γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον

De nuevo Eros, el que afloja los miembros, me ha sacudido,
 indomable fiera dulce-amarga.

Eros es ambiguo, genera una doble valencia de opuestos (Carson, 2015, p. 14) y es comparado, incluso, con una bestia. Pese a que Safo no niega su dulzura, como se desprende del adjetivo γλυκύ que conforma el término γλυκύπικρον (2) o de la importancia del mismo en el fragmento 16, lo cierto es que afirma su ambigüedad característica: Eros es dulce, pero también amargo en el marco de una experiencia simultánea, no sucesiva. En este mismo sentido, en el *Himno a Afrodita* (fragmento 1), Safo no niega tampoco la dulzura de tal experiencia, pero suplica a la diosa que la asista ante el rechazo de una joven. Nosis, por el contrario, solo expresa su lado positivo, lo que ya se observa en el *incipit* de su epigrama (ἄδιον 1). En definitiva, como señala Gardella Hueso (2021), “al afirmar que el deseo es completamente dulce, la cosa más dulce, Nosis desafía a Safo y construye una mirada alternativa ... el deseo es la fuente máxima de dicha y placer, no reporta dolor alguno” (p. 90).

Un programa poético

El último poema que conservamos de Nosis presenta la forma de un autoepitafio en el que la poetisa se declara descendiente de Safo:

Ἦ ξεῖν', εἰ τὺ γε πλεῖς ποτὶ καλλίχορον Μιτυλάναν
 τᾶν Σαπφοῦς χαρίτων ἄνθος ἐναυσόμενος,
 εἶπεῖν, ὡς Μούσαισι φίλαν τήνᾳ τε Λοκρὶς γᾶ
 τίκτε μ' ἴσαις δ' ὅτι μοι τοῦνομα Νοσσίς, ἴθι. (AP. 7. 718)

Oh extranjero, si navegas hacia Mitilene, la ciudad de los bellos coros,
 para ser inspirado por la flor de los placeres de Safo,
 di que la tierra locria me parió, querida por las Musas y por ella.
 Y, habiendo aprendido que mi nombre es Nosis, márchate.

El formato de autoepitafio le permite a Nosis construir su parentesco poético a través del tópico cultural de la maternidad, pero ya no en términos fisiológicos, sino poéticos (Gardella Hueso, 2021, p. 93). Como poeta, Nosis tiene dos madres: Cléoca¹⁴ y Safo. En el comienzo mismo del poema ya aparece un claro eco de Simónides, exponente del género del epigrama funerario en Grecia (González de Tobia, 2010, p. 67). Como indica Bowman (1998, p. 39), en sus dos primeras palabras (Ἦ ξεῖν' 1) el poema remite al inicio del epitafio de Simónides sobre los muertos espartanos en las Termópilas y luego desarrolla la estructura típica del epigrama funerario, por ese entonces consolidado como género literario. Para Walsh (1991, pp. 80-100), esos epigramas se dirigen a un lector implícito, general, identificado con un transeúnte, cuya atención espera conseguir el epitafio con el fin de que lo lea en voz alta, recuerde lo leído y lo transmita. El lector del epitafio, por ende, no es alguien particular, sino un viajero que se halla en movimiento junto con la piedra en que el texto se encuentra grabado, como muestra el epigrama de Nosis a partir del calificativo de extranjero (Ἦ ξεῖν' 1) y de las referencias al movimiento, al viaje, (πλεῖς 1, ἴθι 4), al recuerdo y a la transmisión del poema (εἶπεῖν 3, ἴσαις 4).

Ahora bien, aunque el epigrama fúnebre hace uso de las convencionalidades propias del género, se aparta, al mismo tiempo, de algunos de sus motivos esperables. En efecto, los epigramas no constituían un género homogéneo sino que, como señala Taran (1979, p. 132), estaban codificados de diversas maneras en función del difunto (acorde con su género, clase social, profesión, etc.) y del efecto que pretendían ejercer sobre el viajero. En el caso de los epitafios de mujeres, se priorizaban las relaciones familiares de la difunta. Como observa Pérez Cabrera (1992) al analizar diversos epitafios fúnebres femeninos, sus principales componentes eran, en primer lugar, su estado reproductivo (si había estado casada, si había tenido hijos y si estos le habían sobrevivido); en segundo lugar, su patronímico; luego, el nombre de su marido; y, por último, el lugar donde vivía. En raras ocasiones, y normalmente solo para lograr un mayor *páthos*, se indicaba el nombre de la madre. El poema de Nosis se vale entonces de las convenciones propias del género, pero se

¹⁴ Aparece mencionada por Nosis en un epigrama (AP. 6. 265) que establece una tradición matrilineal no literaria al mencionar a su madre y a su abuela, con vistas a retratar el mundo femenino.

aleja del modelo de epitafio femenino: aparece el tema de la importancia de la familia encarnada en la madre (aunque esta vez sea poética) y no en el padre, en conformidad con las convenciones literarias de este tipo de discurso.

En tal contexto, el poema constituye un epitafio excepcional. Al igual que otros, solicita que, si el viajero parte hacia Mitilene, se informe de un mensaje que debe transmitir. Hacia el final, es la misma Nosis (μ'... μοι 4) quien le da esa indicación al viajero. Pueden identificarse algunos rasgos propios del género, como el nombre de la difunta (Νοσσίς 4) y su lugar de nacimiento (Λοκρίς γὰρ 3). Sin embargo, la similitud con los epitafios convencionales de mujeres acaba aquí, debido a la ausencia de los elementos que señalamos.

Más aún, el poema diverge incluso de los epitafios masculinos en algunos aspectos que suponen una innovación literaria y genérica consciente por parte de Nosis. Si los mensajes de otros epitafios son entregados siempre a la familia de la víctima y contienen la noticia de la muerte, Nosis, por el contrario, pide que su mensaje sea entregado a Mitilene, hogar de Safo; además, el mensaje no informa sobre la defunción de la autora, sino sobre su nacimiento en su patria, Locris, y sobre el cariño que le profesaban las Musas. Como señala Bowman (1998, p. 41), el lugar que debería ocupar la familia ha sido reemplazado por Safo, y el del hogar al que se informa, por Mitilene. Esta doble sustitución implica un alejamiento del epitafio tradicional, que resulta enfático por el hecho de que el mensaje es enviado lejos de Locris hacia Mitilene. El lector-viajero podría ser, quizás, alguien que viaja hacia Lesbos no solo para obtener inspiración poética, sino para penetrar en los asuntos de Afrodita, para poder entender la poesía que Nosis defendía en su primer epigrama como la mejor, producto de los bailes de la isla y de la belleza y encanto proverbiales de sus mujeres (Milton Rowland, 2012, pp. 143-144).

Al reclamar a Safo como su madre literaria y a Mitilene como su verdadero hogar, Nosis establece una marcada relación entre ambas mujeres, ya no por el parentesco de la sangre sino por el talento poético (Μούσαισι φίλαν 3). Así como Safo anteriormente, Nosis se autorepresenta como quien, al ser querida por las Musas, participa de sus rosas. A través de la colocación métrica paralela en el *explicit* del primer y tercer verso (Μιτυλάναν 1, Λοκρίς γὰρ 3), su lugar de nacimiento se sitúa, además, en el mismo nivel que el de Safo; ambos se encuentran al final de los hexámetros (Bowman, 1998, p. 41) y refuerzan, desde el punto de vista rítmico, el paralelo entre las poetas. Así como Mitilene dio a luz a Safo, Locri dio origen a Nosis y ambas son poetas en virtud de su relación con las Musas. El mensaje en sí, por último, es también poco convencional, ya que la noticia que se transmite no refiere a la muerte de Nosis sino, como dijimos, a su nacimiento. Se celebran sus cualidades en

vida, pero no las que cabría esperar en un epitafio sino, más bien, su talento poético, algo inusual en un epigrama femenino.

Por otra parte, el epitafio juega con los elementos tradicionales del género. Las primeras palabras buscan detener el avance del viajero, del lector implícito y esperable, algo que el mismo poema explicita al final con el imperativo ἴθι (4) que demuestra que el viajero imaginado sería alguien que se detuvo a leer la inscripción. Aun cuando este epigrama no haya sido grabado en piedra, construye una ficción del lector en constante movimiento, un juego con lo propio de un epitafio. Sin embargo, este se ve subvertido muy pronto, aunque se trate de un epitafio convencional solo en apariencia –algo que los eruditos lectores helenísticos podrían decodificar–. Dicha ficción solo puede apreciarse al inicio y al final del poema, a través de la invocación que lo abre y del imperativo que lo cierra. Si bien la ficción del viajero está presente en el poema, ocupa un segundo lugar. El foco no está puesto en ella sino en el mensaje, principalmente en el destinatario. Tal dinámica resulta novedosa en este tipo de composiciones que plantean un destino posible para el mensaje, pero en las que este adquiere sentido en cualquier lugar al que llegue y solo pretende ser un medio de difusión poética (Kanellou, Petrovic y Carey, 2019). En el caso de Nosis, el destinatario es igual o –quizás– más importante que el mensaje: si no se entrega en Lesbos, este pierde sentido en sí mismo.

Nosis reivindica también el amor de las Musas, por el que desea ser recordada a través de la fama prometida o esperada en los epitafios de otros poetas. Sin embargo, la intención de otros epitafios que mencionan a dos poetas consiste en la comparación con su destreza y/o su fama. Nosis, por el contrario, no se compara, sino que se relaciona con Safo y se instaure como la única poeta que hace de su conexión con una predecesora la información principal de su epitafio. Como afirma Milton Rowland (2012, p. 145), Nosis elabora un audaz intento de conseguir la amplia audiencia que había tenido la poesía de Safo y que ella misma afirma merecer. No se plantea, entonces, como rival –según las expectativas del código genérico– ni como superior, sino que establece una suerte de continuidad entre ambas, de similar inspiración poética, para defender el valor de su poesía y alcanzar el renombre y la difusión que Safo había ostentado previamente.

Dado que el poema utiliza las convenciones de los epitafios de mujeres y de poetas para subrayar la identidad de Nosis –es decir, para proclamar públicamente su carácter de heredera de Safo–, es atinada la afirmación de Bowman (1989, pp. 50-51) para quien la estrategia de Nosis sería arriesgada, ya que, al postular a Safo como modelo, insiste en ser leída como poeta y como mujer. Para ello, adopta técnicas poéticas respetadas por la audiencia

masculina y reivindica el parentesco femenino de quien, a su vez, era leída por hombres que aseguraban cierta difusión de su palabra. Nosis toma entonces a Safo como autoridad en pos de ampliar el círculo de sus eventuales lectores. La relación con Safo se produce, así, dentro de moldes masculinos canónicos que Nosis innova mas no rompe, tanto por sus similitudes estilísticas como por el hecho de remitir a la poetisa más reconocida por los poetas helenísticos (Acosta Hughes, 2010, pp. 62-84). Dicho vínculo se construye por un parecido literario pero, también, por la apropiación del hipotexto como herramienta que garantice la aceptación por parte del público masculino. Según afirmábamos al principio, no puede pensarse en un ámbito de recepción primario netamente femenino. Por el contrario, aunque Nosis escribe e insiste en ser leída como mujer, lo hace acorde con las convenciones que garantizarían su aceptación por parte de los poetas de su época. En tal sentido, la elección del epigrama como género tampoco resulta menor ya que, como observa Gardella Hueso (2021, p. 60), se trata de un género disponible para cualquier lector, que llega a los ojos de cualquiera que se detenga a mirarlo y que constituía un género popular en el período helenístico. Nosis adopta tal discurso para abarcar a un público mayor, alcanzar la fama que Safo había tenido y que, como en el caso de esta última, no solo apunta a un lector común, sino a una audiencia erudita que decodifique sus diversas capas de sentido.

Conclusión

Como se desprende de nuestro análisis, Nosis insiste en ser leída como poeta y como mujer. Para ello, se enlaza con una tradición femenina respetada por los poetas de su tiempo, pero también con otras mujeres, como una suerte de continuación del ámbito del *thíasos* sáfico. En su poesía busca plasmar, entonces, su cotidianeidad y, al mismo tiempo, impulsar a que los hombres observen la mirada femenina. Como escritora helenística, sus epigramas son estilísticamente muy refinados y dan cuenta de un trabajo intertextual que funciona como mecanismo de construcción de una poética femenina singular. Esta se inscribe en su tradición, especialmente a través del hipotexto de Safo, pero construye, a su vez, una voz autorial propia que la configura como una poetisa digna de ser leída y de ingresar a un ámbito de recepción no solo más amplio, sino también erudito.

Referencias

Acosta Hughes, B. (2010). *Arion's Lyre: Archaic Lyric into Hellenistic Poetry*.

- Princeton University Press.
- Bernabé Pajares, A. y Rodríguez Somolinos, H. (Eds.). (1994). *Poetisas griegas*. Ediciones Clásicas.
- Bowman, L. (1998). Nossis, Sappho and Hellenistic Poetry. *Ramus*, 27(1), 39-59.
- Bowman, L. (2004). The “Women’s Tradition” in Greek Poetry. *Phoenix*, 58(1), 1-27.
- Carson, A. (2002). *If not, winter. Fragments of Sappho*. Vintage Books.
- Carson, A. (2015). *Eros, el dulce- amargo*. Fiordo.
- Ceccarelli, L. (1999). *Prosodia y métrica del latín clásico*. Universidad de Sevilla.
- Clavo, M. T. (1996). Safo, fragmento V 16: el deslumbramiento. *Enrahonar*, 26(1), 41-64.
- Fernández Robio, M. S. (2014). Musas y escritoras: el primer canon de la literatura femenina en la Grecia Antigua (AP IX 2016). *Praesentia*, 15(1), 1-9.
- Fowler, D. (2000). On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies. En D. Fowler. (Ed.), *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin* (pp. 115-137). Oxford University Press.
- Fränkel, H. (1993). *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*. Visor 1994.
- Gardella Hueso, M. (2021). *Besada por Cipris. Un libro de poemas de Nosis de Locri*. Rara Avis.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- González de Tobia, A. M. (2010). Simónides y la metáfora del intercambio. *Synthesis*, 17(1), 65-79.
- Kanellou, M., Petrovic, I y Carey, C. (Eds.) (2019). *Greek Epigram from the Hellenistic to the Early Byzantine Era*. Oxford University Press.
- Lobel, E. y Page, D. (Eds.). (1955). *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*. Oxford Clarendon Press.
- Milton Rowland, J. (2012). *Footnotes to Sappho: An Examination of the Female Poets of Greece*. University of Michigan.
- Page, D. L. (Ed.). (1975). *Epigrammata Graeca*. Oxford Classical Texts.
- Pérez Cabrera, J. (1992). Consideraciones sobre la mujer en el epigrama funerario helenístico de la *Antología Palatina*. *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades*, 4, 183-192.
- Skinner, M. B. (1987). Greek Women and the Metronymic: A Note on an Epigram by Nossis. *AHB*, 1(2), 39-42
- Skinner, M. B. (1989). Sapphic Nossis. *Arethusa*, 22(1), 5-18.
- Taran, L. (1979). The Art of Variation in the Hellenistic Epigram. *Columbia Studies in Classical Thought*, 9, 132-149.
- Vega, I. (2016). Una aproximación al Thíasos lésbico desde la lírica de Safo.



Revista de estudios clásicos, 43, 233-248.

Walsh, G. (1991). Callimachean Passages: The Rhetoric of Epitaph in Epigram. *Arethusa*, 24, 77-106.

West, M. L. (1966). *Hesiod. Theogony. (Text, Prolegom. & Comm.)*. Oxford Clarendon Press.

La poesía universal progresiva y la literatura infinita borgeana: diálogo entre el Romanticismo de Jena y la obra de Jorge Luis Borges

Gabriela Magdalena Timossi¹

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

gabriela.timossi@mi.unc.edu.ar

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: en el pensamiento y obra borgeana es posible encontrar ecos del Romanticismo de Jena. O, entrando en el juego borgeano, “si cada autor crea a sus precursores” (Borges, 1974, p. 712) podemos leer a Borges en las reflexiones del primer Romanticismo. En este sentido, el presente artículo compara el pensamiento y la obra borgeana con las ideas filosófico-literarias del Romanticismo teórico. Así, desde la filosofía, la estética y la literatura, observamos cómo, a pesar de sus diferencias, algunas ideas filosófico-literarias de este movimiento –como la noción de *poesía universal progresiva*, la *escritura en segundo grado*, la *crítica*, etc.– pueden relacionarse con la concepción borgeana de literatura, escritura y crítica, así como también con algunos de sus cuentos y sus figuras literarias. Por ello, desde el método comparativo, analizaremos textos claves del círculo de Jena (*Fragments críticos*, *Fragments de Athenaeum*, *Ideas y Conversaciones sobre la poesía*) y de la obra borgeana (*Historia universal de la infamia*, *Ficciones*, *El Aleph* y *Otras inquisiciones*). Asimismo, también dialogaremos con lecturas críticas de otros académicos sobre estos escritores.

Palabras clave: Borges, Romanticismo de Jena, crítica del arte, escritura en segundo grado, infinito borgeano.

*El juego en Borges recuerda la ironía romántica,
 la exploración metafísica de la ilusión,
 el malabarismo con lo ilimitado. Friedrich Schlegel,
 hoy, se halla adosado a la Patagonia.
 (Emil Cioran, “El último de los exquisitos”)*

¹ Con aval del Dr. Luis García, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Introducción²

Jorge Luis Borges, como afirma Carlos Gamerro, fue “el mejor lector del siglo XX” (Zunini, 2016). Esta apreciación puede resignificarse si entendemos la propia concepción borgeana de invención literaria como “escritura de lecturas”. Si la escritura es siempre reescritura, la infinitud de la literatura aparece ligada, en gran medida, a la proliferación de un mar de versiones, referencias, citas, alusiones y juegos paródicos con otras voces, obras y géneros; formas múltiples que, a su vez, van a ser leídas y reescritas sucesivamente y establecerán un diálogo unas con otras. De ahí la importancia de ser, antes que un escritor, un lector. O bien, un lector que escriba sus lecturas, como Borges.

En estos pensamientos hallamos ecos o reminiscencias del Romanticismo temprano. O, entrando en el juego borgeano, “si cada autor *crea* a sus precursores”³ (Borges, 1974, p. 712), es posible leer a Borges en las reflexiones del círculo de Jena. En este sentido, nuestro artículo ahonda en algunas vinculaciones entre el pensamiento y la obra borgeana con los aportes teórico-literarios del primer Romanticismo alemán. Así, desde la filosofía, la estética y la literatura observaremos cómo, a pesar de sus diferencias, algunas ideas filosófico-literarias de este movimiento –como la *poesía universal progresiva*, la *escritura en segundo grado*, la *crítica del arte*, etc.– pueden relacionarse con la concepción borgeana de literatura, escritura y crítica, así como también con algunos de sus cuentos y sus figuras literarias. El abordaje en conjunto de estos autores no ha sido casi tratada en otras investigaciones, con excepción de Giordano (2015) y de los vínculos sugeridos en las clases de la cátedra de Estética y Crítica Literaria Moderna (2020). Sin embargo, este tipo de indagaciones son importantes para entender la profunda influencia del Romanticismo teórico y comprender y resignificar la obra borgeana.

Nuestro objetivo general es comparar el pensamiento y la obra borgeana con ideas filosófico-literarias del Romanticismo de Jena. Asimismo, nuestros objetivos específicos son: comprender las concepciones de Borges sobre literatura, lectura, escritura y crítica literaria a través de su obra y de lecturas críticas realizadas por otros académicos; entender las concepciones filosófico-literarias del Romanticismo de Jena a través de algunos de sus textos principales y de lecturas críticas sobre estas; observar algunas similitudes y diferencias entre el pensamiento romántico y el borgeano; y leer algunos

² Este trabajo fue posible gracias a las orientaciones del profesor Luis García, titular de la cátedra Estética y Crítica Literaria Moderna, UNC.

³ La noción de precursores en Borges es móvil y no responde a criterios cronológicos, de forma que es posible encontrar la idiosincrasia de Kafka en autores previos a este, pero que, de no escribir Kafka “no lo percibiríamos; vale decir, no existiría ... El hecho es que cada autor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado como ha de modificar el futuro” (Borges, 1974, p. 712).

cuentos y ensayos de Borges a partir de algunas concepciones del primer Romanticismo y del propio autor.

En nuestro análisis, inscrito en una metodología de literatura comparada, consideramos algunos textos claves del Romanticismo de Jena –*Fragmentos críticos* (1797) y *Fragmentos de Athenaeum* (1798), *Ideas* (1800) y *Conversaciones sobre la poesía* (1800)– y de la obra del intelectual argentino –principalmente *Historia universal de la infamia* (1935), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) y *Otras inquisiciones* (1952)–, así como también incorporamos lecturas críticas realizadas sobre estos escritores.

Cabe destacar que este artículo, si bien plantea algunas diferencias claves entre los autores, se centra principalmente en sus similitudes.

El Romanticismo de Jena y Jorge Luis Borges: tomar la pluma en siglos y contextos distintos

Antes de exponer las semejanzas que encontramos entre ambos pensamientos, resulta necesario esbozar brevemente una contextualización histórica de estos artistas tan distantes temporal y espacialmente.

El Romanticismo fue un importante movimiento cultural, literario y estético que, si bien adquiere algunas características diferenciadas en los distintos períodos y lugares donde se desarrolló, mantiene algunos rasgos en común que derivan del “primer Romanticismo” o “Romanticismo temprano” (Serrano, 2014, pp. 61-63-79). Este último surge a finales del siglo XVIII en Jena y nuclea a autores como Friedrich Schlegel y su hermano August, Novalis (Friedrich von Hardenberg), Caroline Böhmer, etc. Su aporte fundamental como grupo es la creación de la revista *Athenaeum* que, aunque solo tuvo seis números –publicados en Berlín entre 1798 y 1800–, es considerada el órgano fundacional del círculo de Jena (Serrano, 2014, p. 64).

El contexto sociocultural europeo en que se formaron estos intelectuales alemanes estaba marcado por un complejo panorama sociopolítico: la conformación de los Estados nacionales, reformas en múltiples ámbitos (desde el agrario hasta el universitario), así como la Revolución Francesa (Carugati y Girón, 2005, pp. 11-13). En un fragmento de *Athenaeum*, afirman: “la Revolución Francesa, la *Doctrina de la ciencia* de Fichte y el *Meister* de Goethe son las tendencias más grandes de la época” (Schlegel, 2012, p. 165). Fichte –que, aunque no pertenecía al grupo, era seguido por varios de sus miembros– introdujo en dicho círculo la discusión sobre esta revolución. Para ellos, esta excedía lo político (vinculado con la igualdad y la libertad) e implicaba “una profunda revolución en todos los ámbitos de la vida” (Carugati y Girón, 2005, p. 13). En este sentido, puede pensarse la gran rebelión

romántica como una que incluye lo estético, pero también la religión⁴, la política y la ciencia (D'Angelo, 1997, p. 16): “la gran revolución abrazará todas las ciencias y todas las artes” (Schlegel, 2005, pp. 63-64); “no tenemos una mitología ... ya es hora de que colaboremos seriamente para producir una” (p. 62); “la poesía y la filosofía son ... diferentes esferas, diferentes formas, o incluso los factores de la religión. Pues, intenten unir ambas realmente y no obtendrán otra cosa que la religión” (Schlegel, 2005, p. 267), etc. Asimismo, la mención a Goethe es importante porque su obra influyó al grupo de forma significativa y, particularmente en el *Meister*, la *ironía* –constitutiva del propio movimiento romántico– “flota a lo largo de toda la obra” (Schlegel citado por Carugati y Girón, 2005, p. 26).

Jorge Luis Borges (1899-1986), en cambio, comienza su camino literario más de un siglo después y en un contexto sociocultural muy distinto: Argentina (y precisamente Buenos Aires) en el agitado siglo XX. Esta centuria, a nivel global, está marcada por diversos acontecimientos y procesos que repercuten, en mayor o menor medida, en el país latinoamericano: modernización, revoluciones (desde políticas hasta artísticas), crisis, guerras (incluso de talla mundial), genocidios, etc. El corpus de obras borgeanas seleccionadas fueron publicadas por primera vez entre 1935 y 1952. Alrededor de esta época, Argentina experimentó importantes sucesos sociopolíticos y culturales: en los veinte aparecen las vanguardias literarias; en los treinta comienza la comúnmente denominada “Década Infame”; en los años siguientes surge y se desarrolla el peronismo, cuyo gobierno deriva en una ampliación de derechos sociales y una consolidación del estado de bienestar, entre otros eventos relevantes. Borges participó del movimiento ultraísta, del Grupo de Florida (o Martín Fierro) y de la revista *Sur*, aunque “no toleraba la inscripción en una escuela que lo atara con los lazos de un programa” (Sarlo, 2019), en contraposición con la propuesta colectiva romántica. A lo largo del tiempo, el autor llega a conformar su propia poética personal, aunque esta no se configure como una propuesta “revolucionaria” que busca extenderse a distintos ámbitos de la vida, como sí sucedía en el Romanticismo temprano. Galardonado y reconocido, único en su estilo y una figura controversial en lo que a política se refiere, “Borges es el escritor de ‘las orillas’, un marginal en el centro, un cosmopolita en los márgenes” (Sarlo, 1995, p. 5)

La poesía universal progresiva, el libro absoluto y la literatura como mundo

⁴ Nancy y Lacoue-Labarthe (2012) destacan que este término no debe ser entendido en su sentido más histórico, sino como “*el arte como religión*” (p. 255).

A pesar de las diferencias antes mencionadas, en el pensamiento de Borges encontramos reminiscencias del proyecto teórico romántico y, en un juego borgeano, esto puede pensarse también a la inversa. A continuación expondremos algunas de estas vinculaciones.

“La poesía romántica⁵ es una poesía universal progresiva” (Schlegel, 2012, p. 147). Esta emblemática frase del “Fragmento 116” condensa en gran medida la concepción de obra romántica que, a través de la ironía, establece una tensión irresoluble entre elementos contradictorios, pero estrecha y necesariamente interrelacionados: la *universalidad*, entendida como la búsqueda del *absoluto*, de la *totalidad* y de la *unidad* (e inclusive, podemos pensarla a través de la figura borgeana del infinito), y la *progresividad*, que refiere al carácter siempre *fragmentario*, *incompleto* y en *eterno devenir* que constituye la obra literaria (cátedra de Estética, 2020). El absoluto solo puede desplegarse por el carácter inconcluso y fragmentario de la obra; es decir, por estar en permanente producción puede ambicionar lo absoluto.

Los románticos aspiran a un “libro total” (Schlegel, 2012, p. 272) o “libro absoluto” (p. 272) –al que ellos denominan Biblia–, un libro progresivo donde cada obra aparece como “manifestación monádica del todo, que contiene y remite a este, constituyéndose simultáneamente como particular y universal” (Carugati y Girón, 2005, p. 10)⁶. En la literatura perfecta, dicen los románticos, “todos los libros deben ser Un libro y en un tal libro, eternamente en devenir, se revelará el Evangelio de la humanidad y de la cultura” (Schlegel, 2012, p. 272). En este libro infinito, la literatura no representaría lo real sino que lo reemplazaría. Podemos establecer un paralelismo con lo que plantea Borges en “Del culto y los libros” donde, aunque no remite a estos autores, recupera la noción de “universo como libro” de Mallarmé –“el mundo existe para llegar a un libro”– y retoma la idea de Bloy de que somos parte de un libro mágico incesante y que “ese libro incesante es la única cosa que hay en el mundo: es, mejor dicho, el mundo” (Borges, 1974, p. 716). La literatura, entonces, tanto para el ensayista argentino como para los poetas alemanes, no representaría el mundo sino que sería el mundo mismo.

Además, también podemos relacionar a Borges con la noción de *poesía universal progresiva*, en tanto este concibe a la literatura –y a las obras

⁵ La noción de poesía romántica excede la idea del poema como forma literaria usualmente vinculada al verso, en tanto “el género poético [*Dichtart*] romántico es el único que es más que un género y al mismo tiempo es el arte poético [*Dichkunst*] mismo” (Schlegel, 2012, p. 148).

⁶ La idea de Biblia romántica como infinito portátil puede vincularse al Aleph borgeano, una pequeña esfera tornasolada y brillante donde se ve todo el universo simultáneamente: “el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa ... era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo ... vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph” (Borges, 1974, pp. 625-626).

literarias– en términos dinámicos: es decir, más que como un *ser* acabado las percibe como un *siendo*; o sea, en un devenir perpetuo que permite su constante modificación y resignificación en inagotables lecturas y reescrituras. Así, para aproximarnos al pensamiento romántico (y también al borgeano), podemos entender a la obra literaria como desdoblada en dos discursos: uno *visible* y otro *invisible* (cátedra de Estética, 2020). El discurso *visible* es el texto como acto, enunciado o discurso finito, mientras que el *invisible* es el texto como procedimiento, como potencia de desarrollo infinito de este en sucesivas lecturas y obras. La obra invisible, entonces, se configura como la ausencia que impide la clausura del sentido y, así, fomenta la proliferación eterna de lecturas y escrituras.

La escritura en segundo grado romántica y la creación literaria borgeana como escritura de lecturas

Al pensar en la obra en perpetuo devenir y el potencial de expansión que contiene en sí la obra *invisible*, no es de extrañar que, para estos poetas, la *escritura en segundo grado* sea esencial para su concepción de obra y escritura literaria. Así, afirman en el “Fragmento 110”:

Es un gusto sublime preferir siempre las cosas en la segunda potencia. Por ejemplo, copias de imitaciones, evaluaciones de reseñas, agregados a anexos, comentarios a notas. Es más propio de nosotros, los alemanes, preferir aquello donde se trata de prolongar. (Schlegel, 2012, p. 146)

Los románticos prefieren la escritura segunda –o, inclusive, la reescritura de la reescritura, como señalan irónicamente– porque en ella la obra reflexiona sobre sí misma, a través de un desplazamiento que despliega el potencial de la obra “primera”. En este proceso, no solo la reescritura se ve enriquecida sino también el texto primero, porque se producen nuevas legibilidades de este. De la misma manera en que las obras de caballería leídas por Don Quijote y parodiadas en la novela cervantina adquieren nuevas lecturas posibles a partir de esta última, el Quijote de Pierre Menard suscita, a su vez, inéditas lecturas de este.

En Borges, la escritura en segundo grado también es central, en tanto puede entenderse únicamente como la escritura de lecturas. Este profundo vínculo entre lectura y escritura aparece en los prólogos de *Historia universal*

de la infamia: en el de 1935 define sus relatos como “ejercicios de prosa narrativa” (Borges, 1974, p. 289) derivados de sus relecturas; mientras que, en 1954, afirma que estos “son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar (sin justificación estética alguna) ajenas historias” (p. 291). Este privilegio de la lectura por sobre la escritura y el considerarse más un lector que un escritor es una constante en su obra: “que otros se jacten de las páginas que han escrito; a mí me enorgullecen las que he leído” (p. 1016); “los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores ... Leer ... es una actividad posterior a la de escribir, más resignada, más civil, más intelectual” (p. 289). Asimismo, este entrelazamiento entre lectura y escritura aparece en las siguientes palabras de Gamerro:

Borges [énfasis agregado] entra en los textos sin buscar nada en particular. Se pierde en ellos ... De ahí, él no sabe qué va a salir. De su lectura de Dante sale “El Aleph” ... Tienen más que ver con alguien que entra a esos textos como lector ... Borges lee preguntándose cómo sirve él a ese texto. Por eso digo que es el mejor lector del siglo XX. (Zunini, 2016)

La lectura para Borges, entonces, está ligada indisociablemente a la escritura, al punto que esta última es siempre *reescritura*; es decir, siempre está en segundo grado. No existe escritura primera sino que esta es siempre derivativa: toda obra se trata del desarrollo de una obra anterior y así sucesivamente. Por lo tanto, la escritura nunca es un punto de llegada, sino un desplazamiento perpetuo de lecturas y reescrituras. Desde esta perspectiva, la literatura se compone de versiones (Sarlo, 1995, p. 28), o, como señala Bloom al hablar de la conciencia literaria borgeana, se relaciona con “reconocer que, en mayor o menor medida, toda la literatura es plagio” (1995, p. 481).

En definitiva, tanto para los románticos como para Borges, la lectura aparece como la forma de “afectarse a sí mismo literariamente” (Schlegel, 2012, p. 391) en tanto lleva a sucesivas escrituras. La *escritura segunda* es crucial para estos poetas porque da cuenta de la literatura como proceso inacabable que “solo puede devenir eternamente, nunca puede ser completamente” (p. 148) y que, por eso, es infinito.

La concepción de literatura borgeana: infinita y babélica

Al igual que los románticos, para quienes “el mundo de la poesía es inconmensurable e inagotable” (Schlegel, 2005, p. 34), Borges también afirma la *infinitud de la literatura*:

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es. El libro no es un ente incomunicado: es una relación, es un eje de innumerables relaciones. Una literatura difiere de otra, ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual –esta, por ejemplo– como la leerán el año dos mil, yo sabría cómo será la literatura en el año dos mil ... un libro es un diálogo, una forma de relación que se *entabla con el lector* [agregado]. (1974, pp. 747-748)

Este párrafo condensa varias ideas centrales del pensamiento borgeano. En primer lugar, la idea de literatura y de libro como discurso infinito que remite a otros está dada, precisamente, por el inacabamiento de la obra que lleva hacia nuevas lecturas y reescrituras (en términos románticos, su *progresividad*). A este privilegio de la dimensión intertextual de cada discurso se agrega la importancia del *momento de la enunciación y de la recepción*, que resulta en infinitas formas de leer (y, por ende, escribir) un texto. En otro escrito esto se clarifica aún más: “la poesía radica en el encuentro entre el poema y el lector y no en las líneas de símbolos impresos en las páginas de un libro” (Borges citado por Weinberg, 2017, p. 86).

El relato “Pierre Menard, autor del Quijote”, precisamente, evidencia cómo las circunstancias de escritura y de lectura impactan en la construcción de sentido. En este cuento ensayístico, el narrador recupera la “obra visible” y la obra “subterránea” e “inconclusa” de un autor ficticio, Pierre Menard. Dentro de esta última se encuentra el *Quijote* de Menard, quien “no quería componer otro Quijote –lo cual es fácil– sino el *Quijote*” (Borges, 1974, p. 446) y, que, aunque no quería copiarlo mecánicamente, buscaba “producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes” (p. 446). En efecto, Menard escribe unos capítulos del *Quijote*: un *Quijote* fragmentario, “verbalmente idéntico” al cervantino, pero que constituye una obra distinta e, inclusive, que es “casi infinitamente

más rico” (p. 449) que el anterior. Esta predilección por la obra fragmentaria de Menard antes que la de Cervantes (por ser más rica, más ambigua, más sutil) revaloriza el desplazamiento y el anacronismo de esa lectura-escritura producida siglos después:

Componer el *Quijote* a principios del siglo XVII era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del XX, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejísimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo *Quijote*. (Borges, 1974, p. 448)

Este cuento es interesantísimo para pensar el vínculo entre Borges y los románticos, en tanto da un lugar central a la *reescritura* (como forma compositiva) y remite a la idea de obra progresiva romántica. Además, socava la idea de texto como identidad fija y la de autoría e, inclusive, la noción de escritura original, como afirma Sarlo (2015, p. 27), al demostrar que todos los textos son reescritura de otros.

Asimismo, la concepción de literatura borgeana puede profundizarse a partir del tópico del *infinito* que inunda gran parte de sus reflexiones y al que podemos ligar varias figuras literarias –como el Zahir, el libro de arena, el Aleph, el jardín de senderos que se bifurcan y el laberinto–, dentro de las cuales la *Biblioteca de Babel* quizás sea una de las más relevantes para pensar a la literatura. Este último motivo es, a su vez, recuperado de otros autores.

La ley fundamental de la biblioteca ... todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto ... *No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos*. De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número aunque vastísimo, no infinito) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas. (Borges, 1974, p. 467)

Así, la idea de la biblioteca total implica la posibilidad de formar *infinitas obras* con un *número finito de materiales preexistentes*. Esta lógica de expansión literaria también aparece en *Otras Inquisiciones*. En “La esfera de Pascal” aborda su noción de literatura (o la historia de esta) como la *perpetua reescritura de un número limitado de elementos* –metáforas, imágenes y motivos–, de forma que la historia universal sería, quizás, “la historia de la diversa entonación de algunas metáforas” (p. 638). Es decir que, a partir de un número finito de metáforas preexistentes, se entonan y se multiplican infinitas versiones, dentro de las cuales –como afirma Oviedo (2003)– “se confunden el original y la copia o, mejor aún, no existe ni uno ni otra”. Esto es lo que, precisamente, se pone en juego en “La flor de Coleridge”, donde se observa la historia de un mismo motivo en tres autores distintos (Coleridge, Wells y James).

Entonces, para Borges, la literatura es infinita y laberíntica, no solo porque cada obra entabla infinitas relaciones (o diálogos) con otras, sino también por la propia naturaleza inconclusa de esos materiales finitos con los que está compuesta –motivos, metáforas e incluso el propio lenguaje como preexistente–, que pueden seguir suscitando variaciones en perpetuas lecturas y reescrituras.

La crítica del arte romántica y borgeana como desarrollo ulterior de la obra

La noción de *crítica* romántica y borgeana también guarda una estrecha relación, al vincularse con las ideas de progresividad, infinitud literaria y escritura segunda. Estos intelectuales se distancian de las concepciones tradicionales, que la entienden como una mera evaluación subjetiva de la obra, y la conciben, en cambio, como el despliegue de la capacidad de desarrollo ulterior infinito que tiene la obra y que es posible por su fragmentariedad e incompletitud.

Si retomamos el desdoblamiento de la obra literaria antes mencionado –en *discurso visible/finito* y en *invisible/infinito*–, la crítica tradicional sería la valoración del texto visible, mientras que para Borges y el Romanticismo teórico, este concepto se vincula con la invisibilidad y progresividad de esta.

Asimismo, en tanto hacer crítica es expandir el potencial productivo que contiene en sí misma la obra, para los románticos –y, podemos agregar, para Borges– la crítica implica “una continuación de la literatura por otros medios” (cátedra de Estética, 2020) e, inclusive, una extensión de ésta a través de más literatura: “no se puede hablar de poesía sino únicamente en poesía”

(Schlegel, 2005, p. 34). Por ende, “la poesía solo puede ser criticada por la poesía. Un juicio artístico que no sea a su vez él mismo una obra de arte ... no tiene derecho de ciudadanía en el reino del arte” (Schlegel, 2012, p. 129). Esto nos permite ligar la idea de crítica con la escritura en segundo grado y la infinitud literaria, a tal punto que podríamos leer toda la obra borgeana como un ejercicio crítico, en tanto “hacer literatura es irremediabilmente hacer crítica de la literatura” (Viquez Jimenez, 2005, p. 128).

Otras inquisiciones, uno de los libros ensayísticos borgeanos más importantes, puede entenderse desde el concepto de crítica romántica: allí no encontramos valoraciones subjetivas de obras u autores, sino una puesta en funcionamiento de diversos procedimientos literarios que hablan *sobre* –desde, e incluso, *hacia*– la literatura y que, en este proceso, la exceden. Sus reflexiones sobre obras literarias entremezclan no solo géneros y estilos diversos sino que, también, exhiben un vínculo complejo e indisoluble entre filosofía y literatura –rasgos compartidos con las concepciones románticas–, de forma que la *crítica* es en sí misma *literatura*: incompleta, fragmentaria, ambigua y que invita a ser continuada por sus lectores.

La ironía romántica y el fragmento en Borges

Otro elemento crucial para relacionar a Borges con los románticos es la *ironía*. Esbozaremos tan solo algunas cuestiones relevantes, en tanto este vínculo ha sido abordado por Giordano. A pesar de asumir la imposibilidad de definir la *ironía* de forma no irónica ya señalada por De Man y Schlegel (Giordano, 2015, p. 14), podemos entenderla como “la forma de lo paradójico” (Schlegel, 2012, p. 119), es decir, como la copresencia de elementos antagónicos que, aunque se unen, no llegan a superar dichas oposiciones como lo finito y lo infinito, lo único y lo múltiple, etc.

En Borges, dice Alberto Giordano, la ironía aparece descentrando sutilmente las convenciones del cuento o el ensayo (2015, p. 106) como observamos en su exploración de los límites entre los géneros. Por ejemplo, los cuentos “Examen de la obra de Herbert Quain”, “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, de difícil definición, configuran una suerte de ensayos ficcionales donde el narrador asume una tarea ensayística sobre textos de autores ficticios. En esta contaminación ensayística de sus ficciones, afirma Giordano, se consuma “el programa romántico de la literatura como teoría irónica de sí misma” (p. 107). Lo mismo sucede con su producción ensayística que, no solo presenta un vínculo indisoluble con la ficción, el lenguaje poético y la proliferación de metáforas, sino que también

en un gesto autorreflexivo establece juegos de paradojas y afirmaciones irónicas contrapuestas, instalando ambigüedades. La *crítica borgeana*, como anticipamos, es *literatura*.

Por otro lado, la lógica fragmentaria “desde el origen” (Schlegel, 2012, p. 136) de los románticos –donde coexiste la búsqueda de la totalidad y el inacabamiento– puede vincularse con la *estética de la brevedad borgeana* señalada por Sarlo (1997). Para los poetas de Jena “un fragmento igual que una pequeña obra de arte tiene que estar completamente aislado del mundo que lo rodea y cerrado en sí mismo como un erizo” (Schlegel, 2012, p. 87). La fragmentariedad romántica y la brevedad en Borges constituyen propuestas formales que apuestan a defender la *autonomía del arte*, al pensar en una literatura escindida del “mundo circundante” y con valor por sí misma.

Los vínculos entre filosofía y literatura

Si bien no existe un consenso en la consideración de la obra borgeana como literaria o filosófica, las numerosas investigaciones que exploran dichos vínculos evidencian la profunda relación que guardan ambas disciplinas en su obra. En cierta medida, esto nos permite remitirnos, una vez más, al Romanticismo teórico para el cual *poesía y filosofía* “se entrelazan la una con la otra para reavivarse y constituirse recíprocamente en eterno intercambio” (Schlegel, 2005, p. 55).

A pesar de que el propio Borges se desligara del oficio de filósofo reiteradas veces y concibiera su obra como exploración de “las posibilidades literarias de la filosofía” –es decir, al entenderla como elemento poético–, la relación entre el ensayista argentino y la filosofía no termina con estas palabras (Aguirre Román y Quiñonez Rangel, 2019, pp. 92-93). Estas afirmaciones tampoco nos impiden decir que Borges *deviene filósofo* –aunque sea inconscientemente–, en tanto, como afirma irónicamente Schlegel, “uno solo puede devenir en filósofo, no serlo. En cuanto uno cree que lo es, deja de convertirse en tal” (2012, p. 139).

Conclusión

El pensamiento y la obra borgeana, como anticipamos con nuestro epígrafe, entablan interesantes diálogos con la obra literaria filosófica de los románticos alemanes. Entre estos artistas existen grandes diferencias en lo que respecta al contexto sociohistórico, su construcción de un proyecto común y el alcance de este: a finales del siglo XVIII y principios del XIX estos filósofos

Europeos proponían colectivamente una “revolución” que abarcaba distintos ámbitos de la vida; mientras que, en el XX, el autor argentino, a pesar de haber participado en algunos grupos artísticos, configuró su poética personal sin buscar conformar un proyecto que excediera lo literario-filosófico.

Sin embargo, como desarrollamos en este artículo, en Borges es posible hallar ecos del pensamiento romántico e, inclusive, entrando en la lógica borgeana de precursores móviles, podemos leer al ensayista argentino en la reflexión de estos filósofos en varios elementos centrales. Todos estos poetas defienden la autonomía del arte (a través de la brevedad o el fragmento) y conciben la infinitud de la literatura ligada a la idea de progresividad, que permite perpetuos desplazamientos y lecturas (y reescrituras) –inclusive, en el caso de la crítica que aparece como un gesto autorreflexivo de la literatura a través de más literatura–. Además, la superación de géneros y disciplinas del Romanticismo también aparece en la obra de Borges, en el irónico entrelazamiento entre teoría, filosofía y literatura; ensayo y cuento; lenguaje y voz propia y ajena. Asimismo, las figuras borgeanas del infinito demuestran la afinidad entre estas concepciones al permitir comprender la obra del argentino, pero también el absoluto romántico. En definitiva, al hacer dialogar ambos pensamientos y obras, estos se iluminan mutuamente y se resignifican en eterno intercambio.

Referencias

- Aguirre-Román, J. y Rangel-Quñonez, H. (2019). Borges: literato y filósofo de las paradojas. *Revista Filosofía UIS*, Vol. 18, 89-108. <https://doi.org/10.18273/revfil.v18n1-2019004>
- Bloom, H. (1995) *El canon occidental*. Anagrama.
- Borges, J. L. (1974) *Obras completas 1923-1972*. Emecé.
- Carugati, L. y Girón, S. (2005) Prólogo en Schlegel, F. *Conversación sobre la poesía*. Biblos.
- cátedra de Estética y Crítica Literaria Modernas (2020) “Clase escrita sobre Schlegel” (parte I, II y III) (inédito). Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades. Disponible en el aula virtual de Estética y Crítica Literaria Modernas: <https://ffyh.aulavirtual.unc.edu.ar/mod/folder/view.php?id=101796>
- Cioran, E. M. (1986) “El último de los exquisitos” en *Destiempo de Borges*. *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*. núm. 188, agosto de 1986.
- D’Angelo, P. (1997) *La estética del romanticismo*. Traducción de Díaz de Aauri, J. La balsa de la medusa, Visor.

- Giordano, A. (2015) La resistencia a la ironía: notas desde (hacia) los ensayos de Borges en *Variaciones Borges* 40, 99-113.
- Nancy, J. L y Lacoue-Labarthe, P. (2012) *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Trad. Cecilia González y Laura Carugatti. Eterna Cadencia.
- Oviedo, J. M. (2003). Borges: el ensayo como argumento imaginario. *Revista Letras Libres*. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/mexico/borges-el-ensayo-como-argumento-imaginario>
- Sarlo, B. (1995) *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel.
- _____ (1997) Borges, un fantasma que atraviesa la crítica. Entrevista de Sergio Pastormerlo en *Variaciones Borges* 3, 35-45.
- _____ (22 de agosto de 2019) ¿Borges es o no es vanguardia? *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/borges-beatriz-sarlo_0_6QTYMgybj.html
- Serrano, V. (2014) *Naturaleza muerta: la mirada estética y el laberinto moderno*. Editorial UV de la Universidad de Valparaíso.
- Schlegel, F. (2005) *Conversación sobre la poesía*. Biblos.
- _____ (2012) *Fragmentos críticos; Fragmentos de Athenaeum e Ideas* en Nancy, J.L. y Lacoue-Labarthe, P. *El absoluto literario*. Eterna cadencia.
- Viquez Jiménez, A. (2005) Borges en el ejercicio de la crítica literaria: a propósito de *Inquisiciones y Otras inquisiciones* (primera parte) en *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 31 (1), 125-140. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/4413>
- Weinrges: lectura y escritura en *Latinoamérica*, *Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 64, 71-98. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/640/64052713004.pdf>
- Zunini, P. (28 de agosto de 2016) La importancia de Borges como lector en palabras de Carlos Gamerro. *Infobae*. Recuperado de <https://www.infobae.com/grandes-libros/2016/08/28/la-importancia-de-borges-como-lector-en-palabras-de-carlos-gamerro>

Modulaciones del fantástico: continuidades cortazarianas en *Siete casas vacías* de Samanta Schweblin

Miqueas Gatti¹

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
miqueasgatti@mi.unc.edu.ar

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: este artículo explora las continuidades de la modulación cortazariana del fantástico, puntualmente la de algunos textos de *Bestiario* (1951) en los cuentos de *Siete casas vacías* (2015) de Samanta Schweblin. Dicha modulación descansa sobre tres elementos interrelacionados: la cotidianidad, su extrañamiento o enrarecimiento y la indefinición. Lo fantástico, además, se configura en contextos de invasiones que diluyen los límites entre el adentro y el afuera, lo propio y lo ajeno, lo privado y lo público. Finalmente, toda invasión supone el contacto con la alteridad que, en el corpus analizado, puede leerse en clave de lo bestial o de lo monstruoso. Creemos que a partir del contacto y la problematización de lo otro en tanto lo monstruoso, el fantástico es capaz de generar un efecto de cuestionamiento epistémico.

