

NOTA AL MARGEN

REVISTA ESTUDIANTIL DE LITERATURA



VOL. II - N°4 | 2024

Homenaje a Guillermina Centeno Arias (1939-2024)

Guillermina del Carmen Centeno Arias, apodada cariñosamente “Negrita”, trabajó en nuestra casa de estudios, la Facultad de Filosofía y Humanidades, durante más de treinta años. Tras su ingreso en 1960 Guillermina desempeñó sucesivamente múltiples cargos en el Despacho de Alumnos y, al momento de su jubilación en 1998, ejercía su dirección.

En su memoria vivían con brío numerosos episodios que evocaban a la Facultad: el constante diálogo con estudiantes y profesorxs, la redacción de legajos, la organización de actos de colación y la vigorosa lucha entre los despachos de distintas facultades para reservar las mejores aulas. Sus recuerdos aseguraban un viaje al pasado de Ciudad Universitaria, un recorrido itinerante entre los pabellones México, España, Francia, Residencial y Verde, aquellos mismos donde seguimos pasando mucho de nuestro tiempo. La imagen de Guillermina, como ella misma rememoraba, cargada de carpetas y correteando entre edificios, habilita la reconstrucción de un mismo espacio en otro tiempo: un testimonio de antigüedad, de prevalencia y evolución de la FFyH.

Entre muchxs de nuestrxs docentes, aún hoy, existe también el alegre recuerdo de Negrita Centeno que, al ser invocada, despierta el siempre tan querido “¡mandale un beso grande!”.

La participación institucional de Guillermina finalizó el año de su jubilación, pero volvió a nacer, casi por azar, en 2022. Y fue aquí, en *Nota al margen*.

Los verbos incipientes de este proyecto fueron inicialmente pronunciados en su casa, misma casa que se convertiría, con el pasar del tiempo, en nuestro cuartel general, nuestra sede editorial, nuestro hogar. Siempre con las puertas abiertas y la alegría que la caracterizaba, Guillermina nos recibió durante los últimos años de su vida.

Por este motivo, en este nuestro cuarto número, homenajeamos a Guillermina, como miembro de nuestra Facultad y como compañía continua a lo largo de este proyecto.

Gracias, Negrita querida, por permitirnos gestar este proyecto en tu hogar, por tus historias y tu cariño.

Hasta siempre.

Comité editorial de *Nota al margen*



Guillermina Centeno Arias (1939-2024)

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>

Editor a cargo

Flavio Javier Krüger, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0009-0006-9400-1427>

Comité editorial

Ana Trinidad Barbeito Ottonello, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0009-0006-5650-4293>

Carla De Alessandro, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0009-0009-1165-3588>

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

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

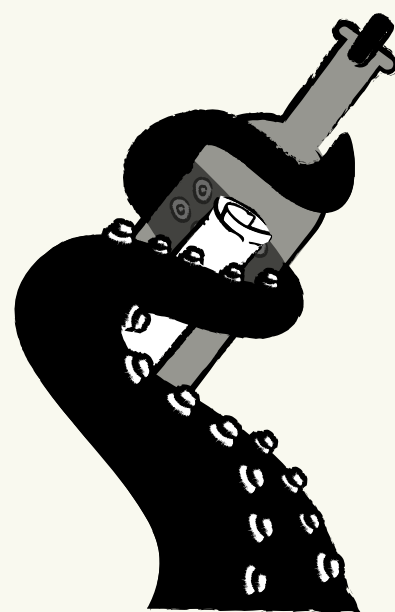
Lara Loyola, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0009-0009-4224-5472>

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

María Candela Nieva, Universidad Nacional de Córdoba
<https://orcid.org/0009-0000-0468-4225>

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

Flavio Javier Krüger

Ignacio Jorge Manfredi

Corrección

Ana Trinidad Barbeito Ottonello

María Emilia García Pepellin

Flavio Javier Krüger

Alfonsina Lopez

Lara Loyola

Francisco Pagés Reimon

María Elena Ventura

Comité asesor

Dr. Luca Marzolla, Universidad de Bolonia
<https://orcid.org/0009-0003-6614-7945>

Dra. Katia Viera Hernández, Universidad de La Habana
<https://orcid.org/0000-0001-7476-3586>

Índice

Índice	5-6
Palabras de apertura	7-11
Cecilia Inés Luque.....	7
Preferiría no hacerlo	12-104
Los epígrafes de <i>Operación masacre</i> : Rodolfo Walsh y las suaves, tranquilas estaciones Rodrigo Arenas.....	13
La mirada microscópica de Mansilla en <i>Una excursión a los indios ranqueles</i> María José Ocrogligh.....	27
Ursaverio: nunca confundas un mentecato con un vendedor de manteca Mauro Solé López.....	40
Cinco hermanas de una misma sociedad: una mirada a la cultura japonesa desde <i>Go-Tōbun no Hanayome</i> Agustín Alejandro Bergonce.....	56
Los muertos hablan: la batalla del archivo contra la pulsión de muerte (o la pulsión de poder) Alfonsina Milán.....	68
El miedo colectivo: una aproximación al terror argentino a través de “Bajo el agua negra”, de Mariana Enríquez Caterina Reschigna Mesiano.....	79
Construcciones de la maternidad en el fantástico del siglo XXI en la obra de Samanta Schweblin Brenda Isabel Herrero Pagura.....	93
La literatura y las cosas	105-135
Violencia subalterna o cómo dejar al monstruo sin voz: un estudio del vínculo entre violencia y monstruos en la obra de Mariana Enríquez Ignacio de Goycochea.....	106
[FE DE ERRATAS] “[Me] llama desde el futuro para devenir. [Me] llama desde el futuro para volver”. Aportes de la terolingüística para <i>seguir con el problema</i> Camila Arce Torre.....	120



Labor Limae 136-150

El tópico de la Pax Romana en la elegía I.10 de Tibulo: la denostación de la guerra y la invitación a vivir apaciblemente
Iván Manuel Giorgieff..... 137

Filoteas 151-156

Cartas, respuestas y Filoteas
Comité editorial de *Nota al margen*..... 152

Límites de “lo real”. Conversaciones en torno a los alcances del realismo en la literatura del siglo XXI
Katia Viera, Luca Marzolla..... 154

Kátharsis 157-162

El entramado de un TFL: la experiencia del trabajo en conjunto
Valentina Goldraj, Mariana Moretto Fraga..... 158

Variatinta 163-166

Un lugar
Augusto Lagiglia..... 164

Pobre pibe con pistola
Andrea Vizcaíno de la Torre..... 165

Palabras de cierre 167-168

Francisco Salaris..... 167



Palabras de apertura

Les estudiantes de la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba (UNC), están poniendo hoy en circulación el cuarto número de *Nota al margen*, lo cual merece ser celebrado.

Hay que celebrar la existencia de una revista administrada por estudiantes, dirigida a estudiantes, porque implica una oportunidad de oro para que nuestros jóvenes den sus primeros pasos en el campo de la producción del conocimiento, ya sea como autores publicades, ya sea como gestores de un proyecto editorial. La tarea de divulgar resultados de investigación es una parte fundamental de la vida académica. Desde las cátedras que integran la currícula de las carreras de las Humanidades se enseña a elaborar trabajos rigurosos, pero la instancia propiamente dicha de publicarlos suele ser de difícil concreción, porque pocas revistas académicas tienen secciones destinadas a difundir los trabajos de estudiantes de grado y, por ende, elles rara vez disponen de un espacio cuidado y amigable donde darlos a conocer. Entonces, la existencia de una revista dedicada exclusivamente a tales producciones significa una invaluable ocasión para que les jóvenes vayan adquiriendo experiencia en estos menesteres y comiencen a engrosar sus curriculums.

Hay que celebrar, también, que les estudiantes tengan

la posibilidad de darle nuevo vuelo y nuevo público a trabajos que, para ellos, significaron más que un mero requisito para aprobar una materia, porque surgieron de problemáticas que les movilizaron a nivel estético o a nivel político. Tales problemáticas pueden ser leídas como indicios de los intereses críticos y teóricos del estudiantado argentino contemporáneo.

Una lectura de este cuarto número de la revista pone en evidencia el poder de convocatoria que todavía tiene en nuestra academia el tema de los sujetos subalternizados, ya sea por clase, por etnia, por género, o bien por la articulación interseccional de todas esas pertenencias. La gran mayoría de los trabajos aquí presentados enfocan en individuos o comunidades interpretados como el Otro constitutivo en virtud de sus diferencias respecto a los sujetos hegemónicos.

En los últimos diez o quince años, el otro que viene consolidándose en el interés de les estudiantes son las mujeres, no solo como personajes relevantes de las ficciones, sino también como sujetos socio-culturales. Hay mucho interés por leer las obras de escritoras argentinas del siglo XXI, como Mariana Enríquez y Samanta Schweblin, a la luz de los debates feministas que agitan la escena política contemporánea. Pero junto con ellas, antiguos y nuevos sujetos otros captan la atención también: por un lado, los grupos socio-culturales englobados por el polo negativo del par “civilización y barbarie” sobre el que se fundó una de las interpretaciones más persistentes de la identidad nacional argentina; por otro lado, escritores de Latinoamérica que se auto identifican políticamente como negros, negras, cuyas obras y

tradiciones culturales demarcan un área de relativa vacancia en los programas de las Humanidades.

Las problemáticas en las que están insertos estos sujetos otros remiten a su compleja relación con la representación del Otro: la posibilidad de que el subalterno hable y sea escuchado; el uso de las convenciones retóricas de géneros discursivos tan variados como el fantástico o el epistolar para proveer a los subalternos un lugar de enunciación que les sirva; las contranarrativas que dialogan y negocian los significados de las representaciones en el archivo y el canon. Todas estas cuestiones atañen de manera más o menos directa a la necesidad de revisar críticamente la conformación de la identidad nacional, lo cual es sumamente relevante en una Argentina constantemente desgarrada por grietas y menosprecios entre grupos sociales.

Ahora bien, no hay que olvidarse de los dos artículos que se separan de esa gran línea temática para explorar otras avenidas. Uno de ellos nos hace viajar a las antípodas de Argentina, para echar una mirada a las problemáticas existenciales de una sociedad que articula lo tradicional y lo neoliberal a través de un producto de la industria cultural transnacional de masas como es el manga japonés. El otro artículo nos lleva hacia el pasado de la Antigüedad clásica romana, para examinar la relación entre literatura y política, en particular la función propagandística del tópico de la Pax Romana en la elegía I.10 de Tibulo. Aunque sus problemáticas y sus corpus de análisis son bien diferentes entre sí y del resto de los trabajos compendiados, ambos artículos también abordan la literatura como ese continuo simbólico

donde se desarrolla la lucha por la significación y la hegemonía entre los diversos grupos que componen una sociedad.

Otra cosa elocuente en este número de *Nota al margen* son los nombres listados en la bibliografía usada por los estudiantes: esas fuentes son indicios de las corrientes teóricas que circulan por nuestras universidades nacionales y captan la imaginación del estudiantado argentino contemporáneo. Aparecen —cómo no— insoslayables filósofos y teóricos políticos —Hannah Arendt, Walter Benjamin, Michel Foucault, Gilles Deleuze—, cuyo pensamiento crítico viene guiando desde hace tiempo el cuestionamiento de las estructuras del poder y de las narrativas hegemónicas involucradas en los procesos de subjetivación propios de la modernidad. A estos nombres se suman algunos de ingreso más reciente a la academia pero ya muy populares, como el de Sara Ahmed y su contribución a la comprensión de la subjetividad mediante sus teorizaciones sobre los afectos.

Algo digno de destacar es la presencia de la producción teórica local y nacional junto con la producción de la academia del llamado Primer Mundo. Junto a los pensadores arriba mencionados, los estudiantes también han consultado a críticos señeros del Sur Global, como los argentinos Ricardo Piglia y David Viñas, la brasileña Djamila Ribeiro, el camerunés Achille Mbembe. Asimismo, además de los trabajos ya clásicos sobre el género fantástico de Tzvetan Todorov y Rosemary Jackson, aparecen en las referencias bibliográficas los de nuestra Pampa Arán, querida y respetada profesora de la UNC, recientemente fallecida.

En suma, la variedad y calidad de los trabajos comprendidos en el cuarto número de *Nota al margen* nos invitan a celebrar muy especialmente que, en el contexto socio-político argentino actual, el estudiantado –apoyado por el cuerpo docente– se aboque con convicción y compromiso a la producción de conocimiento y al estímulo del pensamiento crítico desde la universidad pública, gratuita y de calidad, porque esa es, tal vez, la mejor manera de resistir los embates de quienes maliciosamente desvalorizan la educación superior y sus instituciones.

A handwritten signature in black ink, consisting of several loops and a long horizontal stroke extending to the right.

Dra. Cecilia Inés Luque



Pág. 12 a 104

Preferiría no hacerlo

Nota al margen | Vol. II N° 4

Los epígrafes de *Operación masacre*: Rodolfo Walsh y las suaves, tranquilas estaciones

Rodrigo Arenas¹

Estudiante de Letras,
Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires, Argentina
rodrigoarenas99@gmail.com

Recibido el 9 de septiembre de 2024, aprobado el 24 de octubre de 2024

Resumen: mientras vivió, Rodolfo Walsh se ocupó de mantener *Operación masacre* abierta a la realidad al modificar en cada edición el aparato paratextual para inscribir la obra en el contexto político. Hoy en día, el trabajo archivístico de la crítica es necesario para evitar que el libro, monumentalizado por el canon, pierda esa capacidad de *actuar*. El presente artículo comparte este objetivo con trabajos como los de Crespo, Hernaiz, Link y Luppi, y se dedica, para alcanzarlo, al estudio de un paratexto que en las ediciones actuales no figura: el epígrafe que Walsh eliminó en 1969. Tirar de ese hilo nos permitirá, a partir del trazado de un recorrido físico-subjetivo, acceder a una nueva lectura del aparato paratextual de *Operación masacre*, analizar de otra forma a su protagonista y comprender mejor la relación entre literatura y realidad en la escritura de Walsh.

Palabras clave: literatura contemporánea, Argentina, canon, archivo, literatura y realidad, no-ficción, autonomía.

The Epigraphs of *Operación Masacre*: Rodolfo Walsh and the Soft Quiet Seasons

Abstract: While he was alive, Rodolfo Walsh tried to keep *Operación masacre* open to reality, modifying the paratextual apparatus in each edition to inscribe the text within the political context. Today, the archival work of criticism is necessary to prevent the book, monumentalized by the canon, from losing its ability to “act”. The following article shares this objective with works by Crespo, Hernaiz, Link and Luppi, and aims to achieve it by studying a paratextual element that is not present in current editions: the epigraph that Walsh removed in 1969. Pulling on this thread will allow us, through the tracing of a “physical-subjective path”, to access a new reading of the paratextual apparatus of *Operación masacre*, analyze its protagonist in a different way and understand better the relationship between literature and reality in Walsh’s writing.

Keywords: contemporary literature, Argentina, canon, archive, literature and reality, non-fiction, autonomy.

¹ Con aval del Dr. Juan Pablo Luppi, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

En “Canon contra archivo”, Daniel Link señala los efectos perniciosos del canon, que “transforma el documento en monumento” (Link, 2019, p. 14). Monumentalizada, “la obra pierde su carácter documental”, su urgencia y su capacidad de “gritar su fuerza puramente indexical” (p. 14). Según Link, la práctica archivística “nos salva de la ‘obra’, de todas sus mistificaciones, de todo el fetichismo que se asocia a ella, de su carácter mercantil, de la reproducción de lo ya sabido” (p. 19). Si, mientras estuvo en vida, Walsh se ocupó de mantener *Operación masacre* (2013) abierta a la realidad al modificando en cada edición los paratextos, que guardan “como característica inalienable la capacidad de modificarse para inscribir ... al texto dentro del contexto del presente político y cultural de cada reedición” (Hernaiz, 2012, p. 15), en las décadas que suceden a su muerte, el aparato paratextual se ha estabilizado. Por esa razón, este libro necesita especialmente que la crítica, mediante la práctica del archivo, evite su monumentalización y guarde, de esa forma, su carácter documental, su capacidad de *actuar* en el presente. Y si como afirma Juan Pablo Luppi, “el monumento del intelectual comprometido fija ... el lugar de Walsh en la tradición de violencia argentina como *testimonio*, categoría aplicada tanto a la obra como a la vida”, pero “la obra abierta más allá de la muerte” conforma “una textualidad más productiva que cualquier calificación, y menos uniforme que un monumento” (Luppi, 2015, p. 117), entonces este escritor necesita, particularmente, lecturas que conmuevan la fijeza de una imagen canónica que reduce su complejidad.

Nuestra lectura de *Operación masacre* adoptará la actitud que Piglia propuso para el desciframiento de los textos autobiográficos: la intención de rescatar “las significaciones que una subjetividad ha dejado caer, ha iluminado en el acto de contarse”, pues “espejo y máscara, ese hombre habla de sí al hablar del mundo y a la vez nos muestra el mundo al hablar de sí mismo” (Piglia, 2015, p. 336). Continúa el escritor: “la autobiografía necesita del lector para completar el círculo de su expresividad: cerrada en sí misma esa subjetividad se ciega, es el lector quien rompe el monólogo, quien le otorga sentidos que no estaban visibles” (pp. 336-337). Nos focalizaremos en un elemento del paratexto: el epígrafe que Walsh decide eliminar en 1969. Tirar de ese hilo perdido nos permitirá trazar el recorrido físico-subjetivo realizado por el protagonista de *Operación masacre*, que va desde las “suaves, tranquilas estaciones” de T. S. Eliot hasta la declaración del comisario Rodríguez Moreno del nuevo epígrafe. Ese recorrido activa un circuito que nos ofrece formas alternativas de pensar la relación entre literatura y realidad en la escritura de Rodolfo Walsh.

Pero antes de abordar *Operación masacre*, compararemos la edición

de 1969 de este libro con la que Borges hace de *Fervor de Buenos Aires* en el mismo año, para señalar algunas características del tratamiento que Rodolfo Walsh hace de los paratextos.

Puerta de entrada: Walsh y Borges en el zaguán

En cada nueva edición de *Fervor de Buenos Aires*, Borges revisa el texto y lo modifica “como modo de adaptar el libro a sus vaivenes estético-ideológicos y como forma de intervenir de modo siempre actualizado en los distintos contextos político-culturales” (Hernaiz, 2015, p. 16). Para la edición de 1969, escribe un prólogo que reemplaza al original. En ese nuevo zaguán del libro —para usar, en lugar de “umbral” (Genette, 2001), un término caro a Borges—, dispone recuerdos de su vida, desde aquel poemario de 1923 hasta el presente, para que veamos en qué se parecía y en qué se diferenciaba el muchacho del hombre. Nos dice que el joven de 24 años que escribió los poemas ya era, esencialmente —¿qué significa esencialmente?—, el señor que, a los 70, se resigna o corrige: los dos descreen del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas, los dos son devotos de Schopenhauer, de Stevenson y de Whitman.

Dejando atrás este zaguán, abrimos la puerta para ingresar al texto y leer, en los poemas de 1923, al *autor* de 1969, un señor mayor cuya figura autoral está fuertemente consolidada y que ha hecho del muchacho un precursor suyo. Al apoyar la mano en la manija, leemos: “en aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad” (Borges, 2016, p. 15). Las habitaciones de la casa no sufrieron solo refacciones leves —destinadas a mitigar “excesos barrocos” y desmontar “sensiblerías y vaguedades” (Borges, 2016, p. 15)—; se trata de una construcción distinta, que solo se *parece* a la anterior. Ya cerramos la puerta; no podemos obedecer a la inquietud que nos impulsa, repentinamente, a volver al zaguán y levantar la vieja edición de *Fervor*, sin índice ni números en las páginas, para resucitar al muchacho, para averiguar *nosotros* en qué se diferencia del señor, a quien, en verdad, no tenemos por qué creerle.

En 1969 se publica, también, la tercera edición de *Operación masacre*, con grandes diferencias respecto de la primera: además de corregir el texto y robustecer “La evidencia”, Walsh ha cambiado el epígrafe y ha sustituido los múltiples escritos que funcionaban como prólogos y epílogos por un único par. Similar al zaguán de Borges, los de Walsh (uno a la entrada, otro a la salida) miran hacia atrás. El autor presenta su visión de los trece años transcurridos: en la entrada, el año entre 1956 y 1957 y cómo llegó a escribir el libro. En la

salida, cómo cambió él a partir de la publicación. Quizá sea esencialmente el mismo, pero lo que importa, lo que quiere mostrar, no es lo que se mantiene, sino lo que se transformó. Los zaguanes no nos disponen a leer en el texto al autor de 1969, sino que buscan iluminar con mayor fuerza el significado de la obra mediante la presentación de los cambios que la investigación que llevó al texto produjo en él. Con esa intención, ediciones póstumas de Ediciones de la Flor reincorporan los paratextos que Walsh eliminó y los presentan diacrónicamente. Si la de 1969 exhibía una imagen monológica que reflexionaba sobre los cambios desde un único punto de vista, ahora podemos escuchar las voces de los distintos Walsh: se activa así un circuito de lectura que va de un paratexto a otro y de los paratextos al texto, lo que nos permite leer los cambios subjetivos del autor.

El recorrido físico-subjetivo

Entre la edición del 57 y la del 69 (mediada por la del 64), Walsh corrigió el texto —sobre todo eliminó, como lo comprueba Bárbara Crespo, “huellas explícitas de simpatía o rechazo del narrador que subrayan innecesariamente una actitud de valoración ya evidente” (Crespo, 1994, p. 225)—, retiró el párrafo 23 —una letanía muy literaria en la que el narrador les hablaba a las víctimas y al basural— y agregó el “Expediente Livraga” y el “Retrato de la oligarquía dominante”. En cuanto a los paratextos, sustituyó el “Prólogo para la edición en libro”, la “Introducción”, el “Obligado apéndice” y el “Provisorio epílogo” por un único “Prólogo” y un único “Epílogo”, y también cambió el epígrafe. En la edición del 57, el epígrafe era un fragmento del poema *Murder in the Cathedral*, de T. S. Eliot, que culmina con el verso: “how can I ever return to the soft quiet seasons”. En el 69, es una cita del “Expediente Livraga” incluido en “La evidencia” desde el 64: “Agrega el declarante que la comisión encomendada era terriblemente ingrata para el que habla, pues salía de todas las funciones específicas de la policía” (Walsh, 2013, p. 15). A diferencia de lo que ocurre con los demás paratextos, el epígrafe original no figura en las ediciones contemporáneas de Ediciones de la Flor.

Indaguemos en los efectos del cambio de epígrafe. Primero, qué se gana. Walsh escribió el libro “para que actuara” (Walsh, 2013, p. 185) y el cambio funciona en ese sentido: la denuncia gana contundencia por incluir, antes del relato de la investigación, la declaración de un comisario, Rodríguez Moreno, que acusa a la jerarquía policial; ya no es solo un periodista de izquierda quien denuncia la ilegalidad de los fusilamientos. Pero *Operación masacre* gana contundencia, también, por lo que se pierde con el cambio: no importa

resaltar únicamente la parte más saliente de la que Walsh consideraba la prueba más categórica, sino también dejar de priorizar una filiación literaria: el gesto de resaltar *una* evidencia, la que sea, en vez de los versos de un poeta modernista inglés. En otras palabras, el epígrafe original podía generar cierta ambigüedad en torno al motivo detrás de la investigación: ¿es una búsqueda de justicia o un tema para literatura?

Con el cambio se pierde la afiliación a la alta literatura, algo que afecta el cómo se percibe el texto, en calidad de qué, a partir de cómo ve el autor su propia investigación. Pero, fundamentalmente, se perdería el contenido del epígrafe: las palabras, la pregunta “cómo puedo volver a las suaves, tranquilas estaciones”. Sin embargo, las palabras no se pierden. Walsh conserva cuatro de ellas y las hace ingresar a otro paratexto. En el 69 la pregunta está, casi íntegra, en el “Prólogo”, aunque ya no es una pregunta. Con la primera entrevista a Livraga, escribe, “la larga noche del 9 de junio vuelve sobre mí, por segunda vez me saca de ‘las suaves, tranquilas estaciones’” (Walsh, 2013, p. 19). La pregunta ya no es una pregunta, volver no es una posibilidad y esas estaciones ya no son objeto de nostalgia. A la vez que modifica la cita, al usarla para referirse a su propia posición subjetiva, Walsh explicita el significado del epígrafe original: en el 57, *Operación masacre* tenía un epígrafe que, en vez de aludir a la investigación, aludía a los cambios subjetivos que había experimentado el autor al realizarla.

El Rodolfo Walsh de *Operación masacre* se construye tanto por su investigación como por el estilo con el que escribe en el 57, cómo lo modifica doce años después y cómo plantea su relación con la literatura y la realidad en las ediciones del 57, el 64, el 69 y el 72. Como propone Eduardo Jozami, “las sucesivas ediciones registran no sólo los cambios en el texto sino, fundamentalmente, la transformación del enunciador” (Jozami, 2006, p. 86). Ese personaje es, quizá, el mejor de la literatura argentina. No solo porque, como suele ocurrir en la no-ficción, “el protagonista se complejiza, el investigador-periodista oscila constantemente entre la condición de personaje-narrador y la de autor” (Amar Sánchez, 1986, p. 101), o porque encarna la tensión entre realidad y literatura, sino que también, y sobre todo, por las distintas capas temporales del personaje que conviven en el libro debido a la decisión de reeditarlos modificando siempre los paratextos. Y un paso más: por la decisión de *reemplazar* cada vez los paratextos, en vez de hacerlos coexistir, y por lo tanto de subsumir, en cada edición, sus posiciones subjetivas previas; sabiendo que Walsh presentaba los nuevos prólogos y epílogos como los únicos, donde una voz del presente comentaba sobre un yo del pasado que era inaccesible, podemos cotejar hoy, por ejemplo, cómo habla de los mismos

hechos en distintos momentos, lo que dice y lo que calla. Esto es lo que nos proponemos hacer en las ediciones del 57 y el 69 con los hechos que entre junio y diciembre de 1956 lo llevaron a la investigación. Los sucesos que narra en el 69 son, esencialmente —¿qué significa esencialmente?—, los mismos que había narrado en el 57. Pero lo esencial está en lo que cambia.

En el “Prólogo” del 64 (que nunca reemplaza), Walsh escribe que, con la entrevista a Livraga, la noche del 9 de junio lo saca por segunda vez de las suaves, tranquilas estaciones (Walsh, 2013, p. 19). La primera vez había sido narrada en la “Introducción” del 57, salvo que allí las estaciones estaban únicamente en el epígrafe, no se las relacionaba explícitamente con la noche del levantamiento. Algo lo saca por *segunda vez*: es decir que, tras la primera, volvió. Está claro: las estaciones son de naturaleza temporal antes que espacial y hacen referencia a las posiciones subjetivas de Walsh. Una cuestión que por evidente no deja de ser importante es que, en ambas ocasiones, Walsh narra recorridos físicos trazables en mapas. En las dos, parte del mismo lugar, el café, aunque en el 57 parecía no ser del todo consciente de que estaba en *el* café; en todo caso estaba en *un* café. En la misma línea, tanto en el 57 como en el 69, la noche del levantamiento de junio, Walsh llega a su casa invadida por los militares y la violencia: pero, en el 57, no sabemos *desde dónde* llega, no se nos dice el punto de partida. Sí sabemos que está en un café cuando en diciembre recibe la noticia de que Livraga —uno de los fusilados del motín— en realidad vive y no está en la cárcel, lo que dispara la investigación, lleva a Walsh a la entrevista, a la declaración del comisario Rodríguez Moreno y a su destierro definitivo de las suaves, tranquilas estaciones. Esto lo explica en la “Introducción” del 57; de hecho, es lo primero que dice y lo primero que leemos —luego del epígrafe de T. S. Eliot—. Por lo tanto, *nuestro* recorrido, el de los lectores, empieza en el café, aunque no en junio sino en diciembre. En los paratextos del 57, la llegada a su casa atravesando la zona de combate en junio se narra recién en el “Provisorio epílogo” y separada de la “Introducción” por todo el texto. Walsh no nos informa de dónde llega, pero nosotros empezamos la lectura en el café y terminamos en la casa invadida por la violencia. En esa edición, la cronología está alterada: comenzamos en el punto inicial del recorrido de la segunda vez, el café donde recibe la noticia de la existencia de Livraga, y terminamos en el punto final del recorrido de la primera, aislado no solo temporal sino espacialmente por los cientos de páginas de la investigación.

Desde el 64, Walsh narra ambos recorridos cronológicamente y en el mismo paratexto, el “Prólogo”. Allí, revela que el café donde Livraga irrumpió como un fantasma en diciembre de 1956 es el mismo en el que, seis meses

antes, durante el levantamiento de Valle, lo había sorprendido “el cercano tiroteo con que empezó el asalto al comando de la segunda división” (Walsh, 2013, p. 17). Esa noche, entonces, Walsh llegó a su casa desde el café; es solo ahora que ese café, *un* café, se vuelve *el* café, porque es caracterizado: allí se jugaba al ajedrez, “se hablaba más de Keres o Nimzovitch que de Aramburu y Rojas” y “la única maniobra militar que gozaba de algún renombre era el ataque a la bayoneta de Schlechter en la apertura siciliana” (Walsh, 2013, p. 17). El punto inicial del recorrido queda claramente perfilado como un refugio de la realidad: dos veces es sacado de las suaves, tranquilas estaciones del café por la noche del levantamiento; primero, bajo la forma del tiroteo y, luego, bajo la forma de la noticia sobre Livraga y la entrevista con él. Ahora, Walsh cuenta cómo caminó a su casa desde el café. Al llegar, el relato es parecido al del 57, pero aparece lo siguiente:

Después no quiero recordar más, ni la voz del locutor en la madrugada anunciando que dieciocho civiles han sido ejecutados en Lanús, ni la ola de sangre que anega al país hasta la muerte de Valle. Tengo demasiado para una sola noche. Valle no me interesa. Perón no me interesa, la revolución no me interesa. ¿Puedo volver al ajedrez? Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela “seria” que planeo para dentro de algunos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo. (Walsh, 2013, p. 18)

Puedo *volver*; la pregunta del epígrafe está respondida en el 64: en junio de 1956, pudo regresar; en diciembre, cuando escuchó el relato de Livraga, ya no. Así queda, pasado en limpio, el recorrido: del café de ajedrecistas a la casa en el levantamiento, vuelta a las suaves, tranquilas estaciones y destierro definitivo con la irrupción del nombre de Livraga en el café. Quizá, Walsh estaba demasiado cerca en el 57 para ser capaz de ver todo el significado de lo que le sucedió en ese año, cuando “[supo] lo que era el incoercible miedo físico” (Walsh, 2013, p. 216): el café era solo un café, el recorrido no se podía trazar, la pregunta no aparecía más que en el epígrafe, y en los paratextos no hacía grandes referencias a sus cambios subjetivos, salvo lamentarse sobre algunas decepciones respecto de los efectos de su denuncia y mencionar que había dejado de apoyar la Revolución Libertadora. Pero el significado estaba

detrás de la elección del epígrafe y de la decisión de abrir el libro en el café y cerrarlo en el levantamiento.

Las nuevas suaves, tranquilas estaciones

Ese recorrido físico-subjetivo está contenido en el “Prólogo” del 64, donde es un viaje ya-realizado y, por lo tanto, si continuamos con la pauta de lectura, puede funcionar como un nuevo punto de partida. ¿Cuál sería el punto de llegada? En el “Epílogo” (de la segunda edición), Walsh habla de las decepciones que se llevó al ver pasar la denuncia por sucesivos gobiernos sin que nada cambiara. El escritor pretendía que el gobierno de Aramburu, el de Frondizi o el de Guido “reconociera que esa noche del 10 de junio de 1956, en nombre de la República Argentina” (Walsh, 2013, p. 220) se había cometido una atrocidad. Y retoma su recorrido subjetivo desde el punto en donde lo dejó en el “Prólogo”. Si en 1957 había dicho, “con grandilocuencia”, que “este caso está en pie, y seguirá en pie todo el tiempo que sea necesario, meses o años”, ahora pide retractarse: “este caso ya no está en pie, es apenas un fragmento de historia, este caso está muerto” (Walsh, 2013, p. 221). Y más adelante agrega: “se comprenderá ... que haya perdido algunas ilusiones, la ilusión en la justicia, en la reparación, en la democracia, en todas esas palabras, y finalmente en lo que una vez fue mi oficio, y ya no lo es” (Walsh, 2013, p. 222).

Al igual que Borges con *Fervor de Buenos Aires*, al releer *Operación masacre* Walsh critica cuestiones formales: “hay frases enteras que me molestan, pienso con fastidio que ahora la escribiría mejor” (Walsh, 2013, p. 222). Pero lo central es: “¿la escribiría?”. Walsh puede cambiar frases, pero la escritura y la publicación de *Operación masacre* eran indesligables de los efectos que su autor quería obtener y que, ahora, cree inalcanzables. Así, el recorrido va desde el periodista que creía en los efectos de su investigación a un desengaño respecto de todos los gobiernos y de la potencia de trabajos periodísticos como el suyo. Si en el 57 el desengaño llevaba a Walsh a investigar, el nuevo desengaño lo hace dudar de su labor.

En una entrevista del 69 por la publicación de *¿Quién mató a Rosendo?*, Walsh dijo que a partir de *Operación masacre* “se [le cayeron] un montón de vendas e ilusiones” (Walsh, 1996, p. 142). Eso parece repetirse en cada nueva edición del texto, entiende que las suaves, tranquilas estaciones abarcaban más de lo que antes pensaba y que, cuando creía haberlas abandonado, había caído en otras. En el 64, comprende que en el 57 todavía vivía en las suaves estaciones de la fe en la justicia, el castigo y “la inviolabilidad de la persona

humana” (Walsh, 1996, p. 144). Cinco años después parece decir: en el 64 vivía en *otras* estaciones porque, decepcionado de los gobiernos, no tenía el encuadre histórico, la comprensión del sistema. Si bien mantiene el prólogo del 64, en el 69 cambia el epílogo y escribe allí:

Una de mis preocupaciones, al descubrir y relatar esta matanza cuando sus ejecutores aún estaban en el poder, fue mantenerla separada, en lo posible, de los otros fusilamientos cuyas víctimas fueron en su mayoría militares. Aquí había un episodio al que la Revolución Libertadora no podía responder ni siquiera con sofismas. Ese método me obligaba a renunciar al encuadre histórico, en beneficio del alegato particular. (Walsh, 2013, p. 173)

Ahora, en cambio, entiende que “la clase que esos gobiernos representan se solidariza con aquel asesinato”; que los militares fueron fusilados “porque pretendieron hablar en nombre del pueblo: más específicamente, del peronismo y la clase trabajadora” y que “las torturas y asesinatos que precedieron y sucedieron a la masacre de 1956 son episodios característicos, inevitables y no anecdóticos de la lucha de clases en la Argentina” (Walsh, 2013, p. 173). De modo que observamos un viraje de Walsh del alegato particular hacia el encuadre histórico. En el 64 se preguntaba si volvería a escribir *Operación masacre*: en el 69 retira el epílogo en el que se hacía esa pregunta —porque cree que sí hay que escribirla, pero *con encuadre histórico*—, reedita el libro y publica *¿Quién mató a Rosendo?*

Literatura y realidad: el parágrafo 23 y el aroma de los tilos

Algunos de los cambios realizados entre el 57 y el 69 podrían llevarnos a la conclusión de que, con cada edición de *Operación masacre*, Walsh buscaba reducir los elementos literarios para enfocarse en la denuncia, debido a un supuesto abandono cabal de la literatura. Tal conclusión sería coherente, sin dudas, con la figura canónica de Rodolfo Walsh. Sin embargo, es una imagen simplificada y aceptarla implica naturalizar concepciones sobre la autonomía literaria y el rol de la literatura que Walsh no compartía.

En la entrevista ya citada del 69, Walsh expresa la convicción de que las zonas de lo real que debe tratar en su escritura son aquellas cuyo tratamiento

puede constituir una acción que modifique la realidad; para ser más específico, zonas de lo real donde se perpetran injusticias, que son privilegiadas por su capacidad de irradiar desde el caso individual al sistema y no “quedar en la anécdota” (Walsh, 1996, p. 146), como sucedía con *Operación masacre* hasta el 69. Al momento de decir esto está hablando de su obra *¿Quién mató a Rosendo?*, pero también de su novela en proceso.

Walsh duda del estatuto de la novela en el mundo contemporáneo por aquello que llama las “falsas articulaciones” del género, que establecen una continuidad por mera relación de cercanía entre personajes: “más que la continuidad de los personajes”, dice, “me interesa la continuidad de ciertas situaciones históricas” (Walsh, 1996, p. 144). En el mismo sentido, manifiesta que su novela, a pesar de tratar un argumento que es, en su núcleo, ficticio, le está exigiendo un “enorme trabajo de documentación” (Walsh, 1996, p. 143): investigar, buscar testimonios. Para Walsh, lo que distingue la escritura novelística de la periodística es el grado de pulido de la forma: el “periodismo de acción” está comprometido con la inmediatez de los hechos y por lo tanto exige “estar en la calle, escribir con grandes apuros y terminar, tal vez, un capítulo o dos en un día” (Walsh, 1996, p. 143), mientras que la escritura novelística necesita un repliegue.

Cuando Walsh habla de libros como *Operación masacre* o *¿Quién mató a Rosendo?*, plantea que los hechos tratados allí tienen más “valor literario” (Walsh, 1996, p. 143) al ser presentados periodísticamente que si fueran presentados en una novela. Desde la perspectiva que ve un abandono de la literatura por parte de Walsh, la frase sería paradójica. ¿Qué significa esto? Por un lado, la interpretación de la narración de un hecho real difiere si se lee en una novela o en una investigación periodística: hay diferencias entre cómo un lector lee un libro que sabe que antes fue notas en un periódico y cómo lee una novela que narra esos mismos hechos pero que *nació* en forma de libro. Pero a lo que parece referirse Walsh es que “el valor literario” de un texto se relaciona con su capacidad de actuar en la realidad. De cualquier manera, la cuestión tiene que ver con los efectos. Lo que debe ser una novela para Walsh en 1969 no dista tanto de la no-ficción: las separan las condiciones materiales de la escritura y el núcleo ficticio o real. Los efectos buscados son similares, su ficción está bien documentada y aspira a un encuadre histórico; su no-ficción tiene valor literario: la escritura periodística y la novelística son, como las llama, “vasos comunicantes” (Walsh, 1996, p. 142).

Es un error ver en las modificaciones que Walsh hace a *Operación masacre* un alejamiento desde la literatura hacia el periodismo. Todo lo que hace Rodolfo Walsh es literatura, todo responde a la pulsión de escritura que

lo mueve en el “violento oficio de escritor” que, en el 64, decidió que era el que más le convenía (Walsh, 1996, p. 15): narrar historias, ficticias o reales, que puedan modificar la realidad. Tal como lo entiende el autor, lo literario y lo factual, lo poético y lo político, no son elementos contrarios. Es una cuestión de *escritura*, y las diferencias tienen que ver con los efectos y la *eficacia* literaria: *Operación masacre*, como libro sobre hechos reales que funciona como denuncia, debe tener cierta eficacia literaria para alcanzar los efectos deseados. Cambiar un epígrafe de T. S. Eliot por otro del comisario Rodríguez Moreno no hace a *Operación masacre* menos novela y más denuncia: la hace más eficaz. Otras dos modificaciones ayudan a entender esto.

1. En el párrafo 23 de las ediciones del 57 y el 64, el narrador les hablaba a los fusilados y al mismísimo basural de José León Suárez. Walsh lo elimina en el 69. Sin dudas, aquí elide un pasaje literario, pero la cuestión parece ser que es *demasiado* literario: “poemático, impostado, literario en el mal sentido de la palabra” (Verbitsky, 1984, p. 23). “¡Siniestro basural de José León Suárez”, comenzaba, “leproso de zanjas anegadas en invierno, pestilente de moscas gordas y azules en verano, insultado de bichos insepultos, corroído de latas y chatarra, velludo de pastos acerbos, último sumidero del mundo, mira la carga que te traen!” (Crespo, 1994, p. 226). En *Los oficios terrestres*, siete años después de la escritura del párrafo, Walsh pudo manejar este tono con gran eficacia. Es el tono “épico” que, según Walsh, es apropiado para “anécdotas muy reducidas” como las de los irlandeses, “que suceden en un medio pequeño”, pero que “no [se] permitiría, quizá, si tuviera que escribir una historia épica”, donde “usaría un lenguaje muy reducido” (Walsh, como se citó en Piglia, 1987, p. 19). Dentro de *Operación masacre*, ese tono falla. Si pensáramos que la razón para eliminarlo es el carácter literario de las imágenes, no se entendería que las más logradas pasen, en la edición del 69, al párrafo 22, como señala Crespo: “a la izquierda, se extiende un amplio baldío, depósito de escorias, el *siniestro basural de José León Suárez*, cortado de zanjas anegadas en invierno, *pestilente de moscas* y bichos insepultos en verano, *corroído de latas y chatarra* [cursivas añadidas]” (Walsh, como se citó en Crespo, 1994, p. 226). Algunos excesos barrocos que fueron acertadamente mitigados para volver al texto más eficaz.

2. En el “Prólogo” del 64, Walsh escribe que la noche del levantamiento llegó a su casa —desde el café— “entre el aroma de los tilos que siempre me ponía nervioso, y esa noche más que otras” (Walsh, 2013, p. 18). Daniel Link señala que los tilos, en junio, no tienen hojas, mucho menos olor: ¿qué es ese olor, se pregunta, sino un puro suplemento estético que introduce “subrepticamente, como suplemento, los valores de la literatura, la mirada

de la literatura, los universales de la literatura”? (Link, 2003, p. 279). También propone que “lo novelesco estaba en *Operación masacre* como un polvillo amarillo que ‘ponía nervioso’ al narrador” porque “lo novelesco no puede ser, para Walsh, más que eso: un suplemento intranquilizador, un aroma vago, fuera de lugar y del tiempo” (p. 287). No podemos saber si Walsh incluyó conscientemente ese aroma imposible o si, al escribir la noche del 56 desde el 64, este ingresa porque lo puso nervioso en otras noches, porque Walsh se siente nervioso al ponerse el atuendo de su yo del 56 cuando el del 64 usa otro muy diferente, o si simplemente lo hace porque mezcla las dos noches. ¿Se confunde o lo hace deliberadamente? Lo hace. Y esos tilos ficticios desprenden un aroma que se difunde hacia todas las páginas de *Operación masacre*. Es el mismo efecto de la pregunta del viejo epígrafe del cual, en las ediciones posteriores, solo persisten cuatro palabras.

Al escribir la escena en el 64, Walsh opera un desplazamiento temporal desde el invierno de junio hacia la suave estación primaveral. No pudo haber olido los tilos en junio del 56: en el 64, o *elige* novelizar o noveliza inconscientemente. De cualquier forma, en su narración de la noche en la que fue desterrado por primera vez de las suaves, tranquilas estaciones, encontramos que las estaciones lo acompañan en el recorrido y lo acompañarán todavía, aunque lo pongan nervioso, siete años más tarde, cuando se siente a escribir. Sí, Walsh va desde el café hasta la casa invadida por la violencia, pero ese recorrido no es ni único ni unidireccional: es un vaso comunicante que instaura la circulación entre los extremos. Al llegar a su casa desde el café encuentra, de vuelta, el café.

Puerta de salida

En 1923, Borges buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; en 1969, las mañanas, el centro y la serenidad. En 1956 Walsh vivía en las suaves, tranquilas estaciones; en 1969 tiene plena consciencia de haber sido desterrado de ellas. Borges delinea un recorrido desde los arrabales hacia el centro, desde el límite hacia el adentro; pero es claro que, en ambos momentos, buscaba la literatura, solo que en distintos lugares. Por contraste, Walsh, podría parecer, se aleja de ella. Sin embargo, aunque el periodista puede no *buscar* la literatura en esa realidad, una y otra vez la *encuentra*. “*Operación masacre* cambió mi vida”, escribió en 1966: “haciéndola, comprendí que, además de mis perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior” (Walsh, 1996, p. 15). Borges salía a caminar por Buenos Aires *para* escribir literatura; Walsh sale y escribe literatura. Ese año, 1969, es el año en el que mitiga los excesos barrocos del

parágrafo 23, pero también es el año en el que traslada las imágenes poéticas más logradas allí al parágrafo 22, y en el que mantiene el aroma literario de los tilos que, cinco años antes, había introducido imposiblemente a las suaves, tranquilas estaciones en el levantamiento de Valle.

Referencias

- Amar Sánchez, A. M. (1986). La propuesta de una escritura (en homenaje a Rodolfo Walsh). *Revista Iberoamericana*, 52, 135-136, 431-445. <https://ahira.com.ar/ejemplares/crisis-3a-epoca-no-55/>
- Borges, J. L. (1923). *Fervor de Buenos Aires*.
- Borges, J. L. (2016). *Obras completas 1*. Sudamericana.
- Crespo, B. (1994). Operación masacre: el relato que sigue. *Filología*, año XXVII, (1-2). Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, FFyL, UBA.
- Hernaiz, S. (2015). Borges y sus editores: itinerarios de *Fervor de Buenos Aires* (1923-1977). *Orbis Tertius*, 20 (22), 10-20. https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7091/pr.7091.pdf
- Hernaiz, S. (2012). *Rodolfo Walsh no escribió Operación masacre y otros ensayos*. 17grises editora.
- Genette, G. (2001). *Umbrales* (Trad. de Susana Lage). Siglo XXI.
- Jozami, E. (2006). *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*. Norma.
- Link, D. (2003). Rodolfo Walsh y la crisis de la literatura. *Cómo se lee y otras intervenciones críticas* (pp. 271-292). Norma.
- Link, D. (2009). Qué se yo. Testimonio, experiencia y subjetividad. En: Vallina, Cecilia (ed.). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario, Beatriz Viterbo, pp. 118-131. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/283721188_Daniel_Link_Que_se_yo_Testimonio_experiencia_y_subjetividad
- Link, D. (2019). Canon contra archivo. *Lenguas Vivas. Revista del Instituto de Enseñanza Superior en Lenguas Vivas 'Juan Ramón Fernández'*, (15), 10-25. https://ieslvf-caba.infod.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2019/12/Lenguas-Vivas_15_digital.pdf
- Luppi, J. P. (2015). Rodolfo Walsh entre el monumento y el futuro. *Zama*, 7, 2015, 113-129. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/2191/1922>
- Piglia, R. Entrevista a Rodolfo Walsh: he sido traído y llevado por los tiempos. *Crisis*, (55), 16-21.
- Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. Anagrama.

- Verbitsky, H. (1984). *El Facundo de Walsh. El periodista de Buenos Aires*, (2).
- Walsh, R. (1996). *Ese hombre y otros papeles personales*. Ed. Daniel Link. Seix Barral.
- Walsh, R. (2013). *Operación masacre*. Ediciones de la Flor.

La mirada microscópica de Mansilla en *Una excursión a los indios ranqueles*

María José Ocrogligh¹

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

mjocroglich@gmail.com

Recibido el 13 de agosto de 2024, aprobado el 24 de octubre de 2024

Resumen: en *Una excursión a los indios ranqueles*, Lucio V. Mansilla realiza un acercamiento deliberado hacia la barbarie. A través del género epistolar –que, paradójicamente, es publicado en *La Tribuna*–, el autor se permite pausar en los detalles del viaje y en el rol de los sentidos en la escritura y la construcción de la experiencia, que muchas veces aluden al tacto. En este sentido, aparece una relación tensionada entre el asco y el deseo de asimilarse con los ranqueles, a partir de la focalización en los efectos que producen estas sensaciones y con la clara consciencia de que estas expresan a un otro. Este trabajo analiza cómo, a través de la escritura minuciosa de los cuerpos, Mansilla intenta controlar su imagen y su posición de cercanía o distancia del mundo ranquel, respecto del cual denuncia un desconocimiento por parte de sus contemporáneos.

Palabras clave: Lucio V. Mansilla, ranqueles, escritura, detalles, sentidos, espacio, personajes.

The Microscopic Look of Mansilla in *Una Excursión a los Indios Ranqueles*

Abstract: In *Una Excursión a los Indios Ranqueles*, Lucio V. Mansilla deliberately treads into barbarism. Through the epistolary genre –which, paradoxically, is published in *La Tribuna*–, he allows himself to pause on his trip's details and particularly in the role of the senses in his writing and in the construction of his experience, which often alludes to touch. In this regard, a tensioned relationship between disgust and the desire to assimilate with the Ranquel people appears by focusing on the effects produced by these sensations, with the clear awareness that there is an *other* that these sensations express. This work analyzes how, through the meticulous writing of the other bodies, Mansilla tries to control his image and his position of proximity or distance from the Ranquel world, using this as a method to denounce a lack of knowledge from his contemporaries about the Ranquel people.

Keywords: Lucio V. Mansilla, the Ranquel, writing, details, senses, space, characters.

¹ Con aval del Dr. Sergio Pastormerlo, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

En marzo de 1870, Lucio V. Mansilla decidió realizar durante dieciocho días un viaje de incursión hacia la tierra de los ranqueles, con la excusa de ratificar un tratado de paz aprobado por Sarmiento —presidente en el período 1868-1874—, pero no por el Congreso; es decir, un tratado que aún no tenía validez. Al regresar, Mansilla fue enjuiciado y destituido de su cargo, acusado por el fusilamiento ilegítimo de un desertor del ejército. Mientras tanto, publicó por entregas en *La Tribuna* cartas dirigidas a Santiago Arcos donde narraba la expedición. Posteriormente, estas cartas fueron reunidas en forma de libro bajo el nombre de *Una excursión a los indios ranqueles*. El título denota que no va a tratarse de una expedición militar, sino que nos encontraremos con un viajero dispuesto a descubrir, asombrarse e incluso sumergirse en las costumbres que se le aparecen Tierra Adentro. Estas intenciones aparecen desde la primera carta, cuando hace referencia al:

Deseo de ver con mis propios ojos ese mundo que llaman Tierra Adentro, para estudiar sus usos y costumbres, sus necesidades, sus ideas, su religión, su lengua, inspeccionar yo mismo el terreno por donde alguna vez quizá tendrán que marchar las fuerzas que estén bajo mis órdenes. (Mansilla, 1993, p. 32)

La decisión cobra mayor interés al tener en cuenta que se trata de un momento en el que los relatos de viaje tematizaban el vértigo de los avances modernizadores (como puede leerse, por ejemplo, con unos años de diferencia, en el viaje a Estados Unidos de Sarmiento o en las crónicas de José Martí). Un acercamiento deliberado hacia la barbarie se aleja de este incipiente progreso simbolizado de manera muy clara con las ciudades, que más adelante intentarán cortar los hilos que sujetaban con más o menos fuerza un país donde la mezcla existía. En este sentido, es relevante la elección del destinatario —Santiago Arcos, amigo de Mansilla, defensor de la guerra ofensiva contra los indios—, a quien constantemente alude: “¿te ríes, Santiago?” (Mansilla, 1993, p. 107) o “tendrás paciencia, hasta mañana, Santiago amigo, y el paciente lector contigo” (Mansilla, 1993, p. 199). Con la excusa del género epistolar (que da lugar a un artificio de intimidad y de diálogo) construye su discurso y, en simultáneo, su experiencia, con una mirada que prioriza el detalle a partir de cómo se perciben los sentidos, principalmente el tacto. Esto tiene consecuencias sobre el vínculo tensionado entre la asimilación que Mansilla desea establecer con los ranqueles y el asco que

algunas situaciones le generan, lo cual cobra especial importancia en tanto la publicación en *La Tribuna* implica dirigirse a un otro y producir un efecto. Las cartas, además de favorecer una escritura fragmentaria, permiten que se establezca una complicidad con el lector:

El toldo de Mariano Rosas, como todos los toldos, tiene una enramada; descansemos en ella hasta mañana, a fin de no alterar el método que me he propuesto seguir en este relato.

También conviene hacerlo así para que ni tú, Santiago amigo, ni el lector se hastíen —que lo poco gusta y lo mucho cansa, aunque a este respecto pueden dividirse las opiniones según sea el capítulo de que se trate.

¿Quién se cansa de leer a Byron, a Goethe, a Juvenal, a Tácito?

Nadie.

¿Y a mí?

Cualquiera. (Mansilla, 1993, p. 242)

El relato está plagado de detalles que, si bien aparentemente son secundarios, resultan fundamentales para su configuración. Como sostiene Cristina Iglesia, el ritmo de la escritura va a ser el marchado:

Detener el relato porque ya se ha hecho de noche o porque el narrador está empapado por la lluvia; incorporar historias de gauchos perseguidos, de cautivas y cautivos o refugiados políticos en los toldos; sostener el suspenso de una entrega con la promesa de la jornada siguiente: así debe *marchar* el relato para que el lector no lo abandone y llegue con renovado interés hasta el final. (Iglesia, 1999, p. 557)

Esto es claro cuando nos damos cuenta de que la llegada a Leubucó demora seis días, mientras que en la lectura tenemos que esperar veintitrés cartas. Las historias breves, las descripciones minuciosas del paisaje, de la vida ranquel y de la experiencia corporal de Mansilla ocupan un espacio muy grande y se igualan en importancia a los momentos de la acción. Estos

detalles son el entramado del texto y dan cuenta de una manera particular de escribir, que otorga a los fragmentos el tiempo necesario para que destaquen y se conviertan en objetos de interés para los lectores. Si bien Viñas sostiene que esta profusión de detalles tiene como consecuencia la anexión de la voz del indio y que “lo central es eliminado y reemplazado ... en beneficio de un protagonismo anecdótico” (Viñas, 1982, p. 151), es posible sostener que, en realidad, lo que se está representando es una relación tensionada y compleja con Tierra Adentro, desde el punto de vista de un sujeto ajeno (aunque no completamente) a ese universo.

En este marco, podemos preguntarnos cómo Mansilla construye su propia imagen en el texto, problema que introduce él mismo en la primera carta: “ese mozo, ¿quién es?” (Mansilla, 1993, p. 33). El ánimo de escapar de los encasillamientos puede observarse en el diálogo breve que mantiene con un negro músico, con quien se encuentra tantas veces que parece estar persiguiéndolo para atormentarlo: “—¿Usted es sobrino de Rosas? —Sí. —¿Federal? —No. —¿Salvaje? —No. —¿Y entonces, qué es? —¡Qué te importa!” (Mansilla, 1993, p. 322). Sin embargo, a pesar de estos movimientos, el texto da algunas pautas para esbozar algunos rasgos. Algo que salta a la luz muy rápido es que se trata de un cosmopolita excéntrico, para quien es tan interesante Europa como Tierra Adentro —dos lugares donde se muestra cómodo y despierto, con curiosidad— y que privilegia en el discurso un tipo de conocimiento empírico: “sí, el mundo no se aprende en los libros ... Yo he aprendido más de mi tierra yendo a los indios ranqueles, que en diez años de despeñarme” (Mansilla, 1993, p. 282). Esta declaración contrasta con la constante inserción de citas eruditas. Simari postula que en esas oscilaciones hay una búsqueda de doble legitimidad y diferenciación: por un lado, de sus contemporáneos letrados, militares y políticos; por otro, de los otros que lo rodean (Simari, 2021). Si la sabiduría que da la experiencia le permite abrirse paso en la cultura ranquel, la lectura lo resguarda de que la barbarie lo absorba (Simari, 2021). Este juego da cuenta de la complejidad del personaje, que quiere adaptarse pero sin abandonarse a sí mismo; que se acerca lo suficiente como para poder decir que conoce, entiende e incluso participó en los ritos ranqueles, pero nunca tanto como para quedarse atrapado. Mansilla parece disfrutar de esta *puesta en escena* y es en la constatación de su presencia, en los verbos en primera persona, donde la obra construye su verosímil.

Fontana señala que, en el relato, importa menos quién es Mansilla que lo que hizo él, lo que hizo su cuerpo (Fontana, 2015). Podemos notar que la mirada de Mansilla no es contemplativa, sino que implica una cercanía en la que se deja afectar —en algunos momentos con ganas y en otros obligado—

por Tierra Adentro. Según Alan Pauls, “asistimos primero a una intrusión, al nacimiento de un interés equívoco, a la vez condescendiente e intrigado, y después, poco a poco, a una fascinación singular” (Pauls, 2018, p. 36). Es una mirada que busca cambiar de perspectiva (de manera literal, en el episodio en el que se da vuelta para ver entre sus piernas). También es una mirada que se enfoca en los detalles más finos, al punto de desrealizar los cuerpos y convertirlos en un espectáculo casi caricaturesco (Fontana, 2015). Por ejemplo, en la descripción del negro del acordeón:

El negro, que conocía su posición, hizo algunas piruetas y danzó. Parecía un sátiro. Tenía la mota parada como cuernos, los ojos saltados y enrojecidos por el alcohol, unas narices anchas y chatas llenas de excrecencias, unos labios gordos y rosados como salchichas crudas. (Mansilla, 1993, p. 329)

En ese hacer del cuerpo, Mansilla quiere, oportunamente, “mimetizarse con los bárbaros” (Iglesia, 1999, p. 546), algo que adopta su máxima expresión en Leubucó, durante el yapaí, donde se emborracha, se toca, se golpea y se grita con los ranqueles: “yo me dejaba manosear y besar, acariciar de la forma en que querían, empujaba hasta darlo en tierra al que se sobrepasaba demasiado, y como el vino iba haciendo su efecto, estaba dispuesto a todo” (Mansilla, 1993, p. 249). Hay una impostura: se exhibe, actúa para ser visto y presta atención a cómo es percibido, ratificándose (Schvartzman, 2013); no es una transformación, pero no pocas veces Mansilla disfruta dejándose caer en estos escenarios, como si por un rato jugara a dejar de ser el hombre civilizado. Sin embargo, también tiene un fin práctico: tocarse es importante entre los indios y él necesita ser bien recibido. Entonces, se acomoda al ritual. El saludo con Mariano Rosas es un buen ejemplo en el que Mansilla hace un eco de cada acción, aparentemente sin dudar, bajo la máxima de Alcibíades: “a donde fueres, haz lo que vieres” (Mansilla, 1993, p. 238).