Palabras clave: fantástico, invasión, bestia, monstruo, alteridad.

Introducción

Entre las vertientes de la literatura argentina del siglo XX, la narrativa fantástica destaca, en cuanto a autores, por sus textos e influencias en el campo literario posterior, pero también por su problemática conceptualización teórica. Dos definiciones clásicas del fantástico son las de Todorov y Jackson. Para Todorov (2006) la esencia del fantástico radica en la vacilación entre la realidad y la irrealidad de un acontecimiento extraño, y en la consecuente decisión acerca de la validez o invalidez del conjunto de leyes conocidas y saberes aceptados. Jackson (1986), con base en aportes de Freud, vincula el *fantasy* con lo siniestro. El *fantasy* descubre algo en el universo de lo familiar que se mantenía oculto en favor de la comodidad de la realidad conocida. A

¹ Con aval del Dr. Ezequiel Rogna, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

este proceso de represión de lo incómodo se suma un proceso de proyección inconsciente, por el cual las ansiedades y los deseos del sujeto se objetivan bajo la forma de aquello que es percibido como siniestro.

Con todo, a la hora de pensar lo fantástico en la narrativa argentina y, lo que interesa aquí, la cortazariana en particular, las definiciones de estos autores muestran algunas limitaciones, tanto por los corpus sobre los que se basan como por algunas consecuencias metodológicas de sus planteos. Por ejemplo, por una parte, los personajes de *Bestiario* no suelen vacilar ante lo extraño ni ensayar explicaciones; sin embargo, por otra parte, es preciso no transformar el análisis literario en uno psicológico. De todas formas, la propuesta de Jackson de concebir el fantástico es productiva, más que como un género cerrado como un modo, pues posibilita pensarlo en las formas heterogéneas que asume (Yasapis, 2022). Los textos que estudiaremos en este trabajo –*Bestiario* (1951), de Cortázar y *Siete casas vacías* (2015), de Schweblin–, lejos de agotar su complejidad en una mera adscripción genérica, incorporan el modo fantástico como uno de sus múltiples elementos.

Se abre así el interrogante sobre la modulación del fantástico en los textos de Cortázar que demandan un aparato teórico-crítico específico y no constreñido por las conceptualizaciones tradicionales. El fantástico cortazariano, señala Goloboff (2004), construye lo extraño al interior de la realidad misma, en el universo de lo cotidiano, lo familiar y lo trivial. En palabras del investigador, dicho elemento estriba en “la capacidad de estirar los límites de lo real, como para hacer entrar, en lo que tradicionalmente llamamos realidad, todo aquello que es insólito, excepcional, extraordinario” (p. 279), de modo que el orden real inicial se descompone y deviene en un nuevo orden. Di Gerónimo (2004) –que, como Jackson, teoriza desde una perspectiva psicoanalítica– localiza lo siniestro allí, en las cotidianidades que imagina Cortázar. Con ello, se diluyen los límites entre realidad y ficción y el efecto ominoso se acentúa.

Es a la luz de estas consideraciones que, en el presente escrito, analizamos los cuentos reunidos en *Bestiario* y exploramos las continuidades de esta modulación del fantástico en la narrativa de Schweblin, puntualmente en *Siete casas vacías*. Para ello, proponemos dos ejes que conectan los textos de ambos escritores: por un lado, el de la invasión y la tensión entre el adentro y el afuera, entre lo propio y lo ajeno, entre lo privado y lo público; por el otro, el de la monstruosidad y la alteridad. Los cuentos que integran el corpus son “Casa tomada”, “Ómnibus” y “Bestiario”, de Cortázar; y “Nada de todo esto”, “Pasa siempre en esta casa”, “La respiración cavernaria” y “Salir”, de Schweblin –con eventuales referencias a otros textos–.

Lo fantástico, lo cotidiano, lo extraño

El orden inicial en “Casa tomada” está configurado por una cotidianidad que, en el nivel formal, se marca con los verbos en pretérito imperfecto. Este orden se descompone paulatinamente desde la toma de un ala de la casa. El yo-narrador se lo anuncia a su hermana Irene así: “han tomado la parte del fondo” (Cortázar, 2022, p. 14). En términos gramaticales, es evidente que la presencia invasora no se trata de un sujeto en plural, sino de un sujeto inespecífico que no aporta ninguna información y cuyo uso es significativo y funcional a la construcción de lo fantástico en el texto. En efecto, *eso extraño* que invade la casa se mantiene en el terreno de la indefinición. Por ejemplo, no se lo percibe sino mediante sonidos imprecisos cuya procedencia es inexacta: “oí ruido en la cocina; tal vez en la cocina o tal vez en el baño” (Cortázar, 2022, p. 16). Es de resaltar que, en el cuento, el oído es el sentido privilegiado –si no el único más o menos eficaz– para aprehender lo que sucede, rasgo que se comparte con “La respiración cavernaria” de Schweblin. Esto termina de comprobarse al final, cuando los personajes, al huir de la casa, se rehúsan a volver para mirar aquello que los expulsa. La visión, sentido asociado al conocimiento, parece no tener efecto para entender lo extraño; lo fantástico no puede comprenderse.

Por otro lado, a pesar de su indeterminación, la toma no deja extrañados a los personajes. Ellos asumen lo extraño como parte de su realidad, de ahí que sus reacciones se limiten a la resignación: “entonces –dijo recogiendo las agujas– tendremos que vivir en este lado” (Cortázar, 2022, p. 14), responde Irene a aquel primer anuncio. Los personajes se acostumbran a la irrupción extraña: “estábamos bien, y poco a poco empezábamos a no pensar. Se puede vivir sin pensar” (Cortázar, 2022, p. 15). El fantástico cortazariano está en estos dos aspectos: en aquello extraño –aquí invasor– indefinido y difícil de conocer, pero también en el modo en que se lo acepta y se lo naturaliza.

Por su parte, “Ómnibus” se enmarca en el universo de lo cotidiano, en una situación trivial y concreta que es enrarecida de pronto, la de tomar el ómnibus. Lo extraño ya se esboza apenas Clara sube: recibe el billete del guarda “sin que el tipo le sacara los ojos de encima, como extrañado de algo” (Cortázar, 2022, p. 40). La actitud extraña de los personajes hacia Clara y el joven que sube posteriormente se intensifica a lo largo del relato –con su clímax en el momento en que el chofer intenta atacarlos al bajarse– y permanece sin una explicación concluyente. Pero no solo la conducta de los personajes hacia Clara y el joven es extraña: también lo es la actitud que ellos

dos adoptan como reacción. Al principio, Clara, entre inquieta, nerviosa y enojada, intenta encontrar explicaciones. No obstante, si bien ella y el otro pasajero reconocen que lo que sucede es raro, gradualmente lo naturalizan: “es natural que los pasajeros miren al que recién asciende, está bien que la gente lleve ramos si va a Chacarita, y está casi bien que todos en el ómnibus tengan ramos” (Cortázar, 2022, p. 41). Llegan, así, a admitir su error al no llevar flores consigo, hasta que, al final, hay una aceptación absoluta del nuevo orden –resultante de la descomposición paulatina del orden primero–: “cada uno llevaba su ramo, cada uno iba con el suyo y estaba contento” (Cortázar, 2022, p. 49). De esta manera, el comportamiento mismo de Clara y del joven pasa a formar parte de lo fantástico del cuento.

En síntesis, lo fantástico en “Ómnibus” reside en lo extraño de las actitudes de los personajes del colectivo que no quedan explicadas, pero también en su naturalización y en las conductas igual de inusuales de los protagonistas, todo esto inserto en el acto cotidiano y trivial de viajar en ómnibus. “Salir”, de Schweblin, retrata a su vez conductas extrañas, encuadradas en una cotidianidad en la que están naturalizadas, y, al igual que en “Ómnibus”, lo hace con un enrarecimiento, sino radicalizado, al menos más acentuado que el de otros cuentos. En efecto, mientras se puede explicar a grandes rasgos el comportamiento de los personajes de “Casa tomada” y “Bestiario”; los cuentos “Ómnibus” y “Salir” presentan personajes con conductas tan inusuales y desconcertantes como naturalizadas, tanto en la diégesis como en la narración.

En “Salir”, que el yo-narrador femenino salga a la calle en bata, toalla y chinelas es algo natural, que no es percibido como disruptivo por ninguno de los personajes. Lo que sí es percibido –y este es otro aspecto del enrarecimiento acentuado– es su cabellera mojada. Por alguna razón no especificada, personajes como el escapista y el hombre del kiosco hallan extraño que ella tenga mojado su cabello, deliberan sobre cómo secarlo y el segundo, incluso, le ofrecen un secador. El cuento enrarece, entre otras cosas, las reglas de interacción social. Aquí, tener el cabello mojado en un intercambio comunicativo constituye un motivo válido para interrumpir una conversación. Por eso las miradas de extrañamiento del hombre, un eco de “Ómnibus”: “el hombre del kiosco no parece convencido con mi actitud y ... se vuelve todavía un par de veces para mirarnos” (Schweblin, 2022, p. 121).

También el fin que guía las interacciones sociales del yo está enrarecido y carece de definición y explicación. Por ejemplo, no queda claro qué es aquello que busca contar de su hermana –además de que es igualmente extraño que algo así sea el propósito de establecer cualquier intercambio

social— ni por qué la comunicación funciona en ciertos momentos y en otros no: “recuperaremos lo que sea que perdimos en el kiosco” (Schweblin, 2022, p. 121). En el mismo sentido leemos la caminata desde el auto hasta la estación de servicio. La caminata no funciona porque los pasos de los personajes no están sincronizados, la comunicación falla. Todo esto contribuye al delineado de una atmósfera textual de extrañeza.

En “La respiración cavernaria”, lo fantástico se modula de manera similar, si bien con un sentido de lo raro menos radical que en “Salir” y en “Ómnibus”. Como en los demás textos, la acción no incluye ningún evento que exceda los límites de lo cotidiano y conocido. Por otra parte, lo enrarecido en este caso es el acto de morir, así como su tratamiento en el cuento. Algo que atraviesa tanto la diégesis como la narración es la inusual búsqueda de la muerte por parte de la anciana Lola y lo conflictivo que le resulta a la mujer morirse, como si se tratara de cualquier problema cotidiano difícil de resolver: “había llamado a la muerte de muchas maneras pero nada funcionaba. Era evidente que algo de peso se le escapaba y no se le ocurría realmente qué más hacer” (Schweblin, 2022, p. 73). El texto toma un evento como la muerte —que forma parte de lo cotidiano en el sentido de lo conocido—, estira sus límites y lo convierte en el centro de su narración; el cuento trata sobre morir. Este, consideramos, es un gesto de enrarecimiento en sí mismo.

A ello se le añade la estrategia narrativa de no explicar, de preservar la indefinición, algo que recorre todos los textos analizados hasta aquí: “ella enfrentaba *algo* [énfasis agregado] peor que la muerte, demasiado complicado de explicar por teléfono” (Schweblin, 2022, p. 64). Igual de indefinido es el sintagma *lo importante*² que permanece semánticamente vacío a pesar de su eventual relevancia diegética: “¿qué era lo importante?” (Schweblin, 2022, p. 86). Se abona así el efecto de indeterminación con el que colabora, también, el único modo de designación que tiene el marido de Lola: *él*. Este pronombre integra el repertorio de elementos de cohesión, anafóricos o catafóricos, con los que, para García (2016), tanto Cortázar como Schweblin intensifican la indefinición.

De esta forma, el análisis de algunos cuentos de *Siete casas vacías* revela continuidades del modo fantástico cortazariano en lo relativo al extrañamiento —en ocasiones un enrarecimiento acentuado y radicalizado— de lo cotidiano, así como a las técnicas narrativas de la indeterminación. En

² Se hace ineludible una mención de *Distancia de rescate* (2014), novela de la misma autora. En ella, el avance de la narración está dado por el sintagma *lo importante* y su indefinición semántica. Por lo demás, no es el único elemento que comparten el cuento y la novela: por ejemplo, en ambos casos las protagonistas femeninas presentan un comportamiento enfermizo como herencia materna: en “La respiración cavernaria”, el de embalar cajas; en *Distancia de rescate*, el de medir constantemente el peligro que encierra la distancia entre madre e hijo o hija.

estrecha relación con este particular uso del fantástico, un tema recurrente que opera en el corpus es el de la invasión.

La invasión y la alteridad monstruosa

Lo fantástico, en la mayoría de estos cuentos, se enmarca en contextos de invasiones que ponen en tensión los componentes de diferentes dualismos como adentro-afuera, propio-ajeno, privado-público. Sin embargo, los textos actualizan estas oposiciones con algunas diferencias con relación a quién es el invasor y quién el invadido, si hay una única invasión, cómo se valora cada espacio y cada invasión, etcétera.

En “Casa tomada”, lo invadido es el espacio propio, un adentro que constituye un espacio eufórico por su comodidad y por la cotidianeidad que lo caracteriza: “era hermoso” (Cortázar, 2022, p. 12). El binomio adentro-afuera se reconfigura con cada invasión. Tras la primera de ellas, el ala separada por el pasillo se convierte (aunque aún forma parte de la casa) en un *afuera* al que no se puede salir, frente a ese nuevo *adentro* al que tienen que restringirse los personajes. La pérdida del espacio propio, ya completa al final, les provoca pena: “salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima” (Cortázar, 2022, p. 17). Cabe leer estas invasiones en clave metafórica: lo extraño –lo otro– viene a señalar la limitación de los saberes para comprenderlo, en tanto acorta y reduce el orden conocido y normalizado que el sujeto puede manejar. En el cierre, se plantea hipotéticamente otra invasión, pero que es, por conocida, menos peligrosa que la primera –la figura invasora no es indefinida, es la de un ladrón–: “no fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada” (Cortázar, 2022, p. 17).

Se advierte también una reconfiguración constante de la oposición adentro-afuera, aunque algo distinta, en “Bestiario”. Por las características de la invasión del tigre, que ocupa una habitación diferente cada día, el *afuera* extraño que se conforma –y al que, por peligroso, no se puede acceder– es inestable y variable. Otra diferencia radica en que el *afuera* extraño se opone a un *adentro* conocido que no es eufórico (como la casa tomada de los hermanos) sino disfórico: “al fin y al cabo era una vida triste” (Cortázar, 2022, p. 99). Este *adentro*, por su parte, opera como *afuera* de otro *adentro* también opresivo, el formicario, en el que se reproduce en miniatura ese *adentro* asfixiante que es la casa de los Funes –o sea, el *bestiario*–: “pensó en el formicario, allá arriba, y era una cosa muerta y rezumante, un horror de patas *buscando salir* [énfasis agregado]” (Cortázar, 2022, p. 103). Por otro lado, la invasión funciona en un segundo nivel, en la medida en que Isabel

puede considerarse, como el tigre, una invasora: “a Nino le creían todo, a Isabel menos porque era nueva y podía equivocarse” (Cortázar, 2022, p. 105). La presencia de Isabel en cuanto invasora es determinante para la muerte del personaje del Nene en el desenlace, la niña, que no se acomoda del todo a ese espacio ajeno que es la casa de los Funes –y a sus relaciones familiares violentas–, termina por destruir ese orden al mentir sobre la ubicación del tigre para que ataque al Nene.

Para pensar la invasión en “Ómnibus” es más operativa la oposición público-privado. Los personajes despliegan operaciones de distanciamiento social que descansan en mecanismos de identificación del otro enemigo. Así lo hacen los pasajeros con Clara y el joven, a través de la mirada: “era como si la incluyeran en su mirada, unieran a los dos en la misma observación ... una oscura fraternidad” (Cortázar, 2022, p. 43). La misma actitud adoptan ellos dos: comentan “al fin y al cabo era de crisantemos y dalias ... Pero presumían lo mismo” (Cortázar, 2022, p. 47) e identifican a los otros con la gente grosera que se amontona en los colectivos y en las plazas. En “Ómnibus”, el espacio público se disputa como espacio privado y propio, lo que actualiza, con ironía, el sentido etimológico del término “para todos”: “quedaron ellos dos solos y el 168 pareció de golpe más pequeño, más gris, más bonito” (Cortázar, 2022, p. 44). Al otro se le asigna el lugar del invasor, de aquel que ocupa un espacio ajeno para él. De ahí que, al ser señalada por las miradas como invasora, el adentro del ómnibus sea un espacio opresivo para Clara: “¿no se podría levantar un poco la ventanilla? Me ahogo aquí adentro” (Cortázar, 2022, p. 46).

También los textos de Schweblin tematizan la invasión. “Pasa siempre en esta casa”, comienza ya en la frontera entre lo propio y lo ajeno, entre el adentro y el afuera: “el Señor Weimer está tocando la puerta de mi casa” (Schweblin, 2022, p. 39). En el cuento, la invasión se repite tantas veces que Weimer “ya sabe cómo llegar al jardín” (Schweblin, 2022, p. 40); es decir, erosiona los límites entre el espacio propio y el espacio ajeno. De hecho, la casa del yo que narra, teóricamente ajena al señor Weimer, por momentos se le representa como un espacio propio: “al salir dejo que la puerta del mosquitero golpee, porque hay algo *íntimo* [énfasis agregado] en esta recolección que no me gusta interrumpir” (Schweblin, 2022). La invasión está tan incorporada a la cotidianeidad de los personajes que las fronteras son borrosas.

La confusión entre lo propio y lo ajeno es provocada por la ropa del difunto hijo de los Weimer, que cruza incesantemente la ligustrina que divide los jardines porque, al decir de la voz narradora, no encuentra su lugar. La ropa representa el duelo por la muerte del hijo, que su padre o su madre –si no ambos– no están dispuestos a hacer. Jossa (2019) lee aquí un duelo suspendido

a causa de las particularidades que tuvo la desaparición de personas durante la última dictadura militar: la “muerte negada, sin la materialidad del cuerpo, sin una prueba de realidad, sin los datos empíricos del delito, sin historia, sin tumba” (p. 159). Para abordar parte de la obra de Schweblin y de Mariana Enríquez, ambas de la segunda generación de postdictadura, la investigadora elabora la categoría de “cuentos oblicuos”: aquellos textos en los que puede leerse entre líneas este trasfondo político apenas sugerido por detalles, silencios y palabras “que quizás se colaron en el entramado lingüístico” (Jossa, 2019, p. 160). Tal vez así se puedan entender las palabras –sutiles, pero potencialmente significativas– resaltadas en el siguiente fragmento: “mi hijo ya está en casa, *a salvo* [énfasis agregado] y con hambre” (Schweblin, 2022, p. 42). Si ahondamos en la lectura de Jossa (2019), la imagen de la ropa errante y sin su dueño podría simbolizar la falta de localización del cuerpo del desaparecido, ni una ni el otro tienen su lugar.

En “Nada de todo esto”, hay tres personajes que se intercambian los roles de invasoras e invadidas: la mujer que narra, su madre y una tercera mujer que no es designada con ningún nombre. La primera invasora es la madre de la narradora que irrumpe en espacios ajenos, configurados como eufóricos, frente a un espacio propio disfórico. La diégesis del cuento se centra en la invasión de la casa de la tercera mujer. La conducta de la madre del yo es tan invasiva que, como ocurre en “Pasa siempre en esta casa”, se construye un espacio ajeno dentro de un espacio propio. A pesar de que se trata de su propia habitación, la mujer invadida “toca la puerta tres veces pero no se anima a entrar” (Schweblin, 2022, p. 23). El yo que narra acompaña a su madre en la invasión, pero no comparte las mismas valoraciones sobre esos espacios ajenos: “¿qué carajo hacemos en las casas de los demás?” (Schweblin, 2022, p. 25). Sin embargo, su postura acerca de la irrupción cambia hacia el final, cuando ella es la invadida y la tercera mujer, no su madre, es la invasora: “quiero que revuelva. Quiero que mueva nuestras cosas, quiero que mire, aparte y desarme” (Schweblin, 2022, p. 27).

De este modo, todos los relatos presentan tensiones entre el adentro y el afuera, lo propio y lo ajeno, lo privado y lo público, a través de la idea de la invasión que define el hacer de los personajes y sus relaciones con los espacios. Además, el modo fantástico se construye precisamente en el seno de esas tensiones. Pero hay un elemento más que opera en la invasión: el contacto con la alteridad. En el fantástico, la alteridad pone en jaque el orden de lo conocido y lo normalizado. En los cuentos, aquello otro puede entenderse en clave de lo monstruoso –sin que sea necesario identificar figuras de monstruos concretas–. Como sostiene Boccuti (2020), la alteridad

ya “conlleva un germen de monstruosidad” que aparece “a través de la posibilidad de amenaza del orden que la irrupción misma de lo fantástico sugiere” (p. 309). Así, resulta productiva la categoría de “monstruosidad” más que la de “monstruo” –más allá de que, eventualmente, puedan encarnarla personajes monstruosos o, en el caso de Cortázar, bestias–. La investigadora ilustra sus afirmaciones con “Casa tomada”, cuento en el que la monstruosidad se convoca a través de aquello invasor que es impreciso e indefinido y que, por ello, amenaza –y termina destruyendo– el orden cotidiano.

Aunque relacionada con la monstruosidad, la idea de la bestialidad que atraviesa “Bestiario” actualiza más bien los sentidos de la violencia y de la barbarie –noción insoslayable en el estudio de las literaturas argentinas–. Aludimos antes a una estructura de cajas chinas: la colección de cuentos es un bestiario; uno de ellos se titula, también, “Bestiario”, y, dentro de este segundo bestiario, encontramos el formicario y el resto de los “-arios”, así como otras bestias –que son el tigre y (se puede interpretar) el Nene–. Es alrededor de este último que se organizan las relaciones familiares violentas de la casa de los Funes y se configura, al final, una bestialidad destruida a través de otra bestia –el tigre– por la invasora Isabel. La operación cortazariana está en el estiramiento de los límites de la realidad cotidiana para situar allí las bestialidades violentas.

La monstruosidad en los textos de *Siete casas vacías* se articula con la construcción de la enfermedad y la locura. En “Nada de todo esto” y “La respiración cavernaria” –así como en “Mis padres y mis hijos”–, la enfermedad se liga estrechamente con la vejez. Las representaciones discursivas de la vejez tienen un carácter histórico y son contradictorias: por un lado, a partir de la tradición ciceroniana, se reconoce y se aprecia la sabiduría y la autoridad de los sujetos viejos; por el otro, se los retrata en sus incapacidades y deterioros físicos y psíquicos (Malloy y Santos Barboza, 2022). La mujer del primer cuento, según demuestran las intervenciones que ella realiza en las casas que invade, cuenta con conocimientos sobre diseño de interiores y decoración de casas; Lola, a su vez, a lo largo del texto presenta reflexiones de una franca lucidez. No obstante, ambas están limitadas por sus enfermedades que las vuelven sujetos otros, locos, potencialmente peligrosos y, entonces, monstruosos. Sobre todo en el caso de Lola, la monstruosidad tiene una marcada encarnación corporal: “sonó otra vez, oscura y pesada dentro de ella. Era su respiración cavernaria, un gran monstruo prehistórico golpeándola dolorosamente desde el centro del cuerpo” (Schweblin, 2022, p. 95). En cuanto monstruosos, estos personajes se caracterizan por conductas extrañas e inquietantes que –además de nutrir la modulación del fantástico– desafían

el sentido común, desnaturalizan lo cotidiano y problematizan el conjunto de saberes que rigen la vida social, todas funciones propias del monstruo según Moraña (2017).

Conclusiones

En este trabajo, luego de efectuar una delimitación teórica acerca del fantástico cortazariano, exploramos las continuidades de la modulación fantástica de *Bestiario* en algunos cuentos de *Siete casas vacías* de Schweglin. Para ello, distinguimos –solo con fines analíticos– tres dimensiones: la cotidianidad, su extrañamiento o enrarecimiento, y la indeterminación. Después, analizamos algunos contextos de invasión en los que el fantástico se modula en los cuentos, así como la consecuente puesta en duda de los límites entre el afuera y el adentro, y entre lo propio y lo ajeno. Indicamos, además, que toda invasión comporta el contacto con la alteridad que, concebida en el corpus en clave de lo bestial o de lo monstruoso, provoca un quiebre epistémico, unas fisuras en el orden de lo cotidiano y familiar, y en el conjunto de leyes para comprender la realidad. Finalmente, enlazamos la monstruosidad en Schweglin con las ideas de la enfermedad y de la locura. Así, la invasión y la alteridad operan como elementos fundamentales en la construcción del modo fantástico que realizan estos textos.

Pero hay en la palabra “continuidades” un segundo sentido que indica la erosión de los límites entre ideas contrapuestas. Tanto las teorizaciones de Goloboff (2004) como las de Di Gerónimo (2004), expuestas en los párrafos introductorios, incluyen, más o menos explícitamente, el planteo de que la poética cortazariana trabaja más sobre las continuidades que sobre los límites, y que desarticula los dualismos maniqueos. Los textos de Schweglin reelaboran este tratamiento de las fronteras. La problematización de los límites y la confusión entre los opuestos generan un resquebrajamiento en nuestro orden de saberes, lo que abre el camino a la incorporación del terror. Así lo expresa Boccuti: “lo que se tambalea a través de la transgresión fantástica es la racionalidad de un sistema enteramente basado en normas introyectadas y compartidas, por lo cual cualquier evento que atente a la solidez de tales patrones resulta aterrador” (2020, p. 309). En ello estriba quizás uno de los alcances fundamentales del fantástico: su alcance epistemológico en su gesto desafiante y desnaturalizador.

Referencias

- Boccuti, A. (2020). En la intersección de fantástico y enfermedad: una lectura de “El Hombre de la Pierna” de Giovanna Rivero y “La respiración cavernaria” de Samanta Schweblin. *Dossier Escrituras de la enfermedad y discurso decolonial en la literatura hispanoamericana reciente*, (24), 306-333.
- Cortázar, J. (2022). *Bestiario*. Alfaguara.
- Di Gerónimo, M. (2004). *Narrar por knock-out. La poética del cuento en Julio Cortázar*. Simurg.
- Garcia, F. (2016). “Na estepe”, de Samanta Schweblin: um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar. *Alea: Estudos Neolatinos*, 18(1), 65-80. <http://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/181-65>
- Goloboff, M. (2004). Una literatura de puentes y pasajes: Julio Cortázar. En N. Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina* (Vol. 9, pp. 265-278). Emecé.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Catálogos Editora.
- Jossa, E. (2019). “Los huesos son un asunto político”. Los cuentos oblicuos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. *Les Ateliers du SAL*, (14), 156-168.
- Malloy, L. y Santos Barboza, A. C. (2022). Velhice femenina e memoria em *The Blind Assassin*, de Margaret Atwood, e “La respiración cavernaria”, de Samanta Schweblin. *Antares*, 14(33), 379-399. <http://dx.doi.org/10.18226/19844921.v33.n14.14>
- Moraña, M. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana Vervuert.
- Schweblin, S. (2022). *Siete casas vacías*. Páginas de Espuma.
- Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Paidós.
- Yasapis, C. (2022). El cuerpo como mecanismo disruptivo en cuentos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. *Revista Espinela*, (10), 46-51.

Como gustéis: una aproximación al homoerotismo femenino en la dramaturgia de William Shakespeare

Martina Coraita Safar¹

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina
martucoraita@gmail.com

Melina Cloe Dinoto

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires, Argentina
meli.dinoto25@gmail.com

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: este trabajo consiste en una aproximación a la obra *Como gustéis*, de William Shakespeare, desde una perspectiva feminista y *queer*. Nos centramos en los vínculos homoeróticos femeninos presentes en la obra: Rosalinda y Celia; Rosalinda y Febe. Para ello, nos servimos de un marco teórico que realiza una lectura crítica y a contrapelo de las obras del escritor inglés.

Palabras clave: *queer*, feminismo, crítica, género, Shakespeare.

Introducción

En el presente trabajo se llevará a cabo un análisis comparativo de los vínculos entre Rosalinda y Celia, y Rosalinda y Febe en *Como gustéis* (1623), una de las comedias de William Shakespeare.

Esta obra del célebre autor inglés comienza con el destierro de Rosalinda, por mano de su tío el duque Federico, y su traslado al bosque de Arden junto con su prima Celia, de quién es sumamente cercana. Allí Rosalinda viste de hombre, se hace llamar Ganímedes, y se encuentra con Orlando, que estaba enamorado de ella y luego es conquistado por su versión masculina. También vestida de Ganímedes seduce a una pastora llamada Febe. La obra termina con múltiples bodas y reconciliaciones.

¹ Con aval de la Dra. Verónica Storni Fricke, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Sostenemos la hipótesis de que ambas parejas se configuran como relaciones homoeróticas². Para ello, enmarcamos esta investigación dentro del paradigma *queer* y feminista con el fin de atender a las representaciones del homoerotismo femenino en nuestro corpus; particularmente, nos centraremos en la circulación del deseo entre los personajes mencionados. Desarrollaremos la idea de que el homoerotismo, en la primera pareja, adopta la forma de lesboerotismo, dado que las integrantes responden a la *performance* de género femenino. En la segunda, el caso de Ganimedes y Febe, la reconocemos como una relación homoerótica a partir de la valoración que realiza esta última de los atributos femeninos de Ganimedes –es decir, Rosalinda *crossdressed*³–. Así, daremos cuenta de la presencia de la *performance* de género masculino y analizaremos su vinculación con la circulación del deseo entre Ganimedes y Febe.

Tal como propone José Javier Maristany (2008), la aparición de la teoría *queer* se relaciona con la necesidad, presente en los años 90, de una praxis que problematizara la oposición binaria homosexual/heterosexual y hombre/mujer criticada como naturalizante y esencialista. Una de las principales exponentes de esta teoría es Judith Butler, quien en su libro *El género en disputa* (2001) señala que el género es esencialmente una identificación que debe responder a la *fantasía* del sexo⁴, en tanto que: “las diferencias y las identidades sexuales deben entenderse como efectos de la *performance* de género y de sus apariencias” (2001, p. 65). A su vez, Butler analiza la matriz de inteligibilidad heterosexual para desandar cómo opera la hegemonía de la heterosexualidad obligatoria.

Por su parte, David Córdoba García (2005) sostiene que la dicotomía sexo/género constituye una tecnología de subordinación, que esconde un sistema binario estricto, donde cada sujeto debe pertenecer a uno u otro elemento. La cuestión de *deconstruir* estas categorías permite entender la existencia de géneros y sexualidades variados, periféricos, que se alejan de los sistemas normativos.

Enmarcando este tema históricamente, tomamos a Thomas Laqueur, quien en *Making Sex* (1990), analiza cómo se construyeron socialmente el sexo y el género, poniendo el acento sobre la construcción de este último. El autor afirma que, antes del siglo XVII, el sexo era una categoría sociológica

² Seguimos a Neely en que la *heterosexualidad* y la *homosexualidad* son “identidades fijas que están arraigadas en las relaciones genitales con objetos generizados” (p. 5) y preferimos el uso de “erótico” dado que nos permite centrarnos en los deseos y no en los actos sexuales específicos.

³ Decidimos respetar esta palabra sin traducción al español dado que consideramos que se ajusta a la definición de “vestirse de otro género” mientras que la palabra “travestirse”, que podría ser una transliteración, tiene un carácter sexual, connotación que nos parece pertinente en este contexto.

⁴ Esto quiere decir que el sexo, al igual que el género, no es prediscursivo.

y no ontológica. Tal como afirma Verónica Storni Fricke (2019), Laqueur evita el determinismo biológico negando la diferencia sexual y la explica a través de lo que entendemos como género. En esta misma línea, Valerie Traub (1992) plantea que la existencia de la heterosexualidad normativa en la época de Shakespeare poseía como fin el sostenimiento de una economía de producción y reproducción. De esta forma, tal como señala Storni Fricke, Traub “reconoce los motivos económicos que subyacen al final de las obras en el que esta circulación de deseo homoerótico es finalmente contenido en matrimonios heterosexuales” (2019, p. 192).

En las últimas décadas, la crítica feminista se ha encargado de estudiar cómo se representan los deseos y los roles de las mujeres, tanto en la literatura como en la cultura modernas, buscando de este modo romper con una epistemología androcéntrica y patriarcal. Así, se han propuesto relecturas novedosas de obras canónicas, y la dramaturgia de William Shakespeare no es una excepción; se “ha descubierto evidencia de iniciativas, logros e interrupciones de mujeres en las obras de Shakespeare” (Neely, 2000, p. 276).

Resulta interesante analizar *Como gustéis* (2019) a la luz de estas definiciones. Tal como ha planteado Neely (2000), en la obra existe una proliferación de estereotipos del deseo, el género y el matrimonio. A su vez, la brusquedad con que los personajes modifican sus roles y sus objetos de anhelo cuestiona la idea de que exista un deseo normativo, roles de género fijos y matrimonios estables. Por su parte, Traub se enfoca en la circulación del deseo homoerótico dentro de la obra, e introduce la idea de que “la energía homoerótica se provoca, se intercambia y se desplaza cuando se confronta a los placeres y a las ansiedades de sus significados en la cultura moderna temprana” (1992, p. 113).

Jankowski (en Callaghan, 2000), en su libro *The Lesbian Void*, argumenta que, aunque la falta de registros históricos sobre las prácticas homosexuales femeninas en la época de Shakespeare es evidente, no implica que un análisis en estos términos no sea posible. En este sentido: “las relaciones sexuales entre mujeres eran muy probables debido a los arreglos habitacionales, según los cuales las damas solían dormir con sus criadas y eran visitadas por sus maridos” (Storni Fricke, 2019). A partir de aquí, y tal como se encarga de señalar Storni Fricke, el análisis que desarrolla Traub resulta ser novedoso, ya que da lugar a “una lectura del deseo homoerótico femenino que había sido descartado y hasta ridiculizado por la crítica anterior” (2019, p. 188).

Celia y Rosalinda: vaivenes de un amor lésbico

Tal como señala Verónica Storni Fricke (2019), ya en el primer acto, el vínculo entre Rosalinda y Celia “se describe por diferentes personajes secundarios como excediendo el vínculo natural de hermanas” (p. 190). Estos discursos, que dan cuenta de la circulación del deseo, adquieren materialidad en figuras como Carlos, quien manifiesta que “jamás vio tanto cariño entre dos damas” (2019, I, i, p. 133). Este patrón también se repite en boca de Le Beau, quien coincide en que “se quieren mucho más que dos hermanas” (2019, I, ii, p. 142).

A partir de aquí, resulta interesante reparar en la idea de que la presencia de una atracción especial entre las dos mujeres no se introduce en la obra únicamente por boca de Rosalinda o Celia, sino que, por el contrario, la existencia de un tipo particular de deseo también se hace evidente en los argumentos de terceros. Tal como argumenta Neely (2000), ya desde antes de que conozcamos a las primas sabemos que existe un cariño especial entre ellas. Por anticipado, e incluso sin conocer la voz de las protagonistas, el deseo homoerótico comienza a rondar las inmediaciones del primer acto.

Avanzando en la obra, la introducción de vocativos como “mi buena y querida Rosalinda” y “querida Celia” configura una atmósfera de cariño y cercanía entre ambas mujeres. En el segundo acto se aclara que el inicio de la obra se construye sobre la base de un amor que parecería no ser recíproco, como se encarga de remarcar Celia: “veo que no me quieres con tanto cariño como yo a ti” (2019, I, ii, p. 134).

A pesar de que ambas se nombren con epítetos afectuosos, es Celia la que de las dos más profesa su amor y afecto. Ella es quien da cuenta de las dinámicas del vínculo: “juntas siempre hemos dormido; juntas nos hemos levantado, estudiado, jugado y comido, y, adondequiera que íbamos, cual cisnes de Juno íbamos juntas y unidas” (2019, I, iii, p. 146). Estas prácticas nos hablan de una gran cercanía, de larga data, y que su descripción empiece por “juntas siempre hemos dormido” resulta muy sugerente.

Por su parte, que Rosalinda no posea la misma iniciativa discursiva o vehemencia a la hora de profesar su afecto hacia Celia puede traducirse en una disparidad en la correspondencia que hará que Rosalinda pivote a otro vínculo –con Orlando–. Celia, en una escena posterior, con ciertos celos, cuestiona el apresurado flechazo de Rosalinda con Orlando: “¿Es posible que así, tan de repente, te hayas encariñado tanto con el hijo menor de don Roldán?” (2019, I, iii, 144).

Lo interesante de este vínculo es que pareciera disiparse o fluctuar por cuestiones de interés: es decir, que el motivo no es el hecho de que ambas sean mujeres, si no que Rosalinda se vio más interesada en Orlando. La riqueza de esta obra, para la teoría *queer*, es que invita a pensar la fluidez del género

y la sexualidad, y el personaje que mejor encarna este fluir, este pivote en toda su complejidad, es el de Rosalinda. En este vínculo en particular, donde en ambas prima lo femenino, en términos de Butler (es decir, no hay entre ellas ni *crossdressing* ni *performance* de género masculina), se trata de una relación no heteronormada –al que Neely (2000) categoriza también como *amor romántico*– que, a la luz del día, si bien es llamativa, está permitida.

Rosalinda y Febe: el deseo *crossdressed*

Tal como plantea Traub (1992), en las comedias de Shakespeare la circulación del deseo homoerótico se articula con el recurso del disfraz. Resulta sugestivo dar cuenta de la relación entre Rosalinda y Febe a partir de lo anteriormente mencionado. En este vínculo, que se desarrolla en el tercer acto, lo primero que podemos destacar es que, a pesar de encontrarse *crossdressed*, los atributos que destaca Febe de Rosalinda tienen que ver con su femineidad, y es por eso que podemos hablar de homoerotismo:

FEBE: Es guapo. Muy guapo, no, y sin duda es orgulloso, aunque el orgullo le cuadra. Será un hombre apuesto. Lo que tiene mejor es el semblante. No es muy alto, aunque lo es para su edad. De piernas, regular; pero está bien. En sus labios hay un rojo muy gracioso, un poco más vivo y subido que el que tiñe sus mejillas. Es la misma diferencia que entre el liso y el damasco. Hay mujeres, Silvio, que, si le observaran por extenso como yo, casi se enamorarían del muchacho. (2019, III, v, p. 192)

Aquí, observamos cómo Febe destaca de Ganímedes tanto su baja estatura como sus labios y mejillas coloreadas: atributos que podemos relacionar con lo femenino.

En el caso de Rosalinda, es quizá la autoridad masculina que le confiere su vestido y de la que ella decide apropiarse lo que, junto con cierta sumisión por parte de Febe, hace que su vínculo tenga tintes sadomasoquistas. El no ser gustada por Ganímedes y sus expresiones despreciativas aumentan en Febe el deseo por él. “os ruego, dulce joven, reñidme un año entero: Prefiero vuestras riñas antes que a él cortejándome” (2019, III, v, p. 190). En este fragmento, la pastora dice preferir los retos de Ganímedes al cortejo de un

hombre. Dice Storni Fricke: “al criticarla duramente logra el efecto contrario, ya que Febe cae bajo los hechizos del amor” (2019, p. 189).

En esta escena, Rosalinda riñe con dureza a Febe y ella continúa insistiendo en su afecto: “¿Por qué me miráis así? No veo en vos más que una de tantas obras vulgares de la naturaleza. Él se ha enamorado de la fealdad de ella, y ella acabará por enamorarse de mi enojo” (2019, III, vi, p. 190). En este sentido, podemos afirmar que, por parte de Rosalinda, existe un rechazo a Febe por no considerarla bella y no por el hecho de que sea mujer. Es decir, el conflicto no es el deseo homoerótico, sino que no se siente atraída a Febe y, en el caso de Febe, este desprecio es lo que la atrae aún más.

Nuevamente, nos encontramos con la riqueza de una lectura *queer* que nos ilumina algo que podría *normativizarse* o *heterosexualizarse*, como lo es el vínculo entre Ganimedes y Febe que, en realidad, trae capas de sentido como lo son el *crossdressing*, el homoerotismo y el sadomasoquismo. Así, y en relación con esto último, Neely (2000) afirma que, en *Como gustéis*, existen una multiplicidad de espacios que permiten la aparición de distintos tipos de deseo femenino.

En esta misma línea, la fluidez con que en la obra se hacen presentes discursos disidentes –que adquieren su materialidad en la pastora Febe y Rosalinda– introduce el tópico de lo no heteronormativo, del deseo sin etiquetas y del amplio espectro que implica la sexualidad. De este modo, la caracterización del vínculo existente entre ambas figuras permite leer *Como gustéis* a partir de los múltiples deseos que atraviesan la obra, a la vez que posibilita un análisis radicalmente alejado de lecturas hegemónicas de la heterosexualidad, donde esta última no es *el* problema, sino quizá la falta de correspondencia en las parejas lesboeróticas, en este caso.

Sin embargo, y aunque no resultaron el eje de este análisis⁵, cabe destacar que al final de la obra contraen matrimonio Rosalinda con Orlando, Febe con Silvio y Celia con Oliver, hermano de Orlando. Es decir, se heterosexualiza esa fluidez sexual que pudimos observar a lo largo de la obra. Esto puede tener que ver con una economía de producción y reproducción que termina desencadenando en matrimonios heterosexuales de aquél momento (Storni Fricke, 2019; Traub, 1992).

Conclusión

A lo largo del presente trabajo, hemos realizado un análisis de la presencia del homoretoismo femenino en *Como gustéis*. Centramos nuestro estudio en el

⁵ Pero que consideramos provechoso para futuras investigaciones.

deslindamiento de las claves homoeróticas que recorren la obra y en el peso que poseen en este. La aparición de múltiples deseos, alejados radicalmente de lecturas hegemónicas, introduce la idea de que existen diversos modos de vincularse que rompen con el esquema normativo.

Aunque al final de la obra los deseos se *normativizan* y decantan en casamientos heterosexuales, el homoerotismo como tal en ningún momento resulta ser problemático; que no se concreten esos deseos se relaciona con la falta de reciprocidad, elemento que constituye un obstáculo para cualquier tipo de vínculo –no sólo homoerótico—. En el caso de Rosalinda y Celia, pudimos observar textos que ahondan la explícita cercanía que se tienen, pero donde el afecto predomina por parte de Celia. En el caso de Rosalinda y Febe, esta última es tajantemente rechazada por la primera, y esto fogonea su deseo aún más.

Lo *queer* no se limita al homoerotismo; en esta obra en particular, los modos del deseo involucran el *crossdressing*, el sadomasoquismo y es la crítica la que nos permite realizar lecturas revisionistas que enriquecen el universo del deseo en Shakespeare. Tal como se ha encargado de sostener Neely, en *Como gustéis*, “el homoerotismo aparece trazado sobre el género, a la vez que el deseo y los roles de género se multiplican” (2000, p. 276). De este modo, la comedia de Shakespeare despliega una maquinaria que trabaja no solo con una multiplicidad de significados asociados a la sexualidad, sino también con las idas y vueltas del deseo, el erotismo y la sexualidad femenina.

Referencias

- Butler, J. (2001). *El género en disputa*, México: PUEG, UNAM y Paidós.
- Córdoba, D.; Sáez, J.; Vidarte, P. (2005). *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans y mestizas* (2da edición) Editorial Egalés: Madrid (pp. 21-109).
- Laqueur, T. (1990). *Making Sex*. Harvard University Press.
- Maristany, J. (2008). “¿Una teoría queer latinoamericana?: postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel”. Universidad Nacional de La Pampa.
- Neely, C. (2000). “Lovesickness, Gender and Subjectivity: Twelfth Night and *Como gustéis*” en Callaghan, Dymphna, (ed.) *A Feminist Companion to Shakespeare*, Massachusetts: Blackwell.
- Shakespeare, W. (2019). *Como gustéis*. Lectulandia.
- Storni Fricke, V. (2019). *A contrapelo. Aproximaciones a la crítica feminista de la obra de William Shakespeare*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires:



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. ISBN 9789874923684. pp. 148-170.

Traub, V. (1992). *Desire and Anxiety. Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*. London: Routledge.

La inutilidad protagonista en *El ayudante* (1908) de Robert Walser

Valentin Brito¹

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

valentinbritovale@gmail.com

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: en el siguiente trabajo, analizaremos la “poética de lo inútil” del escritor suizo-alemán Robert Walser, para luego concentrarnos específicamente en el desarrollo de esta poética en la novela *Der Gehülfe* (*El ayudante*). Partiremos de un breve análisis y definición de esta poética, siguiendo a Claudio Magris, J.M. Coetzee y G.W. Sebald. A continuación, analizaremos la novela publicada en 1908, partiendo de la hipótesis de que Walser expone personajes y objetos que son inútiles de manera inmanente, pero que intentan ser útiles contra sí mismos y terminan fracasando rotundamente. Para corroborar dicho análisis, utilizaremos las concepciones del “genio” de Schopenhauer y algunas comparaciones con figuras kafkianas a través del ensayo *Kafka: por una literatura menor* de Deleuze y Guattari. Con esta perspectiva, trataremos de llegar a la conclusión de que lo inútil queda en primer plano y se torna protagonista de la novela.

Palabras clave: *El ayudante*, inutilidad, fracaso, personajes fantásticos, inmanente.

Introducción

En gran parte de la producción novelística y poética del escritor Robert Walser (1878-1956) se abarca el tema de lo inútil, lo que no posee carácter y lo que no puede aspirar a ser nada más ni nada menos de lo que ya es. El mismo Walser se explaya sobre su gusto por lo estéril y aburrido en “Asche, Nadel, Bleistift und Zündhöchen” (1966). Allí, Walser expone su poética, cuyo símbolo es la ceniza (*Asche*):

Si, por ejemplo, uno sopla la ceniza, esta no muestra la menor renuencia

¹ Con aval del Lic. Francisco Salaris, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

a volar instantáneamente en todas las direcciones. La ceniza es la sumisión, la inutilidad, la irrelevancia en sí misma y, lo mejor de todo, está impregnada de la creencia de que no sirve para nada. (2013, p. 118)²

A Walser le fascina todo aquello que es pequeño, frágil (la aguja, el lápiz), efímero (el fósforo) y completamente inútil (la ceniza). Todo ello configura su gusto por historias en apariencia someras, con personajes vacíos y mediocres: “cada personaje del escritor conmueve (el término procede de él mismo) por su absoluta incapacidad y falta de dignidad, por la «falta de lo que hubiera debido ser»” (Magris, 2012, p. 205). Esta preponderancia de elementos y personajes inútiles, inadaptados y débiles se une a una escritura rápida, ligera y melancólica que configura una “poética de lo inútil” en la obra de Walser, aparecida en diversos fragmentos, en sus breves piezas teatrales (*dramoltes*) y, sobre todo, en las primeras tres novelas que dieron a Walser un esbozo de éxito: *Los hermanos Tanner* (*Geschwister Tanner*, 1906), *El ayudante* (*Der Gehülfe*, 1908) y *Jakob von Gunten* (*Jakob von Gunten*, 1909).