Mariano Rosas me alargó la mano derecha, se la estreché.

Me la sacudí con fuerza, se la sacudí.

Me abrazó cruzándome los brazos por el hombro izquierdo, lo abracé.

Me abrazó cruzándome los brazos por el hombro derecho, lo abracé. Me cargó y me suspendió vigorosamente, dando un grito estentóreo; lo cargué y lo suspendí, dando un grito igual. (Mansilla, 1993, p. 236)

También esto se ve en la práctica de loncotear, que consiste en que dos personas se agarren de los pelos y tiren para atrás, a ver quién resiste más al tironeo. Durante la orgía en las tolдерías de Mariano Rosas, este quiere loncotear con Mansilla, que se defiende como puede. Es un momento confuso en el que el narrador experimenta los intentos del cacique por acercarse a toda costa, algo que teme culmine en un ataque:

Le busqué el puñal, lo hallé, lo empuñé vigorosamente para que no pudiese hacer uso de él, y así permanecemos un rato, él pugnando por sacarme campo afuera, yo luchando por no retirarme de la enramada. Nos separábamos, nos volvíamos a abrazar. Tornábamos separarnos y en cada atropellada que me hacía metíame las manos por la cara. (Mansilla, 1993, p. 317)

Como puede verse, estos acercamientos no son siempre agradables. Al comienzo del viaje, Mansilla se encuentra con Linconao, hermano del cacique Ramón, enviado como prueba de que este último deseaba relacionarse en términos de amistad. Linconao y varios de los que lo acompañan están gravemente enfermos de viruela. Fontana (2015) señala el carácter teatral de la escena, donde claramente podemos diferenciar un público: “sus compañeros permanecían a la distancia, en un grupo, sin ser osados a acercarse a los virulentos y mucho menos a tocarles” (Mansilla, 1993, p. 42), una reacción lógica ya que Mansilla explica que entre los indios muy pocos se salvan de la enfermedad. El protagonista indica:

Acerquémonos primero a Linconao y después a los otros enfermos; hablémosles a todos animándolos, llamé algunos de sus compañeros para que me ayudaran a subirlo al carro; pero ninguno de ellos obedeció, y tuve que hacerlo yo mismo con el soldado que lo tiraba. (Mansilla, 1993, p. 42)

La manera en que narra la situación recorta al protagonista del resto:

“en este unipersonal ... hay un cuerpo que se adelanta y toca” (Fontana, 2015, p. 20) de una manera espectacular, que recuerda a Jesús tocando y curando a los enfermos. Este cambio es visible en la reacción de los indios: “quedaron profundamente impresionados; se hicieron leguas alabando mi audacia y llamáronme su padre” (Mansilla, 1993, p. 42). En palabras de Mansilla, constituye un triunfo de la civilización sobre la barbarie.

Más allá de la impresión de los de afuera, la mirada y, consecuentemente, la escritura pasan de lo panorámico al detalle, al tacto desagradable. Para analizar estos momentos, Fontana toma el concepto de “mirada háptica” de Deleuze, originalmente usado para referirse a la pintura. La función háptica del ojo permite a éste “proceder como el tacto” (Deleuze, 2005, p. 123). Según Fontana, “uno de los modos de dar testimonio del haber estado ahí ... se funda en esta mirada recíproca muy cercana” (Fontana, 2015, p. 23). Es una posibilidad de la mirada, distinta de la óptica, que en esta escena de la *Excursión* aparece para representar el asco. El contacto con la piel granulenta le produce al narrador el efecto de una lima envenenada y, cuando lo alza hasta la carretilla (Mansilla se ocupa de enfatizar que fue alzado por él mismo), el cuerpo del otro roza su cara: “confieso que al tocarle sentía un estremecimiento semejante al que conmueve la frágil y cobarde naturaleza cuando acometemos un peligro cualquiera” (Mansilla, 1993, p. 42). Es una síntesis asquerosa de lo que veremos más adelante. Según Fontana, “estaría consumando literalmente —estaría encarnando— lo que el tratado con los ranqueles pretende realizar figuradamente: *el acercamiento entre los indios y el gobierno nacional* (al que Mansilla representa, o pretende representar)” (Fontana, 2015, p. 20).

Otro momento en el que el tacto es protagonista sucede una noche en las tolderías. Inicia de este modo: “una cosa blanda, húmeda y tibia pasaba sobre mi cara” (Mansilla, 1993, p. 456). Sería interesante marcar que así concluye la carta cuarenta y ocho, por lo que los lectores contemporáneos tuvieron que esperar a la próxima entrega para resolver el suspenso. En la carta siguiente, Mansilla abre los ojos pero no puede ver nada:

Me apretaban fuertemente, quitándome la respiración; una sustancia glutinosa, fétida, corría como copioso sudor por mi cara; una mole me oprimía el pecho, palpitaba y confundía sus latidos con los míos; otro peso gravitaba sobre mi vientre, y algo, como brazos, aleteaba.
(Mansilla, 1993, p. 457)

La descripción es casi monstruosa y transmite al lector el ansia de huir y una sensación de impotencia: “oía como un gruñido y sentía como si diese vuelta por encima de mi estirada humanidad, un inmenso palote de amasar. No podía sacar los brazos de abajo de las cobijas, porque las sujetaban de ambos lados” (Mansilla, 1993, p. 457). Más adelante, nos enteramos junto con Mansilla de que no se trata de un monstruo o un animal, sino que es un indio borracho. En *La política cultural de las emociones* (2015), Sara Ahmed analiza cómo funciona la repugnancia vinculada a lo pegajoso y ensaya la conclusión de que “la pegajosidad se vuelve repugnante solo cuando la superficie de la piel está en juego, de modo que lo pegajoso amenaza con quedársenos pegado” (Ahmed, 2015, p. 144), porque “quedarse pegada a algo pegajoso significa volverse pegajosa también” (Ahmed, 2015, p. 147). De esta manera, designar a un objeto como asqueroso respondería a la construcción de límites con él y reconfirmaría la necesidad de establecerlos.

Podría ser interesante pensar en las diferencias que hay entre el episodio de Linconao —recordemos, hermano de un cacique con el que Mansilla necesita mantener un buen lazo— y el del indio borracho. Al narrador parece afectarle mucho más el sentimiento del cuerpo baboso encima de él que tocar la piel del virulento. En sus palabras:

Tanteando con cierto inexplicable temor, a la manera que entre las sombras de la noche penetramos en un cuarto cuyos muebles no sabemos en qué disposición están colocados, toqué una cosa como la cara de un hombre de barba fuerte, que se ha afeitado hace tres días. Me hizo el efecto de una vejiga de piel de lija. (Mansilla, 1993, p. 457)

Hay una necesidad de marcar de manera minuciosa lo profundamente desagradable que le pareció la situación:

Toqué una cosa como la crin de un animal. Luego, tanteando con las dos manos a la vez, hallé otra cosa redonda, que no me quedó la menor duda era una cabeza humana. Un líquido aguardentoso, cayendo sobre mi cara como el último chorro de una pipa al salir por ancho bitoque, me ahogó. (Mansilla, 1993, p. 458)

Para el lector es innegable que se trata de un momento asqueroso, pero podríamos preguntarnos cuáles son los efectos de esa designación, es decir, qué está haciendo Mansilla al trasponer a la escritura la angustia que le produce la situación, acompañada de todas esas sensaciones del cuerpo.

Según Ahmed, nombrar algo como repugnante es un acto performativo que crea una distancia del sujeto con el objeto: “el acto de habla se dirige siempre a otros, cuya coparticipación como testigos de la cosa repugnante es necesaria para que el afecto tenga un efecto” (Ahmed, 2015, p. 151). En consecuencia, “el sujeto le pide a otros que repitan la condenación implícita en el acto de habla mismo” (Ahmed, 2015, p. 151). A su vez, “la repugnancia hace algo: mediante ella, los cuerpos ‘retroceden’ ante su proximidad” (Ahmed, 2015, p. 135). Esto último es relevante en la comparación de ambos episodios: Mansilla no parece tener ningún problema con mostrarse en público como alguien que se adelanta y toca a los enfermos, a un enfermo importante para sus relaciones políticas, pero no puede evitar retroceder ante el indio borracho. Si bien esto último ocurre en la privacidad, el suceso es escrito y publicado en un periódico, lo que lo convierte también en una intervención pública; algo que es importante resaltar si tenemos en cuenta que “la ofensividad (y con ella la repugnancia) no es una cualidad inherente al objeto, sino que se le atribuye a los objetos, en parte, durante la respuesta afectiva de *sentirnos repugnadas*” (Ahmed, 2015, p. 137). El cuerpo está tan cerca que el narrador lo reconoce como cosa (Fontana, 2015). Esa relación de asco y cercanía muestra a un Mansilla en tensión constante: quiere asimilarse y caer bien, pero necesita diferenciarse de los ranqueles. Pareciera que aquello que se mantenía en el plano de la exterioridad, del Otro, insistiera en procesarse en el interior del propio sujeto (Schvartzman, 2013).

La manera en que Mansilla se mueve en el universo ranquel nos lleva a preguntarnos qué conjunto forma junto con los elementos de la civilización. En el texto se ve un momento de convivencia posible, distinta a la que terminó triunfando en el país. Mansilla discute con sus pares y declara que vino a colmar el vacío del desconocimiento de la tierra: “¿no habríamos avanzado más estudiando con otro criterio los problemas de nuestra organización e inspirándonos en las necesidades reales de la tierra?” (Mansilla, 1993, p. 272). Según Stern, “Mansilla encara su relato como una estrategia que, reivindicando sus virtudes, su saber y su desinterés, justifique y legitime la legalidad de su reclamo” (Stern, 1985, p. 122), es decir, la defensa de una asimilación pacífica, de una manera que “redunde, además, en beneficio de la rectificación de su imagen pública, de la recuperación de un lugar (su lugar) del que, acreedor por méritos y linaje, se lo ha desposeído” (Stern, 1985, p.

122). No olvidemos que Mansilla era sobrino de Rosas y que trabajó durante la campaña presidencial de Sarmiento, por lo que esperaba una recompensa que nunca llegó. Pero, también, Stern sostiene que en el choque cultural Mansilla experimenta la imposibilidad de una mezcla y representa su doble pertenencia como presencia simultánea en dos espacios: “si los dos espacios no pueden acercarse, entonces se expandirá el yo en la proporción necesaria para abarcarlos o, al menos, para lograr también en este caso funcionar como un ámbito de convergencia” (Stern, 1985, p. 129).

Cristina Iglesia sostiene que, si bien Mansilla discute con Sarmiento, no invierte la polaridad civilización/barbarie: “muestra que, aún en el momento de la escritura de *Facundo*, la escisión absoluta entre los dos polos era inverificable en los hechos. La dicotomía solo podía sustentarse en una ficción sobre el otro” (Iglesia, 2003, p. 64). Para ejemplificar esto tenemos la historia de Miguelito, que ocupa cuatro cartas; a partir de ella, Mansilla escribe una reflexión acerca de los elementos de la tierra de nuestro país, que producen:

Un tipo generoso, que nuestros políticos han perseguido y estigmatizado, que nuestros bardos no han tenido el valor de cantar, sino para hacer su caricatura.

La monomanía de la imitación quiere despojarnos de todo: de nuestra fisonomía nacional, de nuestras costumbres, de nuestra tradición. (Mansilla, 1993, p. 271)

Hay un reconocimiento y una necesidad de dejarlo sentado en unas cartas que escribe para ser publicadas en un periódico; es decir, dirigidas a Santiago Arcos y a todo aquel que tenga acceso a la lectura de la publicación. Esto se da en un momento del país en el que los límites entre la barbarie y la civilización, entre indios, gauchos y blancos (Mansilla diría: “cristianos”), no son tan fáciles de distinguir: “hacia los setenta la frontera ha incorporado y permitido el cruce o pasaje, según los casos, de indios y blancos, unitarios y federales, extranjeros y gauchos. Este espacio de mezcla es desde donde parte Mansilla” (Iglesia, 2003, p. 65). Al concluir la historia de Miguelito, también dice: “que *mutatis mutandis*, es la de muchos cristianos que han ido a buscar un asilo entre los indios. Ese es nuestro país. Como todo pueblo que se organiza, él presenta los cuadros más opuestos” (Mansilla, 1993, p. 287). El autor da cuenta, también, de que es un personaje que está dejando de existir.

A partir de Camilo Arias, un paisano gaucho, hace una comparación entre estos y los gauchos netos, para finalizar con un diagnóstico de su presente:

La libertad, el progreso, la inmigración, la larga y lenta palingenesia que venimos atravesando hace diez y ocho años lo va haciendo desaparecer.

El día que haya desaparecido del todo será probablemente aquél en que se comprenda que tenemos una masa de pueblo sin alma, que en nada, ni en nadie cree. (Mansilla, 1993, p. 487)

Pero además, el espacio de la pampa y las noches a la intemperie aparecen como el lugar del deseo. Una de las primeras noches lo llevan a escribir:

Lo confieso, en nombre de las cosas más santas. Yo no he dormido jamás mejor ni más tranquilamente que en las arenas de la Pampa, sobre mi recado.

Mi lecho, el lecho blando y mullido del hombre civilizado, me parece ahora, comparado con aquél, un lecho de Procusto.

Viviendo entre salvajes he comprendido por qué ha sido siempre más fácil pasar de la civilización a la barbarie que de la barbarie a la civilización [énfasis agregado]. (Mansilla, 1993, p. 141)

De esta manera, provoca el deseo del lector quien, como señala Iglesia, siente que en el desierto no hay peligro (Iglesia, 2003, p. 63). En esto también se diferencia de Sarmiento que concibe a la naturaleza como una amenaza, un espacio en el que no podemos relajarnos en tanto siempre estamos expuestos al peligro. En cambio, Mansilla “encuentra una manera no doctrinaria, no explicativa sino fuertemente estetizada, de producir el deseo de lo que está del otro lado de la civilización” (Iglesia, 2003, p. 63).

Esa mirada que insiste en cambiar de perspectiva, que toca lo que ve, produce imágenes plásticas, casi hipnóticas, con los elementos más insignificantes para el desarrollo de la acción. Antes de relatar el episodio del indio borracho, Mansilla usa como introducción a la carta cuarenta y nueve una descripción de la noche: “la luna había terminado su evolución,

las estrellas brillaban apenas al través de cenicientos nubarrones, reinaba una oscuridad caótica” (Mansilla, 1993, p. 457). Unas cartas atrás, dedica unos párrafos a la mañana posterior a una helada:

El campo presentaba el aspecto brillante de una superficie plateada; había helado mucho, la escarcha tenía, en los lugares donde la tierra estaba más húmeda, cuatro líneas de espesor.

Junto con el sol sopló el cierzo pampeano y comenzó a levantarse niebla en todas direcciones.

La helada iba desapareciendo gradualmente, y los rayos solares, abriéndose paso a través del velo acuoso que pretendía interceptarlos. (Mansilla, 1993, p. 399)

Es una imagen de una mañana que, bajo el resguardo de una casa, sería imposible de presenciar. Como sostiene Iglesia,

El escándalo de la escritura de Mansilla, al construir el despojamiento del desierto como el lugar idealizado del deseo, no consiste en invertir la dicotomía civilización/barbarie, sino en proponer como héroe un sujeto civilizado que elige narrar la felicidad del estado de naturaleza, que elige la inestabilidad de la barbarie como sustento de su escritura. (Iglesia, 1999, p. 557)

Y parece no ser algo que se circunscribe a su propia experiencia. A la manera de una aventura, en la carta treinta y siete, en un fogón al amanecer, Mansilla y los otros soldados se juntan a matear y compartir sus anécdotas con los indios. A todos les había pasado algo.

De esta manera, es posible concluir con que, en la *Excursión*, el desierto de Tierra Adentro es un espacio lleno de complejidad, que ya no está vacío de sentido, sino que con el pasar de cada carta adquiere uno nuevo. Para lograr este resultado, son fundamentales los detalles que Mansilla decide incorporar: todos aportan a la composición de un ambiente rico y diverso y surgen desde una mirada inquieta que se pregunta y se acerca para saber más. Las imágenes y las experiencias parecen impactar al autor de tal manera

que, en la escritura, obtenemos personajes con historias que merecen una extensión desproporcionada al tiempo de la acción, reflexiones que acercan a los ranqueles a Europa (por ejemplo, con el término “cancanear”, p. 336), paisajes particulares de la vida en la naturaleza y momentos de confusión en los que Mansilla quiere mostrarse con seguridad pero, como los lectores sabemos, flaquea. La forma en la que se posiciona respecto de los otros, la perspectiva mutante y el acercamiento a un plano detalle para construir de una manera rigurosa y estetizada cada experiencia, sin jerarquizarlas, funcionan como el entretejido del relato de un viajero que, en definitiva, a la intemperie no solo duerme, sino que sueña.

Referencias

- Ahmed, S. (2015). La performatividad de la repugnancia. En *La política cultural de las emociones* (pp. 133-159). Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Deleuze, G. (2005). *Francis Bacon: Lógica de la sensación*. Arena libros.
- Fontana, P. (2015). El cuerpo se acostumbra a todo. Mirada, tacto e histrionismo en *Una excursión a los indios ranqueles*. *Zama*, 7(7), 17-32. <https://doi.org/10.34096/zama.a7.n7.2184>
- Iglesia, C. (1999). Mansilla, la aventura del relato. En J. Schwartzman (Dir.), *La lucha de los lenguajes*, volumen 2, *Historia crítica de la literatura argentina* (pp. 541-563). Emecé.
- Iglesia, C. (2003). Mejor se duerme en la pampa. En *La violencia del azar. Ensayos sobre literatura argentina* (pp. 87-98). Fondo de Cultura Económica.
- Mansilla, L. V. (1993). *Una excursión a los indios ranqueles*. Espasa Calpe.
- Pauls, A. (2018). Prólogo. En L. V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*. Penguin.
- Schwartzman, J. (2013). *Letras gauchas*. Eterna Cadencia.
- Stern, M. (1985). *Una excursión a los indios ranqueles: espacio textual y ficción topográfica*. *Filología*, XX, 117-138.
- Simari, L. (2021). Lectura y experiencia en Lucio V. Mansilla: Del lector furtivo al vademécum de citas. En A. Cobas Carral (Coord.) *Filiaciones y desvíos: Lecturas y reescrituras de la literatura latinoamericana* (pp. 39-58). NJ Editor.
- Viñas, D. (1982). "Mansilla, arquetipo del ‘gentleman’ militar (1870)". En *Indios, ejército y frontera*. Siglo XXI.

Ursaverio: nunca confundas un mentecato con un vendedor de manteca

Mauro Solé López¹

Estudiante de Letras,
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República Oriental del Uruguay, Uruguay
maurosolelopez@gmail.com

Recibido el 1 de agosto de 2024, aprobado el 20 de octubre de 2024

Resumen: el presente artículo se centra en el análisis de la obra teatral inédita *Ursaverio* (2023) de Roberto Arlt y explora su intertextualidad con *Saverio el cruel* y los temas recurrentes en su producción, como la farsa, la locura, la metateatralidad y el grotesco criollo. Se analizará cómo, a través de la obra, Arlt aborda la crítica a las instituciones y a la idiosincrasia capitalista, reflejando la lucha de los personajes marginales por medrar. El análisis se enfoca en cómo el autor retrata la lucha de estos personajes, quienes, a pesar de sus esfuerzos, terminan por ser víctimas de la modernidad. Esta dinámica se manifiesta en la representación de la vida como una farsa, en donde las apariencias y las ilusiones juegan un papel crucial. Asimismo, se establece una comparación entre las nociones antes descritas y *El arcoíris del deseo* (2022) de Augusto Boal. En última instancia, este artículo busca contribuir a una comprensión más profunda del legado de Arlt en el contexto del teatro argentino y su relevancia en la contemporaneidad.

Palabras claves: farsa, locura, metateatralidad, grotesco criollo.

Ursaverio: Never Confuse a Fool with a Butter Seller

Abstract: This article focuses on the analysis of the unpublished play *Ursaverio* (2023) by Roberto Arlt, exploring its intertextuality with *Saverio el cruel* and the recurring themes in his production, such as farce, madness, metatheatricality and the *grotesco criollo*. We will analyze how, through the play, Arlt addresses the critique of institutions and capitalist idiosyncrasy, reflecting the marginal characters' struggle to thrive. The analysis focuses on how Arlt portrays the struggle of these marginal characters, who, despite their efforts, end up becoming victims of modernity. This dynamic is manifested in the representation of life as a farce, where appearances and illusions play a crucial role. Likewise, a comparison is established between the notions described above and *The Rainbow of Desire* (2022) by Augusto Boal. Ultimately, this article seeks to contribute to a deeper understanding of Arlt's legacy in the context of Argentine theater and its relevance in contemporaneity.

Keywords: farce, madness, metatheatricality, *grotesco criollo*.

¹ Con aval del Mag. Luis Augusto Moreira, Universidad de la República Oriental del Uruguay, Uruguay.

A modo de introducción

En el siguiente trabajo, nos enfocaremos en el teatro de Roberto Arlt, por lo que dejaremos de lado su narrativa y abordaremos, particularmente, su obra inédita, *Ursaverio* (2023). Nos proponemos definir algunos de los conceptos asociados a su teatro, tales como la *farsa*, el *grotesco* y la *máscara* para luego analizarlos en relación con su obra. Para ejemplificar algunas de estas ideas, utilizaremos segmentos del libro de Augusto Boal, *El arcoíris del deseo* (2022). La investigación se centrará, principalmente, en los personajes arltianos para tratar de definirlos y plantear respuestas a preguntas como: ¿quiénes son?, ¿cómo están contruidos?, ¿qué caracteriza al personaje arltiano? y ¿qué problemática plantean? Intentaremos demostrar cómo, a través de la metateatralidad y la representación de personajes infelices, Arlt invita al espectador a cuestionar su propio rol en la farsa de la vida y cómo la búsqueda de refugio en mundos fantásticos por parte de los personajes revela la imposibilidad de realizar sus ilusiones. También, contextualizaremos su teatro vinculándolo con el grupo de Boedo y la figura de Leónidas Barletta, con el fin de aproximarnos a la sensibilidad de la época. Reflexionaremos, también, sobre cuestiones como la función del arte, si es que tiene alguna, y la relación entre teatro y vida, para evidenciar que estas dos dimensiones están indisolublemente unidas y que la vida no es más que mera teatralidad.

Recorrido por el teatro de Roberto Arlt

Leónidas Barletta fundó el Teatro del Pueblo en 1930, se trataba del primer teatro de índole independiente. Arlt ingresó a este grupo en 1932 y no lo abandonó sino hasta el día de su muerte en 1942. Luego de su primera experiencia en aquel teatro, dijo lo siguiente:

La impresión que recibí fue pésima. Era invierno, el salón destartalado con montones de reboque [sic] caído por los rincones, el escenario desmantelado, la compañía tiritando en banquitos de madera, todo hacía creer en la proximidad del fracaso ... un éxito por cien fracasos.
(Arlt, 1942, p. 16)

Estas observaciones parecerían ser acertadas aunque algo tajantes, lo que le valió ciertas críticas y algunos comentarios: uno que Arlt recuerda con cierta

gracia decía que se desayunaba con limón. Sin embargo, más adelante se vale de estos señalamientos para reconocer el voluntarismo de los integrantes de aquel teatro independiente. La fuerza de voluntad es lo que hará que aquel teatro carente de dinero y de *profesionalismo* salga adelante y forme lo que tanto Barletta como Arlt deseaban: un teatro nacional y popular que desplazara al comercial. Para este fin, Barletta (1967), quien parecía dirigir de forma autoritaria aquella empresa, retomará las ideas provenientes del grupo de Boedo, es decir, fundará un teatro didáctico y popular de bajo costo en donde ninguno de los miembros será más que otro, ya que, según sus palabras, “no admitirá servidumbre de ningún tipo” (p. 78). El mismo Barletta se parará en la calle haciendo sonar una campana incentivando al público a ingresar al teatro. Estas ideas serán los pilares del Teatro del Pueblo.

En el siguiente análisis nos proponemos examinar la obra de teatro *Ursaverio*. Jamás fue llevada al teatro y según Ignacio Gutiérrez y Oscar Brando (2023) se debe, principalmente, a que, para Leónidas Barletta, *Ursaverio* era una obra que tenía sus fallas a la hora de interpelar al público y de alguna forma era algo intrincada. Uno de los elementos que Barletta propone modificar es el espacio dramático y sugiere a Arlt que cambie el hospital psiquiátrico, el cual debía de resultar ajeno al público, por una casa de la burguesía. El personaje de Saverio también es transformado; de forma abreviada, se podría decir que el primer Saverio (*Ursaverio*) es un demente, mientras que el segundo (*Saverio el cruel*) es un trabajador. Profundizaremos en estas transformaciones más adelante, pero por ahora nos servirán para formar una idea del funcionamiento del Teatro del Pueblo y también para comprender de qué manera la palabra de Barletta tenía un gran peso sobre todos los miembros de la agrupación. Para Mirta Arlt, hija del autor, Barletta somete a “Saverio a la falta de escrúpulos de un grupo de burguesitos” (como se citó en Puga, 2011, p. 38). Sin embargo, parecería que Roberto Arlt no siente aversión a sus consideraciones con respecto de la obra. Para el escritor, Barletta posee la voluntad y el optimismo que el teatro argentino necesita:

Yo le veo una relación [compara a Barletta con Hernán Cortez]: conciencia de lo que uno se propone, voluntad de agrupamiento, falta de dinero, vacío... oh sí... la historia antigua le enseña a uno muchas cosas, y entre las cosas que le enseña, la más formidable es esta: ¡Cuidado con un hombre de voluntad...! (Arlt, 1942, p. 16)

Si bien fue escrita en la primera mitad de 1934, *Ursaverio* no verá la luz sino hasta el 2023 (este es el año en que se publica oficialmente a través de la editorial uruguaya Estuario). Como se dijo anteriormente, esta obra probablemente fue descartada y transformada debido a los comentarios que Barletta hizo con respecto —quizá— a la complejidad de la primera, a la falta de un espacio dramático que interpelara de forma más directa al espectador.

Antes de que se tuviera conciencia de la existencia de esta obra, los críticos consideraban que el boceto teatral *Escenas de un grotesco* (1934) era el antecedente de *Saverio el cruel*. Este es el caso de Grisby Ogás Puga (2011), quien considera que también lo era de *La cabeza separada del tronco* (1964). Con la aparición reciente de *Ursaverio* se comprende que esta es la obra precedente y no *Escenas de un grotesco*. La respuesta a la pregunta “¿por qué Arlt decide publicar aquel boceto en *La gaceta de Buenos Aires*?” se nos escapa. Quizá se deba, como bien sugieren Gutiérrez y Brando, a una publicación en respuesta al rechazo que sufre la obra a manos de Barletta. Entonces, si trazamos la genealogía de estos cuatro *Saverios*, nos quedaría algo así: en 1934 Arlt escribe *Ursaverio* y ciertas escenas de esta obra son publicadas con el nombre *Escenas de un grotesco*, boceto teatral; luego, dos años después, se estrena *Saverio el cruel* (1936), distinta a su antecesora a pesar de contener dentro de ella la gran mayoría de los elementos más representativos de aquella otra. Esta obra será, tal vez, la más lograda de Roberto Arlt; por último, aparece *La cabeza separada del tronco*, y producto de la dirección y los arreglos de Barletta no logra su cometido y termina siendo un fracaso teatral que no supera la primera función.