El presente trabajo se concentra en *El ayudante*. Partimos de la hipótesis de lectura de que, en dicha novela, aparece esta poética de lo inútil. Los personajes principales –Joseph, el ayudante; Herr Tobler, el jefe mediocre; Wirsich, el empleado beodo y los inventos inútiles de Tobler– resaltan por su incapacidad para ser y para insertarse de manera correcta a un circuito productivo de la sociedad (el mundo empresarial-laboral, la familia). Sin embargo, la mayoría de ellos *intenta ser útil*. Los personajes principales lucharán contra su “inutilidad inmanente” e intentarán ser “productivos” sin llegar jamás a lograrlo. Cabe aclarar que tomaremos una perspectiva estética a partir del análisis textual; no obstante, no quedarán derogadas ciertas perspectivas socio-históricas y filosóficas afines a la obra, que serán traídas a nuestra argumentación cuando resulten pertinentes.

Personajes inútiles

La ceniza de Walser –que significa inutilidad, esterilidad, fragilidad y sumisión– cae sobre dos tipos de personajes diferentes en la novela *El ayudante*. Están,

² La cita original está en inglés: “if, for example, one blows on ash it displays not the least reluctance to fly off instantly in all directions. Ash is submissiveness, worthlessness, irrelevance itself, and best of all, it is itself pervaded by the belief that it is fit for nothing”. Todas las traducciones son propias, salvo las de las obras de Walser. Se aclara, además, que este texto fue tomado del análisis que W.G. Sebald realiza de la obra de Walser en su ensayo “*Le promeneur solitaire: On Robert Walser*”. Este fue publicado en su libro *A place in the Country. On Gottfried Keller, Johann Peter Hebel. Robert Walser and others.* (2013), traducido del alemán por Jo Catling.

por un lado, los personajes antropomórficos y animados: Joseph Marti, el joven ayudante de ingeniero; Herr Tobler, el inventor burgués, prepotente y mediocre, y Wirsich, el alcohólico y disoluto ex empleado de la casa Tobler. Y, por otro lado, están los “personajes-objeto”, es decir, inanimados: el reloj publicitario, la cartuchera automática, la silla para enfermos, la perforadora profunda y la bola de cristal sostenida por un mecanismo de cadenas que yace en el jardín de la villa Lucero Vespertino. En el primer grupo de personajes aparece una tendencia a “ser-útil” y formar parte de algún circuito productivo a nivel social o económico.

Así, por ejemplo, la novela comienza con Joseph Marti, que llega a la casa de Herr Tobler para iniciar su carrera laboral como “ayudante” de ingeniero. Marti está feliz de haber conseguido empleo; sin embargo, siente que engaña a su empleador ya que, según estima Joseph, él mismo es un inútil y un descerebrado: ¿querré estafar a Herr Tobler? Él exige un “cerebro” y justo hoy yo estoy absolutamente descerebrado. Espero que la cosa mejore” (Walser, 2014, p. 37). Sin embargo, a pesar de este deseo, Joseph no mejora y revela al lector su carácter ensimismado y taciturno. A lo largo de la novela, el personaje perderá el tiempo en contemplaciones del paisaje, el lago y la luna en vez de trabajar. Este es un *leitmotiv* en el carácter de Joseph: el ayudante pierde de vista sus responsabilidades y sus quehaceres presentes y esto lo arrastra a la inoperancia y al ensimismamiento. Uno de los ejemplos que lo demuestra es el episodio del lago, donde Joseph, Frau Tobler (esposa de su jefe), los hijos del matrimonio y una amiga salen a dar un paseo en bote por el lago del Lucero Vespertino. Joseph dirige la nave, pero su arrobamiento con el paisaje lacustre lo hunde en profundas cavilaciones que lo llevan a una desconexión del paseo con la familia, lo que molesta a Herr Tobler:

Preciso es reconocer que Joseph se había abandonado excesivamente a sus fantasías. Apenas se enteró de que el paseo había terminado cuando tocaron tierra ... Tobler, de pie junto a él, gritó a su empleado que tuviera más cuidado. Se preguntaba realmente en qué regiones había aprendido Joseph a remar y pilotar. (Walser, 2014, p. 76)

Además, Joseph no es apto para los negocios: cuando un comerciante está interesado en el reloj publicitario, lo recibe tan mal que el hombre se va y arruina la oportunidad empresarial de Herr Tobler; todo esto produce el desprecio del jefe hacia su “pelmazo de empleado”. En extensas

introspecciones, Joseph se arenga a sí mismo a ser más útil y funcional: “lo cierto es que estoy con la cabeza llena siempre de tonterías, cuando debería obligarla a reflexionar sobre cosas *realmente útiles* [énfasis agregado], que promocionen los negocios” (Walser, 2014, p. 141). Es decir, Joseph realmente desea ser “útil” y un buen empleado para Herr Tobler. Por este motivo, no abandona el Lucero Vespertino, sino que se humilla y entrega a la servidumbre de la casa Tobler y, aunque por momentos desea rebelarse (increpa a Herr Tobler sobre su maltrato, regaña a Frau Tobler por sus comparaciones con Wirsich), jamás renuncia ni hace valer su posición de empleado –nunca cobra su sueldo– y solo abandona a la familia cuando esta se ve completamente arruinada por una crisis económica insoslayable.

Ahora bien, Joseph no es el único ser “inútil” que intenta cumplir un rol y falla. Otro gran inoperante dentro de la novela es Herr Tobler. Este hombre irascible y prepotente solo busca obtener fama y dinero a través de sus “inventos”, pero es “siempre lo bastante ingenuo” –como admite su propia esposa– para las relaciones sociales, ya que “supone que los demás se alegrarían de su alegría de vivir y compartirían su felicidad, cuando lo cierto es precisamente lo contrario” (Walser, 2014, p. 252). Tobler es ingenuo también para los negocios, ya que no consigue inversores para sus inventos a pesar de sus múltiples búsquedas con anuncios en los diarios. Sumado a ello, todos sus inventos resultan, de cierto modo, inútiles: el reloj publicitario no logra recaudar el monto esperado –“la devolución de dicha suma solo se llevaría a efecto cuando la explotación del reloj publicitario comenzara a devengar beneficios ... este no es aún el caso” (Walser, 2014, p. 162)–; la silla para enfermos es angosta y pesada y molesta a su esposa, y el resto de los artilugios ni siquiera son puestos a la venta. Herr Tobler intenta ser un inventor, un hombre “de genio” y dar una imagen de burgués acomodado; para ello, alquila una mansión con lago y un jardín (el Lucero Vespertino), compra vinos caros y da fiestas para la gente rica de Bärenswiel con fuegos artificiales incluidos. Sin embargo, administra mal su dinero, se endeuda y no consigue inversores. Como último recurso, y ante la nulidad de sus inventos, el ingeniero pide ayuda a su madre, pero esta termina por destruirlo: “a este señor ... que por desgracia era su hijo ... no le quedaba más remedio que aguantar las inevitables consecuencias de sus imprudencias y ligerezas ... Solo le quedaba abandonar ... el Lucero Vespertino” (Walser, 2014, p. 283). En efecto, al final de la novela, la familia Tobler queda en la completa ruina, obligada a conseguir un nuevo hogar y sin poder pagar a Joseph debido a la ineptitud del jefe de familia, que intentó y fracasó en su proyecto de ser un empresario exitoso.

Continuando con los personajes inútiles, está también Wirsich, el alcohólico. En una de sus borracheras, Wirsich acaba por amenazar a la familia y es despedido; luego intenta recuperar el trabajo junto con su madre, pero es inútil, por lo que Joseph lo incita a buscar otro empleo. De hecho, el expleado lo encuentra: un puesto en la compañía Bachmann & Co., pero poco dura su inserción en el mundo laboral. Cuando, al final de la novela, Joseph decide pasar por la compañía para visitar a su amigo, descubre que Wirsich “se había ido hace tiempo ... era absolutamente imposible trabajar con él. Si no estaba borracho el día entero, lo estaba la mitad” (Walser, 2014, p. 285). Avanzada la trama, el ayudante encuentra a Wirsich completamente borracho en un bar. Joseph se condeuele del beodo y decide llevarlo al Lucero Vespertino para darle asilo en el día de Nochevieja; esto no le agrada a Frau Tobler, pero, a pesar de su negativa, Joseph persuade a la mujer de alojar a Wirsich: “es un borracho ya casi sin salvación; lo digo aquí en voz alta, incluso delante de usted, Wirsich, pues *ante naturalezas como la suya no hace falta tener tacto, ya que no hay ninguna dignidad [énfasis agregado]*” (Walser, 2014, p. 288). Es decir, Wirsich es un alcohólico irremediable, no existe forma de salvarlo o corregirlo, aunque Joseph lo intenta reiteradas veces.

Hay otros personajes “animados” que aparecen en la obra: la criada Pauline, Frau Wirsich, los hijos del matrimonio Tobler (Walter, Edi, Dorli y Silvi) y el abogado de Tobler. Estos personajes son caracteres apenas dibujados. No obstante, centrándonos en el personaje de Silvi, notamos en ella ciertas características que se relacionan con nuestro análisis. Ella es la paria de la familia: nunca la llevan de paseo cuando salen, la madre la maltrata física y psicológicamente, etc. Silvi es un ser triste, abandonado y débil, sin ideas propias: “era incapaz de expresar un deseo original. Los deseos de Silvi eran copias de deseos” (Walser, 2014, p. 247). Joseph es el único que se compadece de ella. Esto podría interpretarse como un “reflejo”: Joseph ve en Silvi su propia ineptitud con la vida.

Tenemos también el personaje de Frau Tobler. A lo largo de la novela, ella es quien pretende ser más útil: trata de domeñar a Joseph y, a su vez, animarlo para que cumpla sus funciones; intenta colaborar con los inventos de su esposo, aunque estos sean inútiles, y es ella quien, en primer lugar, habla con su suegra para recibir ayuda económica. Frau Tobler es uno de los pocos personajes que parece procurar acciones de utilidad, ante la ineptitud de su esposo y sus empleados. Sin embargo, hacia el final de la novela, ella comprende que el fin es irremediable: las deudas no podrán ser pagadas, su suegra ha abandonado a su esposo y Joseph se irá. Con resignación, la dama saluda al ayudante y acepta su final (que resulta también el final de la casa

Tobler y el final de la novela): “escúcheme, Marti, no fuerce nunca nada ... yo ... yo también me iré pronto. Esta casa está perdida. Mi marido, mis hijos y yo nos iremos a vivir a la ciudad, probablemente a un barrio barato. Una se acostumbra a todo” (Walser, 2014, p. 293). Frau Tobler termina por ser absorbida por la inercia e inutilidad de su entorno, que vuelve estéril todo su accionar.

En segundo lugar, están los “personajes-objeto”. Los inventos de Herr Tobler son el reloj publicitario, la cartuchera automática, la silla para enfermos y la máquina de perforación profunda. En la obra, estos inventos nunca están destinados al éxito: el reloj publicitario llama la atención de un inversor, pero este se aleja debido a la actitud dubitativa de Joseph y no genera ingresos, solo deudas; la silla, en vez de ayudar a una enferma Frau Tobler, la molesta (es decir, no cumple con su función); la cartuchera automática es un dispensador de cartuchos para armas donde se puede colocar publicidad, sin embargo, el invento no llama la atención de los acreedores y no se lo nombra más en la novela; la máquina perforadora, por su parte, ni siquiera es descripta.

Estos artilugios walserianos tienen en común ciertas características con algunas máquinas kafkianas. La silla para enfermos falla en su función, al igual que la máquina perforadora que imprime las leyes quebrantadas sobre la piel de los condenados en *En la colonia penitenciaria* (1916); el reloj publicitario y la cartuchera automática acaban por volverse simples objetos inútiles en medio de la casa Tobler, en tanto elementos que antaño tuvieron una función pero ya no la tienen, así como Odradek en medio de la casa familiar en *Preocupaciones del padre de familia* (1919)³. Es decir, las máquinas walserianas están condenadas al fracaso y a la inutilidad. Para J.M. Coetzee, los inventos de Herr Tobler “no son más absurdos que los artilugios de la vida real que capturan la fantasía del gran público” (Walser, 2014, Introducción, p. 24). Si bien absurdos, los inventos de Herr Tobler estaban destinados, en primera instancia y al momento de su construcción, a *ser útiles*: Herr Tobler depositó toda su fe (y su dinero) en estos artilugios que debían conseguir la prosperidad económica y la fama a su creador. Sin embargo, debido a su ineptitud para los negocios y a la mala ejecución de algunos inventos, estos quedaron condenados al fracaso. Mas hay un solo objeto de la casa Tobler que no estaba allí para ser “útil” en primera instancia: la bola de cristal. Esta resultaba “el orgullo de la villa Tobler” (Walser, 2014, p. 64) y se la describe del siguiente modo:

³Esta relación Kafka-Walser no es arbitraria, ya que ambos escritores eran contemporáneos y utilizaban la misma lengua para su literatura. J.M. Coetzee ha señalado también la afinidad que Kafka sentía por Walser: “Franz Kafka admiraba la obra de Walser. (Max Brod registra con qué placer Kafka leía en voz alta los minidramas humorísticos de Walser)” (2007, p. 50). El mismo Kafka nombra a Walser en sus *Diarios*.

Sujeta por cadenas y bisagras a un delicado soporte de hierro, era multicolor, de modo que las imágenes circundantes se reflejaban allí en verde, azul, marrón, amarillo y rojo, ofreciendo una perspectiva circular y, en cierto modo, superpuesta. Tenía las dimensiones de una cabeza humana de volumen superior a lo normal, pero junto con el soporte debía pesar sus ochenta o noventa libras y era difícilmente transportable (Walser, 2014, p. 64)

Esta bola de cristal es sumamente frágil. Joseph debe llevarla de adentro hacia afuera y viceversa todo el tiempo; no debe mojarse jamás, o podría arruinarse y Herr Tobler se enfurecería. Este “adorno”, a diferencia de los otros objetos (los inventos de Tobler), no tiene una utilidad o un fin: está allí solo para ser vista. A pesar de ser un “objeto inanimado”, domeña a los personajes antropomórficos: es el tesoro de Herr Tobler, le causa alegría y preocupaciones y deja embobado a Joseph. Lo circular o esférico asociado a lo inútil aparece en otra novela de Walser, *Jakob von Gunten*, donde Jakob es “un magnífico cero, redondo como una bola” (2015, p. 10). Entonces, la bola de cristal condensa la “poética de lo inútil” de Walser: es un objeto pesado, frágil (como la ceniza), superfluo, que requiere el máximo cuidado y que, no obstante, es “el orgullo de la villa Tobler” y se lleva la atención de los demás. La inutilidad de la bola de cristal (debido a que esta aparece una sola vez en la novela) se mantiene constante, a diferencia de los inventos de Tobler y de los personajes antropomórficos que, al intentar-ser-útiles, buscan introducirse en un mercado capitalista con fines económicos, ya sea como producto de consumo o como trabajadores de ese sistema. En su intento, fallan: los artilugios no pueden ser vendidos ni utilizados con fin alguno y los personajes animados, sin importar su esfuerzo, no logran insertarse de manera productiva en el sistema al que aspiran.

De este modo, al final de la novela todos los objetos y personajes han sido reducidos a su *inútil esencialidad*. De allí proviene la frase final de Frau Tobler a Joseph: “escúcheme, Marti, no fuerce nunca nada” (Walser, 2014, p. 293). En estas palabras se siente la resignación ante una batalla perdida, no solo la de ella misma, sino la de todos. Los personajes se tornan como la bola de cristal al final de la novela: completamente inútiles.

La mirada aislante

Para terminar de comprender esta “poética de lo inútil” en la novela de Walser, es necesario hacer una aclaración respecto de la mirada sobre los objetos inútiles y cómo esta aparece específicamente en *El ayudante*. Según Sebald, lo que tienen en común Walser y Gógol es que:

Ambos fueron perdiendo gradualmente la habilidad de mantener el ojo en el centro de la trama, perdiéndose en cambio en la contemplación casi compulsiva de creaciones extrañamente irreales que aparecían en la periferia de su visión de cuyo destino anterior y futuro nunca sabremos la más mínima cosa. (Walser, 2013, p. 116)⁴

Ese “perdersse” en una “contemplación casi impulsiva” aparece una y otra vez en *El ayudante*. Joseph se encuentra siempre asombrado y ensimismado ante la contemplación del paisaje, el lago, las montañas y todo el escenario del Lucero Vespertino:

Al contemplar la superficie del lago, uno se sentía ... abordado por palabras cordiales y benéficas. Y una tierna melancolía se apoderaba del alma al contemplar el mundo amarillento de esos árboles. Al mirar la casa era imposible no reírse, aunque la imperiosa Pauline estuviera cepillando alfombras en la ... cocina. El mundo parecía estar lleno de música. Sobre las copas de los árboles se dibujaba la silueta blanca ... de los Alpes. Uno lo miraba y lo encontraba todo irreal, todo cambiado. ¡Otras perspectivas, otros sentimientos! Hasta el paisaje parecía sentir y modificar sus sensaciones. (Walser, 2013, p. 174)

Joseph se pierde constantemente en estas contemplaciones, todos los objetos de la naturaleza le parecen hermosos y únicos sin importar lo vulgares

⁴ En el original: “Both of them gradually lost the ability to keep their eye on the center of the plot, losing themselves instead in the almost compulsive contemplation of strangely unreal creations appearing on the periphery of their vision, about whose previous and future fate we never learn even the slightest thing”.

o molestos que resulten para él (la presencia de Pauline, por ejemplo). En ese mundo-otro que Joseph descubre en la naturaleza, no se puede cumplir un rol de servicio: “¿se podría trabajar y ser útil en un lugar así?”. Es decir, en sus contemplaciones, Joseph se aísla del mundo social –de su rol dentro del sistema de la casa Tobler– y deja de ser útil. Pero, además, aísla los demás objetos, ya sea el árbol, el lago, los Alpes o incluso otros seres como Pauline, y los encuentra “irreales”, cambiados; entonces aparecen “otras perspectivas”. Ese “aislamiento” de sí y de los objetos, según Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, es la tarea necesaria del genio para realizar el arte:

Desligándose del servicio de la voluntad, el sujeto deja de ser un nuevo individuo y se convierte en sujeto puro ... del conocimiento, que ya no se ocupa de las relaciones sometidas al principio de razón, sino que reposa y se pierde en la contemplación del objeto que se ofrece a él, fuera de sus relaciones con otros objetos. (2014, I, p. 274, párr. 34)

Joseph realiza este aislamiento de sí (abandono de la voluntad) y de los objetos, los encuentra nuevos, únicos y desligados de sus relaciones con otros objetos. Sin embargo, para Schopenhauer, el genio artístico *in stricto sensu* es el que acaba por producir la obra de arte, acción que termina de aislar al objeto de la representación y de la voluntad y lo acerca a la “idea” en sentido platónico (2014, p. 283, párr. 36). Joseph no hace ninguna obra de arte, solo fantasea con el entorno, contempla, se pierde y aísla del mundo “real”. Cuando quiere escribir cosas más allá de su trabajo, como sus “memorias” o unas reflexiones que titula “Malas costumbres” (Walser, 2014, pp. 195-96), las encuentra mediocres y no las continúa. A su vez, al terminar de escribir, se siente “poco apto” (p. 113) y acaba por romper sus escritos y desecharlos. En ese sentido, siguiendo la distinción de Schopenhauer (2014, p. 286), Joseph no es un artista, sino un fantasioso. Volveremos sobre este tema.

Si hay una verdadera mirada que aísla los objetos y los convierte en arte es la voz narrativa: es el punto de vista narrativo el que toma a personajes dotados de una “superficialidad inhumana y coherentemente desgarradora”, “una larga historia realista sin argumento, un libro del yo [*Ich-Buch*] cortajado o descoyuntado” (Coetzee, 2007, pp. 51- 64). A diferencia de su criatura (Joseph), Walser sí logra aislar los objetos y crear con ellos una obra de arte: la novela

analizada⁵. En ese sentido, la mirada de Joseph se torna *improductiva*: sus contemplaciones no son más que fantasías. Cuando quiere sentarse y escribir no logra hacer nada y desecha sus escritos. Joseph tampoco puede conectar con la realidad: es inútil en su trabajo y es incapaz de buscar uno mejor. Este personaje no sirve para el arte ni para el sistema social y económico donde está inserto. Sin embargo, a pesar de su incapacidad para escribir –al igual que su incapacidad para trabajar–, Joseph lo intenta, se sienta y escribe con la misma ansiedad con la que intenta emprender su labor, pero le resulta imposible. Por ende, Joseph, al igual que los otros personajes, está condenado a una inutilidad absoluta.

Una figura improductiva

Nos valdremos ahora de una comparación. Existen muchas figuras improductivas en la literatura: el celoso (Svevo, Proust)⁶, el esteta (George⁷, Huysmans), entre otras⁸. Sin embargo, la que nos interesa aquí es la figura del *célibe* en Kafka. Deleuze y Guattari (1978) han realizado una lectura de Kafka como una “máquina célibe” cuyo “estado de deseo” es más vasto y fuerte que otros. Esta máquina viene cargada de una potencia anuladora (“suicida”) y a la vez productiva para la escritura. Para generar sus escritos, la máquina célibe debe “huir del mundo, refugiarse en una torre, el fantasma o la impresión” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 104). La máquina célibe podría leerse incluso en el propio Kafka que, en múltiples entradas del *Diario*, decide no casarse con su prometida (Felice Bauer) para poder seguir escribiendo⁹. En ese sentido, la figura del célibe en Kafka es aquella que, *pudiendo ser productiva* (social y reproductivamente), *decide no serlo*.

La comparación con las figuras que aparecen en *El ayudante* se da a través de la inversión del modelo del célibe kafkiano. Si en Kafka la figura improductiva es la que puede ser funcional y no lo hace, en Walser la figura improductiva está representada por aquellos personajes que, *queriendo ser productivos, no pueden serlo* (debido a su inutilidad innata). Todos los

⁵ Aunque es interesante señalar que, a partir de 1923, Walser también optó por no escribir más ya que, según él, el apogeo de los *littérateurs* había terminado. Su estancia en el manicomio anuló cualquier intento de escritura: “No estoy aquí para escribir, sino para ser loco”. (Parry, 1981, p. 35).

⁶ Véase: “Svevo, Proust y la novela del celoso” (11-01-2023), Salaris Banegas, F. y Videla Martínez, J. Julieta Videla Martínez, Francisco Salaris Banegas en *Boletín de Estética*, CABA, Argentina.

⁷ Véase: “El Heliogábalo de Stefan George” por Adrián Bollini, pp. 19-21, en *Heliogábalo* (2022), George, Stefan; Alción Editora, Córdoba, Argentina.

⁸ Véase: Comfort, K. (Ed.) (2008). “Art and life in Aestheticism. De-Humanizing or Re-Humanizing art, the artist and the artistic receptor”. Nueva York: Palgrave MacMillan.

⁹ Véase, por ejemplo, las entradas del 21.07.1913 y las del 20.08.1916. (Kafka. 2015, p. 300-01 y 482 respectivamente, Ed. Debolsillo). Para un análisis más profundo de esta cuestión véase: Canetti, Elías, *El otro proceso. Las cartas de Kafka a Felice* (2019), Nórdica Libros S.A., España.

personajes analizados en el primer apartado tienen esta característica. En quien más lo notamos es en Joseph: el ayudante se la pasa todo el día fantaseando y contemplando, pero no ayuda en nada y, cuando llega el momento de trabajar, no puede –“Joseph intentó trabajar ... pero lo que hacía no era exactamente un trabajo, sino un tantear y un palpar cosas con dedos temblorosos ... un esforzarse por permanecer ecuánime, un no-poder, algo distinto, un nada, algo negro” (Walser, 2014, p. 267)–. Ese “no-poder”¹⁰ de Joseph es el “no-poder” de todos los personajes de la novela. Es la inutilidad, lo frágil, lo débil, lo que no tiene carácter; así como la ceniza, un elemento importante para Walser a la hora de hacer literatura. Joseph “aisla” los objetos del mundo circundante y a sí mismo. Sin embargo, no puede producir arte, sus ensoñaciones son estériles. Es decir, el personaje realiza puras fantasías que pueden ser parte del carácter del genio; pero, si se mantienen solo en eso, en meros “fantasmas” sin obra de arte, el sujeto en cuestión se vuelve un “fantástico”:

El fantasma solo servirá para construir castillos en el aire, para engañar y seducir momentáneamente, para colmar el propio afán y satisfacer un humor pasajero ... El que así actúa es un fantástico, que mezclará sus sueños con la realidad y será incapaz de penetrarla hasta el fondo de ésta. (Schopenhauer, 2014, p. 286, párr. 36)

Construir castillos en el aire, escribir anotaciones banales y caprichosas que luego desecha, es lo que hace Joseph durante toda la novela. Es, también, lo que hace Wirsich al creer que puede recuperar su trabajo o conseguir uno nuevo, y lo que hace Herr Tobler al creer que es un genio inventor y que algún día le llegarán el éxito y la prosperidad por sus artefactos defectuosos –que solo son geniales en su propia cabeza–. En ese sentido, los personajes principales de *El ayudante* son fantásticos, ya que viven en idealizaciones que no pueden llevar a cabo. Lo mismo aplica para los “personajes-objetos”, que solo son funcionales y explotables como productos comerciales en las especulaciones de su creador.

Conclusión: la inutilidad protagonista

¹⁰ Ese “no-poder” es similar a la idea de *nonpodermiento* que sufre el protagonista de la novela *Ferdydurke* (1936) de Witold Gombrowicz.

La novela *El ayudante* presenta personajes con ciertas características de figura improductiva, en tanto que estos desean ser útiles para el sistema en el que aspiran a insertarse –Joseph en la casa Tobler, Wirsich en el mundo laboral, Herr Tobler en el mundo de los grandes negocios, los inventos en el consumo como productos en masa–, pero no pueden hacerlo debido a su inutilidad innata. Denominamos a esta figura improductiva como el “fantástico” ya que, siguiendo los lineamientos de Schopenhauer, este es quien vive imaginando cosas, hace “castillos en el aire” (Schopenhauer, 2014, p. 286) y no logra crear una obra de arte ni producto alguno. En ese sentido, Joseph intenta escribir y sus anotaciones resultan tan banales que siempre las desecha; a su vez, las ensoñaciones no le permiten realizar su trabajo. El resto de personajes, como Herr Tobler y Wirsich, hacen especulaciones y vanos intentos por lograr sus objetivos, pero siempre fallan, y los inventos de Herr Tobler son creados con un fin, pero se revelan siempre como defectuosos y son malversados por su ingenuo creador.

El fantástico, como figura improductiva de esta novela¹¹ de Walser, concuerda con su “poética de lo inútil”, lo frágil, lo falto de carácter e impregnado de la idea de no servir para nada (tal como la ceniza, símbolo de la poética walseriana). Pero, en *El ayudante*, los personajes creen que pueden ser útiles y desean serlo. Poco a poco, la inutilidad inmanente de los personajes emerge y los domina. Aunque algunos (como Joseph) admiten su incapacidad y otros la callan (Wirsich, Herr Tobler), el lector entiende la inutilidad innata de cada uno de ellos: “el héroe de Walser [es] ‘un gran bellaco respecto de sí mismo’ (Magris, 2012, p. 209). En la obra analizada, la ceniza walseriana tiene su equivalente en la bola de cristal: un objeto frágil, inútil, que acapara toda la escena. Al final de la novela, los protagonistas serán derrotados en sus intentos de-ser-útiles y lo inútil y lo mínimo quedan como los grandes protagonistas. Esta interpretación tiene afinidad con la de Magris: “La historia entera de *El ayudante* no es sino la vigilia de una historia y de una vida, la expectación suspensa de algo que está todavía por empezar y que parece iniciarse cuando acaba la novela” (2012, p. 16). Esta poética, que resalta lo inútil o la inutilidad del protagonista, manifiesta la intención de retratar esas vidas desgarradoras, pobres en acontecimientos, ajenas a toda “grandeza”, que aspiraban a lo ínfimo o lo improductivo; un interés que, como indica el propio autor, espeja el de su perspectiva poética: “solo yo soy capaz de aguantarme. / Saber tanto, haber visto tanto, y / no decir nada, nada

¹¹ Cabe aclarar que, la interpretación y las figuras propuestas para el presente artículo no pretenden agotar el análisis de la “poética de lo inútil” en el resto de obras de Robert Walser, sino que se circunscriben a la novela *El ayudante*. Esto se debe a la extensión del actual trabajo y, por otro lado, a la vastedad de la obra walseriana, que no ha sido mencionada ni analizada aquí –los tres volúmenes de los *Microgramas*, *El bandido* (1972) y su amplia producción poética–.

sobre nada” (Fröhlich y Hamm, 1980, p. 279).

Referencias

- Coetzee, J.M. (2007). Robert Walser. En *Mecanismos Internos. Ensayos literarios 2000-2006* (pp. 39-55). El hilo de Ariadna.
- Coetzee, J.M. (2014). Introducción. En R. Walser, *El ayudante* (pp. 17-29). Ciruela.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka: por una literatura menor*. Ediciones Era S.A. de C.V.
- Fröhlich, E. y Hamm, P. (1980). *Robert Walser: Leben und Werk. Frankfurt am Main*. Insel Verlag.
- Kafka, F. (2015) *Diarios*. Ed. Debolsillo.
- Magris, C. (2012). En las regiones inferiores: Robert Walser. En *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna* (pp. 208-220). Eunasa (Ediciones Universidad de Navarra).
- Parry, I. (1981). *Hand to Mouth and Others Essays*. Carcanet Press.
- Schopenhauer, A. (2014). *El mundo como voluntad y representación*, Tomo I. Losada.
- Sebald, W. G. (2013). Le promeneur solitaire: On Robert Walser. En *A place in the Country. On Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Robert Walser and others*. RandomHouse.
- Walser, R. (2014). *El ayudante* (J.J. Del Solar, Trad.). Siruela. (Trabajo original publicado en 1908).
- Walser, R. (2015) *Jakob von Gunten. Un diario* (J.J. Del Solar, Trad.). Siruela. (Trabajo original publicado en 1909).

La racialización en memorias decoloniales de la interculturalidad: *La Reina Ginga*, de José Eduardo Agualusa y *Río de las congojas*, de Libertad Demitrópulos

María Cintia Gerez¹

Estudiante de Portugués, Facultad de Lenguas,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

mariacgerez@gmail.com

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: en el presente artículo, analizaremos dos obras que abordan memorias contadas por voces narradoras principales: Francisco, de *La Reina Ginga*, y Blas, de *Río de las congojas*. A través de sus miradas, abordaremos el proceso de *racialización*, comprendido no solo como una división en categorías fenotípicas sino, también, como la implementación de un sistema colonial donde el grupo privilegiado (europeos y blancos) pudo legitimar la opresión hacia los otros grupos étnicos. De este modo, veremos cómo las novelas narran la interculturalidad como un contacto entre culturas donde hay opresores y oprimidos, o sea, relaciones de poder, al mismo tiempo que representan el pensamiento decolonial porque contrarrestan el discurso hegemónico de la colonialidad.

Palabras clave: racialización, memorias, interculturalidad, decolonialidad, subalternidad, novela histórica.

La decolonización comienza el primer día de la colonización
 (Singaravelou, Miské, Ball)

Introducción

La interculturalidad suele ser percibida y/o representada como la convivencia de diferentes culturas, pero este contacto también implica relaciones entre dominantes y dominados; es decir, relaciones de poder. Con base en esta idea, en el presente trabajo proponemos un análisis de lo que hemos denominado como “memorias decoloniales de la interculturalidad”. Para

¹ Con aval de la Dra. Cecilia Inés Luque, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

tal fin, nos centraremos en el proceso de racialización poblacional en dos novelas históricas: *La Reina Ginga*, publicada en 2014 por el escritor angoleño José Eduardo Agualusa, y *Río de las congojas* de 1981, escrita por la autora argentina Libertad Demitrópulos.

María Cristina Pons (1996) considera que las nuevas novelas históricas son memorias del olvido: “hacen reflexionar sobre la posibilidad de conocer y reconstruir el pasado histórico; otras recuperan los silencios o el lado oculto de la Historia, mientras que otras presentan el pasado histórico oficialmente documentado y conocido desde una perspectiva diferente, desfamiliarizadora” (p. 16). Por su parte, según Carlos Piña (1999), la memoria es una operación a través de la cual el hablante “elabora su tiempo pasado y lo significa” (p. 75). En ese contexto, consideramos que las novelas analizadas son memorias, ya que ambas recuperan las voces de las/os subalternas/os. En *La Reina Ginga*, se presenta el pasado oficialmente documentado desde una perspectiva diferente, mientras que *Río de las congojas* recupera los silencios de la Historia. A su vez, estas obras contrarrestan la colonialidad, definida por Quijano (2014) como “relaciones de poder en las cuales las categorías de ‘raza’, ‘color’, ‘etnicidad’, son inherentes y fundamentales” (p. 205). Las novelas analizadas son *decoloniales*, porque tratan la colonialidad desde una perspectiva crítica que indaga sobre las relaciones de poder, e *interculturales*, porque la interculturalidad es representada no solo como un contacto entre culturas, sino también como una demostración de relaciones asimétricas donde hay oprimidos y opresores.

Ese contacto intercultural se evidencia en ambas novelas en aspectos raciales, religiosos y sociales. En el presente artículo nos enfocaremos solo en la racialización, definida por Viveros Vigoya (2016) como un proceso en el que las “jerarquías raciales han sido definidas a partir de criterios múltiples que pueden ser fenotípicos, culturales, religiosos o lingüísticos” (p. 38). La misma autora luego afirma que no se trata de cualquier proceso de jerarquización, sino de uno que genera minorización y alteridad (p. 38). En este sentido, la colonización resultó en una categorización racial, donde los europeos se posicionaron como la “norma” y, en la práctica, se erigieron como el grupo privilegiado, lo que inferiorizó a quienes no fuesen blancos y relegó a indígenas y negros a las últimas posiciones de esa escala.

Fundamentaremos nuestra argumentación a partir de las memorias de los dos personajes principales que son también las voces narradoras: Francisco José da Santa Cruz, de *La Reina Ginga*, y Blas de Acuña, de *Río de las congojas*. Ambos son personas interraciales: *juçara*², en el caso de Francisco,

² Según Nguyen, Alcantar, Curammeng y Teranishi, en *Measuring Race: Why Disaggregating Data*

y mestizo, en el caso de Blas. Analizaremos estas dos memorias decoloniales de la interculturalidad a la luz de la teoría de Aníbal Quijano (2000, 2014). Para este fin, en primer lugar nos adentraremos en la racialización como discurso y en la crítica del pensamiento decolonial. A continuación, expondremos sobre las representaciones de la racialización en las novelas estudiadas. Si bien no profundizaremos en los paralelismos y diferencias entre negritud e indigenismo, mencionaremos algunas aproximaciones al pensamiento decolonial africano, porque consideramos que estas teorías son útiles para una perspectiva transoceánica de los procesos nombrados.

Discurso y praxis de la racialización

Quijano (2000) propone que la noción de raza sea entendida como una “experiencia básica de la dominación colonial” (p. 201). Cuando los europeos colonizaron América encontraron una gran diversidad de pueblos, que contaban con sus culturas e identidades características. Lo mismo sucedió en la colonización de África. Sin embargo, ya instalados en las nuevas tierras, los europeos establecieron su propia categorización racial. Sobre eso, el autor afirma:

Trescientos años más tarde todos ellos quedaban reunidos en una sola identidad: *indios*. Esta nueva identidad era racial, colonial y negativa. Así también sucedió con las gentes traídas forzadamente desde la futura África como esclavas: ashantis, yorubas, zulús, congos, bacongos, etc. En el lapso de trescientos años, todos ellos no eran ya sino *negros*. (Quijano, 2000, p. 221)

Con la colonización, se instauró el eurocentrismo como sistema de inferiorización basado en la idea de la superioridad europea. En relación con esto, Serequeberhan (2002) afirma: “el eurocentrismo es un sesgo omnipresente ubicado en la conciencia que la modernidad tiene de sí misma. Se basa en la creencia metafísica, o *Idee* de que la existencia europea es cualitativamente superior a otras formas de vida humana” (p. 75). Como

Matters for Addressing Educational Inequality (2020), “In Brazil there is a more complex notion of race that looks at Indigenous, White, Black, and what it calls ‘yellow’ (Asian) ... more specifically ... A Black/Indian/White mix is called ‘Juçara’” (p. 24). (“En Brasil, es más compleja la noción de raza, que se enfoca en indígenas, blancos, negros y lo que se suele llamar ‘amarillo’ -asiáticos-, más específicamente, una mestización negra, indígena y blanca es llamada ‘Juçara’”) [Traducción propia].

Serequerbehan, Quijano (2000) indica que el eurocentrismo es una perspectiva de conocimiento y aclara que su constitución se debió a “la secularización burguesa del pensamiento europeo y a la experiencia y las necesidades del patrón mundial de poder capitalista, colonial/moderno, eurocentrado, establecido a partir de América” (p. 218). Por este motivo, la decolonialidad indaga en las relaciones entre oprimidos y opresores para desvendar las relaciones de poder detrás de la praxis y el discurso colonial y eurocéntrico, como la jerarquización racial.

Los europeos también se racializaron como *blancos*, pero asumieron el lugar de un grupo privilegiado cuyo poder se sostenía por medio de la racialización. Pierre (2014) asevera que “esta estructura estaba administrada por una clase dominante europea blanca para quien el mantenimiento de su distinción racial a nivel individual e institucional dependía de prácticas rígidas de diferenciación racial (y cultural) en un contexto de violencia y brutalidad” (p. 88). En *La Reina Ginga*, el portugués Silvestre Bettencourt es un ejemplo de ese privilegio blanco al que tiene acceso por ser católico y terrateniente. Si bien es responsable de muchos crímenes, el Santo Oficio solo lo condena al exilio en Angola, donde continúa siendo tan rico como en Brasil. Los colonizadores desarrollaron, así, un sistema de dominación sobre los no europeos e hicieron de la noción de “raza” su principal instrumento de poder. Con este esquema de superioridad e inferioridad racial, los colonizadores instituyeron las jerarquías y la explotación. Francisco recuerda lo que solía escuchar de boca de los blancos sobre los esclavos:

Para mantener a los esclavos en su debido lugar, o sea, trabajando, trabajando, trabajando, es necesario que nunca les falten las tres pes: palo, pan y paño. Escuché esto muchas veces, de señores de ingenio, arrendatarios y hasta incluso de damas finas. Por mi experiencia, puedo comprobar que aquello que nunca falta es la primera pe, el palo, el golpe. La comida y la ropa faltan muchas veces. (Aqualusa, 2014, p. 87)

En *Río de las congojas*, por otro lado, Blas recuerda el desprecio de los españoles hacia indígenas y mestizos: “el asturiano como si oyera llover. Terco. Pretencioso. Gestos de desprecio. Mestizo o indio nada valían. Escarmentar era su único pensamiento” (Demitrópulos, 1981, p. 74). Así, la racialización posibilitó, desde la violencia, la legitimación de las relaciones de poder que

demandaba la conquista. Esas relaciones llevarían al eurocentrismo y al capitalismo a ser nuevas potencias dominantes a nivel mundial, ya que, como aclara Quijano (2000), los europeos establecieron un nuevo patrón mundial que comenzó en América pero que luego se expandió a todo el mundo. Con la categorización racial impuesta se relacionaron las nuevas identidades con trabajos específicos, lo que generó, de este modo, la identificación de la naturaleza de los roles y lugares de cada uno en la sociedad:

Ambos elementos, raza y división del trabajo, quedaron estructuralmente asociados y reforzándose mutuamente, a pesar de que ninguno de los dos era necesariamente dependiente el uno del otro para existir o para cambiar. De ese modo se impuso una sistemática división racial del trabajo. (Quijano, 2000, p. 204)

En *Río de las congojas*, Juan de Garay recluta mestizos para construir la ciudad de Santa Fe, les promete tierras, pero luego los inferioriza y no les da nada. Blas recuerda el diálogo entre Juan de Garay y el mestizo Lázaro, donde el conquistador le pregunta: “¿vienes conmigo? Tendrás tierra y, tal vez, mando” (Demitrópulos, 1981, p. 8). A lo que Lázaro responde: “quiero una suerte de propiedad para arar y sembrar. Y criar ganado. Quiero mandar, no siempre obedecer” (Demitrópulos, 1981, p. 8). Pero, finalmente Garay incumplirá sus promesas: “en los despueses Garay se olvidó” (Demitrópulos, 1981, p. 8). Asimismo, en la novela de Demitrópulos se puede leer cómo los esclavos están por debajo de los mestizos en la escala social. Cuando el puerto de Buenos Aires reemplaza al de Santa Fe, Blas habla con Antonio, un esclavo negro, sobre lo que eso significa: “no lo digo por mí, que no me falta trabajo acarreado de La Bajada carne y verduras para este lado del río y recorriendo las islas ... Lo digo por ti, compadre, que nunca podrás comprar tu libertad” (Demitrópulos, 1981, p. 59). En *La Reina Ginga*, los portugueses se dedican a dominar y a obtener riquezas mientras que quienes trabajan son los subalternos y subalternas.

Además de la división en categorías raciales y las consecuentes asignaciones del trabajo, la racialización también implicó una nueva distribución del territorio. En ambas novelas, el espacio representa esa marginalidad. En *Río de las congojas*, Blas cuenta cómo los mestizos fueron expulsados de las zonas centrales: “un día, pasados muchos años –segúa diciendo–, en pago adjudicarle una poca de tierra, la más árida y seca, bien

retirada de la plaza y del centro de la ciudad” (Demitrópulos, 1981, p. 18). Y en *La Reina Ginga*, cuando los portugueses toman Luanda, el séquito africano se debe refugiar en un quilombo de su propia tierra: “daban noticia de que la ciudad se preparaba para la guerra. Los generales de la reina habían transmitido instrucciones para fortificar el quilombo³” (Aqualusa, 2014, p. 42).

Para Quijano, “raza” es una categoría mental de la modernidad, una idea que sirvió para legitimar el poder y el privilegio blancos. Surgida en las colonias latinoamericanas para reforzar el poder de las metrópolis (España y Portugal), pronto se extendió al resto de las colonias en el mundo: “los europeos fueron llevados a sentirse no sólo superiores a todos los demás pueblos del mundo, sino, en particular, naturalmente superiores” (Quijano, 2000, p. 210).

En *La Reina Ginga*, la racialización es justamente eso, una construcción social; por lo tanto, puede cambiar según el lugar. Al respecto, Francisco menciona:

Intuí que desconfiaba de mí por ser yo sacerdote y blanco –aunque yo blanco no fuera, y sacerdote estuviera dejando de ser, pero eso ellos no lo sabían–. En los sertones de Angola, como ocurre en los de Brasil, cualquier hombre que hable portugués, haya recibido las aguas del bautismo y posea fortuna o méritos, puede ser tomado como blanco. Conocí muchos blancos de piel negra. (Aqualusa, 2014, p. 50)

En *Río de las congojas*, Blas no pasa por ese proceso de blanqueamiento social y, por el contrario, se identifica con los indígenas: “¡Gallegos infernales! No tenían su madre india como nosotros y no les pesaba enfrentar a sus mediohermanos” (Demitrópulos, 1981, p. 18).

A continuación, analizaremos las memorias de Blas y Francisco como ejemplo de memorias interculturales y decoloniales.

Las memorias decoloniales de la interculturalidad

El aspecto central en ambas novelas es la interculturalidad a través de la racialización y la interracialidad. En *La Reina Ginga*, Francisco es *juçara*,

³ *Quilombo* es una palabra en kimbundu que significaba “lugar donde vive una comunidad”. Con el tiempo también pasó a designar los lugares donde los esclavos huían, por lo que adquirió el significado de “escondite” para luego resignificarse como “asentamiento” o “fortaleza”.

término impuesto en la colonia portuguesa para referirse a quien era visiblemente de tres ascendencias, indígena, negra y blanca:

Mi madre era india, –le expliqué–, de la nación Caeté ... Mi padre era mulato, hijo de un comerciante de Póvoa do Varzim y de una negra mina ... Soy la suma, por cierto un tanto extravagante, de todas esas sangres enemigas. (Aqualusa, 2014, p. 11)

En *Río de las congojas*, Blas es mestizo, término impuesto en la colonia española para alguien que era de ascendencia indígena y española; en el caso de Blas, hijo de madre guaraní y padre español:

El mestizaje no es únicamente un alboroto de sangre: también una distancia dentro del hombre, que lo obliga a avanzar, no sobre caminos, sobre temporalidades. Todo se va trabajando al revés de los otros. ¿De cuáles otros? Ahí está la cuestión. Todos son los otros. Uno es el mestizo, el distinto. (Demitrópulos, 1981, p. 18)

La interracialidad colonial suele ser imaginada como dual: blanco-indígena, blanco-negro, indígena-negro. Sin embargo, Aqualusa deconstruye esa idea. En el final de sus memorias, Francisco cuenta lo que pasó con su familia en Ámsterdam: su hijo Cristóvão se casó con Sara, una judía portuguesa, y tuvieron cuatro hijos, lo que aumenta el carácter interracial de su descendencia.

La novela presenta otras relaciones interraciales, como la de Ingo (sobrino de Ginga) y Anna (flamenca), quienes tendrán dos hijos, o la misma historia de Francisco, que, durante la novela, se enamora de Muxima, que es angoleña, y de Sula, que es gitana. Francisco también cuenta que su amigo Abdullah se casó con una mujer etíope llamada Aicha, con quien tuvo cinco hijos. Además, no solo los no europeos son mestizos en la obra de Aqualusa, sino que los portugueses también: “la verdad es que los portugueses siempre fueron más africanos que europeos” (Aqualusa, 2014, p. 157). Asimismo, podemos mencionar la conclusión a la que llega Francisco en una conversación con Ingo: “también en el Brasil y en Angola nacían blancos” (Aqualusa, 2014, p. 136). De este modo, en la novela se hace referencia a los estereotipos raciales

atribuidos a los lugares, o sea, al imaginario racial.

A diferencia de *La Reina Ginga*, donde la interracialidad no tiene límites, en *Río de las congojas* el mestizaje representado es más tradicional, ya que los mestizos son hijos de madre indígena y padre español y no se narran otras posibilidades de interracialidad. No obstante, en la novela de Demitrópulos es posible ver la inferiorización a la que eran sometidos y por la que intentan sublevarse. Los mestizos eran conscientes de la desventaja que tenían en relación a los españoles y por ello provocaron una revuelta: “la plaza se llenó de sangre. No de sangre india, sino de la nuestra” (Demitrópulos, 1981, p. 9). La insurrección, llamada Rebelión de los siete jefes, fue un evento real ocurrido en 1580 y organizado por mestizos o, como los define Blas, “mitad indios, mitad hijos de español” (Demitrópulos, 1981, p. 105). Tanto la rebelión real como la ficticia fracasaron, lo que le costó la vida a los líderes mestizos. Si bien en la novela Blas no participó en la lucha, vislumbra conciencia de subalternidad al recordar las palabras de su amigo Antonio Cabrera:

El negro Antonio Cabrera, al verme tan ofuscado con la Descalzo, me calmaba diciendo que las mujeres, como los negros, como los indios, y hasta como nosotros los mestizos, estaban tan desvalidas que cuando veían el pan, aunque duro, lo mordían. (Demitrópulos, 1981, p. 52)

En las palabras de Antonio, es posible ver cómo al final, a pesar de que hay diferentes categorías raciales y trabajos asociados a cada categoría, las/os subalternas/os parecían compartir un destino común: la indigencia. Como explica Quijano (2000), los europeos lograron el privilegio del control mundial del oro, de la plata y de otras mercancías debido al trabajo gratuito de las/os subalternas/os racializadas/os. Las personas interracialas no eran esclavas institucionalmente, pero en el fondo trabajaban para obtener una vida mejor que no consiguieron.