A continuación, comentaremos brevemente algunos aspectos generales del teatro arltiano, inscriptos en la tradición del grotesco. Según Bajtín (1974), el grotesco se divide en dos: el grotesco de la Edad Media y Renacimiento y el grotesco romántico. Este último, a diferencia del anterior, es una “especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento” (Bajtín, 1974, p. 35). La risa de este grotesco toma la forma del humor, de la ironía, y deja de ser una risa sanadora; ya no es festiva, es consciente de que aquella otra se perdió. Para Bajtín continuará siendo regeneradora, pero dejará de ser jocosa o alegre. El tema de la locura es un elemento primordial del grotesco y según el crítico, en el Romanticismo, la locura adquiere tonos sombríos y trágicos. Otro de los elementos principales del grotesco es la máscara: si en el grotesco del Renacimiento está asociada a la transformación consciente y festiva, en el grotesco romántico ha perdido su característica popular y unificadora; ahora es aislante e individual. La máscara está indisolublemente adherida al rostro, al que encubre, con el que

engaña a los otros, pero, principalmente, a sí mismo. Según Kaiser-Lenoir (1977):

El grotesco reposa sobre el juego máscara-rostro; la máscara, es lo social, lo impuesto, el poder, la ideología oficial, sus mitos, su lenguaje, sus ideales, su propaganda, su falso optimismo; el rostro es el hombre, lo individual interno, que se asfixia y no es abarcado por lo social. (p. 166)

El grotesco criollo es una renovación del grotesco italiano, cuyo máximo exponente es Pirandello. Para Kaiser-Lenoir, el criollo presenta una visión degradada de una sociedad igualmente degradada y focaliza en la figura del inmigrante. El individuo es víctima y cómplice del sistema que lo oprime y, al mismo tiempo, lo satisface. Esta visión acerca del individuo en la sociedad es trágica y no reconoce escapatoria, de ahí que la risa nunca sea *alegre* sino más bien insuficiente. Arlt se alimenta de Pirandello, de quien toma esta noción acerca del tema: “en el mundo artificial de la comedia pirandelliana, la burla, la bufonada, la fantochada, son máscaras a través de las cuales se adivina el profundo dolor de la tragedia. Risa y llanto entremezclándose” (López Chuhurra, 1967, p. 536). El teatro de Arlt no solo se ve influenciado por la risa pirandelliana, sino también por la noción de metateatro, de la que se valdrá en casi todas sus obras como un recurso capaz de interpelar al espectador al hacer que este forme parte de la farsa, poniendo más capas a la realidad, al mismo tiempo que la desnuda y nos permite ver que nosotros también somos actores en el mundo *real*, que la teatralidad no es un elemento exclusivo del teatro sino también de la vida misma. Esta relación entre Pirandello y Arlt no es necesariamente directa. Si nos basamos en la palabra de Arlt diríamos que su teatro no está encuadrado dentro del de Pirandello, sino más bien en autores como Flaubert y Cervantes, quienes, sin lugar a dudas, también ejercen una clara influencia:

Posiblemente, algún crítico excesivamente avisado sitúe mi creación dentro de la técnica pirandelliana; yo creo que nace de la lectura de Flaubert, en su novela *Las tentaciones de San Antonio*, y de *Thais*, de Anatole France. Los espantables personajes que animan el drama son

una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles, Goya, Durero, Brueghel el viejo, quienes con sus farsas de la Locura y de la Muerte, reactivaron en mi sentido teatral la afición a lo maravilloso que hoy insisto, nuevamente, se atribuye con excesiva ligereza a la influencia de Pirandello. (Arlt, 1968, pp. 114-115)

En conclusión, la risa, la máscara y la locura son las piezas que componen el cuerpo de todo grotesco. Bajtín las analiza con respecto al grotesco romántico, Pirandello las utiliza en su grotesco italiano y Armando Discépolo dispone de ellas en el grotesco criollo. Aparecerán en el teatro de Arlt y serán su herramienta para expresar aquel sentimiento de agotamiento, de extravío, aquella actitud aparentemente nihilista y teatral propia de la modernidad.

En las once obras de teatro escritas por Roberto Arlt, siempre hay al menos un personaje que no es lo que dice ser; si quisiéramos enlazarlo directamente con el grotesco, podríamos decir que ese personaje encarna las nociones antes exploradas en torno a la *máscara*. En *Trescientos millones* (1932), los fantasmas acompañan la fantasía de la Sirvienta, a pesar de que en el fondo la detestan. En *Prueba de amor* (1932), el personaje de Guinter simula prender fuego todo su dinero. En *La juerga de los polichinelas* (1934), el Marido no es más que un lunático que persigue parejas y simula haber sido engañado ante el hombre de la relación. En *Un hombre sensible* (1934), el personaje del Rentista le juega una broma a su *amigo* Rosma en su trabajo. En *Saverio el cruel* (1936), todos los personajes participan de una obra de teatro con el fin de rescatar a Susana de su *supuesta* locura, a pesar de que al final descubrimos que, verdaderamente, está loca. En *El fabricante de fantasmas* (1936), el personaje de Pedro es autor y personaje al mismo tiempo y se mueve entre el mundo de la realidad y el de los sueños, o como lo expresa Pedro, entre el mundo de los sueños y el de los no-sueños. En *La isla desierta* (1937), los personajes se colocan la máscara de la indiferencia frente a un trabajo que los explota y a un mundo exterior lleno de barcos que los invitan a soñar, pleno de historias que los trasladan a lo desconocido. En *África* (1938), si bien los personajes no pertenecen a la dramaturgia clásica de Roberto Arlt, igualmente hay algunos que simulan ser lo que no son, como Mockri que se hace pasar por ciego o Hussein que finge ser cojo. En *La fiesta de hierro* (1940), todos los personajes forman parte de una farsa en la que cada uno pugna por sus intereses en un mundo controlado por Baal Moloc, protector

de la fábrica de instrumentos de muerte. En *El desierto entra a la ciudad* (1942), César hace que sus seguidores ejecuten farsa tras farsa para alimentar su inacabable apetito. Por último, en *Ursaverio* (1932) se plantea el mismo conflicto que en *Saverio el cruel* con la diferencia de que esta especie de *mamushka metateatral* es considerablemente más compleja que la anterior.²

La metateatralidad en *Ursaverio*

La obra de teatro *Ursaverio* cuenta la historia de un grupo de dementes que, a pedido del Director, hacen una farsa para festejar la fundación del Instituto de Enfermos Mentales. Desde un principio se nos avisa que la obra será de índole metateatral, de modo que el público de la obra se confunda y se transforme en personaje, de manera tal que deje de ser un espectador *pasivo* y pase a formar parte, en algún sentido, del público que se encuentra en el manicomio. La obra, dirigida por uno de los enfermos, Hutten, es en sí misma otro espectáculo metateatral. Esta segunda historia, que está enmarcada dentro de la primera, nos cuenta acerca de un demente que cree ser un rey que ha sido despojado de su trono por el Coronel Usurpador (este papel es el que interpreta Saverio). De la misma forma que sucede en *Saverio el cruel*, los personajes que rodean a Hutten (quien comparte muchas similitudes con el personaje de Susana) tratarán de rescatarlo de su demencia. Los personajes participarán de la farsa y el juego con la finalidad de conseguir que Hutten recupere el trono y con ello, su cordura. Sin embargo, al igual que sucede en *Saverio el cruel*, lo que empieza como una comedia termina como una tragedia. Si bien Hutten recupera su trono, el cual solo existe dentro de su imaginación, no recupera su cordura, sino más bien sucede lo opuesto; su demencia se acentúa a punto tal que termina cortando la cabeza de Saverio y mostrándola al público.

Como fue dicho con anterioridad, esta obra nos presenta una metateatralidad algo engorrosa que, sin embargo, la dota de una gran potencia. Debido a este carácter, los personajes pueden ser comprendidos en varias claves. Por ejemplo, en el caso de Saverio, tendremos cuatro voces: la primera corresponde al Coronel Usurpador (Saverio dictador); la segunda, a Saverio mantequero; la tercera, a Saverio demente; la cuarta, al verdadero actor, al de carne y hueso. Este último sería algo así: es el actor que interpreta al actor que interpreta al actor que interpreta al Coronel Usurpador. Visto esto, se podría decir que hay, para cada momento de la obra, al menos

² No añado a esta lista los esbozos teatrales: *Escenas de un grotresco* y *Separación feroz* (1938). Como tampoco añado *La cabeza separada del tronco*.

cuatro voces por cada personaje. La diferencia con *Saverio el cruel* es que se quita uno de estos niveles, lo que facilita la comprensión. En *Ursaverio* la metateatralidad parecería multiplicarse infinitamente y esto, si bien puede resultar interesante, también puede resultar innecesariamente complejo. Por lo tanto, es difícil determinar el verdadero sentido de la obra que trata tanto del golpe a Hipólito Yrigoyen en 1930 como de la locura y la literatura. Aunque se hace una crítica a las figuras de los dictadores que parecería ser el argumento principal de la obra (crítica encarnada en el personaje del coronel y, en un nivel superior, en la Institución y sus agentes), Roberto Arlt también juega con las contradicciones del ser humano, las cuales por su misma condición humana, son irresolubles. Así, el personaje del Coronel Usurpador muere a manos de Hutten y, sin embargo, quien en realidad muere es Saverio el mantequero que a su vez es Saverio el demente. ¿Quién muere, entonces?: ¿el dictador, el mantequero o el demente? La respuesta más lógica sería decir que muere Saverio demente, ya que forma parte del nivel más alto dentro de la metateatralidad de la obra. Si se pensara así, se podría decir que la obra es una crítica en contra de las instituciones. Si bien esta lectura sería válida, no deja de ser cierto que, en otro nivel, muere el personaje de Saverio dictador, por lo cual, también se podría interpretar que la obra contiene un discurso revolucionario que invita al público a tomar las armas y recuperar el poder (en el caso de Argentina, podría entenderse como una invitación a recuperar la democracia). De modo que ubicar la verdadera voz del autor no solo se vuelve algo intrincado sino imposible. A pesar de esto hay algo que es cierto: la polisemia que produce lo metateatral en *Ursaverio* es una de sus características más ricas y profundas.

Los personajes arltianos forman parte de un mundo violento e individualista en el que son, al mismo tiempo, víctimas y victimarios. Anhelan el poder y el dinero por encima de todo y son capaces de cualquier cosa para satisfacer sus deseos. El sacrificio, que aparece repetidas veces en la obra de Arlt, es una de las herramientas con la que los personajes alcanzan sus metas. Se nos presenta como elemento retribuidor, incluso capaz de curar heridas. La única consecuencia del sacrificio es el precio que los personajes deben pagar. En *Ursaverio* es la decapitación la que le brinda la felicidad a Hutten; en *La fiesta del hierro*, la muerte del niño a manos del Baal Moloch; en *África*, la pierna de Hussein a cambio de la de Mahomet. De esta forma, Arlt desnuda la crueldad abominable del siglo XX y se cuestiona qué vale más, si el poder o la vida humana. La violencia suele aparecer representada de una forma grosera, exagerada, ridícula. Un ejemplo de ello es cuando el Vendedor de armamentos aparece en escena (esto sucede tanto en *Ursaverio* como en

Saverio el cruel); este personaje representa la escalada belicista que en ese momento está ocurriendo en Europa. Esta clase de personajes, portadores de armamentos exuberantes y ridículos, se repite en otras obras como *La juerga de los polichinelas*, en las figuras del Criado y del Marido; también aparece en *La fiesta del hierro* a través de la fábrica de cañones y del Baal Moloch. En los tres casos no se ve una simple pistola, sino más bien elementos de destrucción masiva propios de una guerra. Esta clase de referencias deriva, quizá, de una crítica a la Primera Guerra Mundial, pero también anticipa lo que será la Segunda Guerra.³

Breve comparación entre *Ursaverio* y *El arcoíris del deseo*

En esta sección, comentaremos algunos pasajes del libro de Augusto Boal, *El arcoíris del deseo*, que se relaciona de forma pertinente con este análisis, y nos detendremos, particularmente, en dos de sus relatos. En el primero narra la historia de un grupo de campesinos que acuden a una de sus obras de carácter político. Al final de la obra, exhortando a los campesinos a tomar las armas, los actores gritan, con el fusil en la mano: “derramemos nuestra sangre por la libertad” (Boal, 2022, p. 8). En eso, Virgilio (uno de los campesinos) emerge de entre el tumulto y los felicita por aquellas palabras. Aquel hombre, emocionado por la representación de la obra, los invita a tomar las armas y enfrentar al coronel. En ese momento, Boal y sus compañeros habían logrado su cometido: incentivar a los campesinos a rebelarse en contra de los poderosos. Sin embargo, el campesino, quien había confundido la farsa con la realidad, les dice que lo acompañen en su campaña. Boal le explica que, si bien ellos son personas auténticas, sus fusiles son falsos, por lo que no podrían tomar parte en aquella lucha. A esto, Virgilio les responde:

Si los fusiles son falsos los tiramos y se acabó, pero ustedes son personas auténticas, los he visto cantar que teníamos que derramar nuestra sangre, soy testigo. Son gente auténtica, así que venid con nosotros de todas formas, porque, lo que es fusiles, tenemos para todo el mundo. (Boal, 2022, p. 9)

Boal y sus compañeros insisten en explicarle que aquello que vio no era más que una farsa, que de acompañarlos no serían más que una carga,

³ *La fiesta del hierro* no anticipa la guerra porque fue estrenada en 1940.

por lo que Virgilio les da la siguiente respuesta: “ahora sí que he entendido vuestra sinceridad estética: la sangre que según ustedes debe derramarse es la nuestra, y no la suya, ¿no es eso?” (Boal, 2022, p. 10). La respuesta de Virgilio no solo cuestiona la veracidad de su discurso, sino que al mismo tiempo pone en duda los límites entre el teatro y la realidad. El público se vuelve en contra del autor para demostrarle que lo que predica es simplemente una farsa y, sin embargo, aquello que Boal y sus compañeros representan no deja de ser una forma de levantarse en armas y luchar por la libertad. En esto podemos observar la fina línea que divide al teatro de la vida y, al mismo tiempo, la gran distancia que hay entre actuar y hacer.

Más adelante, Boal cuenta una experiencia que le sucedió en un hospital psiquiátrico. Durante una jornada, él y su compañera Annick prepararon un ejercicio grupal para que las personas internadas participaran. La propuesta era muy sencilla: ellos les preguntaron a los jóvenes qué querían hacer, a lo que les respondieron que no deseaban hacer nada. A partir de ese momento, comienzan a jugar con esta idea, hasta que deciden hacer lo siguiente:

El principio era simple: al coger una cámara, real o ficticia, el individuo se convertía en el protagonista de una acción; un sujeto activo y no un objeto. Coger una cámara, aunque fuera ficticia, significaba tomar la decisión de elegir qué filmar. Aunque decidiéramos filmar nada. Aunque fuera un sueño. Empuñar la cámara —¡que para nosotros funcionaba!— obligaba al que la cogía a hacer; a buscar el ángulo, la imagen. (Boal, 2022, p. 56)

Uno de los participantes (Georges) toma la cámara y se dispone a participar del ejercicio, y poco a poco el resto de sus compañeros intervienen en el juego. La cámara con la que se desenvuelven no es más que un trozo de madera. A pesar de esto, los participantes hacen de cuenta que es real, fingen y toman parte en la farsa e imaginan que realmente están grabando una situación. Al terminar la jornada, Boal comenta a Annick:

¿Sabes, Annick?, lo que más me ha impresionado ha sido ver que son inteligentes y que hasta pueden ser buenos cámaras. Sobre todo Georges, tan inteligente, tan creativo: no tenía ninguna pinta de

deficiente. –¡Claro que no! –me dijo Annick riendo–, ¡él es mi ayudante!
(Boal, 2022, p. 56)

Si bien el final de esta anécdota resulta algo jocoso, también resulta muy ilustrativo a la hora de compararlo con el segmento final de *Saverio el cruel*, en el que Susana le dice a Saverio: “ha sido inútil, Coronel, que te disfrazaras de vendedor de manteca” (Arlt, 1997, p. 173). Bajo la mirada de Susana, Saverio se hace pasar por vendedor de manteca y para Augusto Boal, Georges es uno de los jóvenes del hospital psiquiátrico. En ambos casos se devela la farsa: la vida es revelada como teatro. Saverio tiene una doble condición, la de mantequero y la de coronel. Cuando Saverio se enfrenta a Susana, se libra una extraña batalla, la de ella contra el monstruo, y Saverio la mira combatir con una imagen que no reconoce suya –parafraseo del diálogo entre Teseo y el Minotauro de *Los Reyes* de Cortázar (1970)–. El mundo se revela como un escenario en donde la vida misma no es otra cosa que una farsa, en la que algunos representan reyes y otros mantequeros. Con todo esto, se podría decir que Arlt, de alguna manera, advierte al lector que tenga cuidado, que no cometa la imprudencia de confundir al mentecato con un vendedor de manteca, que podría estar actuando.

La representación grotesca de la farsa

“Give him a chance” (Arlt, 2023, p. 93) le dice Saverio a su esposa. Esta consigna norteamericana reafirma la cuestión de la meritocracia. “Yo seré un rey” dice luego, a lo que la esposa le responde: “rey de cartón” (p. 93). Luego, Saverio ejemplifica la consigna con Mussolini y Hitler, quienes, viniendo de abajo, se volvieron poderosos. Este Saverio de orígenes marginales discurre de forma no explícita en un tema que sigue en discusión el día de hoy: la meritocracia. Ambos *Saverios* expresan el mismo conflicto, el que también se repite en el resto de las obras de Arlt: la búsqueda fracasada por medrar. Lo que el autor pareciera decir es que el ascenso social no depende de la meritocracia, sino de otros factores externos que intervienen en la vida humana. Esta idea se desprende de la mayoría de los finales de sus obras, en las que los protagonistas terminan muertos, víctimas de los poderosos o de una superestructura invisible que los aplasta.

En la escena doce de *Ursaverio*, el personaje del portero reafirma la idiosincrasia capitalista mediante el siguiente discurso: “primero es el dinero, y quién no adora el dinero es un imbécil o un loco” (Arlt, 2023, p. 98), por lo

que Saverio reconoce en él a un buen político. Luego Saverio dice: “sufro la indescriptible tristeza de la larva que tiene conciencia de convertirse en mariposa” (Arlt, 2023, p. 100). La mariposa es la máscara, Saverio reconoce que jamás dejará de ser larva, que, por mucho que cambie, él siempre será el mismo hombre desgraciado. Aquí aparece nuevamente el personaje grotesco que no posee control sobre su destino, víctima inconsolable de la modernidad. Los sueños de Saverio se ven constantemente amenazados por la realidad, la realidad del hombre que se desvive día a día por un trabajo que no lo satisface. La esposa le dice: “habla más despacio que vas a despertar al nene” (Arlt, 2023, p. 102). Esta clase de intervenciones hacen que Saverio descienda a la realidad, sin embargo, esta realidad es tan insoportable al punto de que solamente puede vivir de su sueño, de la misma forma que sucede en *Trescientos millones* con la Sirvienta. El destino de estos personajes es inevitablemente trágico, como señala René Dumesnil (2005) en su análisis de *Madame Bovary*: “el triste destino de la criatura que cree liberarse de la humana miseria tomando su sueño por una realidad” (p. 53).

Ursaverio mantiene una relación ineludible con *Don Quijote de la Mancha*. Más allá de que la novela de Cervantes es comentada por uno de los personajes, la relación que se establece en Arlt podría servir para constituir una línea de lectura tomando a ciertos personajes no solo como víctimas de su condición, sino también como soñadores románticos al estilo de Don Quijote. El vínculo entre Hutten y Catón recuerda especialmente al de Don Quijote y Sancho. De hecho, los personajes tienen personalidades muy parecidas y poseen un vínculo amo-criado. Hutten señala: “-¿Oyes Catón?” (Igual al llamado a la aventura de *Don Quijote de la Mancha*). Y Catón responde: “-Sí, los zumbidos que da el hambre en mi estómago” (Arlt, 2023, p. 56). Una respuesta cómica, grotesca, que perfectamente podría salir de la boca de Sancho. También se podría establecer un paralelismo entre el médico y el cura del *Quijote*. El médico le recomienda a Catón⁴ leer obras (Arlt, 2023, p. 62) para que se familiarice con el delirio de Hutten. Al igual que en el caso de Don Quijote, la locura proviene de un imaginario que deviene de la lectura.

En esta escena se presenta un desplazamiento de la farsa de un nivel a otro: Arlt trabaja sobre los niveles de la metateatralidad y los disloca constantemente. En este caso, la crítica de Catón con respecto al Médico, al que llama *matasanos*, se traslada al nivel más alto dentro de esta *mamushka*, cuestionando el funcionamiento de la psiquiatría en el mundo *real*. “Las farsas de Arlt se distinguen por su inestable oscilación entre verosimilitud y delirio, entre realismo y fantasía” (Prieto, 2010, p. 55). La farsa siempre se

⁴ No especifica las obras, sin embargo, se podría pensar que se refiere a las obras griegas.

quiebra, no es sostenible, por eso los personajes deambulan de un lado a otro, se hamacan entre dos mundos. Hutten declara: “-No me llames Rey, que he perdido el hilo de la farsa. Mi entendimiento se extravía, no sé si estoy en un manicomio o en un bosque” (Arlt, 2023, p. 114). A través de esta ruptura, los personajes desnudan los malos tratos y la crueldad de la que son víctimas. Sin embargo, solo dentro del mundo imaginario son capaces de rebelarse contra la estructura que los domina y de vencerla. Es decir, en el único plano en que Hutten es capaz de derrotar a la autoridad es cuando asesina a Saverio. Según Prieto (2010), si en *Saverio el cruel* la salida del papel teatral implica la rebelión contra el poder, en *Ursaverio* es el ingreso al papel teatral el que les otorga a los personajes el sueño de liberarse del tirano.

Luego de que Hutten pierde el control, Ifigenia se rebela en contra de él, su creador, y se descorre de la farsa: “estamos aquí en el fondo de una cloaca con nombre de manicomio, y vos aparecés con tus historias de dioses y reyes” (Arlt, 2023, p. 119). “Tenés algo de monstruo”, le dice Ifigenia. Esta escena en la que el personaje se rebela podría interpretarse como una crítica a las obras de arte que crean imaginarios que ni siquiera ocurren “en el mismo cielo” (p. 119). El conflicto no es del creador con su criatura sino más bien del creador con su público.

En la búsqueda de un teatro comprometido con su historia, este discurso encaja a la perfección, al mismo tiempo que deja ver una poética del discurso: “podías haber denunciado los sufrimientos que padecemos entre las manos de estos enfermeros brutales” (Arlt, 2023, p. 120). Asimismo, estos parlamentos son contradictorios: los personajes no pueden vivir sin sueños, sin imaginarios *inalcanzables*. Sin embargo, en la obra de Roberto Arlt, vemos que cuando el sueño se vuelve la única fuente de alimento de un mejor porvenir, los personajes son incapaces de continuar con su vida y mueren, como la Sirvienta en *Trescientos millones*. Según Julio Prieto (2010):

En el agónico enfrentamiento entre la figura autorial de Hutten y su personaje Ifigenia la pugna deviene personal, a la vez que metaliteraria, y a través de ella Arlt responde a una doble crítica que asedia su escritura desde frentes antagónicos, desde dos paradigmas de legibilidad enemistados: la crítica, por un lado, de no hacer una literatura suficientemente politizada, que le lanzan desde la izquierda los vanguardistas del círculo de Boedo, y por otro lado, la que le plantean

los vanguardistas del grupo de Florida desde posiciones políticamente conservadoras, de hacer una literatura demasiado influenciada por modelos del realismo social. (p. 63)

El diálogo entre el grupo de Boedo y el grupo de Florida en *Ursaverio*

La escritura de Arlt se forma a través de la pugna de estas dos escuelas, la del grupo de Boedo y la del grupo de Florida. Parecería que la visión de Roberto Arlt con respecto a los sueños no es romántica, sino más bien naturalista. Por lo que se podría pensar que su teatro comparte más puntos con el discurso de Ifigenia que con el de Hutten. Es inevitable que personajes como la Sirvienta o Saverio vivan de los sueños y no son los sueños los encargados de que mueran, sino la crueldad del mundo en el que viven; en realidad no son soñadores sino infelices. Ifigenia encarna, en algún sentido, la voz de Arlt al cuestionar el *deber* del escritor. El autor se descarga a través de la voz de este personaje juzgando a los escritores no comprometidos. Ifigenia declara: “-¡Imbécil! Necesitabas lucirte en el papel del escritor. ¡Del genio manicomiable! ¡Te hubieras deshonrado si escribías sobre miseria! Véanlo al aristócrata: necesita codearse con dioses y reyes. Otra sociedad no le cuadra” (Arlt, 2023, p. 120). A lo que Hutten le responde que él estaba solo, que para tener la certeza de que aún le quedaba cerebro, pobló la soledad de *fantoques*. El personaje de Hutten se parece en mucho al de Pedro (*El fabricante de fantasmas*). Ambos necesitan de los fantasmas para vivir, pero sus fantasmas se rebelan en contra de su creador para luego asesinarlo. En el primer caso lo logran, ya que, producto de sus fantasmas, Pedro se suicida. En los *Saverios* sucede lo contrario. Susana y Hutten asesinan a las creaciones de su farsa. Se parece, en algún sentido, a la historia de Prometeo; los hombres lo crean, depositan en él valores y virtudes, hacen de aquel titán su amigo y luego lo castigan para la eternidad. En esta misma escena, Arlt hace un señalamiento de la censura que ejerce la autoridad, en este caso encarnada bajo los enfermeros y el Director del Instituto, sobre la voz del escritor: “¿cómo escribir sobre los enfermeros que nos traen la comida revuelta con basura? Me asesinan” (Arlt, 2023, p. 121). En la escena siguiente, el Apuntador reafirmará esta idea.

A modo de final

En relación con lo antes expuesto, se podría decir que en las obras de Arlt se repite el esquema del hombre infeliz que, producto de su inevitable desgracia,

se refugia en sus sueños y en el camino es devorado por ellos. Como se dijo anteriormente, su visión no es romántica sino más bien naturalista; sus personajes se ven empujados a sostener la vida mediante sueños que jamás podrán cumplir. Y esta verdad es la que termina por matarlos. Arlt propone una dialéctica en la que enfrenta las ideas de naturalismo e idealismo y al grupo de Boedo con el de Florida. Parecería que se decanta por la visión naturalista y comprometida socialmente. Sin embargo, los sueños existen, pueblan el imaginario de sus personajes, por lo que no sería cierto decir que Arlt está totalmente alineado con esas ideas.

En definitiva, los personajes arltianos son incapaces de vivir en el mundo real. Como alternativa, buscan refugio en el mundo del ensueño, donde persisten en su infelicidad. Esos lugares fantásticos, que parecen seguros, acaban revelándose como traicioneros y falsos. El grotesco arltiano se basa en estas ideas y expone este gran conflicto sin solución. Sin embargo, esta perspectiva, que a primera vista puede parecer nihilista, podría tener como objetivo despertar al espectador y obligarlo a tomar conciencia de su propia condición. Por esta razón, las obras de Arlt emplean la metateatralidad e invitan al público a cuestionar su rol y su papel en la farsa. Si los personajes carecen de caminos, podríamos interpretar que la obra de Arlt ofrece al espectador la oportunidad de abrir los ojos y actuar en consecuencia.

Referencias

- Arlt, R. (1942). Pequeña historia del Teatro del Pueblo. *Conjunto*, 65, 143.
- Arlt, R. (1968). *Teatro completo: Prueba de amor. Trescientos millones. El fabricante de fantasmas. África*. (1). Editorial Schapire.
- Arlt, R. (1997). Roberto Arlt. *Teatro Completo*. (D. Viñas, Ed.). Losada.
- Arlt, R. (2023). *Ursaverio* (I. Gutiérrez Muiño & O. Brando, Eds.). Estuario editora.
- Bajtín, M. M., Forcat, J., y Conroy, C. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Vol. 14). Barral Editores.
- Barletta, L. (1967). *Boedo y Florida: Una versión distinta*. Ediciones Metrópolis.
- Boal, A. (2022). *El arcoíris del deseo*. Interzona.
- Cortázar, R. (1970). *Los Reyes*. Editorial Sudamérica. Buenos Aires.
- Kaiser-Lenoir, C. (1977). *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. Casa de las Américas.
- López Chuhurra, O. (1967). Máscaras y rostro de Luigi Pirandello. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 216, 521-537.
- Flaubert, G. (2005). *Madame Bovary* (Ed. G. Palacios). Cátedra.

- Prieto, J. (2010). Los dos Saverios: delirio, poder y espectáculo en Roberto Arlt. *Iberoamericana* (2001), 49-68.
- Puga, G. O. (2011). Pilares de la escena independiente argentina. Roberto Arlt en el teatro del pueblo. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, (11), 3-14.