En *Río de las congojas*, los mestizos son los grandes derrotados: deben abandonar la ciudad que ellos construyeron y para la que fueron reclutados. No son héroes, pero son los verdaderos protagonistas de la desmitificación propuesta por Demitrópulos: la historia de la fallida fundación de Santa Fe. Al narrar estos sucesos, la autora construye una historia que contradice la Historia oficial, donde las fundaciones se cuentan como triunfos. Después de cien años, Blas reflexiona: “bueno, pues, en derrotas se pasaron los años. Cien años no son fruslerías para un hombre que ha visto encenderse y apagarse

el amor, caer y levantarse honras, crecer fortunas como rodar cabezas” (Demitrópulos, 1981, p. 9).

Francisco presenta la historia de Ginga, pero, al final, esta será una excusa para presentar su propia historia y, con ella, la de las/os racializadas/os y derrotadas/os por los portugueses: “¿qué le diría el joven sacerdote que desembarcó en África por primera vez hace ochenta años al viejo, inmensamente viejo que soy –o estoy– hoy, mientras escribo estas líneas? Creo que no se reconocería en mí” (Aqualusa, 2014, p. 164). La novela de Aqualusa presenta a las minorías étnicas como héroes vencidos, pero héroes. Son representados así porque enfrentan a los portugueses hasta el final y nunca muestran sumisión ante ellos; este no-sometimiento es una crítica al discurso colonial donde la superioridad europea implica la sumisión de los demás. La lucha de los angoleños contra los portugueses está representada también como una unión intercultural. Además de los nativos de Angola, participan indígenas brasileños: “entre los soldados se distinguía un batallón de doscientos ochenta arqueros y mosqueteros indios, de la nación tapuia, capitaneados por un cierto Simão Janduí, que había estudiado en los Países Bajos” (Aqualusa, 2014 p. 140). El texto busca romper estereotipos, ya que Simão Janduí, un indígena, estudió en los Países Bajos y habla neerlandés. Finalmente, también participaron en la lucha los flamencos (igualmente interesados en colonizar Angola y Brasil), piratas dirigidos por Ali Murato y Cornélio Jol, Rafael, Abdullah el Moro e incluso un escocés llamado James Henderson.

En ambas novelas es posible leer la interracialidad tanto del lado de los protagonistas como del de los antagonistas. En *La Reina Ginga*, Francisco entabla amistad con diversos subalternos: Domingo Vaz, traductor angoleño de la reina Ginga; Rafael, que es judío; Abdullah o Cipriano el Mouro, que es musulmán; Lobo, que es gitano y, debido a la lucha contra los portugueses, se relaciona con Simão Janduí, líder indígena. Del lado de los antagonistas no todos son portugueses, ya que hay miembros de grupos minoritarios que los apoyan, como es el caso de Filipe Camarão, que es indígena y Henrique Dias, que es negro. En *Río de las congojas*, Blas entabla amistad con el esclavo Antonio Cabrera. Sin embargo, en la novela de Demitrópulos, las/os subalternas/os no siempre establecen una alianza o una simpatía entre ellos: María Muratore rechaza a Blas y él rechaza a Isabel Descalzo. A su vez, quienes traicionan a los mestizos son otros mestizos. Empero, en estos contactos entre culturas, las minorías (a diferencia de los europeos) se muestran más cordiales con los diferentes. En *Río de las congojas*, Ana, una española que llega a la colonia, queda embarazada y es abandonada por el padre de su hija; por ser madre

soltera, debe irse a vivir a la Calle del Pecado junto a indígenas y negras/os: “a Ana nunca le faltó alimento para ella y el ser que crecía en su vientre” (Demitrópulos, 1981, p. 38). En *La Reina Ginga*, los angoleños esclavistas y los musulmanes son más amables con los esclavos: los angoleños esclavizaban solo a aquellos que cometían crímenes o a los enemigos derrotados en combate y no a los hombres libres, y los musulmanes liberaban a los esclavos cuando se convertían al Islam.

En la complejidad del contacto entre culturas y las categorías raciales, también suceden fenómenos como la *fenetización*⁴, visible cuando Ginga no reconoce en Francisco un fenotipo conocido:

A Ginga le extrañó mi apariencia, pues no veía en mí semejanzas ni con los portugueses venidos del reino, ni con los dorados flamencos, o mafulos, como son conocidos en Angola, menos aún con los gentiles de las diferentes naciones del sertón. (Aguilusa, 2014, p. 11)

En ambas novelas también se puede ver la interseccionalidad, es decir, las múltiples prácticas discriminatorias que puede sufrir una persona, en especial las mujeres. Francisco recuerda las palabras del portugués Rodrigo de Araújo: “A su juicio, la inteligencia, cuando se manifiesta en una mujer, y para más en una mujer de color negro, de tan inaudita, debería ser considerada inspiración del maligno y, por lo tanto, materia de competencia del Santo Oficio” (Aguilusa, 2014, p. 27). En *Río de las congojas*, Antonio habla con Blas sobre Isabel Descalzo: “No es que sea una diabla –decía–, es que es una mujer, y para más, pobre. Mujer, pobre y mestiza” (Demitrópulos, 1981, p. 52). Según Viveros Vigoya (2016), la interseccionalidad sirve “para comprender las experiencias de las mujeres pobres y racializadas como producto de la intersección dinámica entre el sexo/género, la clave y la raza en contextos de dominación construidos históricamente” (Viveros Vigoya, 2020, p. 8).

Entender la racialización como la construcción de un proyecto de dominancia que fue praxis y discurso es parte del pensamiento decolonial propuesto por Quijano. El pensamiento decolonial toma el término “subalterno”, acuñado por Antonio Gramsci para referirse a las/os oprimidas/os por el sistema capitalista, y lo redefine para designar a las/os subalternas/os del sistema colonial. En esa resignificación, la decolonialidad critica el

⁴ Traduje libremente el término *pheneticizing*, acuñado por Wayde Compton (2012) para definir el examen subjetivo por el que pasan algunas personas cuando terceros pretenden dilucidar a qué etnia(s) pertenecen según su apariencia física.

borramiento de las/os subalternas/os de la Historia oficial. Es a partir de la recuperación de lo que fue borrado que las teorías contemporáneas de la decolonialidad dialogan transatlánticamente. Franz Fanon (2007) coincide con Quijano cuando afirma:

En la descolonización hay, pues, exigencia de un replanteamiento integral de la situación colonial. Su definición puede encontrarse, si se quiere describirla con precisión, en la frase bien conocida: “los últimos serán los primeros”. La descolonización es la comprobación de esa frase. Por eso, en el plano de la descripción, toda descolonización es un logro. (p. 26)

Una forma de cuestionar los discursos impuestos desde la colonialidad es a través de la memoria, como lo hacen las novelas estudiadas en este artículo.

Consideraciones finales

En este artículo, hemos analizado lo que denominamos “memorias decoloniales de la interculturalidad” a partir del proceso de racialización. También hemos analizado cómo el pensamiento decolonial contesta a la Historia oficial en torno del referido proceso. Estas memorias, *Río de las congojas* y *La Reina Ginga*, dan voz a las/os subalternas/os al mismo tiempo que dialogan con la teoría decolonial propuesta por Quijano y por otras voces de la filosofía africana. Mostramos cómo el saber es poder y cómo es posible, a través de la memoria, desafiar el discurso hegemónico, porque los discursos son precisamente eso: poder. Aquí nos enfocamos solo en el proceso de racialización que legitimó el sistema colonial y el privilegio blanco que dominó en todo el mundo; pero, en futuros trabajos, queremos profundizar en otras representaciones de la interculturalidad, como las representaciones religiosas y sociales, la interseccionalidad y el rol de la mujer y otros subalternos. Las memorias decoloniales de la interculturalidad, al exponer las voces subalternas, son como el mar, el camino desde el cual se reescribe la historia.

Referencias

- Agualusa, J. E. (2014). *La Reina Ginga*. Edhasa.
- Compton, W. (2012). Taxonomical Metaphors and the Language of Race in Canada. *New Work on Early Canadian Literature. Spec. issue of Canadian Literature* 213, pp. 164-166. <https://canlit.ca/article/taxonomical-metaphors-and-the-language-of-race-in-canada/>
- Demitrópulos, L. (1981). *Rio de las congojas*. Lectulandia.
- Fanon, F. (2007). *Los condenados de la tierra*. Kolectivo Editorial “Último Recurso”. https://kehuelga.net/IMG/pdf/los_condenados_de_la_tierra_-_fanon.pdf
- Nguyen, B. M. D., Alcantar, C. M., Curammeng, E. R., & Teranishi, R. T. (Eds.). (2020). *Measuring Race: Why Disaggregating Data Matters for Addressing Educational Inequality*. Teachers College Press.
- Pierre, J. (2014). L’Afrique et la question de la blackness : exemples du Ghana. *Politique africaine*, 4(136), 83-103. <https://www.cairn.info/revue-politique-africaine-2014-4-page-83.htm>
- Piña, C. (1999). Tiempo y memoria. Sobre los artificios del relato autobiográfico. *Proposiciones*, 00 (29), 75-79. http://www.sitiosur.cl/publicaciones/Revista_Proposiciones/PR-0029-3267.pdf
- Pons, M. C. (1996). *Memorias del Olvido*. Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX. Siglo Veintiuno Editores.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. (pp. 201-246). CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>
- Quijano, A. (2014). América Latina en la Economía Mundial. En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 199-214). CLACSO. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506025739/eje1-4.pdf>
- Serequeberhan, T. (2002). The critique of Eurocentrism and the practice of African philosophy. En P.H. Coetzee & A.P.J. Roux (Eds.), *The African Philosophy Reader* (pp. 75-93). Routledge.
- Viveros Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. En *Debate Feminista*, (52), 1-17. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0188947816300603>
- Viveros Vigoya, M. (2020). Los colores del antirracismo (en América Latina). En *Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro)*, 02(36), 19-34. <https://www.scielo.br/j/sess/a/DWRs4w35qmZXQ3H7NQ4d9TN/?lang=es>

La interioridad compositiva: modos de leer y escribir la intimidad en “Cuando den las nueve en el barrio de jardines” de Alejandra Laurencich

Florencia Cutri¹

Estudiante de Letras, Facultad de Filosofía y Letras,
 Universidad de Buenos Aires, Argentina
florencia.cutri@uba.ar

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: una de las diferencias entre la literatura y la vida cotidiana es la posibilidad de componer y explorar las profundidades de los pensamientos, obsesiones y emociones de los personajes a través de la narración. Según Forster (2000), no podemos conocer de forma plena la interioridad de la gente. En esa línea, la composición de los cuentos del volumen *Lo que dicen cuando callan* (2013) de Alejandra Laurencich se fundamenta en una técnica narrativa en particular a la que denominaremos “interioridad compositiva”. Narrar la interioridad de los personajes no es una decisión estética únicamente, sino que es un procedimiento narrativo porque determina y enmarca otras decisiones estéticas fundamentales como el tipo de narrador, la composición de la voz, los personajes, el punto de vista, el estilo y la estructura del cuento. Las narraciones en su totalidad se componen a partir de esta técnica. Por eso, el propósito de este artículo es analizar de forma compositiva “Cuando den las nueve en el barrio de jardines”, un cuento que, a partir de la narración de la intimidad, establece nuevos diálogos posibles con el período histórico de la última dictadura militar argentina.

Palabras clave: interioridad compositiva, narrativa contemporánea argentina, *Lo que dicen cuando callan*, técnicas narrativas, monólogo interior, dictadura militar.

Los cuentos de Alejandra Laurencich profundizan en la vida interior de sus personajes –pensamientos, obsesiones, sentimientos e impresiones– de forma orgánica y relacional. En *Lo que dicen cuando callan* (2013) leemos herramientas para componer esos niveles de interioridad. Este problema nos resulta pertinente dado que esta decisión deliberada del escritor o

¹ Con aval de la Dra. Elsa Drucaroff, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

escritora separa la ficción de la vida cotidiana. Según Forster (2000), las personas empíricas y los personajes se diferencian porque el/la escritor/a compone la vida interior de sus personajes al mantenerla como íntima. Los lectores accedemos a pensamientos, emociones, percepciones, etc. mientras que el personaje los experimenta internamente. Para este autor, si bien podemos acceder a la vida interior de las personas empíricas, queremos que la exterioricen a través de determinados signos. Nunca podemos asir la interioridad en su totalidad, tal como la persona la vivencia. Lo contrario ocurre en las obras literarias, por ejemplo, en el cuento “Suerte o desgracia”, Laurencich escribe: “se quedó tiesa, pensando. Algo tenía que hacer. Debería haber una solución para su problema. Porque ¿cómo iba a perder esa sensación de empatía con la humanidad que daba una cogida como la gente?” (Laurencich, 2013, p. 244). Y, en “La caída de las torres”, indica:

Escucha los insultos de sus hijos, sus voces rabiosas. Siente ganas de llamar a Celina para decirle que porqué se le ocurrió avisarles, pelotuda de mierda, venir a arruinar así las cosas, si ellos no pueden hacer nada contra semejante infierno (Laurencich, 2013, p. 278)

Circunstancias externas desencadenan conflictos internos que se desarrollan en la mente de estos personajes femeninos. En el primero, la protagonista, luego de recuperar el sentido del olfato, huele el cigarrillo de su marido y eso le impide mantener relaciones sexuales. En el segundo, sucede la caída de las Torres Gemelas. La intimidad de los personajes es un elemento constructivo en estos cuentos, sus conflictos narrativos se alojan y desarrollan en y desde la vida interior de sus personajes, y a partir de su interdependencia con el contexto del mundo que los rodea.

Luego de esta primera aproximación a *Lo que dicen cuando callan* (2013) comprendemos que narrar la interioridad de los personajes no es una decisión estética únicamente, sino un procedimiento narrativo, porque determina y enmarca otras decisiones estéticas fundamentales como el tipo de narrador, la composición de la voz, los personajes, el punto de vista, el estilo y la estructura del cuento. Las narraciones en su totalidad se componen a partir de esta técnica, por ende, nos referiremos a ella como “interioridad compositiva”. En esa línea, profundizaremos nuestro análisis con el cuento “Cuando den las nueve en el barrio de jardines”, debido a que en él se condensa la importancia de este procedimiento en los elementos mencionados.

Nuestro enfoque será el análisis de los procedimientos narrativos, teniendo en cuenta lo dicho por Neuman: “la condición de la escritura contemporánea es radicalmente procedimental” (2007, p. 2), y su consideración de que los textos proceden del entrelazamiento de las técnicas narrativas. Por lo tanto, un análisis enfocado en ellas resulta pertinente en detrimento de un enfoque en los géneros literarios, dado que, para Neuman (2007), la conformación de un texto siempre es hacia adelante; no hay un *a priori* cargado de temáticas, estructuras y estilos que lo predeterminen, aunque resulte un híbrido respecto de las características globales de cada género.

Los materiales que forman una narración están estructurados por una actividad, el autor textual. Este se lee en el entrelazamiento de las estrategias de escritura y no es la presencia del o la escritor/a empírico/a en el texto. De esta lógica constructiva se desprende el narrador como una proyección parcial de aquel autor: el narrador conforma la estrategia para escribir el relato (Drucaroff, 2012). En los cuentos de Laurencich, leemos un narrador omnisciente cuya omnisciencia garantiza una inmersión orgánica en la interioridad de los personajes.

Composición de las voces y puntos de vista

Laurencich (2014) afirma que, al decidir qué tipo de narrador cuenta la historia, definimos cómo se la va a contar. Esta no es una decisión azarosa, porque de ella se desprende el punto de vista desde el que se va a focalizar el cuento. La focalización en “Cuando den las nueve en el barrio de jardines” diferencia a este de otros cuentos del mismo volumen, dado que el punto de vista es múltiple. El narrador omnisciente puede estar en el interior de un personaje en un párrafo, y en el siguiente en el de otro (Laurencich, 2014, p. 63). Personajes como el de la cocinera, las hermanas y el militar, en este sentido, comparten el mismo punto de vista.

Estos cambios en la focalización no están desparramados por el texto sin un propósito, sino que se incorporan a la estructura del relato. Leemos frases que operan como pasajes verosímiles entre un punto de vista y el otro, dada la omnisciencia del narrador. El primer pasaje se dirige desde la cocinera hacia las hermanas:

Sabe que estará tranquilo cuando llegue y no se equivoca. Porque mientras ella se adormece al calor de la tarde contra la ventanilla, en el Ibérico las dos chicas que han entrado pueden elegir mesa a su antojo.

Siempre eligen la misma mesa. (Laurencich, 2013, p. 228)

El narrador comparte conocimientos con la cocinera y puede confirmarlos; sin embargo, también se indica que ella no puede estar segura de la disponibilidad en el bar Ibérico. En ese momento, la perspectiva se suspende. El pasaje funciona porque la narración no se enfoca en la perspectiva de ningún personaje, sino en ambos como en un *continuum*, lo que coloca el foco en sus acciones. A su vez, el narrador conoce un elemento que comparten, el Ibérico. Por otro lado, el autor textual decide que el pasaje se dé en el mismo párrafo, ya que las acciones ocurren en el mismo momento: “mientras ella se adormece ... en el Ibérico las dos chicas ... pueden elegir mesa” (Laurencich, 2013, p. 228). El adverbio “mientras” opera como el puente entre las acciones porque indica simultaneidad.

Otra transición a destacar es la que tiene lugar entre el mozo del restaurante y la cocinera. Allí notamos la presencia de un lector textual dentro de la estrategia narrativa que implica el autor textual. Para Drucaroff (2012), siguiendo a Bajtín, en los textos existe un lector textual distinguible del lector empírico –el sujeto real, histórico y moral que lee–; a su vez, el lector textual está unido al autor textual por un punto de vista compartido. Para Bajtín, según la autora, la función del autor textual es mirar y escribir desde una perspectiva que el lector textual siga. En este sentido, la lectura recupera al autor textual, no como un individuo sino como un conjunto de presuposiciones y saberes compartidos que el lector textual puede reponer, y este último se entera de lo que el autor textual quiere que se entere. Esto se percibe en el cuento: “con ellos nunca se sabe, dice el mozo, ahora acodado a un costado del bar, por donde ha entrado la cocinera del turno noche cargando su cansancio a cuestas” (Laurencich, 2013, p. 231). Proyectándose en el narrador, el autor textual decide volver a mencionar el turno de trabajo de la cocinera. Este detalle se utiliza para que el lector textual sepa que se trata de la cocinera del principio.

Finalmente, analizaremos el pasaje desde el punto de vista de la cocinera hacia el de su hermano militar:

Pero ella se ata el pelo, se pone el gorro, el delantal y solo pide: Que me deje en paz el hijo de puta. / Él no escucha el insulto de la cocinera, está acostado en el sofá descuajeringado de su departamento. (Laurencich, 2013, p. 231)

El cambio de punto de vista también depende del narrador omnisciente. Se narra una transición desde los pensamientos, sensaciones y percepciones de la cocinera hacia los del militar. Se relata un cambio en el espacio, aunque no en el tiempo, dado que el narrador describe lo que hacía el militar mientras su hermana lo insultaba. El narrador elegido se mantiene y, desde nuestra perspectiva, podemos ver que se busca respetar una misma temporalidad con este gesto para que el cuento no se desvíe en digresiones confusas.

Los personajes desde su vida interior

A su vez, ahondar en la vida interior de los personajes implica acceder a las voces de sus pensamientos y a cómo estas se distinguen en el cuento. A continuación, las analizaremos como una primera aproximación a estos caracteres, debido a que, como escribe Laurencich (2014), la sintaxis, el tono y el registro del discurso que usan los personajes pueden decirnos más sobre ellos que una descripción detallada.

En principio, la combinación del discurso indirecto libre con un narrador omnisciente, para profundizar en lo que dicen los personajes cuando callan, produce una ambigüedad. Resulta difícil distinguir la voz del personaje de la del narrador; la voz forma parte del *continuum* de la narración de las acciones de los personajes. “Podríamos dejarlas ahí, susurrando Divino, no puedo creer que sea tan divino” (Laurencich, 2013, p. 230). Aquí la voz de las hermanas (fusionadas como si fueran una sola persona) aparece en la D mayúscula de “divino” y la perífrasis verbal “no puedo creer” en primera persona singular, y no leemos comillas o bastardillas para remarcar la voz del personaje. La voz del narrador y la de los personajes, entonces, aparecen en una misma oración. Por otro lado, en el uso de la primera persona leemos de forma directa lo que dicen los personajes. La mediación de una narración en tercera persona, que incluya algunas expresiones directas, está ausente. Esto implica el uso de un procedimiento transicional entre el discurso directo e indirecto libre, lo que conlleva un pasaje de uno al otro. Mediante esta estrategia, el autor textual no “cuenta” el contenido de la voz, sino que muestra cómo los personajes hablan y/o piensan. Por lo tanto, logra una mayor intimidad entre los lectores y los caracteres. Esta estrategia se retoma en la narración de un diálogo entre las hermanas en el bar Ibérico:

Eso es lo que entiende y trata de explicar a la otra. Que allí comenzó

la cosa, aunque se podría rastrear la raíz de aquello en la Edad Media, los siervos de la gleba, ¿Sabés lo que son los siervos de la gleba? La otra enciende un cigarrillo y asiente, Cómo no voy a saber, tarada, le contesta. (Laurencich, 2013, p. 230)

Antes del diálogo, el autor textual utiliza el discurso indirecto libre para parafrasear la explicación de una de las hermanas. Luego, usa la coma y la mayúscula para desambiguar el origen de la voz. De un narrador en tercera persona pasa al discurso directo en los diálogos de las hermanas en primera y segunda persona. Estas decisiones son coherentes con el estilo de la narración. Así, el autor textual prioriza e incorpora los discursos directos de los personajes y genera un efecto de intimidad. El tono es característico de una conversación informal.

Por otra parte, un recurso desambiguador adicional es el uso de los dos puntos para introducir la voz de un personaje como leemos en los siguientes ejemplos: “alguna mujer y madre que las insulte: Mocosas de mierda, ¿por qué no tiran esa porquería y se van a su casa? (Laurencich, 2013, p. 228); “hacia dónde se dirige, podrá preguntarle alguno de estos y ella dirá: Soy cocinera en el Ibérico. Mi turno comienza a las ocho” (Laurencich, 2013, p. 227); “se ha detenido un instante para desahogar la rabia que la consume: Ayer le tuve que dar todo el dinero de la quincena” (Laurencich, 2013, p. 231). Este recurso de puntuación separa las voces de los personajes de la narración de sus acciones. También otorga énfasis a esas voces, porque le advierte al lector que lo que sigue son las palabras exactas de los personajes. Ellos irrumpen en el transcurso de la historia en un presente suspendido, no son solamente actores que ejecutan acciones en un conflicto narrativo determinado o simples figuras funcionales sin autonomía. El uso del discurso directo introducido por los dos puntos acerca a los personajes a la historia y, por ende, a los lectores, de modo que se sostiene la intimidad. El autor textual les brinda el espacio para que se apropien de sus voces, en lugar de controlarlas en una transcripción a través del narrador omnisciente. En definitiva, la puntuación es importante en la composición de la voz en este cuento, desde los dos puntos hasta la coma y la mayúscula.

A continuación, ahondaremos en la composición de los personajes centrales a partir del análisis puntual de la voz y la vida interior de cada uno. En principio, la interioridad de la cocinera está atravesada por un conflicto interno, dividido entre el reconocimiento de una injusticia hacia ella, y el

miedo a su hermano y a los militares para los que él trabaja. Por eso, en su voz, leemos una mujer inmovilizada en la búsqueda de un deseo que nunca se realiza. Se trata de un personaje que no puede actuar para cambiar su situación: “un carro de asalto viene a contramano y la cocinera ruega que no aminore la marcha” (Laurencich, 2013, p. 227). Sin embargo, como el autor textual decide focalizar en su vida, podemos acercarnos a esta inmovilidad tensionada por el deseo de cambiarla: “ojalá tuviese pastillas de menta en su bolso, piensa, sabiendo que por un tiempo será difícil darse ese gusto, porque su hermano, ayer, la ha dejado más pelada que un pollo pasado al fuego” (Laurencich, 2013, p. 227). La composición de estos pensamientos en modo subjuntivo, el verbo “ruega” y el adverbio “ojalá” refuerzan la idea de que nos encontramos frente a una voz que desea, pero que está inmovilizada en el miedo y la responsabilidad por su hermano. El autor textual la compone como paciente de las acciones que él realiza en tanto agente (“la ha dejado”); es decir, recibe sin contraataque.

Aun así, la cocinera se complejiza como personaje cuando analizamos, por ejemplo, su monólogo en el Ibérico. En él se contradice entre lo que desea hacer, lo que piensa y siente, y lo que verdaderamente hace:

Pensar que lo crié como a un hijo, malparido, ojalá me diera el cuero para denunciar lo que hace, pero a quién, si las órdenes le llegan de arriba, dice y tiene ganas de llorar al recordar la noche de ayer, él sabe ya dónde encontrarla. (Laurencich, 2013, p. 231)

El conocimiento de la cocinera sobre los crímenes de su hermano no le brinda la capacidad para concretar una denuncia. Por otro lado, sus emociones volátiles (de la rabia a la angustia) movilizan su voz y la llevan a hablar en voz alta en un ambiente público, donde corre peligro. Está paralizada, pero su voz no; incluso insulta a su hermano y desea, otra vez en modo subjuntivo, “ojalá me diera el cuero”. Ella reconoce su miedo en el deseo de no tenerlo, pero no se siente capaz de actuar. En ese monólogo se quiebra un poco la parálisis por miedo, aquí podemos leer un intento de representar cierta complejidad en el personaje. Ella nos demuestra que sigue siendo dueña de su voz y su mente en un contexto familiar, económico, cultural y sociopolítico que busca diezmar todo atisbo de su subjetividad: “dice que necesita plata para el alquiler, pero yo sé que es para gastárselo en vino” (Laurencich, 2013, p. 231). Desde nuestra perspectiva, en ese pronombre personal –en primera persona

singular y explícito– vemos que el cuento plantea a una mujer trabajadora que se apropia de su discurso.

A pesar de las injusticias y del pánico que sufre la cocinera a causa de su hermano, en nuestra interpretación, sostenemos que la autora no toma partido por ninguno de ellos, sino que los mira y escucha con compasión a ambos. Leemos, siguiendo a Drucaroff (2012), subjetividades abiertas e incompletas que fueron totalizadas y completadas estéticamente desde la mirada del autor textual. Son convincentes porque la autora, al momento de componer a los personajes, respeta su subjetividad y desea bucear en ella al focalizar la narración desde el punto de vista de los dos, donde sus voces tanto externas como internas aparecen. Son personajes a los que Forster (2000) llama redondos, dado que, a lo largo de la historia, van mostrando distintas facetas que los *redondean* y les permiten crecer.

Entonces, “¿qué modos de mirar (de hablar y de escribir, de escuchar y de leer) construyen desde el *yo autor textual*, rey egocéntrico de toda representación, ese *él* personaje?” (Drucaroff, 2012, p. 9). Uno de ellos es el movimiento denominado vivencia. Siguiendo a Drucaroff (2012), los autores empíricos como sujetos/as históricos intentan colocarse en el lugar del personaje; así, ven, escuchan y conocen sus experiencias vitales. Esto se ve en la siguiente cita: “todos los días se ocupa de poner más balas, como una rutina que lo alivia del dolor, un trámite obligatorio que más tarde alguien llamara obediencia debida” (Laurencich, 2013, p. 232). Allí, la escritora habilita el surgimiento de su propio punto de vista sobre los secuestros y torturas, y de sus vivencias durante la dictadura, sin emitir juicios. En la expresión “se emborracha para no pensar en lo que le mandan a hacer” (Laurencich, 2013, p. 231), vemos que, para él estos crímenes son una obligación, un “trámite” que debe cumplirse. No habría voluntariedad en el desprecio por la vida, al contrario, leemos una mente torturada que anestesia el dolor por los asesinatos de sus víctimas: “en los oídos del uniformado zumban las voces de inocentes. Algo que crece y se intensifica como el sonido de los grillos. Tiene las manos sudadas” (Laurencich, 2013, pp. 234-235). La metáfora en el verbo “zumban” marca la cercanía y el impacto que las voces producen en la mente del personaje porque solo escuchamos zumbidos si el elemento que los produce está cerca.

Otro modo propio de la escritura es la extraposición, un movimiento que desarrolla cómo narrar las vivencias de los personajes. De acuerdo con Drucaroff (2012), la autora empírica toma distancia de la identificación con el personaje para componerlo como parte de una narración: “extraponerse es separarse, independizarse, conservar la distancia propia de un autor que mira

como otro al héroe y que hace del héroe un otro para sí” (p. 16). Es decir, ella decide qué vivencias aparecerán en el cuento y de qué modo. La interioridad compositiva es la técnica que le permite a Laurencich conectar los niveles de profundidad del personaje del militar con la resolución del cuento. El autor textual que se proyecta en el narrador bucea hasta la infancia de la cocinera y el militar. En ese nivel de interioridad se revela que su mamá los abandonó, un dato central para el desarrollo del conflicto interno del militar y del conflicto narrativo (el intento de secuestro de las hermanas). Por lo tanto, a partir del análisis de los procedimientos que estructuran el escrito y muestran una mirada distanciada sobre los héroes, el autor textual aparece como función organizadora de todos los elementos que componen un texto cuando se terminan los movimientos de vivencia y extraposición (Drucaroff, 2012). Es decir, se trata de un “ser creador” (Drucaroff, 2012, p. 32) que la autora empírica no controla. En esa línea, para componer a la madre, utiliza una calandria como metáfora y disparador de su abandono (en la interioridad del militar). Mediante esta estrategia, el autor textual mira al personaje con compasión, lo que aparece en dos momentos claves y convenientes para la narración que analizaremos enseguida.

En su departamento, el militar gira una botella que apunta a un nogal: “dos pichones de calandria esperan el regreso de su madre, demorada quizá para siempre por algún gato hambriento ... Ya es tarde para que vuelva su madre quiere advertirles el hombre, ella no va a venir” (Laurencich, 2012, p. 232). Esa casualidad, orquestada por el azar, es la puerta de entrada a este nivel de interioridad. El militar asocia a los pajaritos con su madre y su hermana; también establece una relación, probablemente inconsciente, entre ese abandono y la expectativa que le generan las miradas asustadas de las hermanas:

Va tirando hacia atrás el gatillo porque piensa en ... ese par de miradas asustadas. Pero ahora baja el arma y se ríe, aunque siente el picor en los ojos, como cuando ... era chico y lloraba ... esperando el regreso de su madre en la oscuridad. (Laurencich, 2013, p. 232)

En la risa falsa transformada en llanto incipiente podemos leer una de las contradicciones que atraviesan al personaje: su interioridad está compuesta de forma compleja, a través de diversas imágenes que cambian y se superponen. Desde la seguridad en el uso del arma, la risa del absurdo,

hasta el picor en los ojos que compara con su llanto por la pérdida de la madre, leemos la asociación del personaje entre esa pérdida y su obligación como soldado a partir de la decisión estética que implica la interioridad compositiva.

La calandria como metáfora de la madre no es un elemento azaroso, sino que demuestra, al repetirse al final del cuento, que su uso resulta imprescindible para la resolución. En ese momento, el militar no es capaz de cumplir su misión porque “una calandria cruza la noche y lo distrae. Se agacha para verla” y por eso “ha perdido la oportunidad” (Laurencich, 2013, p. 235) del secuestro. Como el militar asoció a su madre con una calandria anteriormente, esto es creíble. Además, no leemos el estereotipo del militar calculador y obediente como si fuese una máquina, él no está encerrado en la cárcel de las ideas dogmáticas del autor, basadas sobre sus preconcepciones (Drucaroff, 2012) de la imagen de los militares en la última dictadura. Por eso, en palabras de Forster (2000), el personaje se redondea. Esto se consigue debido a que Laurencich, incluso a pesar de haber sobrevivido a la última dictadura militar –“para los que fuimos adolescentes en la dictadura, quedó el ‘mejor no hables’” (Laurencich, 2013, párr. 9)–, compone un personaje atravesado por contradicciones, es decir, bidimensional.

En este sentido, surge el interrogante sobre si el contexto sociocultural y político donde transcurre el cuento puede transformar un lugar común en la escritura de un personaje. Podríamos analizar la composición de las hermanas y hacer hincapié en un estereotipo posible de adolescencia –la rebelión a los adultos, pero también su imitación en el cambio de ropa o el cigarrillo–. Aun así, la adolescencia de estos personajes está situada en el contexto sociopolítico y cultural de la última dictadura militar; por lo tanto, si bien sus acciones, voces interiores y discursos externos se basan sobre el puro gusto personal, su adolescencia no es un lugar común:

Las dos chicas ... han entrado al bar ... Pueden conversar y fumar a gusto, sin verse acosadas por miradas reprobatorias, sin arriesgarse a escuchar a alguna mujer y madre que las insulte: Mocosas de mierda, ¿por qué no tiran esa porquería y se van a su casa? (Laurencich, 2013, p. 228)

Las voces de esas mujeres, de un periodista y de sus padres intentan criminalizar y regular el gusto personal de las hermanas. En ese sentido,

ellas no entran en contradicción consigo mismas como la cocinera, sino con aquellas voces de su entorno. Por un lado, el periodista usa el *pathos* para incentivar ciertas acciones en su público a partir de la duda y el miedo: “circula entre la gente una pregunta latiguillo que un famoso conductor lanza ... cada noche: ¿Usted sabe dónde está su hijo ahora?” (Laurencich, 2013, p. 228). Por otro lado, ellas imitaron “a otros adultos que han admirado desde su niñez, cuando acompañaban a sus hermanos a las reuniones con los compañeros de la facultad” (Laurencich, 2013, p. 229). En esa línea, se sigue la voz de sus padres, unificada en la frase “*a las nueve en casa*” (Laurencich, 2013, p. 229). Esta es la única voz en bastardilla, lo que podría corresponder a que es una orden cristalizada y habitual que, en este contexto narrativo, tiene una significación específica: anticipa un peligro inminente y cotidiano. A su vez, ayuda a darle tensión al relato. También es la única voz que las hermanas respetan: “saben que no pueden desobedecerla a riesgo de perder esas tardes de bares y conversaciones en libertad” (Laurencich, 2013, p. 229). La rebelión y la desobediencia en sí mismas contradicen sus gustos; por ende, no son elegibles incluso siendo adolescentes.

En definitiva, Laurencich no compone a las hermanas como funciones cuyo único propósito en el cuento es ser víctimas del militar. Al contrario, decide mostrarnos su vida interior porque son protagonistas de la posible tragedia con la que cierra el cuento. Por eso, la narración se desvía hacia su tarde en el bar. Aunque la tensión narrativa permanezca condensada en esas horas previas al secuestro, el desvío no afecta al cuento. Desde nuestra interpretación, la lectura de sus vidas interiores forma parte de una estrategia para generar horror en el lector frente al intento de secuestro, y a partir de la empatía hacia chicas que intentan disfrutar de un día libremente.

Palabras finales

En una entrevista con *Página 12*, Laurencich (2013) describe su proceso de escritura como la acción de mirar los pensamientos de los personajes a través de un microscopio: “voy poniendo lentes de mayor aproximación” (párr. 20). La composición de “*Cuando den las nueve en el barrio de jardines*” se asemeja a la inmersión en un océano cada vez más profundo. Los niveles más hondos de la vida interior de los personajes son núcleos centrales para la historia. En definitiva, la técnica narrativa de interioridad compositiva, en tanto estrategia de escritura, posibilitó la complejización, tanto de los personajes como del período histórico del relato, a través de la perspectiva múltiple. Por eso, podemos concluir que, a través de este procedimiento los cuentos que

integran *Lo que dicen cuando callan* (2013), y particularmente “Cuando den las nueve en el barrio de jardines”, nos demostraron que hay verdades complejas que solo se pueden narrar desde los silencios de la intimidad.

Referencias

- Drucaroff, E. (2012) Sobre el autor y el personaje: una teoría de las relaciones humanas. *Mijail Bajtín, la guerra de las culturas*. Cospel.
- Forster, E. M. (2000). “La gente”, “La gente (continuación)”. *Aspectos de la novela*. Debate.
- Laurencich, A. (2013). *Lo que dicen cuando callan*. Alfaguara.
- Laurencich, A. (22 de Abril de 2013). “Los cuentos están nutridos por lo que está silenciado”. Noticias de Página 12. https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-28441-2013_04-22.html
- Laurencich, A. (2014). *El taller. Nociones sobre el oficio de escribir*. Aguilar.
- Neuman, A. (2007). Apéndice para curiosos. *El último minuto*. Páginas de Espuma.

De la caballería al *shōnen*: exploración en el cambio de géneros literarios en *Don Quijote de la Mancha*, *El manga*

Agustín Alejandro Bergonce¹

Estudiante de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
 Universidad Nacional de La Plata, Argentina
agusbergonce10@hotmail.com

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: en 2016, la editorial Herder publica *Don Quijote de la Mancha, El manga* y, en consecuencia, genera la transmutación del género. La migración de las aventuras del hidalgo al panel de historieta japonesa presume un distanciamiento genérico con respecto a la obra del siglo XVII, que exige la utilización de géneros literarios detectados en el *manga* japonés. El presente artículo partirá de un reconocimiento de la naturaleza pluri-genérica de la obra de Cervantes, para luego detectar sus géneros similares en el cómic japonés. A través de la exploración por los pilares de la caballería y las narraciones de batalla que se gestan en la novela moderna, el trabajo permitirá colocar el foco de análisis en las ideas análogas que ofrece el medio gráfico japonés.

Palabras clave: manga, historieta japonesa, novela de caballería, *slice of life*, *shōnen*, *nekketsu*.

Hace más de cuatro siglos, la aurora comenzaba a descubrirse por los balcones del oriente (Cervantes, 2004). En las hojas cervantinas, tanto las selvas como los prados formaban parte de la éfrasis narrativa que varios lectores han sabido experimentar en el capítulo XIV de la segunda parte de *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*. En ella, el preludeo a la batalla entre el caballero de los espejos y el hidalgo más conocido en todo el mundo estaba listo para consolidar más que un género, una forma de contemplar la literatura de caballería.

Frente a esto, la imagen verbal donde “ya comenzaban a gorjear en los árboles mil suertes de pintados pajarillos” y “bañándose las yerbas, parecía asimesmo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo aljófaro” (Cervantes, 2004, p. 255) hace del terreno de batalla, un lugar nítido. No obstante, es

¹ Con aval del Dr. Federico Gerhardt, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

probable que la maquinaria cervantina no contemplara dicha representación a través de un plano general del campo de batalla, cuyo ángulo picado ensalce la figura de ambos caballeros, rodeada de miradas penetrantes y sonidos onomatopéyicos. Es allí donde la versión nipona del caballero de la Mancha encuentra su lugar en los modos de representación.

Aunque los escenarios difieran, la presencia visual perdura. Y es que, si *Don Quijote* se viese inmortalizado en sus significantes visuales, el manga sería uno de los géneros más apropiados para materializarlo.

Hace poco más de una década, la serie *manga de dokuha* (まんがで読破) o “Leyendo a través del manga” (una colección impulsada por East Press que reversionaba clásicos de la literatura clásica universal para amplificar su difusión), publica *Don Quijote de la Mancha, El manga*. Más recientemente, en 2016, la editorial Herder ofrece su traducción bajo la colección de “la otra H”, abriendo las puertas de sus diálogos y su mundo a la crítica occidental.

En este punto, la reescritura del *Quijote* permite presuponer un distanciamiento genérico del escrito original, pues será gracias al medio visual que saldrán a superficie los géneros literarios propios del manga japonés. De este modo, los siguientes apartados buscarán dilucidar cómo es que los diversos géneros narrativos que confluyen en la obra de Cervantes encuentran sus géneros análogos contenidos en el medio gráfico japonés.

Primera transmutación: de la novela al manga²

El primer apartado, básico mas no relegado, remite al pasaje de la novela al manga. En su nota titulada “La tercera verdad”, Javier Cercas menciona:

La inclasificabilidad del *Quijote* en el momento de su publicación ha terminado siendo su mayor virtud, gracias a su carácter libérrimo, híbrido, casi infinitamente maleable, gracias al hecho de que es un género de géneros donde caben todos ellos, y que se alimenta de todo.

² En palabras de Giles Poitras (2008), “manga are simply Japanese comic books, the Japanese part of the definition is crucial, as these are products originally published by Japanese companies for a Japanese audience. But that definition does not actually work well enough; ... manga is published with every demographic and genre that one finds in prose, fiction, and nonfiction ... manga is a diverse source for material in a library and should be selected with all the care that prose works are given”. Los mangas son simplemente cómics japoneses, la parte *japonesa* [énfasis agregado] de la definición es crucial, ya que estos son productos publicados originalmente por compañías japonesas, para un público japonés. Pero esa definición, en realidad, no funciona lo suficientemente bien ... el manga es publicado con todos los grupos demográficos y géneros que uno encuentra en prosa, ficción y no ficción ... el manga es una variada fuente de material en una biblioteca y debe escogerse con todo el cuidado que se les da a las obras en prosa (p. 49). [Traducción propia].

(Cercas, 2011, p. 38)

La extensión e inclusión de la obra cervantina, naturaleza que encuentra su cúlmine pluri-genérico en la segunda parte, produjo más de una conceptualización: novela moderna; novela inclusiva (Salinas, 1961); novela total (Morón-Arroyo, 1976); novela antigua (Adrados, 1978); y la lista podría continuar. Por lo tanto, el *Quijote* es un espacio conformado por la multiplicidad de géneros. En cambio, ¿qué ocurre en el caso del manga? Jaime Romero, en una breve nota al pie de su artículo “La importancia de lo cotidiano en el nuevo cómic franco-japonés”, afirma que “hoy en día existe manga sobre cualquier tema imaginable” (Romero, 2017, p. 92). No obstante, no haría falta una cita de autoridad, tan solo basta con ofrecer un breve vistazo al catálogo de títulos en vigencia: un alienígena que destruye el 70 % de la luna antes de alistarse como un profesor de secundaria (*Ansatsu Kyōshitsu -暗殺教室-*, 2012), un estudiante que puede comunicarse con microorganismos sin ninguna razón aparente (*Moyashimon -もやしもん-*, 2004), o *Jidōhanbaiki ni Umarekawatta Ore wa Meikyū ni Samayō* (自動販売機に生まれ変わった俺は迷宮を彷徨う) cuyo título en español es “renacido como una máquina expendedora, y ahora deambulo por una mazmorra” y su trama puede deducirse con solo su traducción.

El manga, en tanto tipo de cómic, expresión gráfica japonesa o medio visual, posee la maleabilidad genérica suficiente para ser considerado como un receptáculo de géneros. La capacidad de apropiarse de múltiples temas, de varias historias y estructuras diversas, lo torna en una ventana abierta hacia otra identidad, mismo espacio que la escritura cervantina nos ofrece con respecto a su cultura. Ambos medios literarios, aunque distanciados, muestran las aspiraciones de dos geografías: sus sueños, pesadillas, fantasías y fetiches. Las facciones quijotescas transgreden en ciertos momentos su fiel descripción, pero los parecidos perduran.

Segunda transmutación: de la caballería al *shōnen*

El segundo postulado remite al género de caballería. Si bien el uso de este presenta variaciones en la obra cervantina, la importancia de la acción, la trayectoria heroica del protagonista y su fidelidad a los deberes éticos conforman algunos de los pilares de la novela de caballería. Por otro lado, en la nación nipona, se encuentra el *shōnen manga* (少年漫画). Si bien su naturaleza clasificatoria remite a una cuestión etaria, puesto que la traducción del género remite a “niño” (principales consumidores), el *shōnen* enfatiza la acción en el campo de batalla, hecho que suele iniciar debido a los principios

del protagonista, el cual es guiado por su moral y valores.

Retrocediendo nuevamente al capítulo XIV de la segunda parte, el enfrentamiento entre el hidalgo y el caballero de los espejos hace de la comparación un hecho argumentado. En contraste con la novela, el manga utiliza treinta de sus casi doscientas páginas para ilustrar a detalle la batalla entre estos (un porcentaje mucho mayor si lo comparamos con la obra cervantina). La trayectoria heroica del Quijote, al verse obstaculizada por Sansón Carrasco, se encuentra obligada por deber ético a realizar un encontronazo de armas y principios. Aquí, los monólogos narrativos trazados en los paneles transmutan en *flashbacks* (principal herramienta narrativa en el manga para comprender las motivaciones de los personajes), y las detalladas descripciones del evento ofrecen un gran despliegue de viñetas bien logradas.

En un género historietístico donde prima la batalla y los valores por sobre la progresión narrativa, la decisión editorial de dilatar el enfrentamiento comienza a adquirir un sentido más consciente en la reescritura. En adición, no sería desatinado concluir que la pelea plasmada inicialmente en el mencionado capítulo XIV (un engranaje más en la maquinaria cervantina), sea aquí el motor que impulsa y ordena el resto de paneles e ilustraciones.

Tercera transmutación: de los valores al *nekketsu*

El tercer postulado es consecuencia directa del segundo, pues encuentra su germinación en ambos géneros previamente comparados. No es posible concretar una novela de caballería sin hazañas heroicas del personaje que se proclame en rol de caballero, de la misma manera en que no hay *shōnen* sin batallas que ofrezcan el componente osado tan característico del género. La historia del Quijote se teje mediante aventuras que permiten representar (aunque con su respectiva crítica) las costumbres del modelo ideal de caballero; de un hombre valiente, bondadoso y capacitado para proteger sus propios valores. Sin embargo, al analizar una obra de cultura oriental, impera la necesidad de mencionar su disimilitud en cuanto a los valores de un caballero. El *bushido*, los mandamientos éticos pertenecientes a los guerreros samuráis, también encontrará lugar en la transmutación de la idea de valor. No obstante, la idea de “aventura” también sufrirá el mismo destino, puesto que el manga del quijote supo encontrar su género similar: *nekketsu*³ (熱血).

³ Aunque con similitudes al *shōnen*, el género *nekketsu* relata historias que oscilan entre altas dosis de acción y largos viajes pacíficos entre los personajes principales. Generalmente, la trama exige un protagonista que (junto con amigos que cumplan el rol de acompañantes en su viaje) supere diferentes obstáculos mientras defiende aquellos valores y anhelos que motivaron inicialmente su travesía. En adición, el género suele desarrollarse en un mundo verosímil, mixturados con ciertos tintes fantásticos, relacionados con las habilidades de los personajes principales (resistencia sobrehumana, super fuerza

Traducido como “sangre caliente”, el género *nekketsu* encuentra su lugar en el manga del Quijote a través de las hazañas, así como también en la transmisión de valores por parte del hidalgo. Este género cobra incluso más relevancia al momento de ver cómo su amada, principal motivación, se materializa en su viaje. Lo que es más, el manga del Quijote ilustra un protagonista valiente y recto. Demuestra compasión en su victoria contra el caballero de los espejos, es cortés con los ciudadanos y su sinceridad absoluta nos remite a esa extraña locura de la obra original.

Si el Quijote puede percibirse como un protagonista propio de este género es gracias a que persigue un sueño honesto sin dejar sus valores a un lado. Al igual que un protagonista del *nekketsu*, la honestidad (e inocencia) inspira al héroe quijotesco en su búsqueda trascendental, superando obstáculos que le propician desarrollo suficiente como para cumplir su deseo de aventuras.

Sin embargo, cualquier lector del manga (y de la obra cervantina) podría preguntarse acerca de la nueva distribución entre escenas de acción y momentos pacíficos de viaje y conversación que la obra gráfica plantea. Considerando que las aventuras constituyen alrededor del 25 % de los paneles, ¿qué ocurre con el equilibrio aventura-episodio plasmado en la obra original? Son estas dudas las que dan origen al cuarto postulado.