Cinco hermanas de una misma sociedad: una mirada a la cultura japonesa desde *Go-Tōbun no Hanayome*

Agustín Alejandro Bergonce¹

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

Recibido el 10 de septiembre de 2024, aprobado el 20 de octubre de 2024

Resumen: la obra de Negi Haruba plantea personajes tan conscientes de la cultura en la que se insertan como para que su lucidez permita reflexionar sobre la cercanía con la sociedad que los enmarca. En este sentido, el presente trabajo pretende reflexionar sobre cómo algunas de las tradiciones culturales de la sociedad japonesa se ven reflejadas en los personajes de *Go-Tōbun no Hanayome*. En esta línea, el artículo analiza cómo cada una de las hermanas Nakano, protagonistas de la obra, encarnan aspectos fundamentales de las prácticas sociales niponas. En concordancia, los diferentes apartados apuntan a enfatizar cómo la representación de estas costumbres influyen no solo en las personalidades de los protagonistas, sino también en sus interacciones y percepciones del mundo. Para ello, el artículo encuentra sustento en la representación de costumbres como la determinación (*gambaru*) y la neutralidad del intermediario (*tsunagari*), así como la importancia de la risa, la gestualidad y la mimesis en la vida diaria japonesa. A través del diálogo analítico entre texto y cultura, *Go-Tōbun no Hanayome* se torna una puerta de entrada para pensar en algunos aspectos de la sociedad japonesa, relacionando el comportamiento de sus personajes con las normas y valores de su nación.

Palabras clave: manga, cómic, *Go-Tōbun no Hanayome*, Negi Haruba, *gambaru*.

Five Sisters from the Same Society: a Look at Japanese Culture from *Go-Tōbun no Hanayome*

Abstract: Negi Haruba's work presents characters that are so aware of the culture in which they are inserted that their lucidity allows them to reflect on their closeness to the society that frames them. In this sense, this work aims to consider how some of the cultural traditions of Japanese society are reflected in the characters of *Go-Tōbun no Hanayome*. Along these lines, the article proposes to contemplate how each of the Nakano sisters, protagonists of the work, embodies fundamental aspects of Japanese social practices. Accordingly, the different sections of this article aim to emphasize on how the representation of these customs influences not only the personalities of the protagonists, but also their interactions and perceptions of the world.

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

To this end, the article finds support in the depiction of customs such as determination (*gambaru*) and the neutrality of the intermediary (*tsunagari*), as well as in the importance of laughter, gestures and mimesis in Japanese daily life. Through the analytical dialogue between text and culture, *Go-Tōbun no Hanayome* becomes a gateway to think about some aspects of Japanese society, relating the behavior of its characters to the norms and values of their nation.

Keywords: manga, comic, *Go-Tōbun no Hanayome*, Negi Haruba, *gambaru*.

Costumbres y tradiciones sociales en el manga: algunas ideas preliminares

El manga se ha consolidado a lo largo del tiempo gracias a una mentalidad social profundamente arraigada que, desde hace siglos, ha puesto la expresión artística como una de sus principales finalidades. Incluso, antes de la aparición del icónico *Tetsuwan Atomu* (conocido como *Astroboy* tras ingresar en el mercado occidental), cuyo impacto en el mercado se prolongó desde 1952 hasta 1968, el manga ya había comenzado a ganar reconocimiento, debido a que “suele presentar tramas complejas y elaboradas, con giros inesperados y un gran énfasis en el desarrollo de los personajes” (Mangirón, 2012, p. 31).

Este medio, a lo largo de su evolución, ha logrado convertirse en un portador que preserva y transmite los valores culturales de la sociedad japonesa. En palabras de De Cabo Baigorri:

Esta estética nace de la combinación de la tradición, tanto visual como temática, y la filosofía que da forma a la cultura japonesa. Pero el mundo creado por los *manga* es más dramático y denso que el mundo real, es trágico y sexual. En este mundo se combinan los valores históricos y culturales. Los *manga* reflejan los ritos y tradiciones junto con las creencias y formas de vida del pueblo japonés. La tradición plástica japonesa, la ética del *bushido* y del sintoísmo, los principios confucionistas, la importancia dada a la vida cotidiana y a las relaciones entre familiares y amigos son algunas de las imágenes que se reflejan en el espejo cultural que es el *manga*. (2014, p. 369)

En este sentido, no resulta sorprendente contemplar cómo cada obra

se imbuje en la vasta diversidad de temas y géneros que los lectores pueden encontrar en esos universos narrativos. Sin embargo, lo singular radica en cómo, incluso dentro de las tramas más minimalistas y sencillas, se pueden entrelazar valores fundamentales que sostienen y reflejan el orden social japonés a través de la construcción de sus personajes.

Go-Tōbun no Hanayome, más conocido como *Somos Quintillizas* –según la traducción al español ofrecida por la editorial Ivrea–, cuya publicación se introduce en *Shūkan Shōnen Magazine* a principios de 2017, goza de personajes capaces de simbolizar una aproximación al arquetipo cívico propio de la urbe nipona.

Bajo la categoría de “comedia romántica” (con tintes de *slice of life*² y *harem*³), la obra de Negi Haruba plasma la vida de Fuutarō, uno de los estudiantes más destacados de su secundaria. Debido a las deudas familiares (causa de su precaria situación económica), accede a ser el tutor de las hermanas Nakano (Ichika, Nino, Miku, Yotsuba e Itsuki), quintillizas dotadas de personalidades que, pese a su parecido físico, las convierten en individuos que se distinguen entre sí. A través del análisis detenido de las hermanas Nakano, los siguientes apartados pretenden reflexionar sobre cómo las actitudes de las protagonistas reflejan costumbres propias de la cultura japonesa y sobre cómo operan bajo normas y tradiciones propias de Japón.

El trabajo presenta como principio ordenador la jerarquía implícita que suscita los nombres de las quintillizas. Dicha composición sustantiva nace de un juego de palabras entre la primera sílaba de cada nombre y los números del uno al cinco, siendo “ichi-” (“一”) la traducción de “uno”, “ni-” (“二”) la traducción de “dos”, “mi-” el inicio de *mittsu* (“三”) o “tres” en japonés, “yot-” el inicio de *yottsū* (“四”) o “cuatro”, e “itsu-” el inicio de *itsutsu* (“五”) o “cinco”.

Nakano Ichika: intermediaria de los hilos rojos

En Japón, el rol de un intermediario posee un papel lo suficientemente fundamental como para que “cuando un hombre y una mujer se casan sólo por el amor y la sinceridad que sienten, es decir, cuando se casan sin un intermediario, decimos que es una unión ilícita” (Tada, 2007, p. 133). Esta necesidad de mediación no se limita solo al ámbito matrimonial, tanto en la

² 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 una objeto o vivencia.

³ ハーレムもの. Comprendido como un subgénero del romance, cuya premisa se centra en un protagonista masculino rodeado de un elenco de personajes femeninos.

esfera social como en el entorno empresarial se rige con un patrón similar. Por ello, la figura del *tsunagari* o mediador, adquiere una importancia crucial en la cultura japonesa: actúa como “fenómeno misterioso que surge del medio que conecta una persona con la otra” (Tada, 2007, p. 134).

De no ser por la primera de las hermanas Nakano, muchas de las relaciones que presenta la historia no se hubieran concretado. Ichika, de carácter maduro y servicial, resulta indispensable para comentar la progresiva relación entre Fuutarō y el resto de los personajes.

En un estadio temprano de la trama, la falta de interés social por parte del protagonista produce en él un rechazo por entablar cualquier tipo de relación que se aleje de la dicotomía profesor-alumno. Sin embargo, varias de las hermanas reflejan su simpatía hacia él desde el principio de la obra y son repelidas por su tutor al instante. Es en esos conflictos donde Ichika será el engranaje que articule la mayoría de las interacciones.

Al ser la primera en aconsejar a Fuutarō sobre cómo tratar al resto de las quintillizas, Ichika actuará como la hermana mayor siempre que alguna de las relaciones de sus hermanas comience a degradarse, ya sea alentando a Miku para exponer sus emociones sobre Fuutarō o a Yotsuba para disipar sus preocupaciones en torno a su autoestima e, incluso, hasta con su propio tutor para que mejore su relación con Itsuki, la quinta hermana Nakano.

Si bien Ichika encarna tanto el papel como los valores de un sujeto intermediario, su implicación en el rol se irá convirtiendo poco a poco en un obstáculo para sus sentimientos. Para que las relaciones se concreten, el intermediario debe lograr un silencio que desencadene el fluir entre las partes unidas, utilizando dicha función “para sostener los lazos sociales a lo largo del tiempo, es decir, para asegurar su continuidad” (Tada, 2007, p. 132). En otras palabras, ser un *tsunagari* obliga a poseer un carácter pasivo frente a cualquier desarrollo social en el cual se medie.

En un punto medio de la historia, Ichika reconoce que sus sentimientos románticos hacia Fuutarō son auténticos e involucra una dualidad contradictoria entre la pasividad de un intermediario y la pulsión del sujeto amoroso. Este comportamiento no debe causar extrañeza, pues, esta misma ambigüedad emocional resulta un reflejo de aquello que ocurre en Japón al momento de querer expresar emociones que pueden alterar la cotidianidad de los sujetos:

Ambiguity is thus indispensable for maintaining harmony in Japanese life, where it has the quality of compromise. The Japanese carefully

weigh the atmosphere that they share with others. People learn to become aware of one another's thinking and feelings instinctively, which is required in order to know who is taking the initiative. Ambiguity protects people in this sense and is regarded as socially positive because it is a kind of lubricant in communication⁴. (Davies & Ikeno, 2002, p. 17)

La contradicción corrompe al personaje durante un período prolongado de la trama, al punto de ser la hermana quien más cerca se encuentra, irónicamente, de cortar sus lazos con el resto de las quintillizas.

Deberán transcurrir múltiples tomos para que la primera de las hermanas Nakano se resigne a su papel pasivo en la trama; en efecto, le tomará más de un centenar de capítulos (115 capítulos) reconocer el valor de su rol y ofrecer un cierre adecuado para la maduración del personaje.

Ichika finaliza la historia como una exitosa *tsunagari*, supera la contradicción y, de acuerdo con la progresión narrativa, abre paso a que la historia pueda avanzar. A costa de sufrimiento y autosacrificio, supo acaudillar los hilos rojos.

Nakano Nino: la mimesis como inhibidor de la independencia

La actitud grosera y agresiva de la segunda hermana Nakano, así como su lado protector, son causa y consecuencia de sus decisiones y temperamento. Nino es representada (al igual que Itsuki) como una de las hermanas a las que más hirió la muerte de Rena, su madre. A su vez, posiblemente sea quien más respete los “principios de las quintillizas”, enseñados por su difunta madre: las quintillizas fueron educadas como las cinco partes de un todo, que comparte tanto sus alegrías como tristezas. Dicha creencia se observa repetidas veces en la historia y demuestra que las hermanas Nakano son capaces de sobrepasar cualquier conflicto, mientras las cinco estén juntas.

El apego de Nino a un grupo ya establecido, sumado a la aparición de Fuutarō como un extraño en este, remite a las afirmaciones de la obra *Gestualidad japonesa*, donde se aclara:

⁴ La ambigüedad es, por lo tanto, indispensable para mantener la armonía en la vida diaria japonesa, en donde adquiere la cualidad del compromiso. Los japoneses sopesan cuidadosamente la atmósfera que comparten con otros. Las personas aprenden a ser conscientes de los pensamientos y sentimientos de los demás de manera instintiva, lo cual es necesario para saber quién está tomando la iniciativa. En este sentido, la ambigüedad protege a las personas y se considera socialmente positiva por ser una especie de lubricante en la comunicación [traducción del Comité editorial de *Nota al margen*].

Cuando un extraño se integra a un grupo ya establecido, por lo general al comienzo se lo trata con suma cautela. Tal vez sea así tanto en Occidente como aquí en Oriente, pero los japoneses tenemos la costumbre de encontrarle algún parecido con una persona a la que ya conocemos. Solo así podemos relacionarnos naturalmente con el recién llegado. Es una evidencia del poder y el valor que el “parecerse a otro” tiene en la sociedad japonesa. (Tada, 2007, p. 19)

En su calidad de miembro de un grupo (familiar), Nino rechazará múltiples veces la presencia de un extraño que se encuentra cerca de sus hermanas, a la vez que gozará del alivio que le produce su parecido con el resto de integrantes. En estos escenarios, se presenta un gran placer al experimentar la desintegración del yo frente a un grupo. Este será el parecido que expresa una conexión entre los seres humanos, yendo más allá del acto de la mímica y de su don para realizarla.

La segunda hermana encuentra en la mimesis un lugar a ocupar. No solo la contempla, sino que, al igual que sus hermanas, la ejerce con excepcional habilidad. Para Nino, su máxima será la emulación y la imitación, en contraste con la diferenciación y la autenticidad, razón más que suficiente para desdeñar un elemento que atente contra ese orden.

Sin embargo, Fuutarō rompe con esta mimesis al generar un cambio diferente en cada una de ellas (pues a medida que la trama avanza, las quintillizas dejarán de lado aquellos obstáculos que impedían su maduración individual), hecho que produce una inmensa incomodidad en Nino. Su agresividad no es más que una consecuencia de contemplar cómo su espacio inmutable se desmorona por causa de un “extraño” de propósitos inicialmente avaros.

No obstante, la hostilidad no es lo único que caracteriza a Nino, puesto que los acontecimientos que involucran a la segunda hermana Nakano han demostrado, en más de una ocasión, su profundo amor hacia sus hermanas. Retomando los principios de algunas de las doctrinas filosóficas orientales, “el confucionismo lega a la ideología japonesa, la ética de las relaciones con el entorno humano y la familia. Para el confucionismo la familia es una prefiguración del estado y posee una jerarquía no sólo social, sino también moral” (De Cabo Baigorri, 2014, p. 373).

Si este personaje resulta volátil en una etapa prematura de la historia, es debido a la inquietud de saber que, mientras mayor sea el contacto de su familia con Fuutarō, menor será su parecido con las demás. Aun así, ver la

evolución de sus hermanas impulsa paulatinamente un cambio en ella, tanto simbólico como estético. Saber reconocer que la similitud excesiva fue uno de los principales inhibidores para encontrar su yo independiente es, con total seguridad, una de las virtudes que la segunda hermana Nakano adquiere tras concretar su madurez como personaje.

Nakano Miku: los gestos de un perfil tímido

El protagonismo que la tercera hermana Nakano posee en la trama encuentra una justificación irrefutable en la observación de sus múltiples gestos retratados. Sin embargo, sus diálogos rara vez sobrepasan el par de oraciones y muchas de estas terminan de forma inconclusa, expectantes a contemplar si el silencio será capaz de rellenar la semanticidad faltante.

De carácter reservado y silencioso, Miku cumple con las condiciones para ser un personaje de pocas palabras, pero con gran expresión. Primeramente, podría decirse que Miku es un personaje *kawaii*, los cuales “consisten en la exclamación de una alegría admirativa y, en deseo espontáneo, en una dirección contraria a la de la belleza que por su majestuosidad provoca una necesidad de posesión” (Bogarín, 2009, p. 2). Además, tanto su postura de indefensión como sus ojos de notable gestualidad⁵ permiten suponer que Miku es el receptáculo de todas aquellas convenciones aclamadas por la cultura nipona, víctima de los efectos de la neotenia⁶ estética y de la imprescindible ternura.

La gestualidad de la tercera hermana Nakano es variada, incluso hasta compleja al momento de querer descifrar la totalidad del mensaje que desea transmitir al espectador. Miku mira hacia abajo como acto de vergüenza y hasta observa hacia otra dirección cuando desea huir de las situaciones; entorna sus ojos cuando está incómoda y busca protegerse cuando es observada por otro individuo, acentuando su grado de delicadeza femenina (bajo los estándares japoneses), conforme le transmite significado a quien la vea.

En una comunidad donde el silencio posee una fuerte carga semántica,

⁵ Acorde a las palabras de la prologuista Anna-Kazumi Stahl: “Tada sospecha que en este tipo de gestos se puede encontrar expresión de la “existencia sin palabras” del ser humano. En una entrevista de 1997, a punto de aprobar la primera versión en inglés, habló de la necesidad de que la traducción se guiara por el concepto de *mushiki* (*mu*= la nada, la no-existencia, *ishiki*=la conciencia). *Mu-ishiki* comúnmente se traduce como “el inconsciente”, pero en su significado resuenan otros matices como la ‘conciencia de la nada’ o ‘la nada transformada en objeto del saber consciente’. Para Tada, ‘la gestualidad’ es precisamente el poder expresivo de esta existencia sin palabras (2007, p. 9).

⁶ Podemos describir la neotenia como la conservación de características juveniles en los adultos de una especie. La iconografía de la neotenia está en la base estética de ciertas criaturas que, desde Disney, han poblado las pantallas y los cómics de todo el mundo y han influenciado la estética utilizada en Japón en muchos animes y mangas (Población, 2006, p. 2).

“true emotions are not openly displayed and that communication occurs through atmosphere of silence rather than the usage of words” (Došen, 2017, pp. 116-117). Miku, en tanto representación oriental de los gestos, suplanta su léxico con la expresión no verbal. El campo de la expresión, de las alusiones radica en lo implícito y esbozado. Esta expresión no verbal, junto con el resto de atajos visuales que pueden observarse, complementan la configuración del personaje, así como sus particularidades o su estado de ánimo.

No obstante, la tercera hermana Nakano, a tan solo unos capítulos del final, logra aquello que se denomina *sekibarai*. Esto último —entendido como “aclarar la voz” para juntar coraje— transcurre tanto en un percance producto de un festival escolar como también frente a Fuutarō al momento de su declaración amorosa. La gestualidad es dejada de lado por un breve momento para que Miku pueda valerse de la palabra.

Sin el protagonista que interpela las actitudes de Miku, el entrelazado de dedos y las miradas perdidas serían propiedad permanente en ella. Sin embargo, la aceptación de sus virtudes (sin dejar completamente de lado su gestualidad) es un esfuerzo destacable para su marco social.

Nakano Yotsuba: el valor de la risa, el pasado y la fortuna

Dentro del *Kojiki*⁸, algunos mitos se encuentran relacionados con la forma original de la risa japonesa. Uno de ellos explica cómo todos los dioses del cielo y de la tierra tuvieron la necesidad de hacer reír a Amaterasu (diosa del sol), con el propósito de obtener la dicha de un sol iluminado. No obstante, tuvieron que ser ellos mismos los que inicialmente ofrecieran sus carcajadas a la diosa, logrando su cometido y obteniendo la fortuna. Incluso, siglos después de su redacción, la sociedad japonesa aún ofrece similar importancia a la risa como gesto de una buena fortuna (Cfr. Tada, 2007: 107-108). *Warai kado ni wa fuku kitaru*, también entendido como “reírse y engordar”, remite a un viejo proverbio japonés, cuyo significado radica en que “la buena suerte acompaña a quien le sonrío a la vida” (Tada, 2007, p. 103). Yotsuba, la más alegre y extrovertida de las hermanas Nakano, logra personificar este valor de la risa.

Yotsuba es aquel amor que Fuutarō había esperado durante más de cinco años. A la edad de doce, mucho antes de que la trama principal ocurra,

⁷ Las emociones verdaderas no se muestran abiertamente, y la comunicación se produce a través de una atmósfera de silencio en lugar del uso de palabras [traducción del Comité editorial de *Nota al Margen*].

⁸ Normalmente traducido como “registro de historias” o “registro de cosas antiguas”, el *kojiki* es una de las primeras obras históricas de Japón. Se entrelazan en ellas la historia fundacional del país con la descripción de mitos y leyendas del folklore nipón.

ambos se conocieron en un viaje escolar. Sin saber mucho el uno del otro, ambos personajes prometen esforzarse para ser grandes estudiantes en un futuro, para que, de esa manera, el dinero no falte en sus hogares.

A través de los *flashbacks* de Yotsuba, es posible observar cómo el peso de su promesa no solo la separa del resto de sus hermanas, sino que la presión genera un efecto rebote en ella, que la posiciona como una de las más ineficientes en los estudios, alcanzando la puntuación más baja en varias asignaturas.

Yotsuba es un personaje atado a sus decisiones, razón por la cual retoma el pasado para explicar su presente, sin descartar la esperanza de intentar predecir su futuro. Para el taoísmo, doctrina introducida en Japón entre los siglos V y VI (Tanaka, 2011), “el mundo representa una totalidad de orden cíclico constituida por la conjugación de dos manifestaciones alternantes y complementarias” (Castelli Olvera, 2017, p. 733). En un tiempo donde los eventos se repiten de modo idéntico y periódico, donde todo es coexistente, la cuarta hermana Nakano se ve encadenada por sus errores.

Su primer vestigio de fortuna posiblemente radique en el hecho de aprender que lo importante no es el tiempo en su extensión, sino en la intensidad del momento vivido⁹. Además, Yotsuba rara vez deja de lado su actitud positiva frente a las adversidades. En otras palabras, hace lo posible para sonreírle a la vida.

Pese a ser la única hermana Nakano que no logra una maduración individual (puesto que dependerá del reconocimiento que Fuutarō le ofrece al final de la obra), es la única persona a la que el pasado le sonríe, puesto que su realización (y superación como personaje) ya estaban escritos desde el momento en que el destino hace que su camino se cruce con el de Fuutarō.

En suma, su carácter alentador, junto con su consideración frente a la importancia del tiempo, le ofrece a Yotsuba la posibilidad de conectar su hilo rojo con el de Fuutarō. Entre culpas y alegrías, la mano de la cuarta hermana es la única que le corresponde al protagonista, capturando una fugaz imagen del reino de *tsunagari* (繋がり)¹⁰. Yotsuba reafirma su pasado, asegura la intensidad del presente y, así, obtiene un reconocimiento auténtico.

Nakano Itsuki: sobre el autocontrol y cómo resistir con dignidad

Itsuki es un personaje con valor. Este atributo deviene más bien de la

9 Esto explica el tratamiento cinematográfico de imagen fija en el tiempo, característico del manga. Importa el instante con todos sus detalles y dimensiones, sin que sea importante el tiempo transcurrido. La prioridad está en el impacto del presente, comprendido gracias a su tratamiento momento a momento.

10 Entendido como “conexión” o “relación”.

importancia que la cultura oriental le adjudica al autocontrol. Para Japón, “the meaning of *gambaru* has changed greatly over time. Historically, it meant to assert or insist on oneself ... is an expression that is unique to Japan and expresses certain qualities of the Japanese character¹¹” (Ikeno & Davies, 2002, pp. 76-77). En otras palabras, remite al control que cada individuo posee sobre sus sentimientos. Cuanto mejor se pueda ejercer control sobre sus gestos y actitudes, mayor será su mérito. Por lo tanto, el autocontrol es considerado como uno de los valores más importantes de una persona.

Itsuki es la primera quintilliza con la que Fuutarō interactúa. Cuando terminan almorzando accidentalmente en la misma mesa del comedor escolar, ella se percata de las elevadas calificaciones de Fuutarō. Luego cuando le pide ayuda para sus sesiones de estudio, él rechaza inmediatamente la petición. Posteriormente, al obtener su trabajo como tutor de las hermanas Nakano (instancia lograda gracias a la intervención del padre de las quintillizas), Fuutarō se acerca con fingida cordialidad hacia Itsuki, pero es rechazado inmediatamente. Esta resistencia se mantendrá durante un prolongado período de la trama, debido a que, bajo la perspectiva de Itsuki, si él se muestra con intenciones de cooperar en las sesiones de estudio, solo se debe a la paga de su trabajo.

Ahora bien, esa resistencia a depender académicamente de Fuutarō (dependencia que, de ser aceptada, dañaría su dignidad a causa de haber sido rechazada la primera vez) no le impide a Itsuki reconocer su ineficiencia respecto de sus deberes como estudiante. Debido a esto, la quinta hermana Nakano es quien menos gestualidades demuestra a lo largo de la obra, solo muestra su verdadero carácter en los pocos momentos en que se encuentra sola. A pesar de ello, el no ser capaz de demostrar sus emociones frente a un grupo social también es una característica propia de la sociedad nipona, puesto que el hecho de imponerse dicho control es considerado como un acto de sometimiento al orden social.

Itsuki llora en silencio porque aborrece pensar que alguien vea la muestra de su frustración. Por otro lado, la noción de autocontrol por parte de Itsuki no refiere al plano estudiantil, sino que opera en lo amoroso. No solo es la única hermana que no besó Fuutarō, sino que su carácter reactivo hacia él será progresivamente reducido, mas no erradicado.

Sin embargo, es difícil recopilar indicios suficientes como para afirmar que Itsuki nunca cultivó sentimientos por Fuutarō. Más bien, es la hermana que más supo comportarse con respecto a lo que sentía. Sea por la incapacidad

¹¹ El significado de *gambaru* ha cambiado mucho a lo largo del tiempo. Históricamente, se refería a ser asertivo o a insistir en uno mismo ... es una expresión que es exclusiva de Japón y que refleja ciertas cualidades del carácter japonés [traducción del Comité editorial de *Nota al margen*].

de moldear sus emociones, sea por el cariño que le tiene a sus hermanas, la última de las quintillizas nunca ofrece una declaración directa. Si bien es capaz de acotar comentarios cálidos, sus propósitos en la historia son otros, siempre ligados a su resistencia estoica.

Cinco piezas de una misma tradición: ¿alienadas o superpuestas?

Lejos de residir en un único personaje, los valores hasta aquí mencionados no hacen más que coexistir entre ellos dentro de la complejidad de los sujetos. De la misma manera en que Nino demuestra hostilidad al inicio con Fuutarō, Itsuki (aunque con propósitos diferentes) también lo ve como un extraño a quien tratar con cautela. Ichika, al ser una intermediaria, expresa el valor de su autocontrol en cada ocasión que la encuentra sola con su tutor. Yotsuba, por su parte, también toma del significado de su gestualidad, así como Miku de la mimesis. Esto no tiene por qué generar controversia, puesto que, al fin y al cabo, nunca se dejó de analizar una trama comprendida por personajes de profunda humanidad.

Las hermanas Nakano necesitan que estos valores fluctúen entre ellas para respetar una de las máximas del manga: demostrar que el personaje está por encima de la historia. *Ipsa facto*, tanto la expresividad como los rasgos de los protagonistas son fundamentales.

En general, el hecho de que la trama sea minimalista también aporta a dicho principio. Al trabajar las angustias personales, los presupuestos del ser y la fragilidad del individuo, Negi Haruba concentra todo su proyecto en plantear personajes auténticamente verosímiles. Transmite calidez ver a Yotsuba sonreír o a Miku agitar las manos repetidas veces en forma de negación. Genera comprensión la cautela de Itsuki o la hostilidad de Nino. La convergencia de valores culturales, junto con un desarrollo cuidadoso de sus relaciones, hace de los personajes de *Go-Tōbun no Hanayome* figuras memorables, firmes pilares que demuestran lo consustancial entre la ficción y lo cultural.

Más allá de sus valores, *Go-Tōbun no Hanayome* se trata de la narración cotidiana, del momento a momento, representado por los pequeños movimientos en cada viñeta. La obra presenta aspectos consecutivos, donde cada panel describe un evento que enmarca la simultaneidad de estudiantes comunes y corrientes. Al valerse de lo cotidiano, el lector puede participar afectivamente, dejar de lado la observación crítica, obviar el atractivo ficcional. Quizás, es justamente aquello lo que hace de *Somos quintillizas* una obra para

analizar: su cercanía a la vida ordinaria ilustra la magia cultural de la infancia, la pasión social de la adolescencia y el poder estoico de la madurez.

Referencias

- Bogarín, M. J. (2011). Kawaii. Apropiación de objetos en el fanático de manga y anime. En *Culturales*, 7 (13), 63-84.
- Castelli Olvera, S. (2018). Referentes iconográficos de X, un manga posmoderno: entre el Apocalipsis y el yin-yang. En *Estudios de Asia y África*, 53 (3), 717-740.
- Davies, R.J. & Ikeno, O. (2002). *The Japanese mind: Understanding contemporary Japanese culture* [La mente japonesa: comprendiendo la cultura japonesa contemporánea]. Tuttle Publishing.
- De Cabo Baigorri, M. (2015). El manga, su imagen y lenguaje, reflejo de la sociedad japonesa. En *Espacio Tiempo y Forma Serie V Historia Contemporánea*, 26 (1), 355.
- Došen, A. (2017). Silent Bodies: Japanese taciturnity and image thinking. *Issues in Ethnology and Anthropology*, 12 (1), 113-128.
- Fernández García, B. (2013). La construcción de nuevas identidades femeninas a través de la historieta: la aportación del manga ¡Shojo Gals!. En *Fonseca, Journal of Communication*, 6 (1), 183-210.
- Fuiji, C. (1993). El sistema educativo actual del Japón. En *Relaciones Internacionales*, N. Consani (Ed.), pp. 57-64. Instituto de Relaciones Internacionales.
- Haruba, N. (2017). *Go-Tōbun no Hanayome*. Kōdansha.
- Mangirón, C. (2012). Manga, anime y videojuegos japoneses: análisis de los principales factores de su éxito global. En *Puertas a la lectura*, 24 (1), 28-43.
- Población, C. G. (2006). Las raíces biológicas de la estética del manga y del anime. En *Paperback*, 2 (1), 2-7.
- Tada, M. (2007). *Gestualidad japonesa*. Adriana Hidalgo Editora.
- Tanaka, M. (2011). *Historia mínima de Japón*. Centro de Estudios de Asia y África.