Cuarta transmutación: del episodio al *slice of life*

Ya sea entendido como “un experimento narrativo justificable según la relación que guarda el héroe con la historia principal” (College y Peña, 1996, p. 1197), o como la suspensión temporal de la acción principal, los episodios quijotescos funcionan para articular los núcleos de la obra original. No obstante, tras buscar un equilibrio porcentual entre narraciones de aventuras y la presencia de episodios, es observable que el manga no se rige con el mismo principio. Pensar esta dicotomía en clave novelada resulta improductivo ante la línea gris en donde se mantiene esta comparación. Frente a lo digresivo y ornamentado que un episodio puede ser en la prosa, el manga lo convierte en un género donde examinar lo accesorio nos ayuda a comprender lo esencial. Dicho género será el *slice of life*⁴.

Este último, enfocado en las maravillas de lo cotidiano, encuentra su

o la capacidad de regeneración).

⁴ También denominado como “recuentos de la vida”, este género busca concientizar al espectador de las bellezas cotidianas que suelen permanecer desplazadas en las historias por carecer de exotismo. A través de la abstracción del sujeto fuera de aquello que se realiza de forma mecánica (sumado al énfasis en la cotidianeidad), se le ofrece la oportunidad de experimentar, una vez más, la primera percepción que ha tenido de un objeto o vivencia.

símil en la “falta de acción” que un episodio contiene. Gran parte del manga se enfocará en ilustrar la vida doméstica del hidalgo antes de sus andanzas como caballero, así como en sus extensos diálogos durante los viajes y la representación de la tranquilidad antes que la efervescencia aventurera. Quizás este sea uno de los giros más interesantes y profundos que plantea el manga, puesto que invita al lector a detenerse en los caminos que recorren caballero y escudero, a preguntarse por la tranquilidad hogareña y la narración pausada. Frente a esto, Jaime Romero (2017) afirma:

Los sentimientos en torno a lo cotidiano, como el cansancio o la melancolía, permiten una apertura al mundo tal y como han defendido algunos autores. Nos ayudan a tomar conciencia de nosotros mismos a través de la presencia del otro en el que, al fin, tras salir de nuestro narcisismo existencial, reparamos. (p. 96)

La importancia de este cambio radica en la búsqueda por hacer consciente al espectador de las actividades cotidianas que rodean el universo del hidalgo. A través de la desfamiliarización (Shklovski, 1916), lenguaje e imagen conspiran para alienar al sujeto de aquello que se realiza automáticamente, permitiendo hacer de la quietud y la repetición actividades atractivamente comunes.

Algunas consideraciones finales

Las transmutaciones aquí planteadas representan tan solo un aporte introductorio de cara al resto de análisis que aún queda por planificar. A escasas páginas de finalizar con el manga del Quijote, por ejemplo, se presenta el siguiente diálogo entre el duque y un Quijote mucho más introspectivo⁵:

- ¿Qué os acontece, señor caballero de la triste figura?
- En el transcurso de mis aventuras, por causa del dolor o la ira... ha habido momentos en los que mi razón se ha trastocado.
- ¿De qué me está hablando?

⁵ En esta versión de la historia, el duque ya no funciona como un elemento antagónico, sino que, al igual que Sansón Carrasco, se plasma como un personaje que busca hacer entrar en razón al caballero de la Mancha. A su vez, el propio Quijote tiene muchos más momentos de lucidez en contraste con la obra cervantina, contemplándose esta última tan solo a escasos momentos de su muerte.

—Excelencia, vos ya lo sabéis todo, ¿no es así? Sin embargo, en otros momentos mi cordura ha permanecido intacta.

—¿Sí? ¿Por qué entonces habéis actuado como un demente, Don Alonso?

—En realidad... por zozobrar mi espíritu. He llegado a mi edad sin haber dejado huella en este mundo ni herencia que perviva tras mi muerte. Sentía un vacío en mi interior que se agrandaba día tras día. No soy más que un simple hidalgo rural. (Gallego, 2016, pp. 187-189)

En concordancia, el género *gekiga* (劇画)⁶ remite a un tipo de historia mucho más profunda, con tintes dramáticos y momentos centrados en la autopercepción del individuo. Por lo tanto, frente a las reflexiones finales del Quijote en torno a su locura, ¿podría afirmarse que parte de este género se infiltra en la reescritura del manga? El género *josei* (女性), a su vez, se enfoca en los romances maduros de una vida adulta y, muchas veces, agrídulce: ¿Acaso la historia entre Crisóstomo y Marcela no podría transmutar en esta categoría? Lo que es más, tomando al género *isekai*⁷ (異世界) como aquellas historias en donde el héroe lidia contra criaturas y situaciones que limitan con la fantasía, ¿sería desatinado hablar de un *isekai* del Quijote?

Más allá de los postulados aquí planteados, es indudable que el ingenioso hidalgo sigue combatiendo molinos a lo largo del mundo. Incluso transitando este puente bidireccional (pues no solo es de Japón a Occidente sino también de lo que comúnmente se denomina como “canon occidental” a la nación nipona), el retrato de la permanente lucha ahonda en el marco de una literatura que, proteica, se redefine como artefacto cultural.

A lo largo del artículo, se ha constatado que múltiples transmutaciones ocurren en *Don Quijote de la Mancha*, *El manga*. El primero de ellos versó sobre el tránsito del género novelado a la obra en cómic japonés. En segundo lugar, se analizó el traspaso del género de caballería al *shōnen*. Llegando al estadio final del trabajo, se estudió acerca de la naturaleza del episodio y su similitud con

⁶ “*Gekiga* es una voz japonesa que significa, literalmente, «dibujos dramáticos». Normalmente se emplea para definir un estilo de manga dirigido al público adulto, caracterizado por el amplio uso de la perspectiva y encuadres cinematográficos y temas maduros, y nacido como respuesta a las narrativas gráficas de corte más infantil, como las obras tempranas de Osamu Tezuka u otros autores que dominaron la industria del manga a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta” (Iglesias, 2020, p. 42).

⁷ “El término japonés puede traducirse como ‘universo paralelo’, ‘mundo diferente’ u ‘otra dimensión’ ... Los protagonistas del *isekai* son, en muchos casos, sujetos que llevan una vida monótona y se ven trasladados, sin capacidad de regreso inmediato, al universo de su objeto de entretenimiento favorito” (Cerdán-Martínez et al., 2021, p. 573).

el *slice of life*, para concluir en la presencia de los valores representados en el género *nekketsu*. Incluso ante la aparente incompatibilidad, la transmutación genérica ha mantenido el lenguaje poético, imbuido en paneles historietísticos y escenas memorables.

En lo que al final del artículo respecta, dos interpelaciones todavía rondan en estas hojas. ¿Cómo es posible que la reescritura del *Quijote* pueda ofrecer una nueva obra tan fructífera para su análisis? Ante esta primera pregunta, me atrevo a decir que es gracias a la tantas veces referida como “universalidad” de la obra cervantina; una suerte de fusor en el que se funden los límites de los géneros. Debido a su naturaleza, la ficción quijotesca se presenta en constante expansión y las reescrituras evidencian una globalización del pasaje entre géneros y la estandarización del diálogo entre géneros y culturas.

Finalmente, la última pregunta refiere a cuál sería el aporte de este trabajo que, al igual que múltiples investigaciones realizadas, ofrece una mirada más a una obra inagotable como lo es *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Entender el acercamiento de un lector extranjero a la obra o reconocer el valor de un producto cultural mediante su representación simbólica podrían ser posibles respuestas. Sin embargo, posiblemente sea la idea de “género” (palabra múltiples veces reproducida aquí) la forma más apropiada de responder.

Es importante comprender que, aunque relativamente delimitable, ninguna de las variables genéricas aquí mencionadas es incorruptible. Lo que es más, hasta podría afirmarse que las nociones de manga comentadas no dejan de ser, en mayor o menor medida, postizas. Acorde al aporte de Torrents (2015):

No hay ninguna de estas categorías que sea impermeable. En cierto sentido, este tipo de clasificaciones ad hoc no dejan de ser artificiales, y cumplen un rol fundamentalmente operativo, aunque es evidente que el material clasificado responde él mismo a una estructura que ha contribuido a inspirarlas. (p. 11)

Sin embargo, su artificiosidad no contradice que, interpretadas como herramientas de análisis, el estudio de cómo puede fluctuar la naturaleza de una obra da cuenta de la existencia de –como mínimo– ciertos géneros que pueden ser abordados.

Referencias

- Adrados, F. (1978). Hechos generales y hechos griegos en el origen de la crítica y la sátira. En *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS).
- Cercas, J. (25 de junio de 2011). La tercera verdad. *Babelia*, *El País*. http://elpais.com/diario/2011/06/25/babelia/1308960747_850215.html
- Cerdán-Martínez, V., Padilla-Castillo, G., Villa-Gracia, D. (2021). Isekai (異世界): el confinamiento autoimpuesto en Japón y Latinoamérica. *Arte, Individuo y Sociedad*, Volumen 2 (Nro. 33).
- Cervantes, M. (2004). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. Real Academia Española.
- Gallego, M. (2016). *Don Quijote de la Mancha, El manga*. Herder Editorial.
- Iglesias, J. (2020). Berliac y el *gaijin gekiga*. Una perspectiva mangaesca. *CuCo, Cuaderno de cómic*, Volumen 2 (Nro. 15).
- Morón-Arroyo, C. (1976). *Nuevas meditaciones del "Quijote"*. Gredos Editorial.
- Peña, A., College, M. (1996). Interpolaciones y géneros literarios en el Quijote. En *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*.
- Poitras, G. (2008). What is manga? *Knowledge Quest*, Volumen 36. Gale Academic OneFile.
- Romero, J. (2017). La estética de la *Nouvelle Manga*. La reivindicación de lo cotidiano en la nueva novela graica franco-japonesa. *CuCo, Cuadernos de cómic*, Volumen 4 (Nro. 8).
- Salinas, P. (1961). *Ensayos de literatura hispánica*. Aguilar Editorial.
- Shklovski, V. (1916). El arte como artificio. En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo veintiuno editores.
- Torrents, G. (2018). *Ninjas, princesas y robots gigantes: género, formato y contenido en el manganime*. Universidad Autónoma de Barcelona.

“Para el puente el cielo y para el hombre la tierra”. La ciudad moderna y la mirada del cronista en *Escenas norteamericanas*

María Sofía Marturet¹

Estudiante de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
sofia.marturet@gmail.com

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: en las crónicas “Coney Island” y “El puente de Brooklyn” de José Martí, analizaremos las formas de caracterización de sujetos y objetos, su efecto en la construcción poética, de qué modo el autor cuestiona quiénes son responsables de la modernización y plantea interrogantes sobre sus consecuencias. Exploraremos la dicotomía que propone el autor entre personas y objetos –donde estos últimos se personifican– y cómo exhibe desconfianza hacia la cotidianidad urbana, las instituciones responsables de la modernidad y el vínculo de los individuos con su entorno cambiante. De este modo, veremos cómo Martí aborda los aspectos problemáticos de los desarrollos contemporáneos y genera una mirada crítica hacia los procesos de transformación sociocultural.

Palabras clave: modernidad, crónicas martianas, ciudad moderna, sujetos inanimados, objetos animados, caracterización.

Introducción

En el siguiente trabajo, analizaremos las distintas formas de caracterización de los sujetos y los objetos en las crónicas “Coney Island” y “El puente de Brooklyn” de José Martí. Por un lado, describiremos cuáles son los atributos que se aplican a los seres tanto animados como inanimados y, por otro, evaluaremos cuál es el efecto generado dentro de la construcción poética de Martí. Consideraremos las posturas de Ángel Rama, que dialoga con la metodología discursiva de Martí en tanto “hombre encabalgado sobre épocas distintas” (2015, p. 6); de Fina García Marruz (1981), que retoma la influencia de los recursos poéticos presentes en las crónicas martianas; de Rafael Rojas

¹ Con aval del Dr. Martín Felipe Castagnet, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

(2008), que narra la vivencia política de este autor en territorio extranjero e imperialista; de Julio Ramos (1989), que rescata el sentido retórico de la decoración de la ciudad en las crónicas, y, por último, de Marshall Berman (1991), que describe la experiencia de la modernidad.

En este sentido, partiremos de la hipótesis de que, en “Coney Island” y “El puente de Brooklyn”, la oposición entre los sujetos y la ciudad moderna puede entenderse como un método para abordar las responsabilidades del proceso de modernización. Sostenemos que Martí examina críticamente a quienes son considerados responsables de impulsar y dar forma a la modernidad y cuestiona la relación entre los individuos y los cambios socioculturales que se producen en el entorno urbano. A través de la personificación de los objetos y la descripción de las transformaciones de la ciudad, Martí plantea interrogantes sobre las consecuencias de estos desarrollos y desafía, así, las narrativas convencionales sobre el progreso en el contexto de la época.

En cada una de estas crónicas existe una clara dicotomía entre las personas y los objetos, tanto si se trata de elementos como un puente o el pueblo de Gable en su totalidad. En el caso de “Coney Island”, según el grupo social del que se esté hablando, se puede hacer referencia a las cosas como animales o caracterizarlas como monstruos que se enfrentan a los pueblos, los edificios y los medios de transporte, dioses mitológicos o gigantes con anatomía humana. En esa misma línea, en “El puente de Brooklyn”, el personaje principal (el puente mencionado) también cuenta con una narración mitológica y religiosa sobre su creación y funcionamiento; sin embargo, en lo que se refiere a las personas, su descripción se reduce a la de insectos u objetos olvidados en el proceso de construcción de la ciudad.

Desestabilización y desconfianza en la cotidianidad urbana: líneas generales de las crónicas de José Martí

Consideraremos en primer lugar a la voz narradora. En ambas crónicas, es posible ver una primera persona del plural, un *nosotros* que no explicita en ningún momento a quién incluye. Podría tratarse del lector, que se supone que queda excluido de los demás sectores sociales que se describen en los textos; es decir, los trabajadores, los inmigrantes y los ricos. Podríamos afirmar que el narrador también se excluye de las escenas que ilustra, ya que es posible identificar momentos en los que busca a sus lectores para conducirlos a los hechos, tal como se ve en “El puente de Brooklyn”: “de la mano tomamos a los lectores de *La América*, y los traemos a ver de cerca” (Martí, 2003, p. 168). Esta primera separación podría explicarse con lo que

Rojas señala sobre la mirada del otro, que “desestabiliza las identidades del sujeto y del objeto, [y] descentra tanto a quien mira como a quien es mirado” (2008, p. 38); inestabilidad que puede interpretarse como un signo de desconfianza respecto de la cotidianidad de Coney Island o del puente de Brooklyn. Esta idea de desestabilización propuesta por Rojas se puede aplicar a ambas crónicas, al analizar cómo estas narrativas cuestionan y ponen en tela de juicio aspectos fundamentales de la vida diaria urbana y de los procesos de la modernidad.

En primer lugar, la desestabilización se refiere a la manera en que Martí presenta a estos ambientes urbanos como escenarios donde se producen transformaciones significativas. Dichos espacios se convierten, así, en símbolos de la modernidad y representan el cambio acelerado y la transición hacia una nueva era. Sin embargo, a través de su descripción poética y a veces irónica, Martí pone en evidencia los aspectos problemáticos y cuestionables de estas modificaciones.

En cuanto a la desconfianza, se dirige a varios actores y elementos: Martí cuestiona la confiabilidad de lo cotidiano en estos ambientes neoyorquinos, al mostrar cómo los elementos naturales y las construcciones humanas pueden resultar efímeros y frágiles y al hacer alusión a una falta de estabilidad en el entorno urbano en constante cambio.

En resumen, la desestabilización y la desconfianza se manifiestan en las crónicas de Martí al cuestionar la fiabilidad de los elementos habituales en la urbe, de las instituciones responsables de la modernización y la conexión de los individuos con su entorno cambiante. Martí invita a los procesos de transformación sociocultural, reflexionar sobre los efectos y las implicaciones de la modernidad y genera una mirada crítica hacia los procesos de transformación sociocultural.

Coney Island: naturaleza, espíritu y la devastación de la modernidad

En “Coney Island” se enfrenta la naturaleza, en alianza con el espíritu, contra la esencia mística y sobrenatural de la isla. Desde el primer párrafo se anticipa esta analogía de los hombres de Nueva York, al preguntarse si “hay o no en ellos falta de raíces profundas” (Martí, 2003, p. 33); inmediatamente después, se presenta a la nación como un monstruo colosal, portador de entrañas. Tal como mencionamos anteriormente, la caracterización de los seres humanos con imágenes de animales funciona como estrategia para demostrar cómo la modernidad atenta contra las nociones de naturaleza y espíritu. Entonces, la concatenada ilustración de personas con características animalizadas

refuerza esta idea de sometimiento a la naturaleza que se estaría llevando a cabo en pos del progreso.

De esta manera, podemos leer en la crónica una escena sobre niños en la playa de Manhattan *volviendo en bandadas* y entrando o saliendo como *mariposas marinas*, con una *flaca naturaleza* capaz de herirse ante el aire penetrante del mar. En el camino pasan a formar parte de la *muchedumbre*. Este concepto de la multitud aparece varias veces a lo largo de ambas crónicas, siempre como un objeto que se mueve en bloque, de manera homogénea, como si se tratase de ganado o como si conformase una alfombra. Al crecer, esta muchedumbre puede pasar a formar parte de los *monstruos humanos* exhibidos en Gable, que –podríamos interpretar– representan al mercado, los inmigrantes o los trabajadores rurales. No obstante, la descripción de “monstruos humanos, peces extravagantes, mujeres barbudas, enanos melancólicos, y elefantes raquíticos” (Martí, 2003, p. 34) podría corresponder a un circo o, precisamente, a los sectores bajos de la sociedad, ya que parte de la retórica del consumo que explica Ramos (1989) consiste en la estilización de los signos amenazantes de la modernidad, que pasan a conformar un espectáculo pintoresco.

A la descripción de los distintos pueblos de la isla le sigue la distinción de los mismos. En este apartado, además, el narrador retoma la noción del espíritu, vuelve a incluir al *nosotros* e indica que, por un lado, estos pueblos parecen encontrarse *devorados por un sublime demonio interior* y que, por otro lado, se mantienen en una búsqueda cíclica de un ideal. Continuando con la lógica de los animales, esta búsqueda es representada por un águila que, tras alcanzar su presa, se metamorfosea en una mariposa en busca de un nuevo objetivo. En contraposición, parecen existir los *espíritus tranquilos*, los hombres de los pueblos hispanoamericanos que, aparentemente libres de estos demonios, sucumben ante la tristeza y la melancolía:

La nostalgia de un mundo espiritual superior los invade y aflige; se sienten como corderos sin madre y sin pastor, extraviados de su manada; y, salgan o no a los ojos, rompe el espíritu espantado en raudal amarguísimo de lágrimas, porque aquella tierra está vacía de espíritu.
(Martí, 2003, p. 37)

Así como la humanidad parece cada vez más devastada, los paisajes de la isla se enaltecen en simultáneo por fuerza divina. Al comienzo, podemos

identificar cómo los periódicos hablan del *empuje hercúleo* de Coney Island, en donde el pueblo de Rockaway “ha surgido, como Minerva, de casco y lanza, armado de vapores, plazas, muelles y orquestas murmurantes” (2003, p. 34) y Gable posee un ascensor “dos veces más alto que la torre de nuestra Catedral” (p. 34) –una vez más, el proceso modernizador que atenta contra el espíritu–. Luego lo urbano toma entidad, al mencionar que “van y vienen vapores; pitan, humean, salen y entran trenes; vacían sobre la playa su seno de serpiente, henchido de familias” (Martí, 2003, p. 35). Por último, de noche, el escenario de luces parece animado por “espíritus superiores inquietos, como espíritus risueños y diabólicos que travesearan por entre las enfermizas luces de gas” (2003, p. 39) y por los trenes, encarnaciones de monstruos que, “animados por arpas y violines”, llevan a la muchedumbre en “vías que atraviesan, como venas de hierro, la dormida Nueva York” (2003, Martí, p. 39).

El puente de Brooklyn: personificación y transformación en la modernidad

En la segunda crónica, “El puente de Brooklyn” se acentúa esta personificación de los objetos. Aquí, desde un primer momento, son las torres, las estatuas y el puente quienes parecerían moverse por sí solos. Al introducir al puente que une Brooklyn y Nueva York, el autor menciona que “en piedra y acero se levanta [énfasis agregado] la que fue un día línea ligera en la punta del lápiz de un constructor atrevido” (Martí, 2003, p. 168). Con este movimiento, se establece una relación entre el objeto creado y su creador, de manera que el primero refleja las características del segundo. Podemos explicar esto con lo que enuncia Rama (2015) acerca del concepto de *modernidad* que debió forjar Martí para reinterpretar sus fenómenos:

Mediante el funcionamiento del simbolismo, de las analogías y la concentración mística se vuelve a salvar el principio de unidad irrefragable sin tener que pasar por la materia, la lógica y la ciencia empírica ... Con ello queda consolidada la importancia capital de esta operación unificante para el espíritu de la modernidad. (pp. 11-12)

Esta última oración podría justificar que, hacia la mitad de la crónica, Martí concluya que “todo organismo que invente el hombre, y avasalle o fecunde la tierra, esté dispuesto a semejanza del hombre” (2003, p. 174). Sin embargo, más allá de las descripciones cargadas de imágenes mitológicas

–“quedan siempre delante de los ojos, como zapadores del universo por venir ... aquellas cuatro colosales boas” (2003, p. 172); “¿quién sacó el agua de sus dominios y cabalgó sobre el aire, y dio al hombre alas?” (p. 173) sobre los cables que sostienen el puente; “yacen, rematadas por delgados dientes, como cuerpo de pulpo por sus múltiples brazos, o como estrellas de radios de corva punta” (p. 173) sobre sus torres– hay una salvedad que realizar: todo lo construido ha sido hecho por el ser humano y, lejos de tratarse de divinidades griegas, las construcciones se sustentan sobre la base de sus trabajadores.

De esta forma, aunque Martí utiliza alegorías míticas y metafóricas para describir el paisaje urbano, a su vez afirma la necesidad de tener en cuenta que dichas estructuras son producto del esfuerzo y la dedicación de personas. El autor enfatiza que todo lo hecho en Nueva York está respaldado por el trabajo humano; lo despoja, así, de la divinidad y reconoce la labor de aquellos que participan en la materialización de las obras. Esta perspectiva pone de manifiesto la relevancia de los operarios como actores fundamentales en el proceso de urbanización y modernización de las ciudades. Son ellos quienes llevan a cabo las tareas físicas y técnicas necesarias para erigir los edificios, puentes y otras estructuras que conforman el entramado de la urbe; su esfuerzo y dedicación son indispensables para convertir las ideas y los diseños en realidades tangibles. Además, al resaltar el papel de los trabajadores, Martí también puede estar aludiendo a la importancia de su bienestar y condiciones laborales justas: la construcción de la ciudad moderna no debe pasar por alto los derechos y la dignidad de aquellos que contribuyen con su labor.

En este sentido, el recurso que utiliza “El puente de Brooklyn” para brindar magnitud a sus descripciones se corresponde con lo que García Marruz denomina como saltos de irrupción poética: en un primer momento, se muestra un objeto a la pura luz física y luego se lo muestra en luz de gloria, de modo que “ese salto de un orden de realidades a otro, que parece romper la causalidad natural, del discurso, da a veces un grado enorme de irrupción poética a lo que escribe” (García Marruz, 1981, p. 219). Esto indicaría por qué, al hablar de la Estatua de la Libertad, el narrador le atribuye características de una diosa griega: “la Libertad es la madre del mundo nuevo ... Y parece como que un sol se levanta por sobre estas dos torres” (Martí, 2003, p. 168).

Sin embargo, retomando lo mencionado, la voz narradora no deja de lado a los trabajadores. Al describir el puente en una instancia anterior, se mencionaban los movimientos que este hacía, desde levantarse y juntarse hasta quedar sepultado y morir; del mismo modo, las personas se describían como seres que se movilizan bajo el rótulo de la *muchedumbre*, sin entidad relevante. Pero, al mencionar la caja submarina que compone al puente, el

narrador da cuenta de los obreros (los hombres de granito) que han quedado sepultados en la construcción de la obra. Entonces, este *monstruo mitológico*, que sería el estandarte de unión entre dos territorios, se construye a partir del “cajón que con su entraña de hombres se iba hundiendo, la torre que con su pesadumbre de granito, se iba levantando” (Martí, 2003, p. 176). El escenario queda decorado por Martí, el escritor modernista que, como *maquillador*, adorna y revela el peligroso rostro de la ciudad.

Esta urbe en proceso de modernización, en los términos detallados por Marshall Berman (1991), cargada de “procesos sociales que dan origen a esta vorágine (la de la vida moderna), manteniéndola en un estado de perpetuo devenir” (p. 1), es la que Martí elige para pedir una renovación de esencias. Este movimiento, entre el disfraz, la personificación y la teatralización, fue lo que utilizó Martí para dar cuenta de cómo estaba cambiando el mundo y cómo este, a su vez, transformaba a los sujetos y a los objetos.

Es a partir de este disfraz poético donde el autor permite visualizar tanto la grandiosidad y la conexión entre territorios que representa el puente como los sacrificios y los peligros que conlleva su construcción. Su propósito es crear una imagen impactante y evocadora que transmita una crítica hacia la modernización y los mecanismos que la impulsan. A través de esta figura retórica, se exploran los límites entre lo real y lo artístico y se destaca la importancia de una mirada crítica y reflexiva sobre los desarrollos sociales y culturales que configuran la ciudad y cambian a sus habitantes.

Conclusión

En resumen, las crónicas “Coney Island” y “El puente de Brooklyn” de José Martí exploran la dicotomía entre los sujetos y la ciudad contemporánea y cuestionan la responsabilidad de la modernización y sus consecuencias socioculturales. A través de la desestabilización y la desconfianza, Martí reflexiona sobre la confiabilidad de lo cotidiano en la urbe, las instituciones y figuras responsables de la modernidad y la conexión de los individuos con su entorno cambiante. En “Coney Island”, Martí enfrenta la naturaleza y el espíritu contra la esencia sobrenatural de la isla y destaca cómo la modernidad amenaza el vínculo con estos elementos; la caracterización de los hombres como animales y la descripción de la isla como un monstruo colosal resaltan la paradoja de un país que busca el progreso a expensas de su filosofía y poesía refinadas. Asimismo, en “El puente de Brooklyn”, Martí personifica los objetos, lo que enfatiza la relación entre el creador y su creación: el puente y sus torres parecen cobrar vida propia y reflejan las características de su

constructor. Esto refuerza la idea de la importancia de la unificación en el espíritu de la modernidad.

En general, las crónicas de Martí plantean interrogantes sobre la participación y las consecuencias de los procesos modernizadores y desafían las narrativas convencionales en el contexto de la época. A través de su estilo poético e irónico, Martí revela los aspectos cuestionables de su contemporaneidad e invita a una reflexión crítica sobre las transformaciones socioculturales. En definitiva, sus crónicas son una llamada a repensar los ideales y efectos de la modernidad y buscar un equilibrio entre el progreso material y la preservación de los valores espirituales y naturales.

Referencias

- Berman, M. (1991). Introducción. La modernidad: ayer, hoy y mañana. En *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI.
- García Marruz, F. (1981). La prosa poemática en Martí. En C. Vitier y F. García Marruz, *Temas martianos*. Ediciones Huracán.
- Martí, J. (2003). “Coney Island” y “El puente de Brooklyn”. En *Escenas norteamericanas*. Editorial Arte.
- Rama, A. (2015). La dialéctica de la modernidad en José Martí. En J. Ramos y M. F. Pampín (Selecc.), *Martí modernidad y latinoamericanismo*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Rojas, R. (2008). Martí en las entrañas del monstruo. En *José Martí: la invención de Cuba*. Editorial Colibrí.
- Ramos, J. (1989). Decorar la ciudad: crónica y experiencia urbana. En *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. FCE.

La mujer contra el patriarcado: análisis comparativo entre *La vegetariana* y *Las aventuras de la China Iron*

Florencia Falcón¹

Estudiante de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales,
 Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco
here90andnow@gmail.com

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: el presente trabajo se centrará en el tema de la intertextualidad, tomando la definición propuesta por Julia Kristeva y Roland Barthes. A partir de este marco teórico, se desarrollará el análisis comparativo entre la obra *La vegetariana* de Han Kang y *Las aventuras de la China Iron* de Gabriela Cabezón Cámara, considerando principalmente aspectos como el contexto de producción de sus obras, cuestiones sociopolíticas e históricas en Argentina y en Corea del Sur, la relación de la mujer con el patriarcado y la sexualidad, corporalidad y transformación de las protagonistas. Se explorarán, también, las relaciones entre los personajes y el elemento transgresor que las comprende, de donde se desprenden distintos conceptos como la violencia y la paz, la opresión, la libertad y la transformación.

Palabras clave: intertextualidad, *La vegetariana*, *Las Aventuras de la China Iron*, el rol de la mujer, revolución, patriarcado.

Introducción

El presente trabajo se centra en el tema de la *intertextualidad*, tomando la definición propuesta por los post-estructuralistas Julia Kristeva y Roland Barthes. El concepto de intertextualidad hace referencia a la condición relacional del texto, en el sentido de que todo texto se inscribe en un espacio cultural y no es independiente de los procesos sociales e históricos; por lo tanto, es posible la creación de conexiones con otro texto, aunque estos no lo marquen explícitamente ni sean “conscientes” de la existencia de ese otro escrito.

En este trabajo exploraremos la relación intertextual entre las obras

¹ Con aval del Dr. Sebastián Sayago, Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, Argentina.

La vegetariana (2017) de Han Kang y *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara. Según la perspectiva post-estructuralista, la intertextualidad parte principalmente del lector antes que del autor, teniendo en cuenta la explicación de Barthes de que el yo lector se encuentra en medio de una “pluralidad infinita de referencias intertextuales” (Spíndola, 2020, p. 2). Esto podemos relacionarlo con la definición de *biblioteca mental* de Vitagliano (1997), según la cual como lectores vamos conformando una biblioteca por medio de nuestras lecturas anteriores. De acuerdo con estas concepciones, realizaremos un análisis de las obras para establecer una relación intertextual a partir de nuestro yo lector.

La elección de este tema para el artículo fue motivada por el elemento transgresor que las obras poseen, ya que, a pesar de tener diez años de diferencia en sus publicaciones y pertenecer a dos países muy distantes el uno del otro, creemos que buscan mostrar las voces silenciadas sobre las que se han construido las literaturas nacionales respectivas.

Los ejes del siguiente estudio son: la mujer en relación con el patriarcado, la corporalidad y sexualidad, y la transformación de las protagonistas.

Contexto de producción de *Las Aventuras de la China Iron* y de *La Vegetariana*

Gabriela Cabezón Cámara nació el 4 de noviembre de 1968 en la provincia de Buenos Aires, Argentina. La obra que aquí nos compete, *Las aventuras de la China Iron*, es una reescritura del clásico del género gauchesco *El gaucho Martín Fierro*. En esta, nos encontramos con el personaje de la China de Martín Fierro luego de que este haya sido forzado a irse a la frontera. Ella deja a sus hijos con los ancianos del pueblo y se embarca en una travesía junto con Liz, una inglesa pelirroja que le va a enseñar muchas maravillas que antes desconocía. También las acompañan su perro Estreya, y Rosario, un joven gaucho.

Por su parte, Han Kang es una escritora surcoreana que nació el 27 de noviembre de 1970 en la provincia de Gwangju. Su novela trata sobre una mujer llamada Yeonghye quien, de repente, decide dejar de comer carne, lo que provoca un derrumbamiento de las estructuras sociales que siempre sostuvieron su vida. Esta decisión termina afectando a todo su entorno. La escritora ha hecho un recorrido alrededor de la violencia a lo largo de todas sus obras y, en esta en particular, se centra en la violencia que ejerce la sociedad sobre una persona.

Para comprender el impacto que tuvieron estas dos obras en sus respectivas sociedades, queremos abordar un poco más acerca de sus

contextos sociopolíticos e históricos. Empezaremos por el de Corea del Sur: el rol de la mujer dentro de la sociedad coreana está íntimamente relacionado con el confucianismo que comprende las raíces mismas de sus valores sociales. El confucianismo es un sistema filosófico y religioso originado en China que predicaba sobre una jerarquía de género, en la cual la existencia femenina quedaba en segundo lugar, por debajo del hombre. Los ideales confucianos dictaban que la mujer tenía que ser virtuosa, modesta, obediente y fiel. Es decir, tenían que seguir los tres caminos de la obediencia: “sigue a tus padres en la juventud, sigue a tu marido en el matrimonio, sigue a tus hijos en la vejez”. Básicamente, la existencia femenina se definía por su rol de madre, de esposa o de hija. En la época Joseon (1392-1897), las escuelas enseñaban a leer y a escribir solamente a los hombres, por lo que la mayoría de las mujeres eran analfabetas. La literatura escrita por mujeres fue haciéndose un hueco cada vez más grande dentro de la cultura coreana, a partir de la fundación de la primera escuela para mujeres, pero, aun así, tuvieron que esperar por muchos años hasta que sus obras fueran leídas y tomadas en cuenta por la sociedad.

En el caso del contexto sociopolítico Argentino comparte un elemento en común con lo expuesto anteriormente: la mujer tampoco tenía un espacio propio dentro del campo literario de la época. Procederemos a citar una introducción de Falcón (2020a) sobre la imagen de la mujer en la sociedad argentina del siglo XIX:

En el siglo XIX, el deber de la mujer solo se centraba en lo doméstico desde el papel de madres y esposas. No se las aceptaba en campos de política, periodismo y literatura. Eran consideradas seres inferiores biológicamente, generalmente relacionadas con la locura y las patologías psicológicas. Poseían una inferioridad jurídica caracterizada por la negación de ciertos derechos, como votar, firmar un contrato y heredar, porque se las veían como seres irracionales, impredecibles y vulnerables ante sus pasiones. A su lado, el hombre era considerado un ser racional. Es por ello que, en este tiempo, la sociedad se organizaba en base a una división de tareas: la mujer se desempeñaba en el ámbito de lo privado, mientras que el hombre en el ámbito de lo público (el gobierno, el trabajo, la opinión, etc.). (Falcón, 2020a, p. 1)

Entre los aspectos que se abordan en ese material, podemos encontrar que las representaciones de la mujer dentro de las obras literarias escritas por hombres, en su mayoría, nacían sobre la base de una intención de utilizarlas como herramientas políticas a través de las cuales expresar sus pensamientos sobre la conformación de la identidad nacional, que en esa época todavía estaba en proceso de construcción.

Los escritores argentinos buscaban poder elevar a la sociedad argentina a un nuevo nivel que se basaba en el modelo eurocéntrico, es decir, progreso y civilización. En contraste con esto, encontramos a la figura de la mujer, quien fue relegada a este sitio de marginación desde la matriz colonial eurocéntrica (racista) y la matriz patriarcal (sexista), que la configuraban como un ser “bárbaro, ingenuo, incapaz de construir autónomamente su propia subjetividad y desarrollar competencias intelectuales, emocionalmente vulnerable y sentimental, pasivo, tutelado y, fundamentalmente, concebido como objeto de uso, con una finalidad reproductora” (Boldini, 2015, p. 5).

De esta manera, como cita Moreyra (2019), se crea un dispositivo discursivo que tiene la función de homogeneizar, “definir un nosotros y un ellos en un sistema de inclusión y exclusión” (p. 48).

La relación de la mujer con el patriarcado

En *Las aventuras de la China Iron* se transmite una idea de nación completamente opuesta a aquella que había sido planteada en la literatura del siglo XIX. Mientras que la anterior estaba caracterizada por una visión racista, machista, eurocéntrica y excluyente; Cabezón Cámara se reapropió de ese espacio con una mirada contemporánea, compuesta por trazos feministas que vuelven el foco de atención en la figura de la mujer, ya no como una herramienta sino como un ser humano. A su vez, la obra también expande esta inclusión al movimiento LGBTQ+ al introducir personajes que transmiten otra imagen del amor, la sexualidad y la familia. La escritora toma el espacio que le brinda el campo literario para reinterpretarlo y funda, en oposición al poder decimonónico, un nuevo proyecto:

Resulta interesante entonces que el canon entendido como constructo exclusivo y excluyente en cuyo seno históricamente se invisibilizaron, con contadas excepciones, las escrituras de mujeres y sus voces, sea

recusado para pensar en la construcción de nuevos espacios –nuevos corpus– que alojen estéticas desclasificadores y funciones de autor por fuera de la herencia patriarcal. (Fandiño, 2019, p. 55)

En la estructura de la obra, podemos ver que Cabezón Cámara marcó un camino que representa la clásica oposición de civilización y barbarie. La primera parte se llama “El desierto” y abarca el viaje de la protagonista con Liz en caravana, que cruza el desierto iluminado; luego sigue “El fortín”, cuando el grupo detiene su viaje en la estancia de Hernández que, justamente, marca el límite entre la civilización y la barbarie; por último, tenemos “Tierra adentro”, cuando llegan al territorio de los pueblos indígenas. Lo curioso de esta obra es que, mientras la primera parte está caracterizada por un halo de descubrimiento y admiración y la última parte es un paraíso de ensueño, la segunda parte muestra un lado “incivilizado” a través de aquel proyecto de Hernández por el cual hacía trabajar extenuantemente a los gauchos y a las chinas que estaban a su cargo. Es así como el texto rompe con la clásica oposición fronteriza.

Además de esto, es importante remarcar que el personaje de la mujer de Martín Fierro no aparece como tal en la obra original, sino que es mencionada superficialmente. En cambio, en *Las aventuras de la China Iron*, se le da relieve a su voz a través de un narrador en primera persona que busca transmitir todo el proceso por el que atraviesa la protagonista y le da vida a un personaje que había sido silenciado durante muchos años a pesar de haber estado en una de las obras más importantes de la literatura nacional. Por su parte, *La vegetariana* también está dividida en tres partes, cada una de estas es narrada por un personaje que conforma el entorno de la protagonista, sin embargo nunca podemos saber qué es lo que siente y piensa ella, salvo en pequeños fragmentos que retratan sus sueños o en algunos diálogos. Creemos que esta decisión no es azarosa sino que, más bien, saca a relucir la condición silenciada y oprimida de Yeonghye, a quien vemos desde las perspectivas distorsionadas de su marido, su cuñado y su hermana. A través de estas narraciones sesgadas podemos descubrir que Yeonghye es una mujer que, durante toda su vida, tomó una posición sumisa ante todas las personas de su entorno. En su cotidianidad, era normal que su familia se inmiscuyera deliberadamente en sus decisiones y pasara de largo los pensamientos de la misma Yeonghye. Esto impidió que ella ejerciera su propia autonomía.

La sumisión que venimos analizando también se refleja, por ejemplo, en los constantes abusos físicos que ejercía su padre sobre Yeonghye; maltratos

que se mencionan en el texto, y que solo se cometían contra ella y no contra sus otros hermanos. A través de la primera narración (marido) podemos ver que él la eligió porque ella no era “común y corriente”; por lo que, a su lado, él podía evitar sentirse inferior. En las escenas narradas, además, se exhibe la forma en la que él se muestra siempre indiferente ante el estado de su mujer y, en vez de ayudarla cuando tiene un problema, le dirige comentarios rudos desde una visión totalmente desprovista de empatía. Luego, incluso, podemos ver que cuando Yeonghye decide dejar de comer carne y él puede atisbar por primera vez dejes de “rebeldía”, él llega a violarla como una reafirmación de su dominación. Esto no acaba cuando se separan tiempo después, puesto que, en la segunda parte, vemos que esta acción se repite con el cuñado, quien se aprovecha del estado de la protagonista y decide grabar todo el proceso. Todos estos sucesos retratan el abuso que se realiza sobre la piel de Yeonghye y, por lo tanto, sobre su psiquis, lo que lastima su cuerpo al punto de motivarla a realizar una depuración completa para liberarse de esa violencia.

Sexualidad y corporalidad

*Tu propio cuerpo es lo único a lo que le puedes hacer daño.
Es lo único con lo que puedes hacer lo que quieres. Pero ni eso te dejan hacer.
(Kang, 2017, p. 216)*

A partir de su decisión de dejar de comer carne, el cuerpo de Yeonghye se vuelve cada vez más débil. El marido describe que su cuerpo es cada vez más pálido y que incluso ha dejado de dormir, puesto que empezó a tener sueños sangrientos. Yeonghye también abandona los encuentros sexuales (aunque sabemos que el marido la obliga en una ocasión, ya mencionada). A pesar de los múltiples intentos de toda la familia de que vuelva a comer carne, ella es tajante en su negación. La situación llega a tal punto que, al finalizar la primera parte, su padre la abofetea en frente de todos los presentes y ella decide agarrar un cuchillo y autolesionarse, razón por la cual es internada en el hospital y se empieza a ver al personaje como una mujer “loca”, que está fuera de sus cabales. Esto deviene en una degradación que va avanzando cada vez más sobre su propio cuerpo, pero que no está basada simplemente en una decisión impulsiva sino, más bien, que va exteriorizando todo el caos que la invade por dentro. Esta violencia que se cierne sobre ella se retrata en su piel y es una exteriorización de las tensiones que se generan entre Yeonghye y su familia. Su decisión significa un *no* a las imposiciones sociales, un *no* a la violencia, un *no* a la naturaleza de la humanidad, un *no* a su forma de estar

en el mundo. El cuerpo, entonces, es utilizado como un espacio simbólico. Su individualidad choca contra la humanidad, lo que provoca una implosión que rompe todo su interior.

En *Las aventuras de la China Iron* ocurre todo lo contrario. En vez de pintar en el cuerpo maltratos y abusos, se transmite una imagen del cuerpo libre y deseoso. Aparece un elemento descubridor en cuanto a la sexualidad de la protagonista que realiza un proceso a través del cual va aprendiendo más sobre su cuerpo, va abriéndose a nuevas perspectivas del sexo, y disfruta libremente del placer. Esto le permite experimentar cómo es “volverse chico” y sentirse completamente cómoda con ello, por lo que podemos inferir que descubre su identidad como género fluido. Incluso, también podemos notar que, al acercarse de forma íntima a Liz, descubre por primera vez su gusto por las mujeres, amplía la concepción que tiene sobre sí misma como persona, y se convierte en alguien más feliz y segura de sí misma. La China expresa esto de la siguiente manera: “me sorprendió, no entendí, no sabía que se podía y se me había revelado como una naturaleza, ¿por qué no iba a poderse? No se hacía, nomás, allá en el caserío, las mujeres no se besaban entre ellas” (Cabezón Cámara, 2017, p. 39).

La China no es el único personaje que realiza un redescubrimiento sobre sí misma. El icónico personaje de la cultura argentina, Martín Fierro –representación del “macho”–, también realiza este proceso al conocer a Cruz y darse cuenta de los sentimientos que este despierta en él. Cuando la China Iron se reencuentra con Fierro en los terrenos de Tierra Adentro, se da cuenta de que no es el mismo que había conocido, puesto que la imagen con la que se topa es la de un Fierro travestido. Además de la diferencia de aspecto, este hombre que antes había asesinado al gaucho del que ella estaba enamorada, le pide perdón públicamente, se muestra muy arrepentido de sus actos y actitudes y, a la vez, se dedica amorosamente a la crianza de sus hijos. Este nuevo Fierro es una muestra de un hombre *deconstruido*.

Otra diferencia que hay con *La vegetariana*, es que, en la obra de Cabezón Cámara, la comunidad de pueblos originarios a la que se suman los protagonistas termina transmitiendo otra visión acerca de las relaciones interpersonales. Mientras que, en la novela anterior, las relaciones estaban repletas de opresión –como si fueran cadenas–, en esta obra se muestran vínculos sin ninguna pizca de subyugación y repletos de libertad, ya sea en el amor, en el sexo o en la familia.

Transformación de las protagonistas

“Si no comes carne, te devorará el resto del mundo”
(Kang, pp. 67-68)

La protagonista de *La vegetariana* sufre una gran transformación en el transcurso de la obra, que comenzará con el abandono de la carne. De este modo se desprende de su piel de ser humano, entendido como un animal que depende de la cadena alimenticia basada en la muerte de otro ser vivo para sobrevivir. Pero la transformación no acaba aquí, sino que, en la última parte de la obra, podemos ver que Yeonghye –ya encerrada dentro de un centro psiquiátrico– decide quitarse otra capa para asemejarse más a una planta: dejar de ingerir comida a excepción del agua. El razonamiento de la protagonista se erige en que se dio cuenta de que, al comer comida vegana, también estaba violentando a otros seres: las mismas plantas. Por lo tanto, decide cortar toda alimentación que no sea el agua y los rayos solares como si pudiera realizar el proceso de fotosíntesis propio de las plantas. De esta manera, intenta evitar, a través de sus hábitos alimenticios, la perpetración de la violencia. Esta transformación con cierto tono kafkiano lleva un simbolismo construido sobre la base de que ella realiza una limpieza extrema de la violencia en su propio cuerpo, al punto de arriesgar su propia vida. Esta metamorfosis termina siendo una estrategia de liberación de toda la opresión y la violencia del mundo; por lo tanto, para Yeonghye, convertirse en una planta significa protección. Sobre las normas sociales que se imponen a la protagonista, Savitri (2018) expresa lo siguiente:

For Young Hye, return and continue her previous normal live means, she will be back to enter the world, which is dominated by the culture of patriarchy and will ‘bother’ her ‘madness’. That ‘madness’ to consider herself as a tree, at the end of the story it can be understood as her effort to resist and liberate herself over shackles of patriarchy construction that seize her ‘voice’. This also shows the freedom of a woman, to master her own self and release all of her social norm entanglement.
(Savitri, 2018, p. 8)²

² Traducción: para Young Hye regresar y continuar viviendo como lo hacía previamente, con normalidad, significaría volver a entrar a un mundo dominado por la cultura del patriarcado y eso «perturbaría» su «locura». Esa «locura» de considerarse a sí misma un árbol al final de la historia se puede entender como su esfuerzo por resistir y liberarse de las cadenas de la construcción patriarcal, las cuales aprisionan su «voz». Esto también muestra la libertad de una mujer para lograr el dominio propio y soltarse de las ataduras de las normas sociales. Por ello, esta transformación es crucial en tanto la protagonista encuentra, en su propia locura, la libertad que necesitaba.

A diferencia de Yeonghye, la China Iron no realiza un proceso de implosión a través del cual se destroza a sí misma, sino todo lo contrario, termina redescubriéndose como ser humano y reafirma aún más su identidad. Hasta entonces, su vida no dependía más que de decisiones de otras personas, pero que le afectaban directamente a ella: fue ganada por Fierro en un partido de truco y, a los 14 años, había parido ya dos hijos. A través del viaje iniciado junto con Liz pudo, en primer lugar, ser bautizada con un nombre, lo que le dio pie para reconocer(se) como un yo; y en segundo lugar, aprender acerca del mundo y reflexionar sobre él, conocer nuevas perspectivas, escuchar sobre otros lugares que no había conocido antes, sumergirse en las historias que le contaba Liz y liberar su completa imaginación. Además, pudo aprender a expresarse en una mezcla de idiomas que se convirtió en un lenguaje propio entre las dos, conocer el deseo y la importancia del placer propio, y atrapar la felicidad. La narración del libro lo menciona de esta manera: “yo recuerdo su mirada de ese día, vi la luz en esos ojos, me abrió la puerta al mundo” (Cabezón Cámara, 2017, p. 16).

La transformación de la China Iron no termina ahí, sino que ella misma se vuelve una con la comunidad de indígenas que aparece hacia el final. Una comunidad en la que no existen las fronteras ni las jerarquías, donde todos tienen el mismo poder para votar y en la que las familias se van conformando libremente a partir de la elección propia. La China Iron se encuentra con un grupo de gente que la acepta alegremente y en el que ella se adapta rápido y se integra con naturalidad, como si nadara. En contraposición con el sufrimiento de las imposiciones sociales que muestra *La vegetariana*, en *Las aventuras de la China Iron* se nos presenta una posibilidad nueva de mundo, en la que las normas restrictivas no existen, sino, más bien, que todos se funden como si fueran uno, al punto de que aparece un narrador colectivo. La China Iron tiene un destino más feliz al haberse encontrado finalmente con un lugar en el mundo compuesto por el amor.

Conclusión

Tal como observamos, el trabajo se llevó a cabo a partir de un análisis intertextual, siguiendo autores como Julia Kristeva y Roland Barthes. Teniendo en cuenta que todo texto se inscribe en un espacio cultural y no es independiente de los procesos sociales e históricos, hemos podido realizar conexiones entre *La vegetariana* de Han Kang y *Las aventuras de la China*

Iron de Gabriela Cabezón Cámara, a partir de nuestra biblioteca mental (Vitagliano, 1997).

Para concluir el análisis de las obras a través de los ejes de la relación de la mujer con el patriarcado, pudimos visualizar cómo se representaba la perspectiva feminista en la historia; respecto a la sexualidad y la corporalidad, hicimos una comparación entre la visualización y el trato del y hacia el cuerpo, y lo relacionamos con el tema de la sexualidad. Por último, analizamos la transformación de las protagonistas, donde observamos el destino que tuvieron y cómo una es más optimista que la otra. De esta manera, nos hallamos ante obras que juegan un papel fundamental en la representación de la mujer, puesto que la hacen visible con su propia voz.

Referencias

- Boldini, G. (2015). Escritura de mujeres en la Literatura Argentina del siglo XIX: la construcción de la subjetividad femenina en la obra de Mariquita Sánchez de Thompson. *Recial*, 6(7). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11904/12256>
- Cabezón Cámara, G. (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Literatura Random House.
- Fandiño, L. (2019). Canon, espacio y afectos. En *Las aventuras de la China Iron, de Gabriela Cabezón Cámara*. Revista *Hispanófila*, (186), 49–66. <https://doi.org/10.1353/hsf.2019.0032>.
- Falcón, F. (2020a). Representaciones de la mujer en la literatura del siglo XIX. En J. Spíndola (Comp.), *LE001: Literatura Argentina I*. Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco.
- Falcón, F. (2020b). Taller de Literatura Coreana de Editorial Hwarang, comunicación personal (apuntes de la clase cuatro).
- Kang, H. (2017). *La vegetariana*. Rata.
- Losa, J. (2017). Entrevista con Han Kang. *La mujer que quiso ser árbol*. Público. <https://www.publico.es/culturas/entrevista-han-kang-mujer-queria.html>.
- Moreyra, V. (2019). “Desplazamientos identitarios y relectura de las subjetividades instituidas en *Las Aventuras de la China Iron*, de Gabriela Cabezón Cámara”. En *Narrativas de la Otridad* (pp. 45-58). Nueva Editorial Universitaria.
- Savitri, A. (2018). Subjectivity of women’s body as a resistance to the domination of patriarchy in novel *Vegetarian* by Han Kang. *Revista International Journal of English and Literature (IJEL)*, (8), 1–10.



<http://www.tjprc.org/publishpapers/2-40-1518857198-1.IJELFEB20181.pdf>

Spíndola, Jorge (2020). Apuntes de la cátedra Literatura Argentina I. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, Sede Comodoro Rivadavia.

Vitagliano, M. (1997). *Lecturas críticas sobre la narrativa argentina*. Programa Prociencia CONICET.

El *Martín Fierro* en la literatura argentina contemporánea: las reescrituras de Martín Kohan

Tomás Pachamé de Gracia¹

Estudiante de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
 Universidad Nacional de La Plata, Argentina

tomas.pachame85@gmail.com

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: el poema *Martín Fierro* de José Hernández ha posibilitado, desde su canonización, una multiplicidad de diálogos críticos y teóricos, pero también ficcionales. El presente trabajo busca aportar algunas interpretaciones posibles, relacionadas con la tradición, la homosexualidad y las reescrituras, en torno del cuento “El amor” (2011) de Martín Kohan. Partiremos de la hipótesis de que el autor, mediante el gesto borgeano de la reescritura, utiliza los pasajes poco explicativos del poema como material constructivo de su obra ficcional y propone una bifurcación de los sentidos presentes en la obra de Hernández. Para el análisis de las obras que competen al trabajo –el ya mencionado cuento de Martín Kohan, *Martín Fierro* y sus reescrituras en los relatos “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” de Jorge Luis Borges–, se utilizará la noción de *transtextualidad* conceptualizada por Gerard Genette (1989).

Palabras clave: reescritura, literatura argentina, transtextualidad, homosexualidad, tradición, relectura.

Introducción

El poema *Martín Fierro* es considerado un clásico en el canon de la literatura argentina, por lo que en torno de él se trazan múltiples interpretaciones y lecturas. Más allá de las contribuciones que generan los artículos o ensayos dedicados al poema, nos enfocaremos en otra rama interpretativa de la obra como son las reescrituras; una forma recurrente en la literatura de esta nación (como muestran los casos de *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal, *Help a él* de Rodolfo Fogwill, etc.). Podríamos definir a las reescrituras como

¹ Con aval de la Dra. María Guillermina Torres Reca, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

aquellas obras que utilizan un texto –en el sentido amplio del término– de existencia previa para su propia creación y que alteran, a su vez, el sentido del mismo. En esta línea, la categoría de *transtextualidad* propuesta por el crítico literario francés Gérard Genette nos resulta productiva: Genette la define como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989, pp. 9-10). Dentro de los cinco tipos de transtextualidad propuestos, nos interesa destacar la hipertextualidad, definida como “toda relación que une a un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989, p. 14). Como explica posteriormente este autor, la palabra “injerta” es utilizada en un sentido metafórico, ya que el texto A puede estar o no explícitamente aludido en el texto B.

Las reescrituras del *Martín Fierro* han sido variadas y disímiles. Dentro de ellas, dos de las más emblemáticas (y quizá inaugurales) son las de Jorge Luis Borges en los cuentos “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. Nos centraremos en el cuento “El amor” de Martín Kohan, publicado en 2011 y compilado posteriormente en *Cuerpo a tierra* (2015). Partiremos de la hipótesis de que el autor, mediante el gesto borgeano de la reescritura, utiliza los pasajes poco explicativos del poema como material constructivo para su obra ficcional y propone una bifurcación de los sentidos allí presentes.

José Hernández y los poemas originales

El cambio que sufre el personaje de Martín Fierro entre un poema y otro se ha discutido ampliamente. Mientras que, en la primera parte, Fierro era un forajido ante la ley, en la segunda él y sus pares sienten cierta resignación frente a las autoridades legales y civilizatorias. Desde nuestra perspectiva, la razón de este cambio se corresponde con las oscilaciones políticas y morales de Hernández entre los años de la publicación de *La ida* (1872) y *La vuelta* (1879). Repasaremos ciertos tópicos de la discusión mencionada para comprender el carácter político-social del poema, dado que será sustancial para entender las reescrituras que aquí analizaremos.

En el primer poema, como ya mencionamos, Fierro es un ser conflictivo, un sujeto marginado y marginal que vivía una vida ascética y que es empujado hacia la criminalidad. La obra es un retrato de sus costumbres, de su psicología, de sus relaciones problemáticas con la sociedad. En esta primera instancia, no existe en él consideración por ser instruido por las fuerzas del Estado; el encuentro con los organismos de la ley resulta, más bien, en un choque. Es por esto que, hacia el final de *La ida*, toma la decisión de irse con Cruz, su

nuevo amigo, a las tolderías –el significante de la barbarie, la irracionalidad, un lugar alejado y hostil para el Estado en construcción–. *La ida* intenta criticar a esa sociedad argentina que utiliza al gaucho y que, paradójicamente, lo margina, que no busca su integración sino utilizarlo con fines opuestos a la misma. La obra muestra al gaucho como es, con sus defectos y virtudes, e intenta humanizarlo, mostrar que él también es un sujeto de derecho con su complejidad particular y no un paria.

En el segundo poema, sin embargo, Fierro ya no es el hombre que pelea constantemente, que se emborracha y representa la virilidad combativa, sino que se presenta como un sujeto resignado. No hay canto que salga de su boca que no esté cargado, al igual que antes, por la pena; pero esta es conjugada, ahora, con el reconocimiento de que los valores que el personaje tenía antes (considerar a las tolderías como lugar de esperanza y al Estado como entidad amenazante) se han invertido: el Estado y la sociedad argentina de fines del siglo XIX son los lugares en donde el gaucho *tiene* que vivir y amoldarse y las tolderías son una amenaza para ellos. Incluso, podríamos pensar que las descripciones negativas de las costumbres de los indígenas y la manera que tienen de tratar a “los cristianos” en *La vuelta* son funcionales a tal propósito.

Como dijimos, este cambio va de la mano con una transformación de Hernández en su recorrido político. Cuando el autor escribió *La ida* había sufrido el exilio y era un marginal político; pero, con el tiempo, los climas políticos y sociales cambiaron y el autor se acercó a ideas que rechazaba unos años antes: aunque en un principio estaba asociado con el federalismo, sus ideas hacia el final de su vida eran más cercanas a los gobiernos que sucedieron al de Rosas –contribuye a ver este cambio el hecho de que fue senador provincial, por ejemplo–. Algunos críticos (como David Viñas en el programa de televisión *Los siete locos*, 1997) han dicho que este fue un caso de oportunismo político, mientras que otros, como Tulio Halperín Donghi (1985), afirmaron que se trató de un cambio psicológico que desarrolló Hernández a lo largo de casi una década. Más allá de los motivos, la transformación provocó una riqueza importante en los sentidos que se desprenden de ambas partes del poema.

Los personajes y el estilo

Nos interesa observar un rasgo particular del *Martín Fierro*, por la importancia que tiene para la operación de reescritura que realiza el cuento a analizar: el estilo. A lo largo de los dos poemas de Hernández aparece un gran elenco de personajes. Sin embargo, lo que ocurre con muchos de ellos es que

aparecen y desaparecen sin más caracterización (el gringo, los indígenas, las fuerzas del orden, el negro, la esposa de Fierro, etc.). Hay personajes más relevantes que otros (los hijos o Cruz, por ejemplo), pero todos ellos, más allá del protagonista, no adquieren un relieve particular, sino apenas general. En *Martín Fierro* vemos una falta de singularización de los personajes y una tendencia a la sugerencia más que a la afirmación. La ausencia de nombres completos (exceptuando al protagonista), por ejemplo, remarca esta carencia que predomina en ambos poemas. Esto podría deberse al estilo de la obra más que a una intención de economizar: Hernández es conciso a la hora de poner las escenas narradas en boca de los personajes. Como dice Ezequiel Martínez Estrada (1958):

Si Hernández no describe ni enumera, es sencillamente porque eso está fuera de su plan. Sabe hacerlo, siempre con medida y eficacia; pero rara vez se entretiene en describir, máxime cuando entiende que el lector ha comprendido. Es la técnica de dialogar y de narrar que tiene el paisano: nunca sigue hablando después que el interlocutor ha captado su intención. Se maneja con intenciones, las enuncia y, una vez fijadas, deja que el oyente complete su pensamiento ... Este es el procedimiento de Hernández, y acción y personaje quedan descarnados, reducidos a vivencias que son intuitas por los demás, muchas veces mejor que si él hubiera suministrado todos los datos. (p. 159)

En este sentido, el relato que nos proponemos analizar utiliza esta carencia del poema como material productivo para su construcción.

Las reescrituras: Borges otra vez

No analizaremos pormenorizadamente los dos cuentos-reescrituras ya canónicos escritos por Borges, “El fin” y “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, publicados en *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949) respectivamente. Nos limitaremos a repasarlos, ya que resultan relevantes para el tema que nos ocupa y, como veremos más adelante, la variante propuesta por Martín Kohan no ignora la existencia de las reescrituras borgeanas sino que, al contrario, entabla un diálogo con ellas.

En “El fin” Borges utiliza una figura desconocida (Recabarren) para ficcionalizar el duelo entre Fierro y el moreno. Cuando *La vuelta* finaliza, Fierro y sus pares coinciden en cambiarse los nombres y prometen algo que el narrador no puede contar; por otra parte, Fierro se decide a no pelear con el moreno a pesar de todo. Sin embargo, Borges retoma ese final y lo alude de manera sutil para cambiarlo y reescribirlo. El protagonista, en la ficción de Borges, no va por el sendero “recto” que se proporcionaba hacia el final del poema de Hernández; en cambio, Martín Fierro vuelve a pelear, aunque finalmente muera. Es una vuelta de tuerca al contrapunto que mantuvieron los dos gauchos al final de *La vuelta*, donde lo que “tendría que haber pasado”, si Fierro fuera el mismo que en *La ida*, es una pelea de cuchilleros.

En “Biografía”, Borges complejiza un poco más la trama de *Martín Fierro*: nos proporciona, mediante el género biográfico, todos los datos (ficticios) para comprender el origen del personaje de Cruz y el porqué de su unión con Fierro. Explica que sus vidas son casi paralelas, que Cruz se reconoce en Fierro. De hecho, toda la vida de este personaje es resumida en pocas líneas, porque lo importante es tan solo la noche en que conoce a Fierro: es el momento que da sentido a su actuar y su pasado. A su vez, Borges le da un nombre propio a Cruz: Tadeo Isidoro. En suma, el movimiento que hace el escritor argentino es singularizar a este personaje para revelar el porqué de su actuar.

En ambos casos, el gesto borgeano de la reescritura tiene como operación fundamental la relectura de una tradición (en este caso, argentina). Esta relectura parte de un posicionamiento que, según Beatriz Sarlo (2015, p. 82), es el único posible para Borges: la traición. Borges no reescribe únicamente el final ni toma a un personaje del poema por su potencia estética o como simple motor de escritura, sino que lo hace, a su vez, para proponer una lectura a contrapelo del *Martín Fierro* y para polemizar con las interpretaciones que se habían hecho de él hasta ese momento (como la de Leopoldo Lugones).

Kohan: homosexualidad en las tolderías

“El amor” fue publicado, como ya mencionamos, en 2011, y recopilado posteriormente en *Cuerpo a tierra* (2015). Daremos un breve resumen de los hechos que ocurren en el relato: nos ubicamos ante el final de *La ida*, Fierro y Cruz se dan un beso de hombres; llegan a las tolderías y son bienvenidos por los indígenas, que no se muestran violentos ante su llegada; ven a unas cautivas y los indígenas les dan una carpa y alimento; una cautiva se le insinúa

a Fierro, Cruz siente celos y ambos se juntan en la carpa donde, finalmente, tienen relaciones sexuales. Lo fundamental en la propuesta de Kohan es el hecho de poner a estos dos personajes emblemáticos del siglo XIX en una relación homosexual; algo que, en la época que narrativiza el poema, era considerado pecaminoso e inmoral.

Fierro es descrito en el cuento con una precisión que permite entrever su masculinidad: “el acero de los brazos, las manos invencibles, la espalda venturosa, la boca de varón”. (Kohan, 2015, p. 14). Si seguimos las lógicas de fines del siglo XIX –que consideraban a la homosexualidad como aquello que feminiza–, no es posible pensar que un hombre que sigue los estándares masculinos y muestra su virilidad sea un homosexual. La descripción citada funciona, en este sentido, como estrategia mediante la cual se enfatiza cierto contraste: los rasgos viriles del cuerpo subrayan la masculinidad de Martín Fierro para luego, hacia el final, sensualizarlo en la relación homosexual con Cruz, lo que altera la significación de dichas características.

En “El amor”, el beso no resulta tampoco un objeto de contradicción: en la época, era una costumbre que los hombres se besaran en la boca. Sin embargo, parece indicarse que Cruz, mediante la repetición de las palabras, quiere asegurarse a sí mismo de que aquel fue un “beso de hombres”, carente de vinculaciones homoeróticas. Esta reafirmación constante es acorde con la consideración de la homosexualidad como algo inmoral y pecaminoso: el hombre de ese momento está lejos de considerar a la homosexualidad como algo propio, lo ve como una enfermedad y, como consecuencia, se reprimen o se intentan reprimir esos sentimientos, esos impulsos.

Si entendemos a la homosexualidad y a quien la practica como un sujeto marginado, resalta el lugar en el que se ubica, topológicamente, a Martín Fierro y Cruz al llegar a las tolderías. Se trata, como hemos dicho, de dos personajes que se encuentran marginados: ambos escapan de las fuerzas de la ley y se refugian donde creen que estas no pueden llegar. Al llegar, el lugar que les asignan los indios se ubica lejos del centro, donde estaba situada la comunidad; es decir, se sitúa en la periferia. Si Fierro y Cruz ya son de por sí marginados, dado que se encuentran en los límites de determinada sociedad (la cristiana, en palabras del poema), será dentro de estas orillas donde se los excluirá espacialmente una vez más. Ambos se encuentran, por ende, en los márgenes de los márgenes. Y no solo ellos se encuentran excluidos, sino que aquello que en parte los margina en el relato (la relación homosexual) es realizado en la zona de exclusión asignada.

Surge aquí el interrogante sobre si lo planteado por Kohan es un relato verosímil en relación con el texto original y si se puede unir con el poema del

cual parte. Hay diferencias entre los escritos de Hernández y el cuento: por ejemplo, cuando los gauchos llegan a las tolderías en *La vuelta*, Martín Fierro nos canta que allí los trataron con hostilidad y los separaron por dos años. En “El amor”, en cambio, se narra que los indios son más bien indiferentes ante su llegada, les proporcionan una carpa alejada y les dan comida en un clima de tranquilidad (aunque siempre con desconfianza ante el otro). En cuanto al tópico central de nuestro análisis –la relación homosexual que mantienen Fierro y Cruz en el poblado indígena–, creemos que esta interpretación resulta creíble a partir de la información proporcionada en el poema de Hernández. Observemos cómo Fierro enuncia el futuro incierto en las tolderías en el canto XIII de *La ida*:

Allá habrá siguridá
 Ya que aquí no la tenemos;
 Menos males pasaremos
 Y ha de haber grande alegría
 El día que nos descolguemos
 En alguna toldería.

Fabricaremos un toldo,
 Como lo hacen tantos otros,
 Con unos cueros de potro,
 Que sea sala y sea cocina,
 ¡Tal vez no falte una china
 Que se apiade de nosotros! (Hernández, 1951, p. 63)

La imagen es idílica, sentimental. Desde este momento, la relación entre Fierro y Cruz se intensifica: han hecho la confianza de quiénes son realmente (Cruz lo sabe de dos maneras: la versión policial y la que él ha vivido) y se prometen un futuro mejor donde estarían los dos juntos.

Lo cantado por Fierro cuando Cruz muere de viruela en el canto VII de *La vuelta* también ayuda a ver cómo la relación entre el gaucho y el sargento puede leerse como homoerótica:

Aquel bravo compañero
En mis brazos espiró.
Hombre que tanto sirvió,
Varón que fue tan prudente,
Por humano y por valiente
En el desierto murió.

Y yo, con mis propias manos,
Yo mismo lo sepulté.
A Dios por su alma rogué,
De dolor el pecho lleno;
Y humedeció aquel terreno
El llanto que redamé. (Hernández, 1951, p. 90)

El llanto, las palabras adornadas, el acto de enterrarlo él mismo, de escuchar sus últimas palabras, ser su albacea; que Fierro cante estos versos, en nuestra lectura, se asemeja a las elegías que se escribían a las amadas fallecidas.

Desde estos términos, se podría interpretar la lectura que se propone en “El amor” de la relación que entabla Fierro con Cruz y viceversa. Entre las líneas del poema, Kohan capta sentidos alejados de las interpretaciones de un lector u oyente de fines del siglo XIX y los actualiza, lo que provoca una nueva lectura del poema dirigida hacia lectores contemporáneos.

Sin embargo, Kohan no solo “injerta” (Genette, 1989, p. 16) su relato con el poema, sino que también lo hace con el cuento de Borges “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. En una primera instancia, la relación puede establecerse mediante el nombre: cuando Fierro le habla a Cruz, lo hace con el nombre de Tadeo y no con el denominativo proporcionado por el poema de Hernández. Este vínculo con Borges da pie a una condición interpretativa para comprender en su totalidad el cuento de Kohan: el lector debe leer el escrito original pero, a su vez, debe leer la reescritura de Borges sobre la figura de Cruz. “El amor”, de esta manera, solo está completo si un lector se acerca a los otros textos y lo lee a partir de ellos.

Existe, no obstante, otra vinculación que se puede establecer entre el

cuento de Borges y el de Kohan. Como hemos dicho, en “Biografía” vemos que hay un reconocimiento de Cruz en Fierro: “comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él” (Borges, 2016, p. 270). Esta suerte de mimetismo, en el que parecerían fundirse uno con el otro y se tornan indistinguibles, puede leerse también en “El amor”, aunque, en este caso, vinculado al deseo.

Hacia el final del relato de Kohan, vemos que hay una interrogación sobre quién desea que desestabiliza las seguridades que se podían tener: “Fierro arrastra la mano hasta hacerla reposar justo ahí donde quería (justo ahí donde quería quién: donde quería Fierro, donde quería Cruz)” (Kohan, 2015, p. 16). Hasta ese punto, el lector únicamente sabe que el deseo corre en Cruz, pero no aún en Fierro. Una vez establecido esta correspondencia, se puede apreciar el mimetismo del deseo al cual nos referimos: “basta esas pocas palabras para decir el deseo de Fierro, pero al sonar han dicho también, en gozosa coincidencia, justo el deseo de Cruz: lo mismo que él estaba esperando” (Kohan, 2015, p. 17). Tanto el deseo de uno como del otro se tornan indistinguibles, en el sentido en que uno desea lo mismo que el otro y viceversa. Incluso el final del acto sexual es sincronizado y mimético: “los dos al tiempo y juntitos, como hechos del mismo palo. Fierro se derrama en Cruz, y Cruz en la llanura pampeana” (Kohan, 2015, p. 17).

Podríamos decir que Kohan no solo realiza una reescritura de *Martín Fierro* sino, también, de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”. Si Borges pensaba que allí ocurría un reconocimiento de identidades vinculado únicamente con lo biográfico, en “El amor” el reconocimiento pasa por otra huella identitaria particular y biográfica: la del deseo sexual y afectivo.

Conclusiones

El análisis hasta aquí planteado muestra la productividad que tienen aquellas zonas poco explicativas del poema *Martín Fierro* para la escritura de otras ficciones. Retomando las ideas de Genette, vemos que el cuento de Kohan se “injerta” (1989, p. 14) en los otros textos mediante sutilezas –aunque de manera explícita en ciertos pasajes– y emplea las palabras de Fierro hacia Cruz (tanto en vida como tras la muerte de este último) para indagar en ellas, de un modo distinto de lo que podrían haber interpretado los lectores de fines del siglo XIX. La versión propuesta en esta reescritura provoca (y es) una bifurcación de los sentidos preestablecidos y permite que nos acerquemos y actualicemos el poema de Hernández y el cuento de Borges con una nueva lente de interpretación.

Si bien no nos hemos ocupado de cómo se relaciona el texto con su apartado contextual, cabe remarcar algunas cuestiones que permiten seguir pensando los sentidos que se desprenden de “El amor”. Al igual que el poema, el cuento de Kohan parece estar a tono con las discusiones políticas de su contexto. Como ocurre en ambas partes de *Martín Fierro*, donde vemos que hay una descripción específica y una ideología en torno de la figura del gaucho, relacionada con los climas políticos y sociales de fines del siglo XIX, en “El amor” encontraremos algo similar: fue publicado en 2011, es decir, un año después que se aprobará la Ley de Matrimonio Igualitario en la República Argentina. Si bien no se puede establecer una relación estrecha si nos limitamos al texto, el gesto de tomar al personaje literario con mayor relevancia en la cultura popular argentina para subvertir los sentidos y ponerlos en tensión implica, desde nuestra perspectiva, un reposicionamiento político de ciertos sujetos marginados de la sociedad.

Nos hemos limitado al análisis de un cuento, pero las reescrituras de *Martín Fierro* se han extendido en las últimas décadas. Podemos nombrar entre ellas a *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara, *El guacho Martín Fierro* (2017) de Oscar Fariña y la obra experimental *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007) de Pablo Katchadjian. Las dos primeras podrían ser pensadas en conjunto con la lectura que realiza el cuento de Kohan, debido a las temáticas que abordan: en la primera, una lectura en clave feminista y *queer* y, en la segunda, una lectura de las clases sociales bajas contemporáneas.

El *Martín Fierro* demuestra, con lo hasta aquí visto, que conforma la pieza fundante de una historia que puede ser reescrita y cuyas reescrituras pueden a su vez reelaborarse de nuevo, bifurcándose sucesivamente.

Referencias

- 097locos [Los siete locos]. (25 de abril de 2015). *David Viñas en Los siete locos* [Archivo de video, originalmente transmitido en 1997]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=JeUTBI2iFoY&ab_channel=097locos
- Borges, J. L. (2016). *Cuentos completos*. Debolsillo.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Halperín Donghi, T. (1985). *José Hernández y sus mundos*. Sudamericana.
- Hernández, J. (1951). *Martín Fierro*. Espasa-Calpe.
- Kohan, Martín. (2015). *Cuerpo a tierra*. Eterna Cadencia.
- Martínez Estrada, E. (1958). *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, Tomo I. Fondo de Cultura Económica.



Sarlo, B. (2015). *Borges, un escritor en las orillas*. Siglo XXI.

“Teníamos barricadas con flores”: la relación entre sujetos populares y violencia en *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara

Guadalupe Garione¹

Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
guadalupegarione@mi.unc.edu.ar

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: Al situar *La Virgen Cabeza* de Gabriela Cabezón Cámara en la nueva narrativa argentina, buscamos comprender cómo se construye en el texto a sujetos populares en relación con la violencia. Proponemos, particularmente, que en la obra se presenta al sujeto popular como alguien que es víctima de violencia institucional y que ejerce violencia como forma de defensa y resistencia. En consecuencia, los sujetos que se posicionan desde las instituciones hegemónicas se presentan como monstruos.

Para llevar a cabo esta lectura, utilizaremos aportes teóricos de Pilar Calveiro en “Acerca de la difícil relación entre violencia y resistencia” (2008) para identificar momentos centrales de la obra y analizar cómo se puede leer en ellos la violencia estatal, la resistente y la revolucionaria.

Palabras clave: violencia estatal, resistencia, sujetos populares, nueva narrativa argentina, monstruo, literatura argentina.

Sobre sujetos populares y monstruos

Mabel Moraña desarrolla en un apartado de *El monstruo como máquina de guerra* (2017) cómo, desde la conquista y colonización de América, lo específicamente americano se vuelve monstruoso a los ojos de Europa. Es decir, “el otro” marginado, explotado, subalternizado, es considerado monstruo (Moraña, 2017, p. 294). Al actualizar esta situación, Moraña explica que hoy son los sujetos populares a quienes se lee como otredades, ya que lo popular “es en muchos casos definido de cara a las culturas globalizadas y concebido en base a la *distancia* que esa producción cultural, surgida de

¹Con aval de la Dra. M. Gabriela Boldini, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

los estratos no dominantes, mantiene con respecto a las culturas urbanas, consideradas más desarrolladas” (2017, p. 295). Continuando los planteos de la autora, podemos decir que en la literatura latinoamericana se presenta, entonces, a los sujetos populares –a estos otros– como monstruos; como dice la autora, “a través de lo monstruoso se expresa ... la evidencia del fracaso de los proyectos nacionales como diseños homogeneizantes ... tendientes a asimilar *lo popular* ... a los modelos hegemónicos de dominación” (Moraña, 2017, p. 297).

En relación con esto, proponemos que esta construcción de lo popular se puede realizar a partir de los vínculos que se establecen entre estos sujetos y la violencia. Por un lado, se los representa como violentos desde la posibilidad de que ejerzan una violencia que atente contra el orden dominante. Por el otro, así como el monstruo puede realizar actos violentos, su representación negativa habilita a que también se ejerza violencia sobre él. Podemos leer estas construcciones, por ejemplo en “Ragnarök” de Jorge Luis Borges. Allí, los sujetos populares son presentados como monstruosos, al ser animalizados en su caracterización y al cargar armas –desde el texto son violentos– y, por ese motivo, sufren la violencia de los dominantes, quienes los matan.

A pesar de lo desarrollado, existen en la nueva narrativa argentina obras que cuestionan esa relación entre los sujetos populares y la violencia. En este trabajo, analizaremos *La Virgen Cabeza* (2009) de Gabriela Cabezón Cámara. Esta obra presenta a dos voces (Cleopatra y Qüity) y la historia de diversos personajes en torno de un espacio concreto: la villa en la que viven y defienden, por la que se enfrentan a fuerzas policiales y de la que son expulsados. La novela recupera, desde un diálogo entre las narradoras –que se encuentran envueltas en una historia de amor y están atravesadas por sus propias tensiones y trayectorias en torno a la villa– el proceso a partir del cual una de ellas, Qüity, escribe el texto que se está leyendo y al que Cleopatra añade su versión de los hechos. Desde nuestra lectura, consideramos que en esta obra se presenta al sujeto popular como alguien que es víctima de violencia institucional (es decir, ya no se justifica en el mismo texto el hecho de que sufra violencia) y que ejerce violencia como una forma de defensa y resistencia. En consecuencia, son los sujetos que se posicionan desde las instituciones hegemónicas quienes se presentan como monstruos.

Algunas reflexiones sobre la violencia

Para analizar la representación de la violencia en la novela, tomamos aportes

de Pilar Calveiro en “Acerca de la difícil relación entre violencia y resistencia” (2008). Por un lado, la categoría *violencia estatal* remite a las dinámicas y relaciones entre los sujetos vinculados y amparados por instituciones, y aquellos que se encuentran sometidos al orden hegemónico por parte de los primeros. Esta asegura, valga la redundancia, que el Estado y sus instituciones mantengan la hegemonía. Calveiro propone que la violencia se exagera al permitir este “traspasar el derecho vigente” al “estado de excepción” (2008, p. 25). Como plantea, “no solo ocurre en los momentos ‘excepcionales’”, sino que “es la ‘norma’, que está sucediendo permanentemente *sobre una parte de la sociedad* que ... queda fuera del orden instituido” (Calveiro, 2008, p. 26). Las vidas de estas personas son consideradas *nudas vidas* (concepto de Agamben, parafraseado por Calveiro): aquellas que no se valoran igual que otras; exentas de derechos, que quedan a disposición de los intereses de los poderosos. Así, los sujetos populares, oprimidos y colonizados quedan expuestos a situaciones constantes de violencia, sin que eso se considere un delito.

Por otro lado, otra categoría que tomaremos de Calveiro es *violencia fundadora o revolucionaria*. La autora la relaciona con la ejercida por los movimientos guerrilleros en las dictaduras militares y la define como toda la que “ocurre por fuera del derecho” (Calveiro, 2008, p. 30) y pretende inaugurar un orden nuevo. A esto añade que la violencia fundadora es ilegítima e inútil para lograr una transformación política al continuar el ciclo de violencia iniciado por el orden hegemónico.

Finalmente, tomaremos también una tercera: *violencia resistente* que “se vincula con los fines, la justicia, no con el derecho ni con el Estado” (Calveiro, 2008, p. 36). A diferencia de la anterior, esta busca romper el ciclo de violencia desde acciones subalternas que no implican un enfrentamiento directo y que no buscan apropiarse de la violencia hegemónica. Al contrario, pretende reducirla y “abrir otras vías de la política, como el discurso o la negociación” (Calveiro, 2008, p. 38). Calveiro señala, además, que esta resistencia no excluye violencia: su particularidad se encuentra en cómo se la utiliza, entre lo institucional y lo contrainstitucional, al cuestionar las acciones del Estado sin romper con él.

A partir de esto, consideraremos en el análisis *violencia estatal o institucional* a aquella ejercida por personajes que se encuentran en una posición dominante y que, desde allí, dañan a los sujetos subalternizados sin sufrir consecuencias legales. Llamaremos *violencia resistente* a las acciones de estos últimos ante la violencia estatal, implicando tanto actos violentos como otras respuestas ante la opresión. Por último, determinaremos *violencia*

revolucionaria a la ejercida por sujetos que no son dominantes, pero no actúan en una búsqueda por terminar el ciclo de violencia.

Sujetos populares y violencia en *La Virgen Cabeza*: la violación de Cleopatra

En *La Virgen Cabeza*, se narra una escena de violencia institucional que implica un ataque físico y sexual cuando Cleopatra le cuenta a Qüity sobre la primera aparición de la Virgen. Esta ocurre luego de que la mujer sea llevada a una comisaría y violada por presos y policías. Podemos identificar el comienzo de la violencia que atraviesa a esta escena cuando los policías allanan su departamento y ella se defiende: “ella había hecho karate cuando era chico y durmió a un par” (Cabezón Cámara, 2009, p. 39). Aquí, podemos considerar la violencia física ejercida por Cleopatra como una resistencia ante el allanamiento del espacio privado. Incluso, esta se minimiza ante lo que ella sufre en la comisaría. Así, podríamos organizar una escala de violencia en que es mayor y más terrible la estatal que, desde la consideración de la vida de Cleopatra como una *nuda vida*, se ejerce injustamente. Esta valoración se apoya en la intervención de la Virgen Cabeza, quien se aparece ante la mujer golpeada y abusada; es a ella a quien consuela, cura y protege.

Por otro lado, es clave tener en cuenta la respuesta de Cleopatra: perdona a todos. A diferencia de otras obras, donde el sujeto popular es configurado temáticamente como monstruo porque es violento², esta mujer renuncia a la violencia: “Cleopatra le explicó a su hermano, que quería vengarse de los violadores [agregado] que no, que hay que perdonar, que ojo no le habían sacado ninguno y los dientes los había perdido hacía mucho” (Cabezón Cámara, 2009, p. 70). Sostenemos que este planteo es clave para distinguir a Cleopatra de los sujetos dominantes: aun cuando ella ha sufrido un abuso tan terrible, cuando incluso quienes han ocupado la posición de violentos reconocen la injusticia, perdona. También es clave destacar esta postura en contraposición con Qüity, quien escribe: “cosas como esas no deben perdonarse aunque Cleopatra opine que soy una resentida y que si alguien no para nos vamos a matar entre todos” (Cabezón Cámara, 2009, p. 44). Este planteo nos permite volver a una de las características de la violencia resistente: se busca romper el ciclo de violencia. Así, se opone el sujeto popular que aboga por una no-violencia resistente a la monstruosamente ejercida en la institución policial.

² Pensemos nuevamente en “Ragnarok”, de Jorge Luis Borges. A este ejemplo podemos sumar obras del siglo XIX, como *El matadero*, de Esteban Echeverría. Allí, los sujetos populares son presentados no solo desde lo “grotesc[o]”, lo “embadurnado en sangre” y la “fealdad” (Echeverría, 1963, p. 83), sino, también, desde el ejercicio de la violencia al realizar, incluso, un intento de violación.

Evelyn, quemada por La Bestia

Cuando Qüity y Daniel hablan con John-John, se presenta en la novela a otro personaje: La Bestia. Este es el causante de que Qüity se encuentre con Evelyn, la chica quemada. Este hombre, “ex policía, capo de la Agencia de Seguridad más fuerte del conurbano” es caracterizado por el guardia como “ese loco de mierda ... que se cree que le habla Dios pero nadie le vio hacer ningún milagro, como no sea quemar a alguna puta que no le paga su parte y quedarse siempre con toda la guita” (Cabezón Cámara, 2009, pp. 44-45). Desde el apodo, podemos señalar que se lo presenta como monstruo, al ser la animalización una de las formas en que esta construcción es posible. En torno a esto, el hecho de que los roles y rasgos otorgados a este personaje en la cita anterior lo ubiquen en torno al ámbito privado de las fuerzas de seguridad podría incidir en que no se lo vincule de forma explícita con la representación del Estado realizada por la novela. Sin embargo, su accionar en torno al orden hegemónico, así como su pasado como ex policía, nos permiten relacionarlo con el ámbito la violencia estatal como lo propone Calveiro.

Consideramos que es interesante oponer este personaje a Cleopatra. Como se lee en la cita anterior, él insiste en que sus acciones responden a una fuerza divina. De hecho, en el caso concreto de violencia (la quema de Evelyn) deja un papel donde señala que lo hace por Yahvé. A diferencia de Cleopatra, quien se apoya en la Virgen Cabeza para oponerse a la violencia, este hombre utiliza la fe para justificar la suya. En torno a esto, sin embargo, cuando La Bestia muere quemado, la Virgen Cabeza le dice a Cleopatra “que le dijo Jehová que el olor a carne quemada *de La Bestia* [agregado] consumida por el fuego lo había apaciguado” (Cabezón Cámara, 2009, p. 109). Así, en relación con nuestra hipótesis, incluso en el universo de creencias en que se mueven los personajes no se justifica la violencia institucional –al contrario, se celebra la muerte de quien la ejerce–, mientras que se protege al sujeto popular que defiende la paz y el fin de la violencia.

Por otro lado, volviendo a la situación particular, consideramos que es la muerte de Evelyn, entre todas las mujeres abusadas y quemadas por La Bestia, donde se comienza a complejizar el tratamiento de la violencia. La mujer sufre a causa de este personaje, pero muere a manos de Qüity. Esta complejidad es expresada por esta última, quien dice que homicidio es homicidio sin importar la situación (Cabezón Cámara, 2009). Sin embargo, en este caso, la novela propone el disparo como una acción que, aunque violenta, es piadosa: Qüity se entera, hacia el final del capítulo, de que la joven iba a

morir, de que ella le había dado “un tiro de gracia” (Cabezón Cámara, 2009, p. 52). Así, estamos ante la tensión entre la violencia institucional y la resistente. A diferencia del apartado anterior, donde oponíamos la violencia estatal la no-violencia resistente, nos encontramos aquí con la oposición entre una violencia que causa dolor y una misericordiosa. No se reclama ni busca otra justicia, pero se termina el ciclo de violencia sufrido por un único personaje, Evelyn. Sostenemos que la violencia hegemónica es la que le ocurre *hasta* que Qüity le dispara: “a esa chica se la habían garchado todos los días, todo el día y hasta por las orejas ... la habían vejado hasta no dejarle nada propio” (Cabezón Cámara, 2009, p. 55). Y es ante ese ciclo que esta última actúa: “le disparé porque no pude soportar tanto sufrimiento” (Cabezón Cámara, 2009, p. 55). Podemos apoyar esta perspectiva, además, en las fotos de Daniel. Este, quien sostiene que su cámara le permite ver el alma de la gente, insiste en que la de Qüity nunca brilla tanto como cuando dispara a la mujer.

Finalmente, en torno a esta escena, nos parece clave una de las propuestas de Qüity, quien escribe que, al disparar deja para siempre su propia vida. Hasta entonces, ella no forma parte de los sujetos que habitan la villa, sino que se posiciona, describe y es descrita como una extraña, alguien que llega desde afuera. Cuando actúa ejerciendo una violencia resistente, Qüity se vuelve un sujeto popular: “Evelyn fue mi ticket to go, mi entrada a la villa. Yo la maté y ella me hizo villera” (Cabezón Cámara, 2009, p. 56).

La muerte del Jefe

Dentro de los hechos de violencia presentes en *La Virgen Cabeza*, es en la muerte del Jefe donde más aún se complejizan las consideraciones en torno a ella. Este es secuestrado por Daniel e interrogado por él y Qüity al considerarlo el responsable de la invasión a la villa y de la muerte de Kevin. En ese punto, la novela ofrece posturas contrapuestas tanto en torno a la violencia ejercida hacia los sujetos populares como a aquella realizada sobre el Jefe.

Con respecto a la primera, por un lado están Qüity y Daniel, quienes secuestran al Jefe para preguntarle por qué: “yo sabía que nos había matado para hacer negocios, pero me resistía a creer que Kevin se había muerto por eso” (Cabezón Cámara, 2009, pp. 175-176). Así comienza a cuestionarse el motivo de la violencia institucional, que es, en este caso, el interés económico. Una vez más, desde el concepto de *nuda vida*, la novela expone la manera en que las vidas de los sujetos populares no tienen importancia ante el beneficio monetario: en el interrogatorio, el Jefe explica “que él había ordenado que despejaran la zona, dijo, que si alguien pensaba que podrían haberla despejado

sin matar a nadie”, “que fue una batalla eso ... nadie entrega su tierra sin resistencia” (Cabezón Cámara, 2009, p. 175). Podemos leer aquí el sistema de valores con que está configurado el personaje del Jefe, donde el territorio se ubica por encima de las vidas de los habitantes de la villa. Ante esto, se oponen los valores de Qüity y Daniel, quienes expresan una apreciación por esas vidas perdidas y buscan un consuelo, una explicación más allá de ese desprecio. A partir de la tensión entre las dos posturas, una vez más, quien ejerce la violencia que es juzgada como injusta es el poderoso. Así, ante la respuesta del Jefe, Qüity escribe que entendió que “agrandar un poco una fortuna justifica cualquier cosa; no es cuestión de fortuna, es cuestión de fuerza” (Cabezón Cámara, 2009, p. 176).

En torno a esta cita se complejiza en la novela el tratamiento de la violencia; desde nuestra lectura, se lo problematiza. Daniel dispara al Jefe mientras Qüity mira, y la dicotomía de violencia estatal/resistente analizada hasta ahora se amplía al introducirse la revolucionaria. En la novela, Qüity plantea que “a la fuerza solo se le puede oponer fuerza. Y evitar la venganza es condenarse a sufrir más violencia” (Cabezón Cámara, 2009, p. 176). Así, a diferencia de las intenciones de la violencia resistente de frenar el ciclo, se propone lo opuesto. Asimismo, aun cuando no podemos decir que este hecho busque cambiar al sistema (los personajes saben que el Jefe ha perdido su poder y que su muerte no será motivo de peligro para ellos ni para el sistema en sí), se intenta cambiar una situación particular ante la cual el orden hegemónico no había actuado: hacia el final del capítulo Qüity señala que él nunca iba a ir preso.

Además, desde la distinción entre la violencia revolucionaria y la resistente, es clave analizar el posicionamiento de Cleopatra. En relación con la propuesta de Calveiro de que la primera es ilegítima e inútil, ella cuestiona el sentido de la venganza. Desde el sistema de valores de la Virgen Cabeza, Cleopatra indica a Qüity que esta le dijo que “a Dios no le gustan los que toman justicia por su mano aunque a veces igual entiende si es en nombre de Dios, pero que vos no lo matastes en nombre de Dios sino en tu nombre” (Cabezón Cámara, 2009, p. 86). Así, la violencia resistente se distingue de las demás. La masacre en la villa es para Cleopatra un acto injusto que la llevará a ejercer violencia para defenderse, pero también lo es el asesinato por venganza. Podemos retomar aquí la cita del primer apartado de análisis: la violencia solo lleva a más violencia y eso es algo que este personaje intenta evitar.

De esta manera, se vuelve compleja la pregunta sobre quién es violento y quién es el monstruo. Desde la perspectiva de Qüity y Daniel, el Jefe es

el monstruo, quien ejerce violencia sin otra motivación que el beneficio económico; al contrario, ellos lo hacen en una búsqueda de justicia. Por otro lado, tenemos la posición de Cleopatra y la Virgen Cabeza, que, aun cuando no caracterizan explícitamente de monstruosas las acciones de esos personajes se oponen a ellas, al no ser realizadas por una causa mayor, sino por un interés propio. Así, podemos ver cómo en ciertas ocasiones, incluso en una novela que se aleja de las representaciones tradicionalmente estigmatizantes de los sujetos populares, la distinción entre quién es y quién no es violento se vuelve difusa.

La masacre en la villa

La entrada de la policía a la villa es un hecho clave en la novela, cuyas consecuencias la atraviesan en su totalidad. Para comprender cómo se lo puede leer desde la categoría de violencia estatal es interesante analizar, por un lado, las estrategias de nominación de ese evento en la obra: “hicieron el mismo trayecto que Cleo y yo: villa-masacre-Miami” (Cabezón Cámara, 2009, p. 21). El *Diccionario de la lengua española* (2020) de la RAE define “masacre” como “matanza conjunta de muchas personas, por lo general indefensas, producida por un ataque armado”. A partir de esto, vemos cómo se presentan las diferentes formas de violencia que hemos leído hasta ahora en la obra, desde cómo Qüity nombra al acontecimiento. Por un lado, se ejerce violencia estatal por parte de las fuerzas de seguridad que cuentan con armas, hombres y poder. Por otro, ante esta se opone la violencia resistente llevada a cabo por los sujetos populares. En relación con la definición, la novela plantea que la violencia ejercida por los personajes de la villa no llega a las dimensiones de la estatal, por lo que esta última sería mayor y en consecuencia más terrible. Los sujetos populares se enteran de la invasión cuando esta sucede y se enfrentan a ella desde lo que tienen: cascos, macetas y balas. Así dice Cleopatra “teníamos barricadas con flores” (Cabezón Cámara, 2009, p. 150). Incluso, Qüity escribe que nunca hubieran sido capaces de vencer al “ejército” que invadió. En relación con la representación de la violencia en torno a estos sujetos que sostenemos desde nuestra hipótesis de lectura, destacamos que la narradora señala que llegar al grado de violencia necesario para vencerlos implicaría dejar de ser ellos mismos. Así, los sujetos populares en *La Virgen Cabeza* nunca ejercen una violencia que los vuelva monstruos. Al contrario, hasta en sus momentos más violentos son “una pequeña multitud alegre” (Cabezón Cámara, 2009, p. 154).

Desde lo desarrollado, vemos cómo se presenta a la violencia estatal

negativamente y a los sujetos populares como aquellos que solo se defienden ante lo sufrido. En torno a estos efectos de sentido, podemos señalar otros momentos de la novela que también son claves para producirlos. Por ejemplo, desde el inicio de la obra, los recuerdos de Qüity sobre Kevin permiten que se comience a vislumbrar lo que ocurrió en el desalojo de la villa, dándose más y más información hasta narrar el hecho concreto desde las perspectivas de las dos narradoras. En torno a esto, la muerte de Kevin se repite en muchas ocasiones. Las descripciones de este niño muriendo, que se presenta usualmente desde la ilusión y la inocencia, logran, desde nuestra lectura, una crítica a las acciones de la policía. Más adelante Qüity escribe: “Kevin, mi nene, en un amasijo chiquitito de huesos y gusanos revolviéndose en la entraña de una tierra vecina” (Cabezón Cámara, 2009, p. 13).

Asimismo, en torno a esto, consideramos que es clave retomar una cita del apartado anterior. Cuando Qüity y Daniel interrogan al Jefe, él admite haber sido consciente de que los habitantes de la villa no iban a ceder su territorio: “nadie entrega su tierra sin resistencia” (Cabezón Cámara, 2009, p. 175). Sostenemos que esta admisión logra que no se juzgue de forma negativa que los sujetos populares, ante la posibilidad de mudarse a un barrio nuevo, decidan quedarse. En el capítulo donde se narra la masacre, Qüity desarrolla cómo al haber vivido tanto tiempo en el lugar ellos deberían tener derecho a quedarse en él; la villa debería ser legalmente su propiedad. La admisión del Jefe no hace más que confirmar esta propuesta, que el responsable de la violencia estatal reconozca que tendría sentido que los sujetos populares no dejaran el territorio (y así evitaran la violencia ejercida sobre ellos), lo que permite profundizar la propuesta de que esa forma de violencia ejercida sobre ellos es monstruosa e injusta.