Los muertos hablan: la batalla del archivo contra la pulsión de muerte (o la pulsión de poder)

Alfonsina Milán¹

Estudiante de Letras Modernas,
 Facultad de Filosofía y Humanidades,
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
milanalfonsina@gmail.com

Recibido el 30 de agosto de 2024, aprobado el 01 de noviembre de 2024

Resumen: en este trabajo se pretende abordar la lectura analítica de una selección de poemas de *Un cuerpo negro* (2021), de Lubi Prates, desde propuestas críticas como las de Javier Guerrero (2020), Djamila Ribeiro (2020), Grada Kilomba (2019) y otros teóricos de interés. Desde esta lectura se pondrá en discusión el lugar de enunciación de los sujetos racializados que nunca pudieron pronunciarse por el lugar de subalternidad que ocupan, pero que tienen algo para decir sobre las condiciones de violencia y desigualdad que terminaron con sus vidas; el lugar que ocupa quien (d)enuncia desde su propia voz, pero a su vez encarna las voces de otros; y la funcionalidad del archivo que batalla contra un Estado —delimitado como una pulsión de poder— que busca *limpiar* la historia. Para ello, se recuperarán algunos conceptos: lugar de enunciación, mal de archivo, pulsión de destrucción—pulsión de conservación, discurso, Estado-poder, archivo y anarchivismo.

Palabras clave: archivo, sobrevida material, subalternidad, Estado, Lubi Prates.

The Dead Speak: the Battle of the Archive Against the Death Drive (or the Power Drive)

Abstract: This work aims to address an analytical reading of a selection of poems from *A Black Body*, by Lubi Prates (2021), from critical proposals such as that of Javier Guerrero (2020), Djamila Ribeiro (2020), Grada Kilomba (2019) and other theorists of interest. From this reading, the place of enunciation of racialized subjects who could never pronounce out from subalternity, but have something to say about the conditions of violence and inequality that ended their lives will be discussed; the place occupied by someone who denounces and enunciates from his own voice, but at the same time incorporates the voices of others; and the functionality of an archive that battles against a State -delimited as a drive for power- that seeks to clean up history. To do this, some concepts will be recovered: place of enunciation, archive fever, destruction drive-conservation drive, discourse, State-power, archive and anarchivism.

¹ Con aval de la Dra. María José Sabo, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Keywords: archive, material subsistence, subalternity, State, Lubi Prates.

El archivo como un campo de batalla

Para empezar, resulta interesante traer a colación una de las funcionalidades que Jacques Derrida (1997) asigna al nombre archivo: la domiciliación, en tanto esta actúa como lugar de residencia de documentos —no siempre en condición de escrituras discursivas—. Ahora bien, el poder de consignación —la designación de un lugar en esta reserva, es decir, en el archivo— se liga a la tendencia de coordinar un corpus en un sistema en el que los elementos articulan una configuración ideal y que, por lo tanto, inscribe cierta institucionalización en la ciencia del archivo. En otras palabras, mientras algunos documentos son admitidos para su conservación, otros son deliberadamente rechazados. Esas son dos cualidades del archivo que no se alejan del sentido del término *arkhé* que, como bien explica Derrida, nombra el comienzo —el principio según la historia, donde las cosas comienzan— y el mandato —donde hombres y dioses mandan, donde se ejerce la autoridad, el orden—.

Achille Mbembé entiende que los documentos archivados son, por lo general, documentos de autores muertos. Esto es curioso si pensamos, en consonancia con el autor, que la muerte es el intento más radical de exterminar cualquier deuda en relación con la vida. Sin embargo, frente al archivo, la muerte no alcanza a atacar en su totalidad otras propiedades de quien fallece. Al respecto, el autor sentencia:

Siempre quedarán huellas del fallecido, elementos que testifican que esa vida sí existió, que hubo hechos vividos y luchas afrontadas o evadidas. Los archivos nacen del deseo de volver a montar estas huellas más que de destruirlas. La función del archivo es frustrar la dispersión de estas huellas y la posibilidad, siempre presente, de que [sic] de ser descuidadas, podrían eventualmente adquirir una vida propia. (Mbembé, 2002, s/p)

En relación a este primer panorama, Guerrero Javier (2022), en la introducción de su libro *Escribir después de morir: el archivo y el más allá*,

señala que en el archivo se pueden producir “formas de vida y permutaciones somáticas capaces de desafiar la tajante división entre vivir y morir, inclinadas a emancipar la coincidencia entre el material del autor y el cese de su escritura” (p. 9). Para entenderlo, debemos tener en cuenta que, como sostiene Derrida, el archivo se halla involucrado en un campo de batalla entre la pulsión de destrucción —que, en nuestra lectura, ocupa el Estado o cualquier institución con el poder de trazar sus límites— y la pulsión de conservación —que el propio archivo puede crear, inventando nuevos espacios para sobrevivir—. Pero, ¿qué son estos *nuevos espacios*? Justamente, la sobrevida del material en el porvenir de la escritura, que fundamenta la infinitud del archivo, es decir, el hecho de que esté abierto a la interpretación, a narrarse en un futuro incierto: “el porvenir se fragua en todos aquellos cuerpos y archivos que logran recuperar ... eso que ya está inscrito, pero nunca pudo ser” (Guerrero, 2022, p. 27).

En este sentido, nos interesa pensar que, en algunos casos, cuando trabajamos con una sobrevida material, estamos construyendo un nuevo lugar de enunciación. Guerrero refiere a los cuerpos que salen de sus tumbas para “*aún [énfasis agregado] decir algo*” (p. 28), para decir “que todo esto *ya lo han vivido [énfasis agregado]*” (*ibidem*). Sin embargo, ¿qué ocurre con los cuerpos que nunca han podido pronunciarse? Al respecto, Ribeiro Djamila (2020) menciona rápidamente a las narrativas de los que se han visto forzados a ocupar el lugar del Otro; escrituras que trabajan las condiciones de desigualdad y jerarquía que afectan a grupos donde las experiencias de los individuos que los constituyen son similares. Por lo tanto, consideramos que a quienes forman parte de un mismo grupo discriminado se les concede un lugar de habla a través de quien decide pronunciarse no por sí mismo, sino por todos.

Así, hemos visto a lo largo de la historia que grupos antirracistas² y pretos³ disputan los regímenes discursivos y sensoriales del archivo —que

2 Fábio Lucas da Cruz (2024) menciona que la historia del Movimiento Negro en Brasil (movimiento que surge en 1978 y combina el discurso marxista de oposición a la dictadura cívico-militar en Brasil —que reprimía y negaba el racismo, señalando que los movimientos negros promovían crímenes de odio y fomentaban la segregación racial— como lucha contra el racismo) “debe ser analizada a partir de las conexiones transnacionales de representantes negros —en tanto acuerdo común entre diferentes regiones del mundo para defender los derechos humanos—” (da Cruz, 2024, s/p), ya que “el contexto de fortalecimiento de los colectivos negros en los años 70 y 80 se caracteriza por procesos de resistencia a la censura, detenciones y asesinatos que conforman el llamado “Terrorismo de Estado” de las repúblicas latinoamericanas” (*idem*). Asimismo, en línea con el interés de nuestro artículo, es pertinente añadir que “el discurso antirracista predominante en el siglo XX tenía el objetivo de rescatar la historia de resistencia a la esclavitud, reconocer personalidades negras en la historia de Brasil y revelar las violencias del discurso racista del Estado” (*idem*).

3 El Movimiento Negro, tanto como los intelectuales, usan el término negro como categoría de identidad para referirse a una identidad étnico-racial. Generalmente, en los análisis cuantitativos, el término negro engloba a los pretos y a los pardos. Brasil —donde el color de piel negro es preto en portugués— es el país con mayor población negra de las Américas; en ese sentido, cuando referimos a grupos pretos

son la máquina social del archivo (Tello, 2018)—. Esto comienza por atender que el archivo presenta ciertos vacíos que han sido perpetuados o incluso falsificados por el Estado desde la negación, la limitación o ciertos mitos. Por lo tanto, cuando nos referimos a las agitaciones colectivas y los discursos de los grupos antirracistas y pretos que alteran los registros de identidades, posiciones y funciones rotuladas en la máquina social —y, además, componen nuevas lógicas de conocimiento— estamos hablando de un *anarchivismo* (Tello, 2018). Este no solo altera las clasificaciones institucionales que conforman el archivo histórico y cultural, sino que incluso —y en consecuencia— amenaza la organización del presente que ambiciona el Estado nación o cualquier institución de poder.

A continuación, con el objetivo de analizar la sobrevida material y el lugar de enunciación en una selección de poemas de *Un cuerpo negro* (2021) de Lubi Prates y de identificar la tensión entre el poder del Estado (emparentado con la pulsión de destrucción) y el propósito de conservación, planteamos la siguiente hipótesis: el archivo posibilita combatir la expropiación de la memoria y el extraccionismo del sentido⁴ en manos del Estado —o cualquier institución de poder—, a partir de la producción de narrativas que conceden un nuevo lugar de enunciación a quienes nunca han podido pronunciarse en vida, pero que testimonian aquello que parecía sin precedentes.

Conservar es conversar con los muertos

La poetisa brasileña Lubi Prates es, más allá de un cuerpo negro, una poeta que se dedica principalmente a combatir la invisibilidad de mujeres y Negros⁵.

y antirracistas, pensamos en movimientos brasileños que disputan o cuestionan asuntos como el mito de la democracia racial brasileña. Prates es militante y, precisamente, en *Un cuerpo negro* se exponen parte de las desigualdades de la sociedad brasileña.

⁴ Guerrero (2022) trae a colación la idea de expropiación de la memoria y el término de *extraccionismo de sentido* en línea con el trabajo de Graciela Goldchluk (2019), quien indaga en las geopolíticas de la archivación y discute, asimismo, las operaciones de extracción de datos, de minería de información y cosecha, que han intentado apoderarse del sentido del archivo periférico a propósito del pacto con el capital. En ese sentido, Goldchluk destaca la necesidad de leer y trabajar desde el archivo —esto es, el porvenir del archivo que propone Derrida y del cual hacemos oportunamente mención— que permita abarcar relatos múltiples y heterogéneos: “el archivo, entonces, dependería de su activación crítica, más que de la ley que lo funda y gobierna” (Guerrero, 2022, p. 21). En ese sentido, el *extraccionismo de sentido*, en tanto fijación de un sentido, se combate desde producciones —el porvenir del archivo— que revalorizan saberes o formas de conocimiento. Foucault (2002) critica la idea de un sentido único y, a su vez, presenta al archivo como aquel que define un nivel particular: “el de una práctica que hace surgir una multiplicidad de enunciados como otros tantos acontecimientos regulares, como otras tantas cosas ofrecidas al tratamiento o la manipulación” (Foucault, 2002, p. 221), por lo que “entre la tradición y el olvido, hace aparecer las reglas de una práctica que permite a la vez a los enunciados subsistir y modificarse regularmente. Es el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (*ibidem*).

⁵ La escritura de la palabra *Negro* con mayúscula inicial se emplea para referirse a un grupo étnico racial, con la intención de promover el respeto y reconocimiento hacia la comunidad afrodescendiente. Por el contrario, cuando se refiere al color, se escribe con minúscula. Grada Kilomba (2019) hace un uso acentuado y diferenciado de dichos términos, mientras que Prates trabaja, en ocasiones, con la

Su poemario *Un cuerpo negro* (2021) ha sido traducido al español y publicado en Argentina, lo cual significa un paso exitoso en la lucha antirracista, debido a la falta de escritos de autores negros con temática negra. *Un cuerpo negro* se construye como una contranarrativa que rompe con los silencios impuestos a existencias históricamente denegadas.

Nuestra línea de trabajo busca contemplar la producción de este tipo de contranarrativas como una pronunciación colmada por otras voces y no necesariamente enunciadas desde una voz única. En principio, si bien entendemos que los poemas de *Un cuerpo negro* están escritos en la primera persona del singular (yo lírico), lo que podría insinuar una experiencia individual, es pertinente considerar que en todos los poemas se referencian condiciones de desigualdad que interpelan las vidas colectivas: “bienvenido a este dermapa / de un continente / que se alza / sobre cuerpos negros [énfasis agregado]” (Prates, 2021, p. 59). Prates no menciona nombres sino vidas anónimas, cuerpos que testifican un pasado y que funcionan como el archivo que desafía la muerte silente (Guerrero, 2022, p. 28) y a aquella deseada e impuesta organización del presente. Así, veremos que en el poema “Para este país” la colectividad se ajusta a la descripción de un cuerpo universal, racializado y migrante: “para este país / traje / el color de mi piel / mi pelo rizado / mi idioma materno / mis comidas favoritas / en la memoria de mi lengua” (Prates, 2021, p. 41); un cuerpo que escapa aun sabiendo que, hacia donde sea que vaya, será negado y violentado por el Estado o la sociedad de ese país: “para este país / traería / los documentos que me hacen persona / los documentos que comprueban: existo” (p. 39).

En cuanto a la enunciación desde un yo lírico, nos parece interesante recuperar las consideraciones de Mariana Wikinski, quien retomando a Walter Benjamin, trae a colación la figura del testigo, en tanto aquel que “representa la palabra del que no puede hablar” (Wikinski, 2016, s/p). Wikinski se pregunta “¿en qué medida hablar por el otro es alojar su palabra en uno?” (*idem*) y supone, desde la propuesta de Benjamin en “La tarea del traductor” (1923), que el testigo no habla para decir lo que aquel no pudo, sino que su palabra supone ser una nueva creación que expande ambas voces. Por lo tanto, cuando planteamos la posibilidad de construir un nuevo lugar de enunciación para aquellos que han sido silenciados por la muerte, hablamos de quien hace uso de su libertad de palabra para hablar por el otro desde la mismidad, en tanto ese otro habla en mí. En el poema “Para este país”, Prates interrumpe sus versos con las palabras textuales de Marcos Vinicius da Silva⁶,

mayúscula sostenida o la minúscula. A lo largo de nuestro trabajo respetaremos las decisiones de escritura de cada autora.

⁶ Destacamos la mención de este nombre no solo en lo que respecta a nuestro trabajo, sino incluso el

un niño asesinado por la Policía Militar de Río de Janeiro: “¿no vio que tenía puesta la ropa de la escuela, mamá?” (Prates, 2021, p. 43). Luego, continúa escribiendo desde una voz universal que no solo habla por él, sino también por los migrantes del continente africano del siglo XX y XXI: “y aunque / yo trajera / para este país / mis documentos / mi diploma / todos los libros que leí / mis aparatos electrónicos o / mis mejores calzones / solo verían mi cuerpo / un cuerpo negro” (Prates, 2021, p. 43). La operación que realiza Prates no es inocente: además de denunciar que nada de lo aportado a nivel intelectual o material es suficiente para un país que solo ve un cuerpo negro, también procura que la muerte de Marcos Vinicius da Silva, o cualquier sujeto asesinado por los aparatos correspondientes al Estado, no sea la que diga la última palabra.

Acerca de esto último, es interesante pensar que, así como los difuntos necesitan de Prates para seguir pronunciándose, Prates necesita de aquellas voces que no han sido pronunciadas en vida para alterar el archivo histórico-cultural impuesto. En definitiva, estos testimonios —que se gestan como una sobrevida material— son capaces de jaquear, como bien menciona Guerrero (2022), el sistema que los está oprimiendo —o silenciando— a través de la pluma de Prates. Respecto de esta revalorización que emprende la poeta, Vinciane Despret (2021) valora la tarea de conceder otra existencia a los muertos a favor de permitirles que generen influencias en el mundo de los vivos. En relación con esto, la autora trae a colación a Patrick Chesnais (2008), quien entiende que los muertos “solo están verdaderamente muertos si dejamos de darles conversación, es decir conservación” (como se citó en Despret, 2021, p. 16).

¿Dónde se escucha la voz de los silenciados?

Grada Kilomba (2019) comprende al *racismo científico* ligado a una idea de superioridad contra una inferioridad biológica y al *nuevo racismo* relacionado a una *incompatibilidad* entre raza y nacionalidad. Con esto, trae a colación el análisis de Martin Barker sobre el discurso de políticos conservadores británicos y otros pensadores de derecha que tienden a hablar de *diferencia* por encima de *raza* y de la imposibilidad de vivir con personas que son “culturalmente diferentes” (Kilomba, 2019, p. 9). Por supuesto, este imaginario social imperante, estructurado por los discursos blancos —que son los

hecho de que aparezca escrito a mitad del poema junto a las palabras que aquel pronuncia; es decir, Prates interrumpe su propia voz y le concede singularidad a una voz silenciada.

⁷ En las últimas décadas del siglo XX, las migraciones africanas se expandieron hacia Europa y a varias latitudes de América, motivadas, en algunos casos, por la problemática económica post-independientista debido a planes de ajuste estructural, así como guerras o persecuciones políticas (Sparta, 2011, s/p).

autorizados, dominantes, universales y hegemónicos (Ribeiro, 2020)—, conlleva el hecho de que legitimar los discursos de los sujetos subalternos —donde se disputa la exposición de una verdad contraria a aquella que se formula en los discursos escuchados (blancos)— se presenta como una tarea virtualmente imposible: “cuando hablamos, nuestro discurso a menudo se interpreta como una interpretación dudosa de la realidad, no lo suficientemente imperativo como para ser hablado o escuchado” (Kilomba, 2019, p. 5).

Entonces, si el racismo no supone ser un fenómeno estático y singular y los discursos dominantes pretenden negar verdades y promulgar un imaginario desde el cual se naturaliza la miseria, la violencia, el control o la dominación sobre el Negro, ¿es justo que se afirme la existencia de una *democracia racial*? En una sociedad supremacista blanca y patriarcal, ¿es justo creer en un imago racial que contempla al mestizaje o bien en la igualdad jurídica entre sujetos blancos y negros, así como mujeres blancas y negras? Prates, en el poema “Mi cuerpo es mi lugar de habla”, apela a los silencios impuestos dentro del régimen represivo en el que se encuentra el sujeto subalterno, pero también sostiene la existencia de una historia que no puede deshacerse de los cuerpos, aun cuando haya una voz que al contarla no sea escuchada. En este sentido, Prates no piensa en un sujeto que carece de voz o no hace uso de ella por falta de una verdad, sino que piensa en aquel que la tiene, pero no puede hacer uso de ella dentro de las estructuras de opresión en las que se encuentra: “aunque / la voz sea / apenas / un resto / rascando la garganta ... mi cuerpo / cuenta / por sí solo / historias / más allá de mí” (Prates, 2021, p. 85). Retomando la línea “historias / más allá de mí” (*ibidem*), Prates alberga en su cuerpo —entendido como su propio poemario, el cual, sabemos, se titula *Un cuerpo negro*— otras historias, otras vidas y otras voces que retornan a condiciones de vida de desigualdad.

La referida ideología de blanqueamiento opera dentro del inconsciente colectivo blanco: la blancura representa una raza superior y normativa, mientras que los sujetos Negros son fantaseados como negativos. Estas ideas forman parte de un discurso ideológico y suelen atentar contra las percepciones que los sujetos subalternos tienen o han tenido sobre sí mismos. Por ello, veremos, en el poema “Para este país”, cómo se problematizan las palabras *negro* y *mulato* (o mestizo)⁸ que, según Kilomba (2019), funcionan como categorías que perpetúan jerarquías o estereotipos raciales del

⁸ Kilomba (2019) entiende la subcategoría “Mestizo” como aquella que separa al sujeto del “Negro”, causando que no esté “ni entre los rechazados ni entre los aceptados” (p. 14). Así también menciona los términos *mulata* o *mulato* que son derivados del portugués “mula” —cruce de caballo y burro— y se usa para identificar personas de ascendencia negra y blanca. Es decir, términos incorporados en nuestro imaginario que animaliza y, por ende, inferioriza a un sujeto que *no es blanco*.

imaginario blanco:

¿Quién teme la palabra / NEGRO / se transforma en: / moreno mulato / cualquier cosa bien cerca de / cualquier cosa casi / blanco? / ¿quién teme la palabra / NEGRO / si cuando yo la digo / hace silencio? / ¿quién teme la palabra / NEGRO / que yo no digo? (Prates, 2021, p. 55)

¿Quién teme a la palabra *negro* cuando se identifica con un objeto malo, peligroso y amenazador? En boca de una sociedad blanca que ha convertido en tabú a un cuerpo negro, ¿quién teme a la palabra negro? Kilomba señala que la Negritud es una forma de alteridad desde la que se construye la blancura; esta última identidad existe a través de la desemejanza: los sujetos Negros son lo que el sujeto blanco no quiere ser. En ese sentido, citando a Hall (1996) “el sujeto Negro siempre se ve obligado a desarrollar una relación consigo mismo a través de la presencia alienante del otro blanco” (como se citó en Kilomba, 2019, p. 4). Este es el trauma, el temor de la gente Negra: la violencia irracional del mundo blanco por ser *incompatibles, extraños, peligrosos*. En este contexto, las dificultades —pasadas y actuales— para divulgar los discursos de sujetos subalternos, así como la negación ejercida por el sujeto blanco hacia la historia —que ha sido, además, deliberadamente despojada en la mencionada consignación del archivo—, no aparece como algo casual.

Ya hemos dicho que la pulsión de destrucción y de conservación suponen una condición propia del archivo. Derrida (1997) conceptualiza esta condición como *el mal de archivo*, que contempla la cuestión del archivo no como una cuestión del pasado, sino del porvenir, de una posible respuesta. Justamente las contranarrativas —como la producción de Prates— revalorizan saberes y formas de conocimiento deslegitimados por los paradigmas dominantes y omitidos en los archivos históricos oficiales. Por lo tanto, lo incompleto del archivo, la amenaza de olvido, es lo que posibilita el porvenir que menciona Derrida y, asimismo, la creación de estas producciones. Entonces, cuando sostenemos la idea de una batalla entre el archivo y la pulsión de muerte, no pretendemos referirnos a su función de destruirse para preservarse, sino al “acto de cronofagia” (Achillde, 2002) que efectúa el Estado contra el archivo, pues rechaza el reconocimiento de una *deuda* con el pasado y, por lo tanto, opera de manera opresiva sobre los discursos que no se ajustan, por ejemplo, a una ideología de blanqueamiento. De aquí la idea de que la pulsión de muerte pueda entenderse, en este contexto, como una pulsión

de poder. En consecuencia, es razonable entender que Prates recupera, en contra de quienes quieren “limpiar el pasado”, la memoria que se quiere olvidar: “es en mis espaldas / donde guardo la historia / del pasado / del futuro / Una memoria preservada / más allá de los artificios tecnológicos / en el código genético / que me determinó determinará / negra” (2021, p. 67). La legibilidad y la verdad del archivo están más allá de cualquier discurso blanco que quiera imponerse por encima —y de forma opresiva— sobre el discurso del sujeto Negro. Al respecto, nos parece interesante traer a colación la siguiente consideración de Guerrero sobre las disputas de sentido de un archivo abierto a la interpretación, al porvenir y a la reescritura:

La posibilidad de rescatar la legitimidad del archivo opaco, o más bien, la constatación de la opacidad propia del archivo materializa una figura que da cuenta de cómo nuevas sensibilidades ... cuerpos a quienes les ha sido prohibido no solo contar con un archivo, sino leer su propio archivo, logran acceder a dimensiones vedadas por el imperativo de la transparencia. (Guerrero, 2022, p. 17)

Cuando Prates escribe, despliega lo que Tello (2018) considera “un anachivismo en los registros institucionalizados de la memoria o de la historia cultural” (p. 59), desafía los registros de la memoria y la historia cultural y expone “las verdades desagradables” (Kilomba, 2019, p. 5), que pretenden conservarse como secretos: “es en mis espaldas / donde yo guardo la historia / del pasado: encorvarse / los azotes destruyendo el silencio / es en mis espaldas / que el desgarrar abre sangra cicatriza / pero permanece” (Prates, 2021, p. 67). Hemos mencionado que Prates referencia en “Para este país” la situación migratoria y enuncia, a través de su poema, las voces de los migrantes africanos del siglo anterior y del actual. En “Bienvenido a este mapa” se enuncian las voces de las comunidades afrodescendientes de América Latina, históricamente negadas y vulneradas por la autoridad desde el comienzo.

Consideraciones finales

Cuando pensamos nuevas formas de crear lugares de enunciación para las comunidades negras, paralelamente podemos pensar en antiguas formas de dominación con las que se callaban sus testimonios. Grada Kilomba, en “La

máscara”, primer capítulo de *Recuerdos de plantación: episodios de racismo cotidiano* (2019), habla de la máscara de mudez que se obligó a usar a la Escrava Anastacia⁹, nacida en Angola y llevada a Brasil, a Bahía, como esclava para una familia portuguesa. Kilomba detalla en dicho capítulo que la máscara, instrumento del proyecto colonial europeo, estaba compuesta por una pieza de metal colocada dentro de la boca del Negro, sujeta entre la lengua y la mandíbula. La máscara no solo se utilizaba por los blancos para evitar que los africanos esclavizados comieran caña de azúcar o granos de cacao en las plantaciones en las que trabajaban, sino que su función principal era, también, provocar una sensación de mudez y miedo, porque la boca, “órgano muy especial” (Kilomba, 2019, p. 2) que “simboliza el habla y la enunciación” (*ibidem*) significa dentro del racismo “el órgano de opresión por excelencia ... el órgano que los blancos quieren —y necesitan— controlar [énfasis agregado]” (*ibidem*). Grada Kilomba, escritora con raíces en Angola y Santo Tomé y Príncipe, nacida en Lisboa, menciona que escuchó sobre aquella máscara muchas veces durante su infancia y decide contar, *hablar* de ella mientras se pregunta: “¿qué pasa cuando hablamos? ¿Y de qué podemos hablar?” (*ibidem*).

En definitiva, la Negritud aparece como amenaza o como intrusión en una sociedad que históricamente ha sido supremacista blanca y patriarcal, que ha reprimido voces y, por ende, ha negado el derecho a la voz, a sujetos que se hallan en un lugar social que no los ampara. Por ello y en relación a lo mencionado a lo largo de este artículo, cuando Ribeiro (2020) propone entender el lugar de enunciación como mecanismo para rebatir la historiografía tradicional y la jerarquización de saberes consecuente de la jerarquía social, creemos admisible pensar que los sujetos que nunca pudieron pronunciarse desde ese lugar, aun deseándolo, lo consiguen desde sus tumbas en contranarrativas, como *Un cuerpo negro* de Prates. Allí la autora no solo trabaja las condiciones de vida de grupos subalternos, sino que también universaliza en su voz —el yo lírico— otras voces, otros sujetos singulares reconocidos como vidas anónimas o como vidas con nombre. Por Marcos Vinicius da Silva. Por la esclava Anastacia.

En una carta a Anny Duperey (1992)¹⁰ se señala que “los muertos tienen cosas que consumir, pero deben ser objeto de una consumación” (como se citó en Despret, 2021, p. 21). Entonces, a modo de conclusión, en el momento en que Prates les asigna un lugar en su poemario a todas estas voces difuntas

⁹ Kilomba (2019) menciona que, en la segunda mitad del siglo XX, la figura de Anastacia comenzó a ser el símbolo de la brutalidad de la esclavitud y su continuo legado de racismo. Así como también la máscara aparece como símbolo de los regímenes de la conquista por silenciar al otro.

¹⁰ Despret (2021) especifica que dicha carta fue publicada en el compendio de correspondencias que la actriz recibió tras el lanzamiento de *El velo negro: Anny Duperey, Je vous écris [Le escribo...]*, Seuil, París, 1992.

que probablemente necesitaban pronunciarse antes de morir, recupera elementos que testifican hechos de lucha y revaloriza espacios omitidos en el archivo histórico dominante: “mi cuerpo es / mi lugar / de habla ... mi cuerpo / cuenta / por sí solo / historias / más allá de mí” (2021, p. 85). En ese sentido, los archivos tienen la capacidad de gestarse al margen de su negación vernácula (Guerrero, 2022): no solo resisten a la clausura sepulcral de cuerpos silenciados, sino que también resisten como anarchivismos a los imaginarios a los que aspira el Estado u otras organizaciones de poder: batallan contra una pulsión de poder.