Finalmente, en torno a esta situación de violencia y resistencia ya desarrollada, consideramos que es interesante analizar cómo se representa, no solo en ese momento sino a lo largo del libro, a quienes ejercen la violencia resistente de forma principal en la invasión: los llamados “pibes chorros”. Qüity explica que, dentro del universo de la novela, los medios presentan a los jóvenes de la villa como criminales. Así, desde el modo en que la violencia construye a lo monstruoso, se les atribuyen actos violentos cometidos por otros para alimentar la opinión pública de que la violencia ejercida sobre ellos sería merecida. A esta representación se opone otra lograda desde la narración de Qüity: “eran todos hermosos en su furia, como Aquiles cuando ante la muerte de su amigo ya no resiste y se entrega a la ira, cede al destino. Ah, la furia chorra de los pibes chorros” (Cabezón Cámara, 2009, p. 114). De esta manera, estos sujetos, su violencia y su ira son equiparadas a los héroes

griegos, lejos de la caracterización monstruosa. Y, en consecuencia, una vez más, su accionar ante la considerada injusta violencia estatal se puede considerar resistencia.

La violencia como una constante

A partir de lo desarrollado, vemos cómo en *La Virgen Cabeza* se presentan situaciones de violencia donde los sujetos populares ejercen una resistencia a causa de las injusticias que sufren movida por la misericordia o el perdón, mientras que el Estado ejerce una exacerbada que produce dolor, violaciones y asesinatos. Asimismo, retomando la muerte del Jefe podemos decir que la obra, no solo cuestiona las representaciones literarias previas de los sujetos populares y de la violencia, sino que las complejiza. Se presentan personajes que, con sus contradicciones y particularidades, actúan desde un sistema de valores propio y reaccionan ante injusticias infligidas sobre ellos y a la violencia como un ciclo dañino, que, a menos que se ejerza en un intento de ayudar o de frenarla, es cuestionada.

En torno a esta complejidad, consideramos clave destacar que la representación que hace *La Virgen Cabeza* de la violencia no se reduce solo a las situaciones analizadas en este trabajo, aunque estas sean las principalmente desarrolladas en la obra. Al contrario, se presenta a la violencia como una constante que atraviesa la vida de los personajes. Y es así, una vez más, como se critica la construcción monstruosa de estos sujetos, y la violencia ejercida por y sobre ellos. Para explicar esto, podemos retomar una de las caracterizaciones de los “pibes chorros” que hace Qüity: “ellos sabían con qué bueyes araban y se dieron cuenta de que a nosotros también iban a echarnos las redes y se quedaron igual, entre las dos vírgenes, para dar pelea” (Cabezón Cámara, 2009, pp. 98-99). El acto central de violencia estatal (la masacre a la villa) no es insospechado por los sujetos populares. Al contrario, ellos conocen a las fuerzas policiales y al mundo en el que viven. Este conocimiento se construye desde diversas descripciones de la violencia como el atropello a los jóvenes que venden en los semáforos, el modo en que la policía los obliga a robar y compartir sus botines, las acciones de violencia sexual de las que se arrepiente John-John, o la infancia abusiva de Cleopatra. Podemos destacar también el modo en que Kevin reconoce el arma de Qüity y se tira al suelo: “me sorprendió un poco ese saber en un niño tan pequeño, pero El Poso era el reino de la eterna juventud: nadie se muere de viejo sino de enfermedades curables o tiros innecesarios” (Cabezón Cámara, 2009, p. 60). De esta manera, los sujetos populares de *La Virgen Cabeza* conviven con

la violencia estatal, se ven atravesados por ella de forma constante y la novela, con sus cuestionamientos, análisis y complejidades, logra denunciarlo.

Así como dentro de la obra, Qüity escribe su historia para publicarla y, tanto allí como en la ópera cumbia, narra y denuncia lo que han vivido. Consideramos que obras como *La Virgen Cabeza* denuncian, cuestionan y representan las violencias sufridas hoy en día por los sujetos populares y nos permiten, una vez más, preguntarnos dentro y fuera de la literatura, quién es el violento y quién es el monstruo.

Referencias

- Calveiro, P. (2008). "Sobre la difícil relación entre violencia y resistencia". En *Luchas contrahegemónicas y cambios políticos recientes de América Latina*. CLACSO: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20160229031704/03calve.pdf>
- Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Penguin Random House.
- Echeverría, E. (1963). "El matadero" en *La cautiva*. *El matadero*. Kapelusz.
- Moraña, M. (2017). En *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana. Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed. [2020]: <https://dle.rae.es>



Páginas 166-191

La literatura y las cosas

Nota al margen | Vol. I N° 1

**NOTA al
MARGEN**


La araña luminosa: el dilema del significante en traducciones al español del título *O lustre*, de Clarice Lispector (1946)

Sofía Pavesi¹

Estudiante de Letras, Facultad de Ciencias Humanas,
 Universidad Nacional de La Pampa, Argentina
sofi_pavesi@hotmail.com

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: el título *O lustre* (1946), segunda novela de Clarice Lispector, presenta un dilema en su traducción al español, que ha derivado en dos variantes: *La lámpara* (2009) y *La araña* (2003). El texto original emplea los significantes *aranha* y *lustre* para la denotación del objeto lumínico y *aranha*, para nombrar al arácnido, cuya relevancia es notable en el desarrollo narrativo. Consecuentemente, la opción entre un significante u otro señala la elección entre un objeto o un animal para nombrar la obra, aspectos de gran importancia en la literatura de Lispector en general, y en el relato de *O lustre*, en particular. Por tal motivo, es posible considerar que la decisión y sus implicancias en el cuerpo textual de la novela permiten advertir no solo la labor lingüística sino también filosófica del trabajo traductor.

Palabras clave: Problemas de traducción, Clarice Lispector, *O lustre*, lo animal, lo racional, experiencia del mundo.

A las mismas palabras, les damos éste o aquel color. Entonces, si estuviera leyendo a Proust, alguien pensaría en una araña proustiana (¡por dios, iba a escribir proustituta!), en una de esas cosas nimias a las que él da tanto sentido sin darle ningún valor sobrenatural. Si estuviera oyendo a Chopin, pensaría que mi araña es una de esas de gran salón con caireles delicados y transparentes, sacudidos por los pasos de muchachas enfermizas y tristes, bailando.
 (Sobre *O lustre*, carta de Clarice Lispector a Lúcio Cardoso)

En su lengua original, la segunda novela de Clarice Lispector se titula *O lustre* y para su traducción al español se ha optado por dos variantes, *La lámpara* (2009), versión de Elena Losada, y *La araña* (2003), versión de Haydée M. Jofre Barroso. En primera instancia, la elección parecería corresponderse con una mera cuestión sinonímica ya que, tanto en español como en

¹ Con aval de la Dra. María Carolina Domínguez, Universidad Nacional de la Pampa, Argentina.

portugués, ambos sustantivos refieren al objeto luminoso. Sin embargo, la indagación en la obra de Lispector permite pensar en un alejamiento de la literalidad en las decisiones traductoras, cuyos significados podrían incluso conformar un oxímoron: el título *La araña* habilita la asociación con el tópico lispectoriano de lo animal, mientras que *La lámpara* remite a la metáfora de luz como razón. Asimismo, las preguntas que atraviesan *O lustre* interpelan la distancia fronteriza entre *lámpara* y *araña*, pues evocan una íntima relación entre objetos y mundo vivo en función del extrañamiento que la protagonista siente acerca de su propia existencia.

En tal sentido, el posicionamiento del filósofo Jacques Derrida (2008) propone una deconstrucción de los límites, en apariencia nítidos, entre lo animal y lo humano especialmente pertinente para analizar el lugar que ocupa la alteridad en las experiencias del personaje central. De igual modo, la importancia de las cosas, en tanto entes diferenciales de lo humano, permite advertir una segunda expresión de la otredad en el proceso subjetivo que desarrolla la narración. De esta manera, el problema del traductor, acaso como la mayoría de las veces, trasciende el ámbito de la lengua para tornarse filosófico.

La lámpara viva: el objeto inanimado como existencia

La novela de Lispector narra la vida consciente de Virginia, quien tiene un supuesto vínculo incestuoso con su hermano Daniel durante la infancia. Aunque el hecho permanece implícito en el relato, la importancia del personaje masculino radica en iniciar a la protagonista en la indagación íntima del mundo vivo. Ya en las primeras páginas, el diálogo entre los personajes expone una posición de inferioridad por parte de Virginia con respecto a su hermano, cuyos mandatos se siente obligada a obedecer. No obstante, a cambio, obtiene la experiencia del descubrimiento. En este sentido, el incesto aparente funciona como la mención implícita de un deseo al que no se tiene libertad para acceder, pero que sí es posible abordar a través de la aprehensión interior de las cosas. El desarrollo subjetivo de Virginia se configura a partir del movimiento constante que demanda la búsqueda inacabada, y que constituye en ella una percepción vivificante del entorno. Desde el comienzo, al describir la Granja Quieta de Brejo Alto, primer hogar de Virginia, la voz narradora transcribe tales modos de experiencia mediante la personificación de los objetos. Destaca el modo de *ser* y *estar* del gran aparato luminoso en el salón, como puede observarse en el original y en las dos traducciones al español consideradas:

A sala. A sala cheia de pontos neutros. O cheiro de casa vazia. Mas o lustre! Havia o lustre. A grande aranha escandescia. Olhava-o imóvel, inquieta, parecia pressentir uma vida terrível. Aquela existência de gelo. Uma vez! uma vez a um relance – o lustre se espargia em crisântemos e alegria. Outra vez –enquanto ela corria atravessando a sala– ela era uma casta semente. O lustre. (Lispector, 2015, p. 11)

El salón. El salón lleno de puntos neutros. El olor a casa vacía. ¡Pero la lámpara! Estaba la lámpara. La gran lámpara de lágrimas refulgía. La miraba inmóvil, inquieta, parecía presentir una vida terrible. Aquella existencia de hielo. ¡Una vez!, una vez ante su mirada la lámpara se esparció en crisantemos y alegría; otra vez –mientras ella corría atravesando el salón– era una casta semilla. La lámpara de lágrimas. (Lispector, 2009, p. 15)

La sala llena de puntos neutros. El olor de la casa vacía. ¡Pero la araña! Estaba la araña. La gran araña enrojecía. La mirada inmóvil, inquieta, parecía presentir una vida terrible. Aquella existencia de hielo. ¡Una vez!, una vez en un abrir y cerrar de ojos, la araña se esparcía en crisantemos y alegría. Otra vez –mientras ella corría cruzando la sala– ella era una casta simiente. La araña. Salía saltando sin mirar para atrás. (Lispector, 2003, p. 26)

El objeto inanimado se esparce, siente alegría y, metaforizado con la figura del hielo, constituye una *existencia*.

De las citas precedentes surge la necesidad de destacar un aspecto que distingue el texto original. La versión en portugués alterna *aranha* y *lustre*, lo que habilita el uso indiferenciado de los significantes con el mismo referente. En cambio, en las traducciones se mantiene una concordancia entre los lexemas y el título en español por el que se ha optado, lo que podría revelar

cierta resistencia a las alternancias del lenguaje sin propósitos específicos de sentido. En cualquier caso, el desarrollo de la obra obliga a una mixtura tal entre los entes –consciencia, cosas, mundo vegetal, animales–, que la interposición de los términos y sus significados se torna ineludible.

Así, por ejemplo, tal como ocurre con la lámpara en el relato, en las dos versiones al español consideradas, formas lingüísticas de lo vivo definen la escalera, *encarnada* por el terciopelo, construida con peldaños que ascienden como sujetos verbales, *sinuosos*, hasta alcanzar una gracia firme capaz de casi extraviar la percepción de Virginia (2009, p. 15; 2003, p. 26). En la obra, la vida de las cosas excede la función poética para configurar una advertencia ontológica, el impacto de la alteridad en la existencia. La *inmovilidad* de la lámpara *inquieta* a Virginia, el movimiento ascendente–descendente de las escaleras enlaza dos planos de nivel físico en la casa, pero también de nivel simbólico. Se trata de una dinámica entre *lo otro* y *el sí mismo* que no es unidireccional, ni voluntaria, como podría interpretarse que ocurre entre los humanos y las cosas. *O lustre* muestra que lo aparentemente inmutable e irracional es capaz de promover el funcionamiento cognitivo. Ante los objetos, Virginia no obtiene respuestas y su deseo de conocer se acrecienta; no otra característica sino lo inmóvil de las cosas activa su mirar consciente:

Uma cadeira escura se refletia no bojo da chaleira, convexa, espichada, imóvel. Virgínia continuava olhando-a. A chaleira. A chaleira. Lá estava ela brilhando cega. Querendo expulsar-se da muda estupefação em que deslizara, uma daquelas profundas meditações em que às vezes tombava, empurrou-se brutalmente: diga, diga então. Parecia-lhe que devia parar agora diante da chaleira e resolvê-la. Forçava-se a olhá-la fundamentalmente porém ou deixava de enxergá-la como numa tontura ou nada conseguia ver senão uma chaleira, uma chaleira cega brilhando. (Lispector, 2015, p. 89)

La presencia de la tetera cobra una relevancia elocuente a través de los ojos de Virginia, quien desea *resolverla* a partir de su contemplación (2009, p. 15; 2003, p. 26). Frente a su intencionalidad, la mudez del objeto motiva el rompimiento del silencio con su propia voz a través de una demanda imposible, el llamado insistente a que *diga*. De tal modo, el íntimo pensamiento

de Virginia aúna los objetos a partir de la otredad que produce en ella un efecto de extrañamiento. Otredad no significada a partir de la diferencia entre lo animado de lo humano y lo inanimado de las cosas, sino a partir de una ajenidad ante esa iluminación definitiva que promete el conocimiento absoluto del mundo.

La luz intermitente: lo innombrable y lo intraducible de la experiencia humana

La primera oración de la novela evoca la fluidez del ser de Virginia en tiempo condicional: “ela seria fluida durante toda a vida” (Lispector, 2015, p. 6), lo que podría estimarse anticipatorio. Los efectos lumínicos en el relato conforman dispositivos de interrupción a través de vacilaciones, oscilaciones, parpadeos constantes. Se trata de una invitación reiterada a la duda como consecuencia irrenunciable del pensamiento:

Seria isto pensar profundamente –não ter sequer um pensamento a trazer à superfície ... O silêncio seguia-se cinzento e leve. No céu abria-se por um segundo uma clareira hesitante, mas ela descobria confusamente que o esgarçamento era o de sua própria concentração; e continuava denso, de uma densidade sem forma nem volume, o acúmulo de uma substância mais impalpável que o ar, de um elemento mais vago que o perfume através do ar. Por um instante alegrava-se tênue e agudamente por conseguir– um instante apenas, luz que acende e apaga. Teria pensado mais do que profundamente e já estaria vendo nada? pensava assustada. (Lispector, 2015, p. 42)

La cita refiere cuatro de los cinco sentidos –oído, vista, tacto y olfato–, en tanto signos de inacabamiento en la búsqueda racional. Igualmente, las sensaciones de hambre, sed, asco, o náuseas de Virginia, colman el texto como alertas corporales de lo incognoscible. El logos no alcanza para repetir la experiencia.

Una de las formas que expresan la angustia por lo inefable es la reiteración del término *traducir* en la obra. Por ejemplo, el relato del encuentro de Virginia ya adulta con su hermana, Esmeralda, explicita la carencia del

lenguaje para transcribir el acontecimiento de lo íntimo: “trocarum um olhar sem palavras, sem sentido traduzível. De fria curiosidade, de ódio iminente, de mútuo apoio e prazer” (Lispector, 2015, p. 153). En la infancia, la protagonista cuenta el secreto de su hermana Esmeralda al padre y de ese modo la traiciona, tal es el recuerdo presente en las miradas sin palabras, *sin sentido traducible*, entre las dos. Aun así, la búsqueda traductora no acaba, el gesto sintáctico del punto seguido indica un segundo intento de abordar los sentimientos que atraviesan a los personajes. Después de confirmar lo intraducible, la variedad descriptiva pareciera reintentar una fidelidad hacia lo real, incluso al incurrir en contradicciones –fría curiosidad; odio; mutuo apoyo; placer (2009, p. 218; 2003 p. 168)– y mediante una enumeración que, sin conjunción, pareciera quedar finalmente irresoluta. La sintaxis se mantiene idéntica tanto en la traducción de Losada como en la de Jofre Barroso.

La voz narradora también emplea el adjetivo *intraducible* para calificar la rendición ante la imposibilidad de comunicar con palabras, que altera las sensaciones de Virginia: “pensava sensações *intraduzíveis* [énfasis agregado] distraíndose secretamente como se cantarolasse” (Lispector, 2015, p. 30). Las dos versiones en español respetan la literalidad del término y evidencian, también en otra lengua, la insuficiencia lingüística para transcribir aquello vivo innombrable.

La (otra) araña

En *O lustre*, la lumínica no es la única araña. El arácnido –cuya exclusiva referencia gráfica en la versión original es *aranha* y su flexión en plural– tiene una participación central en la novela, no del todo desligada de la función del objeto luminoso, pues afecta los ojos de la protagonista. Durante su infancia, Daniel amenaza a su hermana con obligarla a espiar una caja llena de arañas, ante cualquier desobediencia por su parte. Un día, ejecuta la advertencia:

Ameaçava-a de abrir a caixa de aranhas a qualquer desobediência de sua parte. E de repente, sem que ela soubesse por que, ele chamou-a, os olhos intensos, mostrando-lhe a caixinha:

–Espie só...

Ela recusou enojada. Mas terminou colando um olho no buraco da caixinha e nada vendo senão movimentos vagarosos na escuridão. Ela

dizia:

—Vi, já vi, vi tudo! (Lispector, 2015, p. 23)

Virginia atraviesa su miedo y, tras colocar un ojo en el agujero de la pequeña caja, asegura haberlo visto todo. Sin embargo, la epifanía le ocasiona un persistente dolor ocular, síntoma que aumenta hasta revelar la nueva naturaleza bizca de uno de sus ojos. El suceso marca la mutación subjetiva del personaje a través de su cuerpo, cuya mirada queda subvertida. Ello podría interpretarse como una metáfora sensorial acerca de la *amenazante* presencia de lo otro vivo en la existencia humana. En efecto, tanto el término que alude a la amenaza, como el que refiere al insecto *araña* se transcriben con literalidad en las dos traducciones (2009, p. 34; 2003, p. 39).

En el artículo “La tela de la araña de Clarice Lispector”, Rebeca Sánchez (2007) analiza el dilema que presentan los títulos en español de *O lustre* según el valor simbólico impuesto por el esquema binario logocentrista. De acuerdo con su explicación, la luz de la lámpara designa racionalidad “y por tanto se encuentra en el polo positivo, masculino del paradigma; mientras que a la araña ya la sabemos sombría, animal, extraña, ajena a la cultura, femenina, situada en el polo negativo” (Sánchez, 2007, párr. 16). No obstante, la autora considera que la equiparación connotativa posibilita un proceso deconstructivo de la dualidad, pues “la araña genera luz desde su propia oscuridad y se revela como un cuerpo nuevo, diferente, inesperado” (Sánchez, 2007, párr. 16). Tal análisis motiva a considerar la reiteración de lo vacilante –y sus derivas en el texto literario– como signo contrario al método racional de categorización que suponen los binarismos.

Fronteras difusas: la alteridad como requisito para el devenir de la consciencia

En su conferencia “El animal que luego estoy si(gui)endo”, Jacques Derrida (2008) problematiza el posicionamiento de la tradición filosófica respecto de la cuestión animal. Con el interés último de desarrollar la importancia política del otro, el pensador cuestiona los postulados de René Descartes, Immanuel Kant, Emmanuel Lévinas, Martín Heidegger y Jacques Lacan en función de un punto común: que los límites distintivos entre el animal humano y el animal no humano son múltiples, complejos e imposibles de definir nítidamente. En relación con ello, el juego con el título del texto² expone un doble interés,

² Nombre original del título: “L’animal que donc je suis”.

la comprensión del animal cuya naturaleza se persigue y la constitución de la subjetividad humana a partir de esa otredad que, aunque perseguida como ajena, también le es inherente. En consecuencia, un pensamiento del otro debería privilegiar la cuestión animal para conformar una apelación a lo inaccesible, un llamamiento a aceptar aquello que se encuentra “antes de nosotros tras nosotros, precediéndonos y persiguiéndonos de forma ineludible, tan ineludible que deja la huella de tantos síntomas y heridas, de estigmas de denegación en el discurso de todo aquel que quiera tornarse sordo al requerimiento” (Derrida, 2008, p. 135). La propuesta del filósofo radica en el impedimento de entender la identidad humana con prescindencia de la animalidad que habita en ella. Lo que sucede a los ojos de Virginia en su adultez, tras el suceso de la infancia con los insectos, podría interpretarse desde esta perspectiva:

Desde o olhar para as aranhas negras de Daniel seus olhos eram um pouco vesgos, davam um rápido tom de erro e mobilidade a seu rosto onde algum traço indefinível parecia vacilar quase-se transformando sua face por vezes lembrava uma imagem refletida na água. (Lispector, 2015, p. 55)

La herida que persistente en los ojos de la protagonista podría considerarse evocación de la huella animal impresa en la consciencia humana. Así, la apariencia transformada del rostro conlleva un cambio en la visión del mundo, tal como ocurre con la difuminación de las imágenes sobre el agua.

La herida salvaje

Los significantes *araña* [*aranha*] y *lámpara* [*lustre*] no son los únicos cuyas unidades de sentido se entrecruzan. La reiteración del verbo *arañar* [*arranhar*]³ y su posición en contextos inusuales lo tornan lingüísticamente relevante. Si bien el vocablo verbal no comparte raíz etimológica con el sustantivo *araña*, el efecto de extrañamiento se produce mediante la asociación visual y fónica de los términos. La materialidad del significante multiplica los significados en la trama a través de sus alternativas lingüísticas: “de madrugada um galo cantava uma límpida cruz no espaço escuro o risco úmido espalhava um cheiro

³ Al contar conjugaciones y derivaciones adjetivadas, el verbo *arranhar* se repite más de veinte veces en la versión original.

frio pela distância, o som de um passarinho *arranhava* [énfasis agregado] a superfície da penumbra sem penetrá-la” (Lispector, 2015, p. 11). Las versiones al español mantienen fidelidad al respecto: “de madrugada un gallo cantaba una límpida cruz en el espacio oscuro, un surco húmedo esparcía un olor frío en la distancia, el sonido de un pájaro *arañaba* [énfasis agregado] la superficie de la penumbra sin penetrarla” (Lispector, 2009, p. 16); “de madrugada un gallo cantaba una límpida cruz en el espacio oscuro –el trazo húmedo esparcía un olor frío por la distancia, el sonido de un pajarito *arañaba* [énfasis agregado] la superficie de la penumbra sin penetrarla–” (2003, p. 26). Vistos los casos, es posible juzgar desconcertante el recurso metafórico que supone el *arañar* de un pájaro en la penumbra. El siguiente segmento también expone un artificio al poetizar con el mismo verbo la concepción de *vida*: “um vento baixo e insinuante soprava as folhas secas ao redor da árvore. Ela disse, a vara arranhando de leve o chão: –Se você soubesse como a vida pode ser delicada” (Lispector, 2015, p. 173). En relación con este fragmento, se advierte que las dos traducciones mantienen el gerundio (*arañando*), aspecto que invita a considerar que la elección específica del lexema verbal no haya sido azarosa en ninguno de los casos y, en cambio, se haya pretendido con él remitir al significante *araña*, así como a la extensión de sus alcances semánticos.

En contraste con las observaciones precedentes, cabe destacar una llamativa variación en las traducciones al español. Un fragmento, que describe la secuencia onírica experimentada por Virginia en las afueras de la granja, manifiesta el modo en que el dilema lingüístico de la labor traductora llega a modificar la versión original: “galhos invisíveis prendiam-se à sua roupa, os espinhos estraçalhavam o tecido, *riscavam* [énfasis agregado] sua pele com aguda violência e o sangue brotava como gotas de suor” (Lispector, 2015, p. 177); “ramas invisibles se enganchaban en su ropa, los espinos desgarraban su tejido, *arañaban* [énfasis agregado] su piel con aguda violencia y la sangre brotaba como gotas de sudor” (2009, p. 251); “ramas invisibles se prendían a su ropa, las espinas abrían el tejido, le *arañaban* [énfasis agregado] la piel con aguda violencia y la sangre brotaba como gotas de sudor” (2003, p. 192). Efectivamente, mientras el texto en portugués ofrece la opción de traducir el verbo de manera literal –rascaban–, ninguna versión del español lo hace. Acaso con atención en las repeticiones de *arranhar*, y en vista de sus posibilidades metafóricas, las voces traductoras hayan optado por *arañaban* entre las elecciones disponibles. De este modo, al igual que ocurre con *lâmpara* y *araña*, el significante verbal *arañar* [*aranhar*], y sus variantes, complejiza la expresión lingüística del mundo viviente en la novela.

“¿Acaso el mundo sabe lo que yo sé?”⁴

La búsqueda experiencial de la protagonista de *O lustre* produce interrogantes que la diferencian de su entorno. En vistas de ello, Benjamín Moser (2009) considera que “el mundo exterior, para Virginia, no existe” (p. 174). Sin embargo, la subjetividad del personaje no sería tal sin la influencia de Daniel durante su infancia, ni la alarmante distinción entre la normalidad que sus familiares le representan en relación con la rareza con que percibe su propia identidad. Tampoco el extrañamiento de sí misma irrumpiría en ella para transformarla, si despreciase las existencias que la rodean:

Fazia profundamente ignorante pequenos exercícios e compreensões sobre coisas como andar, olhar para árvores altas, esperar de manhã clara pelo fim da tarde mas esperar só um instante, acompanhar uma formiga igual às outras no meio de muitas, passear devagar... postar-se debaixo de um mastro para olhar para cima e ficar tonta de si mesma variando com cuidado o modo de viver. (Lispector, 2015, p. 18)

El fragmento citado expone la observación del entorno natural como medio para el devaneo del pensamiento. El ser consciente de Virginia se configura en función de la duda que implica el misterio de lo vivo. En este sentido, la ignorancia se torna un factor identitario para la protagonista quien, *tonta de si mesma*, encuentra en el asombro de lo inefable que le habita la prueba latente de un saber que posee sin poder decir. En ello radica la relación dilemática, oscilante, que mantiene con su entorno.

Lo vivo y lo maquínico: la araña luminosa

En la ya citada conferencia, y como ha sido adelantado, Derrida retoma la tradición filosófica desde los postulados de Descartes. Al hacerlo, cuestiona el *cogito*⁵ como matriz del pensamiento sobre lo humano. Según desarrolla, el intento cartesiano por encontrar una verdad fundamental, mediante el

⁴ Se trata de una cita textual de la novela que evoca la voz de la protagonista, al interpelar su propio entendimiento del mundo (Lispector, 2009, p. 25).

⁵ *Cogito*: pensar (latín). No obstante, “*cogito* cartesiano” se connota aquí como “sujeto moderno” o “sujeto cartesiano”, en tanto aquel que se encuentra encerrado en sí mismo. Sin corporalidad, historia ni sexualidad, el *cogito* solo percibe su propio pensamiento, pues razonar es de lo único de lo que tiene certeza.

hallazgo de lo absolutamente indubitable, supone un método que termina por asociar la vida animal con el funcionamiento de las máquinas. El *animal-máquina* cartesiano se configura en función de la privación del yo *pienso* y, por tanto, de toda reflexión, marca o impresión autobiográfica, lo que asemeja a la definición específica de los artefactos: “el retomar esa gran tradición mecanicista, que también se denomina materialista, no debería pasar solamente por una reinterpretación del ser vivo denominado animal, sino por otro concepto de la máquina” (Derrida, 2008, p. 94). La novela de Lispector supone, en este sentido, una manifestación contraria a la concepción de superioridad de la vida humana por sobre la vida animal, vegetal y también, por sobre las cosas. La existencia de Virginia se desarrolla a partir de interacciones oscilantes entre las entidades mundanas y su pensamiento, que desatiende jerarquizaciones. Tanto los animales como las cosas impulsan el movimiento vital de su consciencia:

Antes de adormecer, concentrada e mágica, dizia adeus às coisas num último instante de consciência ligeiramente iluminada. Sabia que na penumbra “suas coisas” viviam melhor sua própria essência. “Suas coisas” – pensava sem palavras, sabida na própria escuridão – “suas coisas” como “seus animais”. Sentia profundamente que estava rodeada de coisas vivas e mortas e que as mortas haviam sido vivas – apalpava-as com olhos cuidadosos. (Lispector, 2015, p. 102)

La cita devela el modo en que *cosas* [*coisas*] y *animales* [*animais*] construyen una suerte de analogía en el pensamiento de Virginia. Lo desconocido que llama a su experiencia con el mundo presupone la indistinción entre lo actualmente vivo y aquello que, ahora muerto, pudo haber tenido una vida. En este sentido, las cosas cobran una importancia radical debido a la absoluta alteridad que implica su misterio:

Embora pensasse “suas coisas” como se dissesse “seus animais”, sentia que o esforço delas não estava em terem núcleo humano porém em se conservarem num puro plano extra-humano. Mal as entendia e sua vida era de reserva, encanto e relativa felicidade; sentia-se às vezes

aconchegada a si própria – grande parte de seu existir não era coisa?
(Lispector, 2015, p. 102)

Tal misterio llega a trascender la extrañeza frente a lo animal. La representación de lo otro se perfecciona en la distancia entre los organismos vivos y las cosas permanentes en aquel *plano extra humano*, que ellas mismas se *esfuerzan* en conservar (Lispector, 2009, p. 145; Lispector, 2003, p. 118).

La pregunta por la existencia define *O lustre*, sobre todo, a partir de sus significantes. Esto es así porque, en la obra de Lispector, el significado del lenguaje comporta un enigma. El desarrollo subjetivo de Virginia acontece a partir de una búsqueda inacabada, que inicia con el extrañamiento ante la alteridad de su entorno compuesto por los objetos y por el mundo de lo viviente. El objeto lámpara evoca tanto la luz como lo oscuro, una intermitencia que remite al conocimiento como proceso vivo, cuya aprehensión absoluta es imposible. En el mismo sentido, la araña-insecto configura una vía de acceso a la verdad interceptada por la radicalidad de lo otro que define lo animal. Finalmente, el existir humano se desarrolla en un plano libre de jerarquías, en que cosas y animales se transmutan en un ahondamiento consciente no centrado en el logos, sino en el efecto de la sensación. Esta trascendencia del orden lingüístico convoca la sensibilidad de la labor traductora, que implica transcribir racionalmente lo inaprensible. El resultado es la vacilación filosófica, una pregunta siempre a punto de obtener una respuesta. Tal como la luz de un insecto titilando en la profunda oscuridad.

Referencias

- Derrida, J. (2008). *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trotta.
- Lispector, C. (2015). *O lustre*. Rocco Digital. <https://www.rocco.com.br>
- Lispector, C. (2009). *La lámpara*. (E. Losada, Trad.). Siruela. (Trabajo original publicado en 1946).
- Lispector, C. (2003). *La araña*. (H. M. Jofre Barroso, Trad.; 2º ed.). Corregidor. (Trabajo original publicado en 1946).
- Moser, B. (2009). *Por qué este mundo. Una biografía de Clarice Lispector*. Siruela.
- Sánchez, R. (2007). La tela de La araña de Clarice Lispector. *Revista Cyber Humanitatis de la Universidad de Chile*, (42), s/p. https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_simple2/0,1255,SCID%253D21064%2526ISID%253D731,00.html

García y la máquina de hacer-creer: ficciones y contraficciones en *Películas* (1977)

Camila Aguirre Vallés¹

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
camila.aguirre.valles@mi.unc.edu.ar

Recibido abril 2023, aprobado junio 2023

Resumen: en el presente trabajo, analizaremos el álbum musical *Películas* (1977), producido por La Máquina de Hacer Pájaros durante la última dictadura militar. Al considerar que los bienes simbólicos y los productos culturales deben analizarse en relación con su contexto histórico y político, aludiremos al gobierno de facto establecido en Argentina entre 1976 y 1983, así como a los relatos alegóricos por medio de los que se buscaba justificar el terrorismo estatal. Nos enfocaremos en las condiciones de enunciación particulares de un campo lingüístico, social y cultural cuya censura se hallaba institucionalizada y, desde la lógica de la eufemización, pensaremos la apropiación del recurso de la alegoría como un mecanismo de sorteo de las políticas de silenciamiento. En este sentido, se abordarán prácticas del rock argentino en dictadura como propias de un campo de producción restringida de bienes simbólicos. Analizaremos las letras, la tapa y la contratapa del álbum y abordaremos el principio polifónico que rige la ironía para pensar la multiplicidad de posibilidades de interpretación, en tanto condición de existencia de esta obra.

Palabras clave: música popular, dictadura, rock nacional, alegorías.

Obertura

En el presente trabajo, analizaremos el álbum musical *Películas* (1977) producido por La Máquina de Hacer Pájaros (banda integrada por Charly García, Oscar Moro, Carlos Cutaia, Gustavo Bazterrica y José Luis Fernández) durante la última dictadura militar. El gobierno de facto establecido en Argentina entre los años 1976 y 1983 ejerció un severo control sobre todos los aspectos de la vida cotidiana de la población, reprimió actividades políticas,

¹ Con aval de la Dra. Paola Solá, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

intervino en la educación y censuró la producción artística y mediática. Nos detendremos en las estrategias discursivas que debieron llevar a cabo los artistas de La Máquina, en un contexto de violencia, tortura y silenciamiento, para posibilitar la producción y circulación del disco que aquí nos ocupa.

Frente a ficciones estatales que buscaban justificar la represión y asesinato de ciudadanxs argentinx por parte de los grupos armados en posesión del poder, estos músicos supieron configurar *contraficciones* que denunciaban la coyuntura política y el terrorismo estatal que se ocultaban a simple vista detrás de los relatos militares. También hallaron un espacio donde expresar opiniones sobre el régimen que, en cualquier otro medio, hubiesen sido censuradas. Apropiándose del recurso de la alegoría, utilizado por el propio gobierno militar, García –compositor de las canciones de La Máquina– descubrió una manera de decir aquello que “no se podía” y sortear, de modo altamente estratégico, los mecanismos de control de discursos vigentes en la época.

Intentaremos reconstruir la figura de enunciatario(s) propuesta por el álbum –así como las prácticas interpretativas que se esperan de él– y daremos cuenta de las múltiples posibilidades narrativas que habilita el recurso de la alegoría. Asimismo, examinaremos la relación de esta obra con un campo de producción restringida de bienes artísticos, en tanto que permite a los artistas no solo evitar la censura, sino también distinguirse de producciones artísticas contemporáneas y de un público no intelectual.

La armada máquina de narrar

El sociólogo francés Pierre Bourdieu sostiene que el análisis discursivo necesariamente debe abordar las condiciones sociales de constitución del campo en que se produce un discurso, dado que es allí donde reside el principio y fundamento de lo que “puede” o no decirse en él (1977). Para el desarrollo de este trabajo, nos enmarcaremos en esta postura y consideraremos a la última dictadura militar argentina como un factor determinante de las prácticas discursivas de la época:

La dictadura militar vino a cambiar drásticamente no sólo el sistema de representación política, las políticas económicas y las formas de distribución, y la vigencia de los derechos individuales de las personas, sino que, al ejercer el monopolio de la palabra pública estableciendo

un complejo sistema de censura y prohibiciones, también cambió las condiciones de enunciabilidad, y con ello, las del conjunto de la producción de bienes simbólicos. (Díaz, 2005, p. 58)

Según Bourdieu, cualquier acto de enunciación implica un ajuste entre un interés expresivo del agente que lo emite y una “censura” constituida por la estructura del campo en que este se encuentra; ajuste llevado a cabo por medio de un trabajo de eufemización. Este último permite un compromiso entre la inclinación siempre política del agente y la violencia simbólica que el campo ejerce sobre él, lo que combina, en las formas del discurso, aquello que efectivamente el sujeto *quiere* decir, lo que *debe* decir para transmitir su mensaje y lo que *puede* decir según las características del campo al que pertenece. Si bien esta restricción se encuentra presente en toda sociedad, se halla exacerbada en contextos no democráticos –como gobiernos dictatoriales–, en los que la eufemización y la censura pueden implicar, incluso, el verse forzado al silencio. Este es el marco en el que se encontraban los músicos de La Máquina durante la dictadura de 1976 y al producir *Películas*.

Cabe destacar, no obstante, que la Junta Militar también se veía afectada por la estructura del campo y por la “censura” bourdieuana que este ejercía sobre sus intereses expresivos. Para decir aquello que “no podía decirse”, aquello que –por tabú– era innombrable, realizaban una tarea de eufemización que alteraba y disimulaba el sentido de su discurso, dado que este ocultaba intenciones violentas hacia la sociedad argentina. El recurso principal que utilizaban para esto era el de la alegoría, un instrumento retórico que permite expresar una idea abstracta o compleja de manera simple por medio de la constitución de un símbolo o de una serie de metáforas (Favoretto, 2014). Para justificar la imposición de su poder sobre la ciudadanía, elaboraron alegorías sobre el ser nacional que giraban en torno de la idea de “familia” y calificaron a los sectores opositores, blancos de la violencia estatal, como el “cáncer” que volvía a la Argentina un “cuerpo enfermo”. Sobre esto, Ricardo Piglia indica en *Crítica y ficción*:

El poder también se sostiene en la ficción. El Estado es también una máquina de hacer creer. En la época de la dictadura, circulaba un tipo de relato ‘médico’: el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se

autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia ... En verdad, ese relato venía a encubrir una realidad criminal, de cuerpos mutilados y operaciones sangrientas. Pero al mismo tiempo la aludía explícitamente. Decía todo y no decía nada: la estructura del relato de terror. (2001, pp. 105-106)

Entonces, el lenguaje se torna un arma del régimen militar que le permite mantener el orden social impuesto por medio de las narrativas elaboradas, a la vez que lo exime de la responsabilidad de decir aquello que es tabú o inapropiado y le permite hallar –a través de la eufemización– la manera de escapar a la “censura” constitutiva del campo en el que se inserta.

Sin embargo, la población también puede utilizar el lenguaje y la ficción como armas, dado que estos sirven no solo para consolidar el poder sino, a su vez, para combatirlo. En términos de Foucault, “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y aquello por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que uno quiere adueñarse” (2005, p. 15). En este sentido, veremos cómo los músicos de *La Máquina* se apropiaron del recurso de la alegoría y lo utilizaron como mecanismo de resistencia a las prohibiciones y censuras de la década de los 70. Así, la violencia simbólica que la estructura del campo impuso sobre ellos no logró sumirlos en el silencio, sino que se vio replicada por herramientas que les permitieron narrar lo innombrable.

Contraficciones artísticas: las alegorías de *Películas*

Las letras de *La Máquina de Hacer Pájaros* en particular (y de Charly García en general) se caracterizan por su uso de las alegorías. En contextos de severa censura, el lenguaje oscuro y polisémico que este recurso habilita fue clave para eludir los límites en las condiciones de enunciabilidad establecidos por el gobierno de facto. Junto con la elipsis, la ironía y el sinsentido, la alegoría constituyó una estrategia discursiva que permitió decir aquello que el régimen prohibía; por su carácter simbólico, este recurso se caracteriza por generar una multiplicidad de interpretaciones posibles que no se contradicen entre sí, sino que coexisten paralelamente. Según Mara Favoretto (2014), cada alegoría

presenta “capas” de significado que pueden “abrirse” mediante actividades interpretativas más o menos profundas. En caso de que el lector u oyente no lleve a cabo un gran esfuerzo interpretativo, muchas de estas capas pueden pasar desapercibidas, lo que mengua el sentido del discurso y lo reduce a su significado más superficial y concreto.

Sostenemos que la existencia de estas capas superficiales de significado fue una condición necesaria para la circulación de los productos artísticos de *La Máquina*, que pudieron superar las barreras de la censura gracias a las posibilidades polisémicas de las alegorías construidas. En *Películas*, canciones que a nivel aparente hablan de romance, drama, fantasía o trivialidad esconden, tras la multiplicidad semántica que habilita este recurso, los horrores vividos durante la última dictadura militar. Frente a las alegorías estatales que disfrazaban y justificaban la represión ejercida, se volvió imperioso relatar los sucesos de la época; con este objetivo, los músicos se apropiaron del recurso utilizado por el propio régimen y lo complejizaron. En este sentido, Favoretto afirma:

La narrativa alegórica se estructura con significados oblicuos que refieren a la narrativa que se quiere imponer desde la esfera del poder, cuestionándola ... Al elaborar complicados argumentos dobles y polaridades, sobre una estructura formada por metáforas, el alegorista ... ejerce el poder sobre su texto. Indudablemente, la confusión que tuvo lugar en el contexto de la dictadura militar en la sociedad alimentó la creatividad de los escritores y artistas, conformando así un efecto inesperado de la censura que, lejos de coartar la libertad de expresión, incentivó el desarrollo de estrategias creativas como el caso de la alegoría. (2014, p. 102)

Películas (1977) se caracteriza por su funcionamiento alegórico. Desde su tapa y su contratapa hasta las letras de sus canciones, este álbum nos presenta múltiples relatos y cada uno de ellos abre diversas posibilidades interpretativas de profundidad variable.

Uno de los elementos que llama la atención en la tapa y contratapa del disco es el uso del “efecto Droste”, una forma de ilustración recursiva por la que una imagen incluye, dentro de su propio marco, una versión más pequeña

de sí misma. Cada reproducción cuenta con su copia miniaturizada, por lo que el efecto brinda la ilusión de infinitud –que se extiende hasta lo visiblemente perceptible–. En estas imágenes, se observa la figura de un ciego que carga una reproducción de la tapa del álbum y el dibujo de un brazo que se extiende hacia un televisor. Ambas figuras pueden referir a los múltiples niveles interpretativos de las alegorías del álbum, al recurrente deseo de escapismo expresado en él o a las tensiones entre realidad y ficción que recorren este disco, la historia de la banda y las condiciones de enunciabilidad de la época. Soportes discursivos como los medios masivos de comunicación constituyen una herramienta clave en la reproducibilidad de las relaciones de dominación y en el ejercicio de violencia simbólica. Durante la dictadura, era el gobierno militar quien determinaba qué productos artísticos o comunicativos podían circular, por lo que la idea de “perderse” en imágenes pictóricas o televisivas resulta significativa.

En este sentido, cabe volver sobre el sujeto ciego representado, figura recurrente en el universo alegórico de Charly García: la tapa de este disco nos muestra a aquel que no puede (o no quiere) ver, aquel que se conforma con llevar consigo meras representaciones, relatos o figuraciones de lo que podemos considerar “real”. Como contraposición, los músicos en la tapa aparecen *saliendo* de un cine, le dan la espalda a una “máquina de narrar” y se dirigen a la calle, hacia una suerte de “cuarta pared” de la imagen que se correspondería con el “mundo de afuera”. También aquí cabe mencionar el *film* exhibido en el cine representado en esta imagen: *Trama macabra* o, según su título original, *Family plot*, película dirigida por Alfred Hitchcock y presentada en cines en 1976, un año antes de la salida del álbum y contemporánea a la institución del gobierno militar. Leemos, en la elección del término “macabro”, una referencia a los horrores vividos durante la dictadura (ante los cuales el ciego miraría hacia el costado). El argumento de esta película también es relevante, en tanto narra las aventuras de una falsa médium que estafa a sus clientes con relatos falsos y se alía, en su búsqueda de riquezas, con una pareja de secuestradores. La temática del engaño y la mentira puede ser interpretada como una denuncia de las ficciones estatales, vinculadas con el secuestro y la desaparición de personas a manos del régimen. Remitirnos al título original de la obra de Hitchcock nos permite, además, establecer una relación con las alegorías militares que presentaban al ser nacional en términos familiares (*Family*); la segunda palabra, *plot* –que puede definirse como trama, plan o bien como sitio común de enterramiento de cadáveres–, por su parte, vuelve sobre el asunto del engaño y los desaparecidos.

En la contratapa del álbum, es posible advertir que cada canción cuenta

con su propio subtítulo, elaborado de tal manera que fortalece la duplicidad alegórica de cada pieza, guía la lectura hacia la literalidad y la desvía de los simbolismos censurables asociados con la dictadura. Mediante el uso de la ironía, se le otorga a las canciones una dimensión festiva o dramática que puede corresponderse con escuchas superficiales del álbum, pero que pierde sentido ante una interpretación más elaborada. “Marilyn, la Cenicienta y las mujeres”, por ejemplo, es caracterizada en la contratapa como un “drama femenino”, lo que minimiza y disimula el potencial interpretativo de la canción al presentarla como el relato de preocupaciones “de mujeres”. No obstante, una lectura atenta de la letra nos permite advertir que su temática central es la de la desilusión ante el incumplimiento de promesas y el sentir desolado que dicho desengaño causa, para lo que se acude a las figuras de Marilyn Monroe y la Cenicienta. Se cuenta el suicidio de la primera –“tomó demasiadas pastillas ayer” (García, 1977, 0:18-0:22)– a causa de que “la habían dejado sola, le habían mentido” (0:25-0:29) y se subvierte el final feliz de *La Cenicienta*, al afirmarse que jamás pudo ser feliz con su príncipe y su final de cuento de hadas, sino que “siempre fue una fregona vuelta princesa” (García, 1977, 1:27-1:33). Ambas historias nos muestran el desencanto y la decepción sufrida cuando se corre la cortina de las fantasías y se observa la realidad que puede ocultarse detrás de un prometedor relato, idea que se va a reiterar en otras piezas del álbum. La cita “esto no es un juego, loco, estamos atrapados” (García, 1977, 0:57-1:02) nos advierte, por otra parte, la seriedad del asunto relatado y puede referir a la situación de confinamiento, control y vigilancia a la que estaba sometida la población argentina.

“Ruta perdedora” vuelve sobre algunos de estos puntos, pero pone en boca del narrador la desilusión y sentimiento depresivo que, en la canción anterior, se atribuían a las mujeres. Esta composición se subtitula “Drama urbano”, lo que plantea un vínculo bastante explícito con “Marilyn, la Cenicienta y las mujeres”, conexión que se corresponde con paralelismos en sus respectivas letras. Aquí es el cantante el que recibe una promesa tentadora y quien carga con la desolación ante su incumplimiento:

Como un tonto me creí lo que dijiste

“nuestra vida será blanca y buena,

Nuestra casa será verdadera,

Nuestra ciudad será hermosa desde hoy” (García, 1977, 1:06-1:26)

Continúan las ideaciones suicidas: “sé que vivir mucho es mucho mejor, / pero sé también que mi vida es tan triste” (García, 1977, 0:56-1:02) y se acompañan con una posible referencia a lxs desaparecidxs: “sé de un mago que habla con los peces” (1977, 0:44-0:47). Esta cita puede referir, desde nuestra perspectiva, a los “vuelos de la muerte”, en los que las víctimas de la dictadura eran arrojadas al Río de la Plata para que murieran allí.

“Qué se puede hacer salvo ver películas” es una canción que, a nivel superficial, puede ser interpretada como una historia de amor. El narrador se ha enamorado de una actriz (“mi corazón es de ella”, García, 1977, 1:17-1:20) a la que conoce caminando por la calle. Sin embargo, también podemos pensarla como un grito por el deseo de libertad. Esta mujer representa una independencia y una autonomía completamente ajenas al narrador y que este solo puede hallar por medio de la ficción, por lo que recurre a una salida mental cuando una real es imposible. Nos vemos aquí frente a un relato sobre el escapismo (“mi mente está en las estrellas”, García, 1977, 1:21-1:25) en contextos desoladores, como el control de la circulación y actividades durante la dictadura, que no dejaba otra opción que quedarse en casa y “ver películas”. El tema acaba con un ruego por la liberación (“le diré quiero ser libre. Llévame, por favor!”, García, 1977, 3:46-3:53) que rescate al narrador del control y la monotonía a los que está sometida su vida.