Referencias

- da Cruz, F. L. (2014). Los exilios de intelectuales del Movimiento Negro Brasileño (1964-1985). Anuario de la Escuela de Historia Virtual. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/anuariohistoria/article/download/42883/45932?inline=1>
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Despret, V. (2021). *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*. Cactus.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI editores.
- Guerrero, J. (2022). "Introducción. El archivo y la muerte". En *Escribir después de morir. El archivo y el más allá*. Metales pesados.
- Kilomba, G. (2019). *Memórias da plantaço. Episodios de racismo cotidiano*. Cobogó.
- Mbembé, A. (2002). "El poder del archivo y sus límites". En *Refiguring the Archive*, Hamilton C. V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid y R. Saleh (Ed.). David Philip Publishers.
- Prates, L. (2021). *Un cuerpo negro*. Amauta & Yaguar. (Selección de poemas).
- Ribeiro, D. (2020). *Lugar de enunciación*. Ediciones ambulantes.
- Sparta Contarino, L. (2011). Más allá de la sociedad receptora: reflexiones sobre los migrantes africanos y su complejidad cultural originaria. Portal de Revistas UNCo. Disponible en <https://revelo.uncoma.edu.ar/index.php/historia/article/download/84/82/214>
- Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo*. La Cebra.
- Tello, A. M. (2018). El anarchivismo en Walter Benjamin. Sobre la práctica del coleccionista y la filosofía materialista de la historia. En *Aufklärung*, Revista de Filosofía, (V) 3, 55-68.
- Wikinski, M. (2016). Hablar por otro. En *Revista Haroldo*. Disponible en: <https://revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=161>

El miedo colectivo: una aproximación al terror argentino a través de “Bajo el agua negra”, de Mariana Enríquez

Caterina Reschigna Mesiano¹

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

Recibido el 23 de agosto de 2024, aprobado el 11 de octubre de 2024

Resumen: a lo largo de la historia de la literatura, el género fantástico y el de terror fueron asociados con la aparición de lo sobrenatural y de lo desconocido. En Argentina, el terror se introduce de manera distinta; ya no son necesarios los mitos extranjeros ni las apariciones extraterrestres, porque nuestro propio pasado histórico-político está conformado por una inmensa cantidad de elementos dignos de causar horror. A través del análisis del cuento “Bajo el agua negra” (2016) de Mariana Enríquez, este trabajo propone dar cuenta de un tipo de terror particularmente argentino, que se construye a partir del miedo colectivo de la sociedad a los crímenes cometidos en y por la última dictadura cívico-militar argentina, sucedida entre los años 1976 y 1983, con el foco puesto en las desapariciones de personas. No solo trabajaremos con textos teórico-críticos que abordan este género y su desempeño en nuestra literatura, sino también con entrevistas y testimonios de Enríquez.

Palabras clave: terror argentino, dictadura, desapariciones de personas, miedo colectivo, cuerpos, Argentina, Mariana Enríquez, “Bajo el agua negra”.

Collective Fear: an Approach to Argentine Terror through “Bajo el agua negra”, by Mariana Enríquez

Abstract: Throughout the history of literature, the fantastic and horror genres have been associated with the appearance of the supernatural and the unknown. In Argentina, terror is introduced in a different way; foreign myths and extraterrestrial apparitions are no longer necessary because our own historical-political past is constituted by an immense amount of elements worthy of causing horror. Through the analysis of the short story “Bajo el agua negra” (2016), by Mariana Enríquez, this paper proposes to account for a particularly Argentine type of terror, which is built from the collective fear of society to the crimes committed in and by the last Argentine civil-military dictatorship, which took place between the years 1976 and 1983, with a focus on the disappearances of people. We will work not only with theoretical-critical texts that address this genre and its performance in our literature, but also with Enríquez’s interviews and testimonies.

¹ Con aval del Dr. Pablo Heredia, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Keywords: Argentine terror, dictatorship, disappearances, collective fear, bodies, Argentina, Mariana Enríquez, “Bajo el agua negra”.

Introducción

En el presente trabajo proponemos como hipótesis ahondar en la conexión entre el terror en el cuento “Bajo el agua negra”, de Mariana Enríquez, y los crímenes de Estado ocurridos durante el último período dictatorial en Argentina (1976-1983); principalmente, haremos hincapié en las huellas que dejaron las desapariciones de personas en la narrativa de nuestro país. Nuestro objetivo es realizar una aproximación al género del terror a través de la lectura y análisis de este cuento y destacar cómo se introducen ciertos elementos específicos del imaginario social argentino. La hipótesis se funda en la afirmación de la existencia de un trauma en la generación de Enríquez, de un miedo colectivo con respecto a la desaparición del propio cuerpo y a la violencia estatal y militar en general. La autora escribe el terror desde este punto, al igual que otros escritores argentinos anteriores y posteriores.

Previo a profundizar en la especificidad del cuento, creemos necesario realizar algunas precisiones sobre el género fantástico que nos ayudarán a comprender de manera más completa al terror como género literario. El fantástico es una influencia muy importante en el terror; la necesidad de definir sus características para poder luego hablar de los rasgos del terror nos lleva a pensar en una transformación del primero en el segundo. Explica Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*: “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1980, p. 19). Aunque varios elementos persistan en ambos géneros, como la vacilación y la aparición de lo extraño, en el terror el acontecimiento extraño no tiene por qué ser necesariamente sobrenatural; es posible narrar un hecho terrorífico que se vincule directamente con los parámetros de lo conocido y lo real. Desde esta perspectiva, podemos incorporar el género del policial negro argentino al análisis del trabajo, ya que, en su caso, el agente criminal que genera el horror es el Estado y estos hechos son reales y reconocidos en la historia argentina. Con estos elementos trabaja Enríquez en su obra *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016).

El análisis de “Bajo el agua negra” se apoya y fundamenta en textos teórico-críticos de autores como Tadeo Palacios Valverde, Marcelo Figueras y la propia Mariana Enríquez. A su vez, nuestra hipótesis se sostiene sobre la

base de ciertos dichos de la autora sobre este cuento en distintas entrevistas realizadas por los medios a lo largo de su carrera. Además de utilizar otros relatos de la autora para profundizar el análisis y ejemplificar, realizaremos un estudio comparativo entre el cuento de Enríquez y “Esa mujer” (1967), una obra del género policial negro del autor argentino Rodolfo Walsh. Esta comparación surge porque podemos afirmar que el tópico de la manipulación del cuerpo y las desapariciones ha sido una constante a lo largo de la historia de la narrativa argentina, debido justamente a los crímenes de lesa humanidad que han acontecido en nuestra nación. El presente trabajo se encargará de exponer tanto las similitudes como los distanciamientos entre ambos autores, ya que, aunque sean distintos siglos, sus cuentos retratan perfectamente la violencia estatal y militar, y en ambos se puede utilizar —y se utiliza— esta violencia para construir el terror.

Tramas del fantástico, del terror y del policial negro

A fines del siglo XIX, la corriente positivista aún dominaba el mundo occidental. Esta perspectiva científica revelaba una realidad única y posible, ninguna otra estaba permitida o legitimada. En pos de oponerse a esta hegemonía que se filtraba en todos los aspectos de la sociedad, surge el género literario del fantástico científico. Este discurso narrativo propone nuevas epistemologías, nuevas formas de mirar y de conocer el mundo: desde esta posición escribe Leopoldo Lugones, uno de los autores argentinos canónicos del fantástico científico en el siglo XX. Este escritor posee un tipo de escritura y una trama narrativa en sus cuentos que sirve para compararlos con las tramas del terror de Enríquez, de las cuales hablaremos a continuación.

Cada género literario posee sus propias tramas narrativas; sin embargo, todas tienen la capacidad de transformación y son variables según el autor que las utilice. Nos detenemos en las analogías y las diferencias de las tramas de estos géneros porque sus relaciones contribuyen a justificar y esclarecer la hipótesis: no solo son aplicables en el cuento de Enríquez, sino que también trabajan con una noción de lo extraño/horrífico que se aproxima a aquella que se encuentra en “Bajo el agua negra”. En el caso del fantástico científico de Lugones, la trama se divide en cuatro partes: el *orden* del mundo, la *aparición* de lo fantástico, la *investigación* de lo extraño y la *resolución* del caso. Nuestro foco está puesto en las tramas del fantástico porque ayudan a comprender las del terror en la medida en que difieren en su final. En “Bajo el agua negra”, la trama narrativa se divide en la *aparición* de lo extraño, la *investigación*, el *horror*, es decir, lo extraño que se transforma

en terrorífico, y el *escape*. La diferencia entre las tramas de ambos géneros es que la narrativa del fantástico científico presenta una aparición extraña que rompe con los esquemas del orden legitimado e inamovible del mundo, lo que genera una investigación y una posterior resolución, posible gracias a los avances científicos; mientras que las tramas del terror de Enríquez —en este cuento en particular— manifiestan la aparición de algo extraño que resulta ser terrorífico, por lo tanto, la única solución es el escape, huir del horror.

A su vez, se podrían analizar las tramas del policial, que se dividen en el *crimen*, el *investigador* y la *investigación*. Este discurso narrativo comparte con los otros dos mencionados anteriormente el ítem de la investigación: mientras que en el fantástico y en el terror se investiga la aparición de un “algo” extraño, en el policial se investiga un crimen, que también es un hecho extraño y que se encuentra fuera de los parámetros de la lógica y de lo correcto. La trama del policial negro argentino es funcional a nuestra hipótesis porque los crímenes que se narran en este tipo de obras son producto de un Estado violento y ausente, y el horror de esos crímenes es retratado de forma gráfica y explícita. A su vez, este género también difiere en su final con las tramas de los anteriores porque, según Juan Martini, “el conflicto no tiene solución: las causas de un crimen no se remedian con el descubrimiento del criminal, porque las causas del crimen, casi siempre, se encuentran en la base misma del sistema social” (como se citó en Giardinelli, 2013, p. 81). El cuento de Rodolfo Walsh “Esa mujer”, representante clásico del género, muestra las escenas crudas y crueles del manejo que tuvieron los secuestradores con el cuerpo de Eva Perón: “—¿Qué querían hacer? —Fondearla en el río, tirarla de un avión, quemarla y arrojar los restos por el inodoro, diluirla en ácido” (Walsh, 2008, p. 13). Esta violencia está acompañada de una representación también expresamente cruda de los cuerpos, como sucede en “Bajo el agua negra”: “habían empezado a nacer con malformaciones. Brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes” (Enríquez, 2016, p. 159).

Si nos centramos en la trama narrativa del terror de “Bajo el agua negra”, el cuento presenta la historia de una fiscal, Marina Pinat, que investiga el asesinato de dos jóvenes a mano de dos agentes de la policía de Buenos Aires. Cuando comienza el cuento, la protagonista sabe que Emanuel López y Yamil Corvalán, las víctimas, salían de un boliche y volvían a sus casas en Villa Moreno, caminando. En el trayecto de vuelta, los encontraron los policías, quienes golpearon a los jóvenes y los arrojaron al agua negra del Riachuelo que bordea la villa. Ahora bien, la aparición de lo extraño en esta historia y la razón por la cual Marina decide investigar más exhaustivamente el caso es la

palabra de una testigo, que declara, meses después del crimen, que Emanuel sigue vivo y que “a ningún lado se fue. Volvió del agua. Siempre estuvo en el agua” (Enríquez, 2016, p. 161). Desde este momento de la historia, el horror va surgiendo progresivamente. La fiscal cree que la testigo miente, pero algo dentro suyo la hace dudar, “la razón le decía que la chica embarazada solo estaba buscando dinero, pero había algo en la historia que sonaba extrañamente real, como una pesadilla vívida” (Enríquez, 2016, p. 162); el terror se infiltra en sus sueños. Luego, al llegar a la villa, la cúspide del horror se presenta. La cabeza de vaca empalada, el suicidio del cura y la posterior procesión sectaria en la que la gente cargaba el cadáver de Emanuel como un ídolo fue demasiado para la protagonista. El escape se da en cuanto ella no puede aguantarlo más. El terror la ha vencido.

En relación con esto, podríamos pensar el cuento “Bajo el agua negra” en un diálogo con el género del policial negro argentino. La trama narrativa del policial afirma que existe un crimen, la desaparición de los cadáveres de los muchachos a manos de agentes del Estado; una investigadora, la fiscal Pinat; y una investigación, todo el archivo previo del delito y el viaje a Villa Moreno. Además, lo interesante de este género, la razón por la cual se diferencia del policial negro extranjero o clásico, es cómo subvierte el supuesto garante del orden, que debería ser el Estado, y lo convierte en el criminal de los relatos. En este aspecto, podemos hablar de una relación entre el terror de Enríquez y el género del policial negro argentino.

La línea de sentido que se encuentra en este cuento y “Esa mujer” tiene que ver con las desapariciones de cuerpos, como planteamos anteriormente en la introducción del trabajo. En el cuento de Walsh, el delito es la desaparición del cadáver de Eva Perón, un crimen de Estado, y la investigación de su paradero queda a manos de un periodista, encargado de impartir justicia porque el Estado corrupto e inoperante no lo hace. Ambos cuentos narran hechos violentos que se relacionan íntimamente con el poder estatal, que sirven de tapadera para otros delitos cometidos por este mismo ente. En el caso de “Bajo el agua negra”, la desaparición de los cuerpos oculta los previos golpes y torturas que efectuaron los policías sobre sus víctimas y, en “Esa mujer”, la ocultación del cadáver funciona como distracción mediática de los crímenes dictatoriales de la época. Estos hechos son investigados no por la justicia del Estado, sino por un periodista, al que no le interesa nada más que descubrir la verdad, porque “ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte” (Walsh, 2008, p. 10), y por una fiscal, que no recibe la ayuda necesaria para trabajar en el caso y que “había visto a muchos así. Había logrado que condenaran a demasiado pocos” (Enríquez, 2016, p.

155).

Influencias terroríficas

En distintas entrevistas, Mariana Enríquez nos cuenta cuáles fueron las lecturas y los autores del género terror que la han inspirado en su propia escritura. Estas influencias nos ayudan a entender la totalidad de la obra narrativa de la autora y, a su vez, nos sirven para poder identificar los elementos principales de los autores que impactaron en Enríquez y en su cuento. Las características influyentes que mencionamos se introducen en esta narrativa, situadas por la autora en su obra, en función de un género de terror con elementos específicamente argentinos. Entre estos autores influyentes se encuentra Howard Phillips Lovecraft —un escritor norteamericano que combina el terror y la ciencia ficción en sus escritos—, como principal referente. En la entrevista que le hizo Patricio Zunini para *Eterna Cadencia*, en 2016, Enríquez define el cuento “Bajo el agua negra” como una “cita” a Lovecraft, como un verdadero cuento lovecraftiano. Sin embargo, en esa misma instancia, la autora afirma:

No quería seguir con los monstruos más tradicionales; no quería hacer ni vampiros ni zombis ni nada que no pudiera traducir más directamente. Me preocupa cómo traducir el terror, no hacer un trasplante de temas. En la traducción del género tenés que trabajar con elementos propios.
(Enríquez, 2016)

Aunque Enríquez le adjudica elementos lovecraftianos a su cuento, también aclara que debe “traducir” el terror de Lovecraft con características propias, nacionales, que le pertenezcan a ella misma y también a su país. Con esto nos referimos a que la autora retoma ciertas características de sus influencias y las adapta a la especificidad argentina del género. El ejemplo más claro de esto es el que planteamos en la hipótesis del trabajo: el horror de la dictadura cívico-militar del 76 como generador de terror. A su vez, otros rasgos nacionales podríamos verlos plasmados en la celebración pagana, la murga y la santería de “Bajo el agua negra”, por ejemplo. En otros cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego*, la autora refiere a figuras representativas de Argentina como el Gauchito Gil, San La Muerte y San Expedito, quienes poseen sus propios altares y ritos en la narración. Además, paralelamente a

los mitos y las religiones paganas, los elementos argentinos también se ven reflejados en crímenes que sucedieron realmente en nuestro país. El cuento “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo”, tal como adelanta su nombre, utiliza al niño asesino como ancla para vincular el terror argentino con sus delitos.

A través de estos ejemplos, nos interesa plantear que los elementos propios a los que se refiere Mariana Enríquez están relacionados con sus vivencias personales —los mitos paganos que le contaba su abuela correntina, por ejemplo— y con las vivencias colectivas del país —el Estado abusivo y ausente durante el proceso dictatorial—, que conforman la experiencia de la escritura de la autora. Tadeo Palacios Valverde, en su texto “‘Bajo el agua negra’ de Mariana Enríquez: Memoria, desapariciones forzadas y terror lovecraftiano en Argentina”, explica que la finalidad del cuento es “trasladar el subgénero del horror cósmico lovecraftiano a su contexto nacional y ... abordar las memorias que evocan los crímenes de derechos humanos perpetrados por el aparato estatal, aun después de caídas las dictaduras militares” (Palacios Valverde, 2021, p. 52).

Lovecraft define el miedo como “la emoción más antigua y más intensa de la humanidad ... y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido” (Lovecraft, 1995, p. 7). Pero aquí Mariana Enríquez se aleja de esta concepción cuando dice que “te da mucho más miedo lo que es cercano que algo que es demasiado impreciso y que vos no te sentís personalmente vulnerado” (2022) y menciona que esta estrategia de escritura la aprendió de Stephen King, otro de los escritores de terror que han sido parte de sus lecturas influyentes. Con la *vulnerabilidad*, la autora refiere a las sensaciones que se producen al leer algo terrorífico que se relaciona con lo físico; el lector se identifica con lo que lee porque lo siente en su propio cuerpo. Es notable la aparición de cuerpos deformados y maltratados en toda su obra, como los niños con mutaciones y deformidades causadas por la ingesta del agua contaminada del Riachuelo en “Bajo el agua negra” o Adela, la niña a la que le falta un brazo en “La casa de Adela”.

Entonces, desde esta concepción del miedo como el terror a lo conocido y a lo cercano, Enríquez describe monstruos en sus cuentos que fueron reales en la historia argentina y que todos sus habitantes conocen. El horror nace desde lo cercano: la experiencia de una dictadura cívico-militar en donde se cometieron los crímenes más atroces de nuestro país, crímenes que sobreviven en la memoria colectiva. Así la autora logra generar terror mediante elementos comunes a toda la sociedad argentina, de la que ella también forma parte. Sobre todo con los crímenes relacionados con

las desapariciones de personas, al lector le nace el miedo de que su cuerpo desaparezca; de nuevo, aquí surge el terror en relación con lo corporal: “mi idea era poner el horror lo más cerca posible y contaminar los espacios más relacionados con la protección” (Enríquez, 2016). En esta cita, la autora habla de la casa, el barrio o la escuela como espacios de protección invadidos por el horror. Podríamos pensar en Argentina como el hogar de sus habitantes, invadido por el terror de una dictadura que persigue y secuestra, con un Estado que debería proteger y no lo hace. Incluso el cuerpo puede ser pensado como el espacio de protección de las personas, que es vulnerado al ser torturado y desaparecido por los militares. A partir de estos elementos, Enríquez trabaja con la realidad socio-histórica argentina desde el género terror.

El miedo a que tu cuerpo no aparezca

Mariana Enríquez es una autora argentina nacida en 1973 que vivió sus primeros años en épocas de militares. Es evidente que su infancia y adolescencia estuvieron marcadas por distintos estímulos sociales, entre ellos, la dictadura: “la época, que son esos 70, esos 70, 80, también tenía como algo de, no sé, algo muy de película de terror de sábado a la tarde (sic)”, dice Enríquez (2022) en la entrevista que le hacen en *Caja Negra*. Esta influencia se deja ver en los cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego*: todos relatan distintos tipos de violencia, pero la que interesa en este trabajo es la violencia estatal. Aunque ninguno de estos cuentos transcurra propiamente en los años de dictadura, se recurre al tópico de las desapariciones de cuerpos, que dejan entrever los crímenes de lesa humanidad. El ejemplo más claro es “Bajo el agua negra”, en donde la desaparición de los cuerpos de las víctimas es producida por agentes de un Estado democrático que debería proteger a esos jóvenes, no matarlos. Lo explica Valverde en su texto:

La violencia sistémica, exacerbada durante el gobierno de facto, aún sobrevive, puesto que ha calado en lo más profundo del andamiaje estatal al punto de que, varias décadas después, muchas de las prácticas delictivas de brutalidad, agresión, tortura y segregación se han fundido a la propia esencia de las agencias de orden público que supuestamente tendrían que tutelar a los ciudadanos. (Valverde, 2021, p. 54)

Enríquez se encarga de representar en sus cuentos una violencia

inserta tan profunda y sistemáticamente en la sociedad que resulta imposible de eliminar: “¿cuántas veces un policía le negaba, en su cara y frente a toda la evidencia, que había asesinado a un adolescente pobre? Porque eso hacían los policías del sur, mucho más que proteger a las personas: matar adolescentes” (Enríquez, 2016, pp. 155-156). La protagonista de “Bajo el agua negra” es la encargada de revelar al lector la violencia encarnada y oculta, pero que al mismo tiempo puede encontrarse en la superficie de la sociedad. Y no solo se ponen sobre la mesa los actos delictivos que cometen los agentes de la policía, sino que el cuento denuncia las condiciones de vida tanto de los habitantes de la Villa Moreno como el estado del propio Riachuelo, que se encuentra tan contaminado que “está quieto y muerto” (p. 157). La violencia estatal, entonces, no tiene que ver únicamente con el asesinato de Emanuel y Yamil: también refiere a la desidia del gobierno con respecto a la calidad de vida de los habitantes de la Villa. En “El chico sucio”, Enríquez se encarga de denunciar el desamparo y abandono estatal para con los niños en la calle: no solo el cuento representa esa indiferencia, sino que también muestra una desaparición y un asesinato.

Me doy cuenta de la carga semántica y simbólica de ciertas cosas que tanto tienen que ver con lo literario a ese nivel: niños cambiados, niños robados, no saber si tu compañero de clase que se fue está o no está, si vos sos o no sos. (Enríquez, 2016)

La autora habla de robo de niños, de secuestro de personas y de un tópico muy importante que tiene que ver con la cuestión de la identidad. No saber si “vos sos o no sos” se relaciona a los discursos sobre “Memoria, verdad y justicia” que luchan por conocer las identidades de los bebés secuestrados por los militares. Más allá de que la narración de “El chico sucio” no esté ambientada en años de dictadura y que la desaparición no tenga que ver directamente con la violencia estatal —ya que a la víctima, según la historia, la asesinó la banda narco del barrio Constitución—, hay un juego con la identidad del cadáver encontrado: no se sabe si es el chico sucio o es otro. Enríquez cuenta que en realidad no importa si es o no es, porque uno de los objetivos del cuento es mostrar esa indiferencia que existe ante la gran masa de niñez indigente. Esta cuestión de la identidad también es representada en “Esa mujer”, pero de manera distinta: al cadáver de Evita los militares le cortaron un dedo “para identificarla” (Walsh, 2008, p. 16). En los cuentos de Enríquez,

la identidad se resquebraja, se pone en juego y se desvanece. En Walsh, la identidad se reafirma, porque ese cuerpo *tenía* que ser el de ella, el de Eva Perón, en pos del buen funcionamiento del plan macabro del secuestro.

Si bien nuestra hipótesis se sostiene en los crímenes de desapariciones de cuerpos como generadores de terror en la literatura, consideramos importante hacer una breve mención a los debates sobre la identidad, que están íntimamente relacionados con este tema y que son trabajados repetidamente en la obra de Enríquez, como dimos cuenta anteriormente.

“Para mi generación, el miedo era que tu cuerpo no aparezca” (Caja Negra, 2022) dice Enríquez. Si pensamos en la trama narrativa del terror de “Bajo el agua negra”, podemos afirmar que la aparición de lo extraño no está relacionada con el asesinato de los muchachos y su posterior desaparición, sino con el hecho de que uno de ellos seguía con vida. No resultan extraños los hechos delictivos porque son crímenes latentes en el imaginario del pueblo argentino, debido a la herencia y experiencia dictatorial: no son estos los elementos terroríficos, sino la posibilidad de que ese cuerpo “marginal” que alguien (el Estado) intentó eliminar por su procedencia, por su condición socioeconómica, por su vestimenta o simplemente por odio, aparezca con vida y aflore nuevamente en esa realidad, pero cargado de otros sentidos. Por esa razón, el miedo se construye desde lo conocido, como se menciona en el apartado anterior, porque las desapariciones de personas son terroríficas, pero para nada inesperadas.

Entonces, desde la perspectiva de este trabajo, el terror en Argentina se configura como un retorno literario de la dictadura cívico-militar. Debido a las consideraciones que tiene el pueblo argentino sobre qué es lo terrorífico, Marcelo Figueras, en su artículo “Qué fantástica esta fiesta”, plantea que “el realismo nunca podrá ser el género que nos cuente ... ¿cómo podría contenernos el realismo, cuando la realidad no es para nosotros más que una molestia que tratamos de matar mediante la indiferencia?” (Figueras, 2018). El fantástico es el género que sirve de vehículo de escape de la realidad; sin embargo, no puede cumplir su función en la literatura argentina porque nuestra propia realidad es aún más fantástica que los cuentos de este género. El terror tampoco puede cumplir ese rol de escape porque la historia argentina redobla la apuesta y resulta ser más terrorífica que un cuento de vampiros o de zombis. Por esta razón, el fantástico científico, el terror y el policial negro se diferencian en los finales: el científicismo no puede ofrecer una respuesta o solución lógica a los hechos horribles que representa el terror, porque la única solución (para el protagonista, no para el lector) es escapar del horror. Y el policial negro no puede resolver el crimen porque el delincuente es el

Estado, quien debería impartir la ley y la justicia, a quien no se puede juzgar ni condenar.

Por ende, los monstruos que representa nuestra literatura se asemejan a aquellos que existen en nuestra realidad: gobiernos militares secuestradores, torturadores y asesinos son los protagonistas de muchas de nuestras historias de terror. En el caso de “Bajo el agua negra”, el monstruo principal es el Estado ausente y abusivo que se esconde, metafóricamente, bajo el agua negra del Riachuelo.

Lo oculto bajo el agua negra

Mariana Enríquez trabaja con el tópico de lo oculto y lo escondido. En el cuento que analiza este trabajo, lo oculto está bajo el agua negra, como indica su nombre, y aquello oculto estaba dormido, bien escondido en el fondo, hasta que “ese chico despertó lo que dormía debajo del agua ... fueron muy responsables todos los que contaminaron este río. Estaban tapando algo, ¡no querían dejarlo salir y lo cubrieron de capas de aceite y barro!” (Enríquez, 2016, p. 170). Lovecraft se hace visible en este cuento sobre todo con respecto a la existencia de este “algo” monstruoso que vive debajo del Riachuelo, como referencia al horror cósmico que caracteriza a este autor (en esta instancia, hacemos hincapié en lo mencionado anteriormente, que “Bajo el agua negra” es un verdadero cuento lovecraftiano según las palabras de su autora). El texto de Valverde explica que esta criatura es “indeseable”, “innombrable” y, por ende, “peligrosa” (2021, p. 58); además, identifica a este monstruo en relación directa con el proceso dictatorial argentino del 76: la dictadura es aquello que vive bajo el Riachuelo, es ese “algo monstruoso” que es imposible de eliminar. La historia cuenta que el monstruo despertó en cuanto dos agentes de la policía obligaron a nadar en el agua contaminada a los jóvenes; es decir, en cuanto existió un abuso de poder y se inició un proceso de degradación, humillación y desaparición de la dignidad humana sobre las víctimas, motivado por el odio profundo a la clase social a la que pertenecían Emanuel y Yamil.

Valverde explica que el Estado funciona de la misma manera: aun en épocas de postdictadura, de democracia, la amenaza del retorno de los crímenes de Estado está a un paso de volverse realidad; solo se necesitan delitos de “horrorismo”. Este concepto se forma por la unión de las palabras “horror” y “terrorismo” y “alude a todos aquellos actos de vulneración de derechos fundamentales que pueden o atentan directamente contra la vida humana y su dignidad” (Valverde, 2021, p. 58). Entonces, el cuento dialoga

no solo con el proceso dictatorial y los crímenes que arrastra tras de sí, sino también con ciertas imágenes, instaladas en el imaginario argentino, que interpretan al Estado militar como un peligro que amenaza con volver. “«me tiraron, ayuda, me muero», gritaba el chico mientras se ahogaba. La mujer no había intentado ayudarlo. Sabía que era imposible sacarlo del agua, salvo con un bote, y ella no tenía bote, ninguno de sus vecinos tenía” (Enríquez, 2016, p. 157). A esta imagen del cuento podríamos identificarla con ciertas situaciones vividas frecuentemente durante los años más oscuros de nuestra historia: por ejemplo, un vecino que escucha gritos en la casa de al lado y sabe que no podrá ayudar a la víctima que están secuestrando, porque a los militares no se los puede combatir individualmente. Situaciones como esta y otras tantas sobreviven en el imaginario colectivo del pueblo argentino.