Repeler el silencio: cómo enunciar en contextos de censura

Las alegorías complejas e intrincadas de la música de Charly García le permitieron sortear los mecanismos de censura establecidos por el gobierno militar, especialmente a principios de la dictadura, cuando la represión y el control se encontraban en su peor momento. Un factor clave que posibilitó la circulación de la música de La Máquina de Hacer Pájaros en este contexto fue la elaboración de productos con un significado no accesible para todxs, que buscaban, a través de las alegorías, resguardar sus sentidos simbólicos del régimen militar e incentivar a lecturas más profundas y a una tarea de desciframiento de sentidos. Entonces, estas prácticas de producción artística permitieron a los músicos distinguir sus alegorías de las utilizadas por el régimen (de naturaleza más simple, por lo que no exigían un gran trabajo interpretativo), pero también diferenciarse de artistas contemporáneos y de un modelo hegemónico de juventud vigente en la época. Los miembros de La Máquina lograron esto a través de la configuración de un dispositivo de enunciación particular y de un bien simbólico de ciertas características.

Siguiendo a Bourdieu (2003), es posible afirmar que el campo de

producción artística es relativamente autónomo, en tanto que genera las reglas de producción y evaluación de sus propios productos pero se ve sometido a presiones provenientes de otros campos, particularmente del campo del poder. Sin embargo, sostenemos que un contexto de dictadura puede atentar contra esta autonomía, debido a que el poder simbólico autodelegado de los grupos militares condicionó fuertemente la producción, circulación y consumo de bienes artísticos e intelectuales, así como también controló y reprimió agentes pertenecientes a este campo, algunos de los cuales debieron incluso exiliarse.

En este sentido, álbumes como *Películas* fueron producto de una serie de decisiones tomadas por agentes sociales que ocupaban un espacio determinado en el campo intelectual y artístico, pero que no podían desconocer su posición de dominados en el campo político. Por esta razón, la estrategia con la que hicieron frente a la censura institucionalizada implicó producir música para algunos agentes sociales capaces de descifrar los mensajes ocultos en ella, mientras que estos sentidos pasaban desapercibidos para otro sector de la sociedad. En términos de Bourdieu, hablamos de prácticas relativas al campo de producción restringida de bienes simbólicos. Este refiere a un sistema que produce bienes –o instrumentos de apropiación de bienes– objetivamente destinados a un público constituido por pares productores de otros bienes o de otros instrumentos de apropiación; es decir, nos encontramos ante un círculo cerrado de agentes que producen para sí mismos, para un público intelectual. Durante la dictadura, los rockeros escribieron canciones para otros rockeros o para un público no músico cuyo *habitus* tenía incorporadas las reglas de desciframiento de productos similares:

Las obras de arte erudito deben su rareza propiamente cultural y, por ello, su función de distinción social, a la rareza de los instrumentos de su desciframiento, es decir, a la desigual distribución de las condiciones de adquisición de la disposición propiamente estética que ellas exigen y del código necesario para su desciframiento. (Bourdieu, 2003, p. 101)

Escribir canciones difíciles de interpretar o de comprensión relativamente inaccesible a ciertos sectores del público permitió a estos músicos no solo protegerse de los mecanismos de censura de la dictadura militar sino, también, distinguir su producción artística de otras contemporáneas.

Al inscribirse en el campo de producción restringida de bienes simbólicos, los artistas de La Máquina rompieron con el público no intelectual y con el que Bourdieu denominó “campo de gran producción simbólica”, en cuyo marco se elaboran bienes destinados a un público no productor. En este sentido, las prácticas artísticas principales de las que buscaron distinguirse fueron las que estaban vinculadas con la “cultura disco”; frente a un modelo hegemónico de juventud impulsado por los sectores conservadores y militares de la sociedad, que se caracterizaba por la banalidad y la falta de compromiso social y político, lxs jóvenes rockerxs buscaron llevar adelante un modo de vida con un mayor compromiso político. Mientras se fomentaban la danza y la diversión en las discotecas –en auge tras el furor de la película *Fiebre de sábado por la noche*–, el rock nacional presentó canciones no compuestas para ser bailadas, sino atentamente escuchadas (Díaz, 2005).

En este sentido, cabe destacar que la única canción de *Películas* que puede considerarse apta para ser bailada es “Hipercandombe”. La idea del “candombe” nos remite a una música festiva, pero es necesario reconocer que este género surgió como medio de denuncia y de comunicación entre esclavos africanos, lo que permite añadir una nueva dimensión a nuestra lectura del título. Aquí se hace una referencia explícita al enunciatario configurado por la obra, aquel receptor teórico al que el álbum se dirige. Esto se realiza por medio de una apelación directa al “narratario” de la canción, la segunda persona a la que el “narrador” enfrenta en su discurso:

Y si te asusta este canto final,
o no le encuentras sentido,
podés cambiar el dial
y escuchar algo más divertido.
(García, 1977, 2:25-2:36)

En nuestra perspectiva, esta estrofa describe tanto al enunciatario de la obra como a su contra-enunciatario; con estas palabras, se sostiene que el álbum está dirigido a quienes son capaces de comprender lo que escuchan y no asustarse con ello y a quienes no se conforman con la diversión hedonista de la discoteca. Desde la ironía, esta letra se incorpora a la pieza musical más animada de todo el álbum, interpela a sus receptores y los motiva a cuestionarse en su accionar ante la escucha.

Si la concepción hegemónica del cuerpo joven se encontraba en las

discotecas, vanidosamente arreglado y en coqueteo con parejas de baile, el cuerpo creado por estas propuestas del rock se caracteriza por su organicidad: se presenta como sometido a su entorno (que es de naturaleza violenta) y amenazado por el miedo, la paranoia y la muerte, ideas que se repiten a lo largo de todo el álbum. Se trata, por lo tanto, de un cuerpo solitario y coaccionado al que incluso el alma rehuye, como se lee en “Ruta perdedora”: “y mi alma no me quiere y se va lejos” (García, 1977, 2:02-2:08).

Si bien las letras definen qué agentes se corresponderían con el enunciatario y el contra-enunciatario de la obra, no podemos dejar de considerar que lxs artistas de esta época llevaban a cabo sus prácticas teniendo en cuenta a otro sector social que no formaba parte de su público específico: el sector militar. Dado que el campo de producción artística y simbólica no puede controlar de manera autónoma la producción y difusión de sus bienes en contextos de severa censura, debe adaptar sus productos para que no se prohíba consumirlos. Negándose a sumirse en el silencio, los músicos buscaron la forma de nombrar lo que no se podía, lo ocultaron a simple vista y replicaron, con sus propias alegorías, a aquellas elaboradas por la Junta Militar. En este sentido, dichas prácticas artísticas consideraban a los funcionarios del gobierno de facto (a cargo de los mecanismos de censura) como receptores de sus productos.

Entonces, obras como *Películas* se producen con conciencia de que su aceptación por parte del poder político es una condición necesaria para circular. Esto quiere decir que esos mismos miembros del poder político constituyen un receptor teórico, capaz de condicionar el enunciado a producirse y, con él, una cierta imagen de enunciador. Utilizar el recurso de la alegoría para disimular ciertos sentidos del discurso implica, entonces, la atención a un público doble: aquel que solo debe leer en cada canción su significado más literal y el que debe realizar la labor interpretativa de indagar en las “capas” de sentido que las alegorías, ironías, elipsis y sinsentidos contienen.

Aquí cabe mencionar la noción de “polifonía” bajtiniana, recuperada por Filinich en su *Enunciación* (1998) para preguntarse acerca de la posibilidad de que existan múltiples enunciadores en un único enunciado. El autor afirma que la ironía, por ejemplo, hace oír la voz de un enunciador otro que dice algo de lo que un enunciador primario no se hace cargo. Filinich introduce aquí las figuras de enunciadores ingenuos e irónicos, así como también enunciatarios ingenuos e irónicos, y sostiene que la comunicación irónica se da por debajo y simultáneamente a la ingenua, por lo que conviven dos pares de sujetos de la enunciación en un único enunciado. Otras formas de

la polifonía abordadas son la cita y la negación, a las que sería posible añadir la alegoría; esta última implicaría la configuración de dos pares de sujetos enunciadorees y enunciatarios: un par ingenuo, conforme con el significado literal del enunciado, y otro alegórico, capaz de descifrar sus múltiples posibilidades semánticas.

Los mecanismos de censura instituidos durante la dictadura militar forzaron a lxs artistas de la época a presentarse como enunciadorees aceptables para enunciatarios ingenuos, con el fin de proteger la vida e integridad. De modo paralelo, sin embargo, encontraron la forma de transmitir su mensaje, de esconder a simple vista su modo de nombrar lo innombrable y desdoblar, con ello, el dispositivo de enunciación de su obra. Replicando (como copia, pero también como respuesta) la maquinaria estatal de ficciones alegóricas, García y sus compañeros crearon su propia máquina de hacer-creer, al “engañar” y subvertir la dinámica de poder que los oprimía.

Conclusión

A lo largo de este trabajo, esbozamos un análisis del álbum musical *Películas*, compuesto por La Máquina de Hacer Pájaros durante la última dictadura militar argentina. Frente a las ficciones estatales, que buscaban imponer un modelo de ser nacional y disimular la violencia ejercida sobre la población desde las instituciones, estos artistas configuraron una serie de contraficciones que denunciaban los horrores vividos en la época. Apropiándose del recurso utilizado por el mismo régimen armado –la alegoría–, hallaron la forma de sortear los mecanismos de censura y decir aquello que estaba prohibido. Esta figura retórica, basada en símbolos y metáforas, posibilita múltiples lecturas de profundidad variable que no son mutuamente excluyentes, sino que conviven en un único enunciado. Afirmamos que el potencial polisémico de la alegoría se constituyó incluso como condición de posibilidad de la circulación del disco, ya que podía guiar a sus oyentes hacia lecturas más literales o más metafóricas; método que lo conformó como un dispositivo de enunciación desdoblado en el campo de producción restringida de bienes simbólicos.

Películas es prueba de que la censura fue resistida durante el régimen militar y del surgimiento de métodos para expresar las palabras y sentidos que se intentaron callar. Ante la imperiosa necesidad de relatar los sucesos de un país y de la historia nacional contemporánea, se buscó la forma de sortear los límites y decir incluso lo innombrable; lo único necesario fue encontrar a alguien –un receptor– que supiera escuchar.

Referencias

- Bourdieu, P. (1977). Intervención en el coloquio sobre “La Science des ouvres”.
Information sur les sciences sociales, N° 16.
- Bourdieu, P. (2003). El mercado de bienes simbólicos. En *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Aurelia Rivera.
- Díaz, C. F. (2005). *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino*. Narvaja Editor.
- Favoretto, M. (2014). *Charly en el país de las alegorías*. Gourmet Musical Ediciones.
- Filinich, M. I. (1998). El sujeto de la enunciación. En *Enunciación*. Eudeba.
- Foucault, M. (2005). *El orden del discurso*. Tusquets Editores.
- García, C. A. [compositor]. (1977). *Películas*. Talent Microfón.



Páginas 192-196

Reseñas

Nota al margen | Vol. I N° 1

Los escritores y sus representaciones de José Luis De Diego: una aproximación al campo literario argentino

2021, 238 págs., Eudeba.



Camila Victoria Esquivel

Estudiante de Letras, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
 Universidad Nacional de La Plata, Argentina
camiesquivel99@gmail.com

Con la publicación del libro *La sociología de la literatura* (2014), la socióloga francesa Gisèle Sapiro dio a conocer los avances más recientes en torno de las investigaciones de un área en expansión: la sociología de la literatura. Producto de un diálogo interdisciplinario compuesto de intercambios y tensiones entre la historia literaria, la sociología y los estudios de literatura, dicha disciplina se propone indagar en el hecho literario entendido como *hecho social* y en las *mediaciones* entre las obras y las condiciones sociales de su producción y recepción. Siguiendo este objetivo, encontramos los aportes de autores como Pierre Bourdieu, Raymond Williams o la misma Sapiro, quienes hicieron de aquella corriente un paradigma de suma importancia para los estudios culturales y literarios latinoamericanos desde el s. XX en adelante. Sus huellas continúan rastreándose en lecturas críticas actuales, como el libro de José Luis De Diego titulado *Los escritores y sus representaciones*, una puesta a prueba de las nociones y metodologías de la sociología de la literatura.

Apuntando a terrenos poco explorados analíticamente, el profesor e investigador de la Universidad Nacional de La Plata toma como punto de partida

la *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, publicada por el Centro Editor de América Latina en 1982. Más precisamente, se propone indagar en el cuestionario a escritores elaborado por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, al que suma dos libros de entrevistas: *La curiosidad impertinente* (1993) de Guillermo Saavedra y *Primera persona* (1995) de Graciela Speranza, a fin de diversificar el objeto de análisis y ampliar el rango temporal.

Los escritores y sus representaciones se estructura a partir de una primera sección o “Planteo”, a modo de introducción, seguida de nueve capítulos o apartados que se corresponden con cada pregunta del cuestionario –el criterio utilizado por el autor para reagrupar las respuestas de los 82 entrevistados (aquí separados en narradores, poetas y dramaturgos)–. Al final, se incluye un “Anexo” que consiste en un listado, introducido por algunas observaciones de obras de literatura argentina publicadas entre 1940 y 1990, agrupadas por año y con indicación de su correspondiente editorial.

El subtítulo del libro pone de manifiesto las implicancias de un proyecto crítico que abarca múltiples aspectos de la vida literaria (formación, campo literario, escritura, lector, crítica, canon, mercado editorial, libros). Justamente, De Diego desglosa las preguntas en una serie de tópicos, siguiendo un orden establecido. A su vez, las respuestas son reagrupadas para que dialoguen entre sí, de tal manera que visibilizan constantes o variaciones como, por ejemplo, la valoración negativa de la educación formal (segunda pregunta), las cualidades políticas, éticas o estéticas del escritor (octava pregunta) o el lector empático y cómplice como figuraciones del lector ideal (quinta pregunta). Así, *Los escritores y sus representaciones* reorganiza el amplio y heterogéneo panorama de la *Encuesta*. Al mismo tiempo, con esta dinámica, De Diego extrae las representaciones que los escritores formulan en torno de la práctica literaria y las entrecruza con hipótesis teóricas y datos factuales, relacionados con el encuestado o al contexto en el que se sitúa. A partir de ello, se examina cada una de las categorías que figuran en el subtítulo, afianzadas en el ámbito literario como instancias que median en la producción y recepción de las obras.

En este sentido, otro aspecto a destacar tiene que ver con la lectura crítica de De Diego, que revela una perspectiva nutrida de un repertorio diverso de paradigmas teóricos: desde Tzvetan Todorov y Harold Bloom hasta Ángel Rama y Adolfo Prieto, por nombrar a algunos autores esenciales. Pero, como ya hemos adelantado, el sustento teórico y metodológico más evidente está en la sociología de la literatura. Raymond Williams, Pierre Bourdieu, Robert Darnton y Gisele Sapiro, entre otros, resuenan no solo en la terminología empleada en el subtítulo y a lo largo del libro sino, también, en el modo de

abordar el objeto de análisis. En relación con esto, destacamos el primer capítulo del libro, donde se analiza la primera pregunta del cuestionario – referida a los comienzos de los escritores–. Aquí, los testimonios remiten a las diferentes instancias que contribuyen a que un escritor pueda hacerse un lugar en el campo literario: la autoedición, la participación en concursos literarios, el contacto con editoriales, imprentas y revistas culturales abiertas a introducir autores inéditos y el respaldo de padrinos o tutores (en sus diferentes figuraciones). El abordaje realizado por De Diego permite ver cómo se ponen en funcionamiento las mediaciones que constituyen el proceso de recepción de una obra, en términos de Sapiro. Pero también, y fundamentalmente, constata en la variedad de experiencias el carácter heterogéneo e incluso contradictorio del campo literario argentino.

Por otro lado, nos referiremos al sexto capítulo, que aborda la pregunta acerca de la crítica literaria y la relación que los escritores entablan con ella. Para introducir el análisis, el autor se sirve del *escritor fracasado*, imagen que subyace en numerosos testimonios. Fijada por Roberto Arlt en 1933, esta figura se consagró en nuestra literatura como representación del crítico literario, aquel que fracasó en el oficio de la escritura y ahora juzga desde la revancha o el resentimiento a los autores que lograron destacarse. Asimismo, de aquí se desprende una reflexión sobre el valor de la crítica en nuestros tiempos y el interrogante sobre si se la debe situar del lado de la producción o del lado de la recepción. Citando a la socióloga del arte Nathalie Heinich, De Diego concluye que incluso contemplarla dentro de la mediación es refutable: la propensión de la crítica al fallo afectó la importancia de su rol en la circulación, consumo y consagración de obras y autores, un aspecto que vemos reflejado en los juicios que se desprenden de las respuestas.

Por último, nos gustaría mencionar el capítulo séptimo, sobre la relación que los escritores establecen entre su obra y otros autores – argentinos y extranjeros–. De Diego reconstruye el catálogo de respuestas mediante dos nóminas de autores, una para la Encuesta del año 82 y otra para las entrevistas de los años noventa. A su vez, siguiendo criterios geográficos y lingüísticos, distingue entre autores argentinos, latinoamericanos, españoles y extranjeros –que no son españoles ni latinoamericanos–. Este panorama permite evidenciar el modo en que los encuestados se insertan en diferentes series literarias y construyen un *canon* personal, término que es recuperado de Harold Bloom. El autor rastrea, por ejemplo, las vanguardias narrativas de los años veinte, cuyos autores circulaban en el país, o la nueva narrativa latinoamericana y del *boom*. Asimismo, la centralidad de Borges y de Roberto Arlt o el desplazamiento de Cortázar son entendidos como síntomas de una

reconfiguración progresiva del canon.

En este sentido, la obra de De Diego propone un análisis que abarca al objeto de estudio en su extensión sin agotarlo, pues, como se afirma en más de una ocasión, no se busca establecer tipologías sistematizadas a partir del material; por este motivo no encontramos una abundancia de aseveraciones o capítulos conclusivos. En contraposición, se nos brinda un recorrido expositivo y reflexivo por la *Encuesta*, que denota un análisis estructurado a partir de un vocabulario específico y que propone al lector una serie de criterios de ordenamiento. De esta forma, el libro invita a continuar indagando en el campo literario argentino y su evolución a lo largo del tiempo.

Referencias

- De Diego, J. L. (2021). *Los escritores y sus representaciones*. Eudeba.
- Sapiro, G. (2016). *Sociología de la literatura* (L. Fóllica, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2014). Internet Archive. <https://archive.org/details/sapiro-gisele-la-sociologia-de-la-literatura/>



Páginas 197-201

Kátharsis

Nota al margen | Vol. I N° 1

Ansiedades y creencias en la construcción de un problema sobre la LIJ y las representaciones de género

Martina Paillalef

Estudiante de Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

paillalefmvp@gmail.com

Directora: Dra. María Florencia Ortiz¹

Resumen: En el presente escrito, me enfoco principalmente en narrar el proceso de construcción del problema de investigación y la selección del marco teórico de mi Trabajo Final de Licenciatura en Letras Modernas. En mi paso por el Profesorado en Letras Modernas emergió un interés por la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), la problematización de textos literarios didácticos y cierta constante en el devenir del género, esto es, la tensión entre lo didáctico y lo estético. Asimismo, las discusiones en la carrera en torno a las representaciones e identidades de género me motivaron a realizar un cruce entre LIJ y género. En este breve escrito, manifiesto algunas ansiedades y creencias que tuve en torno a la definición del problema de investigación, con el fin de compartir el proceso y animar a otrxs que estén vivenciando una experiencia similar.

Palabras clave: problema de investigación, literatura infantil y juvenil, representaciones de género, función didáctica.

Durante bastante tiempo me sentí desorientada e insegura en cuanto a qué abordar en el trabajo final de la carrera. Creía que debía plantear una idea “sumamente original” y sentía que no sabía nada. Tenía cierta seguridad de que quería abordar un problema vinculado con la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), pero no sabía exactamente qué. El Profesorado en Letras Modernas, y en especial, la materia Enseñanza de la Literatura, me abrieron a un mundo de preguntas en torno a la LIJ. Me interesó en particular la problematización de textos literarios que eran didácticos, es decir, que buscan enseñar contenidos

¹ Doctora en Semiótica. Profesora Adjunta de dedicación Semi Exclusiva en la cátedra Enseñanza de la literatura, Profesorado en Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
florencia.ortiz@unc.edu.ar

predeterminados, instrumentalizar la literatura y así subordinar lo estético a lo formativo.

En pandemia, realicé el seminario “Ficciones de género: Literatura, afectos y Política” dictado por la profesora Patricia Rotger, lo que me acercó preguntas sobre las representaciones e identidades de género. A partir de ese momento, contemplé la posibilidad de realizar un cruce entre la LIJ y el género. Compré algunos libros infantiles y observé la recurrencia del personaje de la princesa en la literatura infantil. Me quedé maravillada con los libros *La bella Griselda* (2010), de Isol y *La durmiente* (2019), de María Teresa Andruetto e Itsvansch; observé que los textos parecían cuestionar la figura de la princesa pasiva que espera que un príncipe la salve, y que finalmente se casa y es madre. Asimismo, me pareció que eran libros que no *infantilizan* y que exigen un lector atentx a las múltiples significaciones.

Me contacté con la profesora Florencia Ortiz, le conté mis ideas y aceptó dirigir mi investigación. Me dijo que había muchos trabajos académicos que abordaban la figura de la princesa, así que me aboqué a realizar una primera aproximación del estado de la cuestión. Encontré que efectivamente hay muchas investigaciones que analizan nuevas feminidades en la LIJ de estas últimas décadas. Me sentí agobiada porque pensé: ¿ahora qué hago?, ¿qué puedo plantear de diferente a lo que hay?

Me desesperé porque pensé que no se me iba a ocurrir nada. Me tranquilizó lo que me manifestó Florencia: “no tenés que descubrir la pólvora”. Entonces, respiré y decidí seguir observando libros infantiles con princesas protagonistas, ensayé ideas y, luego de dar vueltas y vueltas, vislumbré que ciertos textos literarios infantiles, que decían seguir una perspectiva de género, *no me gustaban* para las infancias. Esta primera impresión, quizás poco o nada teórica, fue un pie para indagar. Me parecía que los textos buscaban enseñar contenidos sobre las representaciones de género y las identidades, desde un lugar didáctico y adultocéntrico: “yo soy el adultx y te voy a explicar cómo es el mundo”. Así es que contemplé la posibilidad de compararlos con otros, como los de Isol y de Andruetto e Itsvansch, que parecían alejarse de ese *didactismo*.

Volví a contactarme con Florencia que me manifestó que ahí había el germen de un problema, y que necesitaba alguna teoría sobre el discurso literario que me permitiera enunciar un problema y una hipótesis de lectura. Me harté de pensar y buscar teorías hasta que tomé consciencia de que, en varios momentos de la carrera, abordamos la teoría de Bajtín. Sentí que sus aportes podían ayudarme. Por un lado, Bajtín me permitió pensar a la LIJ como un género discursivo, es decir, un tipo relativamente estable de

enunciados, elaborados en el contexto de la actividad humana, y que se configuran a través de un tema, un estilo verbal y una composición (Bajtín, 1982, p. 248). El personaje de la princesa es un elemento recurrente de la LIJ y la tensión entre lo didáctico y lo estético es una constante en el devenir del género. De ese modo, consideré que esto formaba parte de la memoria genérica de la LIJ y lo didáctico era un *estilo*, en términos bajtinianos, que si bien ha sufrido cambios en la historia (por ejemplo, los valores a enseñar han mutado según los contextos sociohistóricos), ciertos rasgos tenían cierta estabilidad y podían ser identificados.

Ahora bien, me encontraba con el desafío de cómo pensar teóricamente lo didáctico en la LIJ y estaba convencida de que tenía que encontrar *el concepto que mágicamente* me iba a ayudar. Pude darme cuenta de que, en vez de esperar la magia, podía recurrir a textos que había estudiado en la carrera. En Enseñanza de la Literatura, leímos a distintas autoras como Díaz Rönner, Montes, Andruetto, Bajour y Carranza quienes teorizan sobre la literatura infantil y lo formativo. Estos aportes me resultaron claves, pues sus lecturas y los diálogos en la materia fueron los que me motivaron a plantear la problemática. En los escritos de algunas de estas pensadoras, como Andruetto (2009) y Carranza (2006), pude ver que se mencionaba con frecuencia al filósofo Jorge Larrosa y sus ideas con respecto a la lectura literaria. Leí su libro *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación* (2003), y encontré una mirada que me pareció muy potente para pensar la literatura en la infancia y cierta “pedagogía dogmática” de ciertas formas de abordar este arte.

En las conversaciones con Florencia, pude reflexionar acerca de cómo este *didactismo* se encontraba relacionado con ciertas representaciones de la infancia. Asimismo, Bajtín me permitía pensar cómo cada género discursivo postula cierta concepción acerca de los destinatarixs. Entonces, me encontré con el desafío de buscar teorías y autores que hablen sobre la infancia. Tiempo atrás, llegó a mis manos el libro *El recreo de la infancia* (2007) del sociólogo Eduardo Bustelo que plantea cierta noción hegemónica de la infancia que impera en la modernidad y que me ayudó a entender ese adultocentrismo presente en ciertos textos de la LIJ. A su vez, mi directora me acercó “El enigma de la infancia” (1997), de Jorge Larrosa, y encontré ciertas resonancias entre su forma de pensar la infancia y los planteos de Bustelo: los dos se corren de la concepción de la infancia como mera continuidad de la adultez. Las similitudes entre las propuestas de lxs autorxs me habilitaron a plantearlos como herramientas potentes para leer teóricamente el corpus.

Estos saberes sumados a los que me proporcionaban las teorías de

género (como la performatividad del género de Judith Butler), me permitieron construir y delinear un problema de investigación, esto es, las continuidades y rupturas de la función didáctica en textos literarios contemporáneos que tienen como protagonista la princesa. Luego de las ansiedades y creencias, puedo decir que me siento contenta, porque pude construir un problema que me entusiasma investigar.

Referencias

- Andruetto M. T. e Istvansch. (2019). *La durmiente*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Santillana.
- Andruetto, M. T. (2009). *Hacia una literatura sin adjetivos*. Córdoba: Comunicarte.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. 10ª Ed. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Bustelo, E. (2007). *El recreo de la infancia. Argumentos para otro comienzo*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Carranza, M. (2006). La literatura al servicio de los valores, o cómo conjurar el peligro de la literatura. *Revista virtual Imaginaria*. N°181, 24 de mayo de 2006.
- Isol. (2010). *La bella Griselda*. México: FCE.
- Larrosa, J. (2000). *Pedagogía profana: estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*. Buenos Aires: Noveduc Libros.
- Larrosa, J. (2003). *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*. México: Fondo de Cultura Económica.

del poco dormir y del mucho leer,
le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio

Páginas 202-214

Variatinta

Nota al margen | Vol. I N° 1

Memorias para Osvaldo Schwartz

*A current under sea
 Picked his bones in whispers. As he rose and fell
 He passed the stages of his age and youth
 Entering the Whirlpool*

The Waste Land, T.S. Eliot

I. Mi nombre es Osvaldo Schwartz. Nací el 17 de octubre de 1945 en La Plata. 30 años después del nacimiento de Arthur Miller. 79 años después del de Aby Warburg. 17 años antes del de Tom Hanks. 27 años después del de Rita Hayworth. 30 años después del de Albert Einstein. 15 años antes de la muerte de Albert Camus. 98 años después de la de Chopin. 14 años después del encarcelamiento de Al Capone. 12 años antes del asesinato a J.F. Kennedy. 11 años antes de “La partida del siglo” entre Fischer y Byrne. El mismo día de la Lealtad Peronista.

Nunca le di importancia a todo esto, ni me pareció algo extraordinario: otros nacen exactamente el mismo día que Videla, que Borges, que Dalí y no son –ni serán– ninguno de ellos. El tiempo me resulta superfluo. Tanto que, a veces –tan solo a veces–, no sé si avanza, frena o retrocede.

Tardé alrededor de 11 horas en salir de mi madre. (La anécdota me siguió durante toda mi vida. “Casi naces el 18”, solía agregar ella). Pesé como cualquier niño y mi cuerpito ensangrentado era de las proporciones promedio. Para molestarme, durante mi infancia, mi padre me decía que era muy cabezón y que por eso tardé tanto en salir. Luego, para apaciguar la crueldad, me explicaba que por eso lograba aprender tanto, tan rápido y recordar todos los dioses, seres y mitos griegos de los libros que él me compraba.

II. Ahora, mis padres no están –digamos– presentes. Pero, de vez en cuando, en las tardes vacías en el quincho, los recuerdo. No hay nada en esta casa que no contenga –por más mínimo que sea– un recuerdo de ellos. (El florero en el que alguna mañana vi a mi madre poner jazmines, los toldos de la inmensa galería siendo cerrados por mi padre una tarde de diluvio, etc.).



III. A veces, esos recuerdos se confunden con los de mis hijos que, como yo, crecieron en esta casa. Lo veo a Fabián leyendo una revista tirado en el sillón atigrado o a Sofía dibujando cuerpos de mujeres desproporcionadas u hombres raquíticos. (Uno de sus tantos cuadros me lo regaló para mi cumpleaños número cincuenta: consiste en un hombre, rodeado por gente riendo cerca de él y a lo lejos alguna que otra llorando, cuya cabeza contiene dentro un proyector de películas que repite una escena algo deformada de lo que ocurre a su alrededor). No los veo hace muchos años. Fabián vive con su esposa y sus dos hijas en Bariloche, diseñando casas. Sofía vive en Buenos Aires con su novia, presentando sus obras en galerías y bares. Lllaman de vez en cuando. La mayoría de veces los llamo yo.

IV. Mi nombre es Leónidas Schwartz. Nací el 10 de mayo de 1910. Exactamente un siglo después de la Revolución de Mayo. 94 años después de la Independencia de Argentina. Nací al calor del más ferviente nacionalismo. Al calor del avance violento de los tiempos modernos. Vi cómo se construía esta ciudad, La Plata, desde la nada misma.

Mi madre apenas tuvo que pujar para expulsarme de su vientre. La sorpresa de este hecho se extendió hasta que notaron mi pequeño cuerpo, casi monstruoso. El médico de cabecera afirmó que estaría –y crecería– bien. Así fue. Crecí y me desarrollé con naturalidad.

“Fuiste un milagro”, decía siempre mi madre. “Antes de tenerte a vos perdimos a dos bebés”.

V. Cada año voy a controlarme al médico. A mi edad, se sufren dos cosas: la muerte (la ausencia) de los más queridos y –peor aún– el olvido de sus voces, de sus rostros, de sus gestos.

Ahora, estoy esperando que el doctor Barés me atienda. En la sala de espera está la secretaria detrás de un escritorio y, frente a mí, una señora con su esposo. Sale una enfermera del consultorio. Tiene el pelo corto y color castaño.

–Osvaldo Schwartz–dice.

Nadie responde.

–¿Osvaldo Schwartz?–pregunta ante el silencio.

Mira en redor. Yo también observo que no hay respuesta. La miro y me encojo de hombros. La muchacha vuelve a entrar. Consulto mi agenda, ya que tengo tiempo libre, y me doy cuenta que mi turno con el médico es para

dentro de un mes.

VI. En el '67 me recibí de abogado. Aunque sentía que mi vocación eran las Letras, complací a mis padres con aquel título que debe estar humedeciéndose en algún lugar de la casa. Un año después se recibió mi amigo del barrio y de toda la vida, Santiago. Nos conocíamos desde muy chicos, quizá desde los 10 o los 11 años. Él era el que siempre se metía en algún lío. Había recibido más golpes de su madre que de nuestros compañeros del colegio. No sé si por razones similares a las mías se anotó en la Universidad de Derecho y más aún, se recibió. (Creo que sí).

En el '78, poco después del mundial, a Santiago lo desaparecieron. La madre lloró como nunca antes la había visto. No podía unir a aquella señora que le daba cachetazos a mi amigo con la que en ese entonces lloraba desconsolada por la desaparición de su hijo.

Tres meses después (en noviembre) encontraron –a diferencia de muchos otros– su cuerpo sin vida. Impresa en la carne había marcas de cigarrillos, marcas en los lugares donde habían apoyado la picana, moretones por todos lados. El rigor mortis mostraba que lo habían atado y amordazado, pero eso era lo menos doloroso.

VII. Veo a mi padre cortando las enredaderas. Cada primavera hace del paredón un coloso de hojas frondosas. Subido a la escalera, entre corte y corte mira cómo juego con una pelota en la galería. En el living se escucha algo que, según él, se llama *tango*. Le pido que juegue conmigo. “Solo un ratito”, le digo para convencerlo. “No”, me dice automáticamente, “estoy ocupado, Osvaldo”. Entonces quiero ir hasta donde está él para convencerlo pero me tropiezo con el escalón mientras bajo.

VIII. Despierto y estoy postrado en mi cama. Siento un dolor pesado, que me presiona el lado derecho de la frente. Sentada junto a mí, en el sillón de terciopelo rojo, está Sofía. Detrás de ella veo su cuadro: el hombre ríe mientras proyecta. Le pregunto qué hace acá, en La Plata. Me mira extrañada como si hubiera dicho algo malo.

IX. La conocí en el secundario. Era hermosa. Su piel era suave. Su cuerpo era frágil. Era gentil y cariñosa. Se llamaba Victoria. No amé –y me gusta esta ilusión (porque sé que es una ilusión)– a otra persona en mi vida. Todavía recuerdo la primera vez que la vi: se peinaba el pelo rubio con las manos,

sonreía ante algún comentario de sus amigos. Su sonrisa me parece, hoy, imborrable. Recuerdo cómo me acariciaba la barba. Recuerdo cuando nació Fabián. Lo feliz que estaba. Recuerdo cómo intenté –y no logré– contener el llanto cuando murió de un cáncer de pulmón funesto. Nos recuerdo en el quincho, bailando una canción lenta en la Navidad del '98.

X. Siento el cuerpo adolorido. Todavía estoy postrado en la cama. No hay nadie cerca. Tan solo oscuridad. No puedo ver el cuadro. No puedo ver nada. Solamente bordes iluminados por la luz que se filtra por debajo de la puerta del cuarto. Escucho gente hablar en la cocina.

–¿Y qué decía?–dice uno.

–No sé, balbuceaba. Creo que me preguntaba si quería jugar–le responde otro.

–¿Jugar?

–A mí, recién me preguntó qué hacía acá en La Plata, Fabián–agrega una voz femenina.

XI. Durante los tres meses que estuvo desaparecido, Santiago se aparecía en mis sueños. Mejor dicho: pesadillas. Algunas veces era un espectador, que asistía a un film de terror. Veía cómo lo electrocutaban con la maquinita. Otras veces era yo el que perpetuaba la tortura. En otras, yo era el mismo Santiago sufriendo las torturas más cruentas.

Cuando el cuerpo fue encontrado las pesadillas cesaron. Ya no me levantaba sobresaltado o empapado de sudor. (Podía, digamos, dormir). Pero él seguía apareciendo en mis sueños. A veces charlábamos con nuestras respectivas edades, en otras éramos chicos. Él siempre me contaba lo feliz que era. Me intentaba confortar, aliviar. Como si fuera él, el culpable de algo.

XII. Mi madre se llamaba Hipólita Gorostiaga. Era una persona fría y distante. Bajo aquella máscara escondía un profundo (e infantil) sentimentalismo. Fue, quizá, una de las personas más consideradas que conocí. Era una mujer muy bella. Rubia, de piel suave. Frágil como una rama. Mi padre la quería mucho. Creo que se amaron hasta el final.

XIII. Recuerdo que, cuando era chico, todos mis familiares y conocidos me decían que era igual a mi padre. A medida que fui creciendo, ese parecido, relegado tan solo a lo físico, comenzó también a ser un parecido de gestualidad,

de expresión y de lenguaje.

No puedo negar que este hecho me molestaba (no imagino otro mal tan triste que ser un extranjero en su propio cuerpo) pero eso no impedía que lo siguiera haciendo, acentuando más esos rasgos similares.

XIV. Santiago entra a la habitación. Luce raro. Tiene la barba prominente y usa anteojos. Las facciones de su cara son –creo– como las que tenía en mi juventud.

–¿Te sentís bien?–me pregunta.

–Sí.

–¿Qué le dijiste al que te vino a cortar las enredaderas, papá?

–¿A quién?–pregunto, confundido–. ¿Por qué me decís “papá”, Santiago?

XV. Recuerdo a mi padre, llegado del trabajo, con el estetoscopio colgándole alrededor del cuello, sentado a mi lado en un banquito de mimbre. Estaba enfermo y él me hablaba para pasar el tiempo. Aquella vez me contó que cuando nació era muy chiquito y que su madre, mi abuela, le decía que era un milagro (“su milagro”) porque había perdido, antes de tenerlo a él, a dos bebés.

XVI. Mis torturadores se han ido. Intentaron ahogarme poniéndome un trapo en la cara y tirándome agua. Me han tenido aquí por no sé cuántos días. Apenas los he visto: eran dos hombres, bastante comunes, y una mujer, supongo que la enfermera.

Colgado en la pared opuesta a la cama hay un cuadro. En él, se ve a un hombre, rodeado por gente riendo cerca de él y a lo lejos alguna que otra llorando, cuya cabeza contiene dentro un proyector de películas que repite una escena algo deformada de lo que ocurre a su alrededor. Quizá lo han puesto acá, en esta pieza, para volverme loco y revelarles información que no tengo. Ni tendré.

XVII. Mi nombre es Osvaldo Schwartz. Nací el 17 de mayo de 1945 en La Plata. Exactamente un siglo después de la Revolución de Mayo. 94 años después de la Independencia de Argentina. 79 años después del nacimiento de Aby Warburg. 98 años después de la muerte de Chopin. Nací al calor del más ferviente nacionalismo. El mismo día de la Lealtad Peronista.

Nunca le di importancia a todo esto, ni me pareció algo extraordinario:

otros nacen exactamente el mismo día que Videla, que Borges, que Dalí y no son –ni serán– ninguno de ellos. El tiempo me resulta superfluo. Tanto que, a veces –tan solo a veces–, no sé si avanza, frena o retrocede.

Tardé alrededor de 11 horas en salir de mi madre. (La anécdota me siguió durante toda mi vida. “Casi naces el 18”, solía agregar ella). La sorpresa de este hecho se extendió hasta que notaron mi pequeño cuerpo, casi monstruoso. El médico de cabecera afirmó que estaría –y crecería– bien. Así fue. Crecí y me desarrollé con naturalidad.

XVIII. Mi madre entra al cuarto aunque la luz tenue la hace parecer a Victoria. Me pregunta si estoy bien. Le digo que sí, pero mi cuerpo se encuentra adolorido. Me dice que ahora, en un rato, va a venir el doctor Bares. Antes de irse me pregunta si la reconozco.

–Sí–le digo.

–¿Quién soy?

–Mi mamá.

XIX. Recuerdo un sueño recurrente que tenía cuando era chico. Me encontraba en una escalera en espiral, amurallado. La luz era cálida y tenue, como un velador de noche. Tenía que bajar sin parar, por miedo a que algo, ahí, en las zonas oscuras que dejaba atrás, me atrapara. La escalera era infinita. A medida que bajaba, mi cabeza iba cediendo a la claustrofobia, hasta que el miedo me despertaba.

XXI. Recuerdo a Victoria fumando un cigarrillo en el quincho, bajo la parra iluminada por pequeñas bombillas. Al largar el humo, se ríe. Su sonrisa es la misma del día en el que la vi. El humo, grisáceo, se desvanece ni bien sale de sus labios. En el cielo oscuro aparecen diseminados los fuegos artificiales. Nos saludamos por Navidad, brindando con vino. Nos abrazamos y siento que el abrazo se prolonga hacia el infinito.

XXII. Mi nombre es Osvaldo Schwartz. Nací el 17 de octubre de 1945. Nunca le di importancia ni me pareció algo extraordinario. Tengo 71 años. He decidido ocultarles a mis hijos mi enfermedad. Mis recuerdos del presente se mezclan con los del pasado y con los ajenos. No quiero generar más recuerdos. Me basta con los que tengo y con los que mi imaginación proyectará. Luego olvidaré todo. No quedará ni un rostro, ni una sonrisa, ni un llanto, ni



una palabra por recordar. Luego –tan luego– moriré. ¿No es acaso lo que nos ocurre a todos?



A Luciana Piccini

Tomás Pachamé de Gracia

Recuerdo las hortensias...

A. Desirée

Recuerdo las hortensias...
 Recuerdo las florecillas amarillas
 mirándonos como estrellas centelleantes desde el verde de la hierba.
 Recuerdo el calor de tus manos rodeando mi cintura
 y mis temblorosos dedos buscando presurosos tus caderas.
 Recuerdo que los árboles no daban abasto de huéspedes
 cubiertas sus cortezas y ramas de un manantial verdoso
 que de lejos parecían poder palpase como algodón.
 Las suaves colinas, y los senderos que conducían a los cerros
 que se desplegaban justo en frente
 y el suave sonido de la brisa entremezclado
 con el tintineante rumor del agua
 producían una dulce musicalidad.
 Todo el paisaje
 cobijándonos, reteniendo en ese rincón nuestro
 toda la dulzura.
 Tímidas miradas se cruzaban:
 no hacía falta más.
 Tus manos presionaban en mi cuerpo
 mis dedos jugueteaban en tus prendas
 y sumidos entre nuestros brazos
 podríamos despedirnos de todo para siempre...

Pero eso fue imposible
 la vida no paraba de nacer...

Ojalá hubieras sentido como yo.
 Tú veías en cambio un clavel inerte,
 una pálida roca
 sin ojos ni labios que despidan voz,
 un rosal de invierno perdido en la lejanía...

Así fue como me sentiste,
 así fue como me viste,
 así fue...
 todo lo que no fue.

Sofía Desirée

Clasificación tipográfica de las cosas del mundo

1.

En su afán por definirlo hay quien dice que un poema nace y muere entre dos márgenes precisos. Bajo este criterio, un poema no es más que un formato discursivo cuyo contenido sería aparentemente indistinto. Así, su esencia queda reducida a la mera intención del autor, quien dice “esto es un poema, léase como tal”.

Y pienso: si fuese así de sencillo y tan solo pudiera entenderme con la facilidad de los espacios y las comas, si pudiera puntuarme, corregirme, secuenciarme, no estaría buscando razones para existir. Simplemente me escribiría, me traspapelaría. Y lo haría bien. Me haría bien. No le dejaría lugar al recuerdo, al dolor por el recuerdo, a la depresión. No le dejaría lugar al tiempo, porque un poema es virtualmente imperecedero. Mi vida sería un poema solo descifrable por mí. Y lo condenaría a ser piedra: no-vida que no muere, doppelganger de tinta inerte. Entretanto, yo estaría ocupado viviendo la simpleza de una existencia ajena a los papeles, encarnando perfectas tachaduras de piel y hueso. (Por suerte, no hay academia para los sentidos).

Lamentablemente, a falta de recursos discursivos que cuenten con semejante omnipotencia, me veo en la necesidad de ensayar otros que inevitablemente harán de mi escritura una antología de fracasos. Más todavía ciertas pretensiones siguen rondando por mis hojas: quiero engrandecer mis palabras para precisar un poco más mi vida. Intuyo que es una tentativa sin sentido, si acaso el sentido vive en las cosas muertas.

2.

Cuando yo, sujeto empírico, real, concreto, prefigurado por las palabras y el estilo que utilizo, me quedo sin nada más que decir, es pertinente darle lugar a la ficción para que las palabras retomen su color, su calor, su vivacidad. Sin embargo, aunque ponga en práctica los mecanismos de la imaginación creadora, los sentidos se me escapan y nuevamente fracaso. Acaso lo poco que consigo sea un simulacro de belleza. No hay nada que hacerle, el desamparo de mis palabras hace de mis ideas un silencio que se transforma en un grito intraducible. Será que a mis pensamientos les falta mundo. A pesar de esto escribo, escribo por mis límites y por los días que se van, escribo porque las voces que no son mías y que viven por mis manos se repiten en vano para no

hablar de mí.

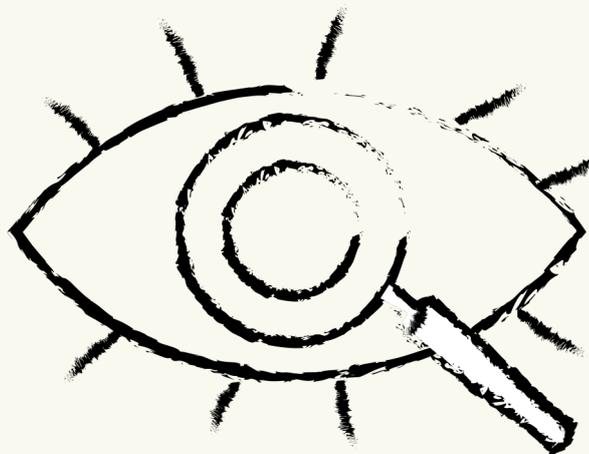
3.

No se pueden superar las contradicciones de la creación. En todas partes abundan las réplicas, lo cual es síntoma inequívoco de la decadencia y prueba irrefutable de nuestra escandalosa mediocridad. El estruendo es mayor en tanto se cae de más alto. Por esa razón mi deseo más carnal es romper con las convenciones. Pero, si estas no existieran, ¿bajo qué términos persistirían las diferencias y las síntesis? ¿bajo qué leyes se decodificarían estos débiles símbolos que pretenden señalar porciones de algo que se alza más allá o más acá de los estímulos? Mejor que me dejen, esos signos, si no alivian esta pena de saberme terminado. Que se borren, si no aplacan esta inquietud que me exhorta a escribir, a sacar mis penas afuera, para no morir cuando muera.

4.

Prefiero pensar que la comunicación es siempre metafísica y que las palabras, escritas o dichas, no se dirigen a ninguna parte más que al pobre entendimiento. Y me pregunto si acaso él sabe de encuentros cuando del mero aliento descifra ideas y conceptos. Por mi parte, me inclino por el verdadero lenguaje. Aquel que torna a los signos más tangibles que nunca, aunque no puede precisarse. Aquel que no confunde y hace explícita las expresiones y cuyas referencias son palpables, pura carne y meta carnaval.

Ignacio Pantano



Paraná

Algunos nacieron a la vera del Avon, otros colindando con el Nilo.
Los ríos recorren la tierra recordando aún un pasado sin suelo.
Algunos encontraron tumba en el Ganges, otros en el Mississippi.
Los ríos son arterias de una tierra desagrada.

En la lengua tupí-guaraní, un nombre milenario recorre tus corrientes:
Para rehe onáva
Por apócope, ahora te conocemos como Paraná,
se trata de un epíteto grandioso, significa “Pariente del Mar”.

El río que es como un mar,
como si Oshun y Iemanjá se abrazaran en sororidad orisha.
Ancestros navegan por los sedimentos,
arremolinando los diferentes matices de la identidad litoraleña.

Nací a orillas de su fluir infinito,
poetas chamameceros tiñeron el cauce de romances y llantos.
Ver el agua trae tranquilidad y nostalgia,
seguro es *payé* u otra magia,

Abundan flora y fauna, maravillas naturales,
así como el pueblo que en su honor realiza rituales.
Flores, cánticos y velas, y si ves la luna reflejada
un beso deberás dar a la persona más amada.

Cuando me vaya para siempre de este mundo,
no quiero transformarme en árbol ni en guitarra como cantó Roberto
Galarza.
Quemen todo mi cuerpo, liberándome para siempre de la vida,
arrojen mis cenizas al Paraná, nadando en sus aguas divinas.

*En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura,
que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro,
y los días de turbio en turbio; y así,
del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro
de manera que vino a perder el juicio.
(Miguel de Cervantes)*

[Blog](#) [Instagram](#) [e-mail](#)



Universidad
Nacional
de Córdoba