En otra línea de sentido, podríamos interpretar el tópico de lo oculto en relación con las desapariciones de personas: estos crímenes surgen como tapadera para otros delitos siniestros, como la tortura. Sin ir más lejos, la desaparición del cuerpo de Eva Perón se da en unas condiciones socio-históricas en las que ese secuestro era necesario e imprescindible para ocultar otros crímenes. En el cuento de Walsh, el Estado también funciona como un ente “monstruoso”. La tapadera se manifiesta en la eliminación de la evidencia de los actos delictivos militares —es decir, el secuestro, la tortura, la violación y el asesinato— que consiste en las desapariciones de esos cuerpos maltratados. Por este motivo, se podría interpretar en el cuento “Esa mujer” al cadáver de Evita como representación de todas las personas desaparecidas en y por la dictadura: es un cuerpo secuestrado, violado, maltratado y escondido que distrae al mundo de otros delitos. Tal como sucede en “Bajo el agua negra”, muchos agentes del Estado han intentado esconder y ocultar los asesinatos cometidos tirando los cuerpos de las víctimas al agua: “asunto solucionado, aprendieron a nadar” (Enríquez, 2016, p. 156) dice uno de los victimarios que torturó, humilló y luego asesinó a Emanuel López y Yamil Corvalán.

Por último, podríamos establecer una continuidad de sentidos entre el cuento “La casa de Adela” y todo lo dicho anteriormente. Esta historia no transcurre en años de dictadura ni tampoco narra un crimen de Estado, pero sí refiere a un “algo” oculto dentro de la casa, “un bicho que tiembla, se esconde algo que no tiene que salir” (Enríquez, 2016, p. 72). Ese “algo” atrajo a los niños hacia el interior de la casa y, posteriormente, logró que una no pudiera salir. El “algo” de la casa se configura como un monstruo que despertó para tragarse a la niña: su cuerpo nunca fue encontrado. Una desaparición más en la narrativa de Enríquez. También resulta interesante

analizar este cuento desde las tramas narrativas propuestas en el segundo apartado del trabajo, que explican que la última acción es el escape: se puede interpretar el suicidio de Pablo como un intento de escape de esa nueva realidad horribilísima a la que él no se acostumbró nunca. La resolución lógica del fantástico científico aquí no tiene peso, porque no existe lógica alguna para lo que los niños experimentaron. Aunque este análisis difiera del propuesto en la hipótesis, lo consideramos importante para comprender la obra de Enríquez en su conjunto: cómo piensa la autora, cuáles son los tópicos que le interesan y cuáles trabaja con más profundidad. No podemos abarcar todos estos temas en un mismo trabajo, pero sí podemos hacer un paneo general para abrir el debate hacia posibles investigaciones futuras.

Conclusiones

Aunque quizá las motivaciones de Mariana Enríquez a la hora de producir su obra *Las cosas que perdimos en el fuego* hayan sido otras, las continuidades que existen entre sus cuentos son evidentes y la influencia que tuvo el proceso dictatorial en su escritura también lo es. Desde el asesinato por odio de dos jóvenes de la villa hasta la desaparición de una niña rica y de un niño pobre, todos los cuentos dejan entrever, de alguna manera, el trauma generacional que han dejado tras de sí las desapariciones de personas ocurridas en la dictadura cívico-militar argentina del 76. El análisis comparativo hecho entre los cuentos “Bajo el agua negra” y “Esa mujer” también evidencia una línea de sentido que sigue el trazo de nuestra hipótesis: la violencia y la rudeza de los crímenes dictatoriales pueden ser generadores de horror en la literatura argentina y son acontecimientos “extraños” que producen mucho más terror en un lector que las leyendas extranjeras o los extraterrestres.

En su texto “Ficciones imposibles de aplacar”, Enríquez dice: “el terror, para mí, siempre estuvo ligado a la política o, mejor dicho, considero que es el género que mejor entiende las relaciones entre el Mal y el poder” (Enríquez, 2019, p. 16). La autora representa sus miedos en su escritura y escribe sobre política, sobre el Estado, sobre abusos de poder, sobre dictaduras y sobre desapariciones; todos elementos terroríficos, algunos ajenos y otros específicamente nacionales y personales, que distinguen su narrativa de otros autores y autoras argentinos/as y de otros discursos narrativos en general, ya sean latinoamericanos o extranjeros. Ahora bien, como pregunta disparadora, ¿qué sucede con el género literario del terror en otros países de nuestro continente, donde las dictaduras han sido muchas y constantes y el pueblo se ha encontrado afectado? ¿Surgirá de la misma manera que en

Mariana Enríquez, como un trauma generacional de un pasado dictatorial que siempre estará amenazando con volver? ¿Nacerá por otras razones? ¿Se mezclarán la política y la historia de estos países con su cultura folclórica y sus costumbres, como sucede en la obra de Enríquez? Estas preguntas pueden ser contestadas en otros trabajos, pero lo interesante es la manera en que los contextos socio-históricos de un país pueden influenciar la escritura y el desarrollo de una obra como *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez.

Referencias

- El Método Rebord. (02 de octubre de 2022). *El Método Rebord #43 - Mariana Enríquez* [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ICbnfgarTNQ&t=2787s>
- Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Editorial Anagrama.
- Enríquez, M. (2019). Ficciones imposibles de aplacar. *Revista de la Universidad de México*. Núm. 852. 14-19. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/98aad9b8-2350-45c8-b9bd-e060cd89bd3b/ficciones-imposibles-de-aplacar>
- Figueras, M. (31 de marzo de 2018). *Qué fantástica esta fiesta*. El cohete a la luna. <https://www.elcohetealaluna.com/fantastica-esta-fiesta/>
- Filo News. (2022). Mariana Enríquez: “Para mi generación, el miedo era que tu cuerpo no aparezca” | Caja Negra [video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Vyq0MEcRDng>
- Giardinelli, M. (2013 [1984]). *El género negro. Orígenes y evolución de literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Capital Intelectual.
- Lovecraft, H. P. (1995). *El horror sobrenatural en la literatura*. Fontamara.
- Palacios Valverde, T. (2021). “Bajo el agua negra” de Mariana Enríquez: Memoria, desapariciones forzadas y terror lovecraftiano en Argentina. *Revista Espinela*, (9), 52-59. Recuperado a partir de <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espinela/article/view/25243>
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. Premia.
- Walsh, R. (2008). *Los oficios terrestres*. Ediciones de la flor.
- Zunini, P. (15 de abril de 2016). *Cthulhu en el Riachuelo*. Entrevista a Mariana Enríquez en *Eterna Cadencia*. <https://eternacadencia.com.ar/nota/ctulhu-en-el-riachuelo/63>

Construcciones de la maternidad en el fantástico del siglo XXI en la obra de Samanta Schweblin

Brenda Isabel Herrero Pagura¹

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

Recibido el 21 de agosto de 2024, aprobado el 31 de octubre de 2024

Resumen: en este artículo me interesa destacar la presencia de las escritoras en la literatura argentina del siglo XXI, porque desde sus voces ingresan temáticas y debates feministas. Esto ocurre en diversos géneros literarios, como en el caso del fantástico, donde una de las mayores exponentes es Samanta Schweblin. Analizaré la diversidad de construcciones de maternidad que Schweblin presenta en la novela *Distancia de rescate* y en los cuentos “Pájaros en la boca”, “Conservas” y “En la estepa”, de la antología *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Las autoras de nuestro siglo visibilizan la maternidad como decisión y no como imposición, los problemas de fertilidad y los lados oscuros de la maternidad. Así, se elimina la construcción de la maternidad que responde al modelo patriarcal para dar lugar a una nueva, desde una perspectiva feminista que se acerca a la experiencia real y que se aparta de la idealización del rol materno. Por otro lado, estableceré una conexión con el uso del género fantástico en el siglo XX, específicamente con Julio Cortázar, para ver qué similitudes y diferencias podemos encontrar entre el fantástico del siglo pasado y el fantástico que emerge en el presente siglo XXI.

Palabras clave: Schweblin, Cortázar, maternidad, género fantástico, feminismo.

Constructions of Motherhood in the Fantastic of the 21st Century in the Work of Samanta Schweblin

Abstract: In this article I am interested in highlighting the presence of women writers in the 21st century Argentinian literature because their voices bring feminist topics and debates to the fore. This occurs in many literary genres such as the fantastic, in which one of the greatest exponents is Samanta Schweblin. I am going to analyse the diversity of constructions of motherhood that Schweblin presents in the novel *Distancia de rescate* and in the shorts stories “Pájaros en la boca”, “Conservas” and “En la estepa” from the anthology *Pájaros en la boca y otros tales*. The female authors of our century make motherhood visible as a decision and not as an imposition, as they address fertility issues and the dark side of motherhood. Thus, the construction of motherhood that responds to the patriarchal model is eliminated to give rise

¹ Con aval de la Dra. Patricia Rotger, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

to a construction from a feminist perspective that is closer to real experience and moves away from the idealization of the maternal role. On the other hand, I am going to establish a connection with the use of the fantastic genre in the 20th century, specifically with Julio Cortázar, in order to identify what similarities and differences we can find between the fantastic of the last century and the fantastic that emerges in the current 21st century.

Keywords: Schweblin, Cortázar, motherhood, fantastic genre, feminism.

Sin lugar a dudas, la fuerte presencia de escritoras en la literatura argentina es un fenómeno que tiene lugar durante el siglo XXI. Si bien las mujeres siempre han estado presentes en el campo de la literatura, muchas veces han estado invisibilizadas. Hoy en día, el lugar de las autoras es central y, desde sus voces, ingresan a nuestra literatura temáticas y debates feministas. Esto ocurre en diversos géneros literarios, como en el caso del fantástico, en el que una de las mayores exponentes actuales es Samanta Schweblin.

En cuanto al género fantástico, podemos afirmar que logra su consolidación en el siglo XX y que su punto de madurez máximo se da en la década del 40. Pampa Arán define el fantástico como: “la oposición con el realismo ... que ha servido para caracterizar de manera imprecisa una vasta producción literaria cuyo régimen de verosímil es diferente” (1999, p. 14). Es importante recuperar el concepto de vacilación de Tzvetan Todorov (1981), porque si un relato es o no considerado realista según la veracidad de los hechos que narra, entonces, el fantástico podría entenderse como un género que opera donde los hechos que se presentan sobrepasan por completo la lógica de las leyes que rigen el mundo. Sin embargo, no podemos dejar de lado que, en el campo de la literatura, lo que pone en funcionamiento al fantástico es la incertidumbre, el conflicto entre qué es lo posible y lo imposible y cuáles son los límites que dividen los planos de lo real y lo sobrenatural.

En los relatos fantásticos, un evento o fenómeno extraño irrumpe para transformar la realidad, lo conocido y lo familiar en un ambiente desconocido, amenazador, inexplicable. Para entender mejor cómo opera este género, es importante recuperar el concepto de lo siniestro, trabajado por el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud, en *Lo siniestro* (1919). Freud presenta dos términos que se complementan: *unheimlich*, que hace referencia a lo oculto o lo ominoso, y *heimlich*, que se entiende como lo familiar o lo íntimo. Lo siniestro o lo extraño es entonces el resultado de esta combinación, de manera que lo que ocurre en el género fantástico, según Jackson (1986), es que se “descubre lo que está oculto y, al hacerlo, [se] efectúa una inquietante

transformación de lo conocido en desconocido” (p. 65).

El género fantástico: de Cortázar a Schweblin

Al leer los cuentos de Julio Cortázar, podemos advertir que lo fantástico surge en el marco de lo real y de lo cotidiano. Es decir, en el ambiente familiar surge algo extraño que irrumpe en el relato, pero que no es cuestionado por los personajes, sino que es aceptado con toda naturalidad. Podemos afirmar que la vacilación que teoriza Todorov no es experimentada. De esta manera, el fantástico como género opera sin dar o generar una explicación de los eventos, sin que esta sea un elemento fundamental para que el género funcione. Di Gerónimo (2004) afirma, sobre los cuentos de Cortázar, que hay una continuidad entre lo real y lo sobrenatural, que los límites se encuentran difusos y que estos mundos conviven como, por ejemplo, en “Continuidad de los parques” (1964). Allí, la realidad del hombre que está leyendo presenta límites difusos en relación con la novela que lee. Podemos advertir una fusión de ambos mundos (realidad/ficción), un espacio común —el sillón verde que funciona como lugar de continuidad— y una convergencia entre el acto de lectura y el acto de narración. La ficción se presenta, entonces, como parte de una realidad que no es cuestionada y como un elemento que forma parte de nuestra vida cotidiana. Un buen ejemplo es el caso del pulóver en el cuento “No se culpe a nadie” (1956), que se vuelve extraño y siniestro para causar un efecto de extrañamiento, que caracteriza la participación del relato en el género fantástico. Otro ejemplo, “Carta a una señorita en París” (1951), presenta un protagonista que vomita conejos y que ha aceptado y naturalizado este hecho, aunque prefiere mantenerlo como un asunto privado que pone al mismo nivel de muchas otras cosas que cualquiera hace, y decide no revelar: “como siempre me ha sucedido estando a solas, guardaba el hecho igual que se guardan tantas constancias de lo que acaece (o hace uno acaecer) en la privacidad total” (Cortázar, 2010, p. 25).

En el caso de Samanta Schweblin, podemos afirmar que, al igual que Cortázar, escribe dando una importancia fundamental al marco de la realidad y que el fantástico opera en el ámbito de lo cotidiano, entre los difusos límites de lo interno y lo externo, lo familiar y lo extraño, lo íntimo y lo público. Además, otra similitud con Cortázar es la ausencia de una explicación ante esos eventos extraños y el hecho de que, en el caso de que se mencione o se sugiera alguna posible causa, no se profundiza en los detalles o simplemente no es algo que esté comprobado. Lo que incorpora Schweblin es la participación del género terror, que ingresa al relato por medio de la

construcción de lo siniestro que, como hemos mencionado, tiene que ver con la transformación de lo conocido/familiar en algo desconocido/amenazador. El terror ingresa, también, a través del miedo y la vacilación que experimentan algunos personajes que sí se cuestionan lo que sucede. Este terror opera en la frontera entre realidad y ficción, que caracteriza al fantástico. Además, la autora incorpora la presencia de saberes de los sectores populares como rituales, pseudociencias, métodos de curanderos o medicinas alternativas.

En cuanto a las representaciones de la maternidad en la literatura, podemos afirmar que históricamente han presentado una construcción en consonancia con los estereotipos impuestos por la sociedad patriarcal, donde el vínculo entre madre e hijo solo puede darse mediante una entrega absoluta por parte de la mujer/madre a aquel, asumiendo únicamente el rol materno y dejando de lado cualquier deseo o aspiración personal, que no se limite al cuidado del hijo, a la dedicación exclusiva a las tareas del hogar y a la atención de la pareja. Antes que mujer, se debía ser madre y esposa, de manera que la construcción de la maternidad se alejaba de otras representaciones y de señalar matices en un vínculo tan complejo.

En la literatura argentina del siglo XXI, con el ingreso de la voz de las mujeres, que adquiere cada vez mayor potencia y presencia, se incorporan construcciones de la maternidad que ponen en crisis las identidades y que están al servicio de una crítica social al rol impuesto. Las autoras de nuestro siglo visibilizan la maternidad como decisión y no como imposición, los problemas de fertilidad y los lados oscuros de la maternidad, que se relacionan con que ser madre no es solamente un acto de amor, felicidad y entrega, sino que presenta muchas dificultades. De esta manera, se elimina en estas nuevas literaturas la construcción tradicional de la maternidad que responde al modelo patriarcal, para dar lugar a una construcción desde una perspectiva feminista que se acerque a la experiencia real de la mujer como madre y que se aleje del plano de la idealización del rol materno.

Analizaremos a continuación las construcciones de la maternidad y la participación del género fantástico en los cuentos “Pájaros en la boca”, “Conservas” y “En la estepa” de la antología *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2009) y la novela *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin.

“Pájaros en la boca” y la ruptura de la idealización de la maternidad: la madre que rechaza la presencia de su hija

En el caso de “Pájaros en la boca” (2009), resulta interesante cómo es la madre quien rechaza la presencia de su hija, Sara, cuando descubre que, de

un día para otro, se alimenta solo de pájaros vivos. El cuento está narrado desde la perspectiva del padre, quien un día recibe la visita de su exmujer para pedirle que atestigüe un problema que tiene que ver con su hija. La madre, sin darle otra opción, le deja a la niña a su cuidado porque ya no puede soportar su presencia: “si se queda me mato. Me mato yo y antes la mato a ella” (Schweblin, 2021, p. 32). Claramente, la madre sale de su rol impuesto, según el cual debería aceptar a su hija más allá de todo y cuidarla sin importar su transformación. En consecuencia, se produce otra ruptura que tiene que ver con la inversión (según los modelos caducos patriarcales) de las tareas designadas por lo general al hombre/padre, que pasan a manos de la mujer: la madre provee de alimento, pero es el padre quien queda a cargo del cuidado de la niña a tiempo completo. En un momento del relato, la madre no puede proveer el alimento y al padre no le queda más opción que cumplir él mismo con esa tarea, lo que lo lleva a aceptar a su hija nuevamente, aunque le siga pareciendo extraño y perturbador que se alimente de pájaros vivos.

En los cuentos de Cortázar sucede lo mismo, no hay una explicación para estos eventos extraños. Resulta inevitable recordar los conejos que provenían del interior del protagonista de “Carta a una señorita en París”. En este cuento de Schweblin, los pájaros (elemento externo) se vuelven la única fuente de alimento posible para la niña y constituyen el elemento que construye lo siniestro para transformar a la hija dulce y pequeña en un ser extraño y perturbador. Vomitar conejos es un acto privado para el narrador del cuento de Cortázar y, de la misma manera, comer pájaros es un acto privado para Sara, que se alimenta en su habitación y evita que su padre la vea en esos momentos:

Se levantaba, subía al cuarto y cerraba la puerta con delicadeza. La primera vez bajé el volumen del televisor y esperé en silencio. Se escuchó un chillido agudo y corto. Unos segundos después las canillas del baño y el agua corriendo. (Schweblin, 2021, p. 34)

“Conservas”: detener el embarazo para postergar la maternidad

En el caso de “Conservas” (2009), una futura madre junto a su pareja se preparan para la llegada de una hija inesperada. Este embarazo trae a la vida de la mujer de todo menos la felicidad: angustia, tristeza, conflictos internos en relación a las transformaciones que sufre su cuerpo, insomnio, tener a

toda la familia pendiente del embarazo y el dolor que produce la renuncia a muchos proyectos personales y de pareja que, con la llegada inesperada de Teresita, deberán postergarse o directamente cancelarse. Esta renuncia significa que gestar una vida implica perder la propia y, en consecuencia, perder oportunidades. El género fantástico opera en este cuento a través de la solución que la pareja encuentra para este conflicto. El embarazo es el evento que altera el orden establecido, la vida de la mujer estaba llena de planes que ahora se ven en tensión. La madre protagonista busca una solución que le permita no lastimar a Teresita y recuperar sus planes a futuro y el cuerpo que tenía antes del embarazo, la solución que encuentra es el tratamiento del doctor Weisman.

Este doctor no tiene secretaria ni sala de espera, sus métodos no son convencionales y la descripción de su espacio de trabajo pone en evidencia que se trata de un practicante de esas pseudociencias que integran los saberes de los sectores populares que hemos mencionado anteriormente. Los métodos de su tratamiento, que la voz narradora llama “plan”, integran una serie de procedimientos que deben respetarse de forma rigurosa: “el plan incluye cambios en la alimentación, en el sueño, ejercicios de respiración, medicamentos” (Schweblin, 2021, p. 21); además, involucra a los padres de la protagonista y de su pareja, que deben llevarse los regalos para Teresita y, progresivamente, tomar distancia. Otro cambio que indica el doctor es la distancia en la pareja, pero lo central del tratamiento es el ejercicio de “respiración consciente”, caracterizado de la siguiente manera: “un método de relajación y concentración innovador, descubierto y enseñado por el mismo Weisman. En el jardín, sobre el césped, me centro en el contacto con ‘el vientre húmedo de la tierra’” (Schweblin, 2021, p. 21). Además, la respiración consciente implica una detención de la energía: “al mes sigo progresando en la respiración consciente. Ya casi siento que logro detener la energía” (Schweblin, 2021, p. 22); al segundo mes de tratamiento, la respiración pasa a otro nivel cuando el doctor “se entusiasma, sospecha que estoy a punto de lograr mi energía inversa: tan cerca que sólo un velo me separa del objetivo” (Schweblin, 2021, p. 23). A medida que el tratamiento avanza, la madre experimenta cambios en su cuerpo que evidencian un retroceso del embarazo y un retorno a la felicidad: “mi cuerpo no está tan hinchado, y para la sorpresa y alegría de ambos, la panza empieza a disminuir” (Schweblin, 2021, p. 22). Así también:

Nos paramos frente al espejo y nos reímos. La sensación es todo lo

contrario a lo que se siente al emprender un viaje ... Es agregarle un año más al mejor año de tu vida ... es la oportunidad de seguir continuando. (Schweblin, 2021, p. 23)

Sin lugar a dudas, el fantástico opera en este proceso de tratamiento que permite a la madre retroceder el embarazo al momento cero e introducir el feto en un frasco de conservación sin herir a su hija. Podemos afirmar que este relato problematiza el tema del aborto, pero lo hace a través de un filtro que suaviza la cuestión: la idea del aplazamiento, de que no es el mejor momento y que solo se busca “poner en conserva” al feto para, en el futuro, poder tener a esa misma hija, que en el presente es un problema para la mujer y su pareja. El uso del género fantástico permite traer este tema tan complejo a la literatura, para visibilizar y poner en discusión el derecho a decidir y para poner en evidencia que ser madre no es el deseo de toda mujer o que, en todo caso, no es la prioridad, y que en muchos casos es algo que se prefiere postergar para priorizar la realización personal en otros aspectos.

Durante mucho tiempo se ha sostenido la idea de que la maternidad es una obligación natural de la mujer. Así, las mujeres, al tener que priorizar la maternidad, quedan atrapadas en ella, sin más salida que dejar en segundo plano cualquier otro deseo. Pero, como dice Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* se trata de una obligación que no es natural, porque las conductas morales implican un compromiso:

Esta obligación no tiene nada de natural: la naturaleza no podría dictar una conducta moral, que implica un compromiso. Engendrar es asumir un compromiso; si la madre luego lo olvida, comete una falta contra una existencia humana, contra una libertad; pero es algo que nadie puede imponer. La relación de los padres con los hijos, como la relación entre esposos, debería ser libremente deseada. (de Beauvoir, 1949, p. 505)

En relación con el vínculo que buscamos establecer entre la obra de la autora y la de Cortázar, podemos afirmar que lo fantástico aparece nuevamente en el ámbito de lo cotidiano, lo privado y lo familiar. Además, los personajes del cuento aceptan el tratamiento alternativo y sus resultados sin ningún tipo de cuestionamiento, con total naturalidad.

“En la estepa”: la infertilidad como tabú y la obligación social de procrear

El cuento “En la estepa” (2009), presenta una construcción de la maternidad que contrasta con el último caso analizado: la búsqueda de la fertilidad. Una pareja que no puede procrear se aísla en el campo para buscar alternativas que permitan lograr la fertilidad tan deseada. Ana, la mujer que desea ser madre, aprovecha sus horas de soledad para buscar algún método que solucione el problema: “cuando uno está desesperado, cuando se ha llegado al límite, como nosotros, entonces las soluciones más simples, las velas, los inciensos y cualquier consejo de revista parece opciones razonables” (Schweblin, 2021, p. 159). Aunque la mujer esté dispuesta a probar métodos alternativos, asegura que “hay muchas recetas para la fertilidad, y no todas son confiables, así que apuesto a las más verosímiles y sigo rigurosamente sus métodos” (Schweblin, 2021, p. 159).

En paralelo a la investigación privada de Ana, la pareja sale por las noches, campo adentro, a cazar. No se detalla qué buscan, pero queda claro que hay una conexión con la maternidad: “siempre me pregunté cómo serán realmente. Algunas veces conversamos sobre esto. Creo que son iguales a los de la ciudad, solo que más rústicos, más salvajes. Para Pol, en cambio, son definitivamente diferentes” (Schweblin, 2021, p. 160).

El fantástico opera en este cuento generando dudas acerca de qué es lo que está buscando la pareja, porque el acto de salir a cazar sin obtener resultados puede hacer referencia a la frustración que genera la dificultad de procrear o puede también interpretarse como un acto desesperado por encontrar de manera externa lo que no logran conseguir por deseo propio o por imposición social. Sin embargo, al mismo tiempo, la mujer busca métodos para solucionar el problema que se distancian de la cacería. Además, Pol llega tarde a casa un día con una gran noticia: conoció a unas personas, una pareja, que “vinieron por lo mismo ... y tienen uno, desde hará un mes” (Schweblin, 2021, p. 161). Esta noticia da esperanzas a Ana porque, si otra pareja lo ha logrado, ellos también podrían hacerlo, por lo que decide preguntarle a la otra mujer cómo ha solucionado el problema: “quizá Nabel también haya usado velas y soñado con cosas fértiles a cada rato y ahora que lo consiguieron puedan decirnos exactamente qué hacer” (Schweblin, 2021, p. 162).

Ana y Pol llegan a la casa de la pareja vecina y muy pronto notan que no será fácil ver su objeto de interés, el resultado que ellos buscan y aún no consiguen. La pareja vecina se niega a presentarlo, entonces Pol, con la excusa de ir al baño, ingresa sin permiso a un cuarto donde es gravemente atacado por una criatura que no se describe en detalle. Pol y Ana salen corriendo de

la casa: “Pol tiene la camisa rota, casi perdió por completo la manga derecha y en el brazo le sangran algunos rasguños profundos. Pronto nos acercamos a nuestra casa a toda velocidad y a toda velocidad nos alejamos” (Schweblin, 2021, p. 166). A partir de estos indicios podemos afirmar que la criatura que esta pareja tenía en su casa era monstruosa y que los protagonistas del cuento renuncian a la búsqueda que tanto los obsesionaba al principio del relato, por miedo a tener una criatura similar, un resultado parecido.

En el uso del fantástico, el objeto de deseo de la pareja se construye finalmente como algo siniestro, monstruoso y, en consecuencia, se acaba con la idealización del resultado esperado para, finalmente, abandonar la búsqueda. En esta construcción del deseo de la maternidad está presente la violencia en dos planos: el de la búsqueda mediante la cacería y el de la animalidad, la violencia y la monstruosidad que caracterizan a la criatura de la pareja vecina. La búsqueda desesperada de un hijo llevó a la pareja al aislamiento y a la obsesión, pero, aunque hacia el final del relato no hayan logrado la fertilidad, sí consiguen liberarse de los mandatos sociales que imponen la fertilidad como uno de los aspectos principales para la realización de la vida en pareja, en una sociedad donde la infertilidad es tabú.

La vacilación, la incertidumbre y la ambigüedad son características del género fantástico. El cuento termina sin dar respuestas a las dudas generadas al lector y los personajes aceptan lo que sucede sin hacerse preguntas y con total naturalidad. Esto también ocurre, por ejemplo, en el cuento “Casa tomada” (1946) de Cortázar, en el que Irene y su hermano se ven obligados a abandonar la casa que aman a causa de la presencia de seres desconocidos que se apropian progresivamente de esta. Así, tanto los personajes de Cortázar como los de Schweblin abandonan algo, se resignan a perderlo (en el primer caso la casa, en el segundo el deseo de formar una familia) sin buscar respuestas o poner resistencia.

Distancia de rescate: la imposibilidad de proteger a los hijos en todo momento

Distancia de rescate (2014) es una novela que tiene lugar en el campo, al igual que el último cuento que hemos analizado. Es allí donde va a vacacionar Amanda junto a su hija Nina y conocen a Carla, una mujer atormentada por el envenenamiento por agrotóxicos que ha afectado a su hijo David. La novela se desarrolla a modo de diálogo entre Amanda, que se encuentra al borde de la muerte, y David, que la guía en la búsqueda de respuestas acerca de por qué se encuentra en ese estado. La maternidad es un eje que atraviesa toda la obra y que se construye en la imposibilidad de control respecto a la seguridad

del hijo y en la necesidad de identificar constantemente los peligros que lo acechan, como Amanda dice a Carla: “lo llamo ‘distancia de rescate’, así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculandola” (Schweblin, 2020, p. 22). Además, Amanda asegura que es algo que heredó de su propia madre, de manera que la distancia de rescate es algo que forma parte de la historia familiar de la protagonista.

A lo largo de la novela, queda en evidencia que, aunque una madre intente tomar todas las precauciones posibles, hay peligros que no se pueden evitar. En el caso de Carla, por un breve descuido ante la pérdida de un caballo en el campo, su hijo David se intoxicó y la única opción que tuvo esta madre fue llevar al niño a la mujer de la casa verde, una curandera que realizó una transmigración para llevar el alma del niño y parte de la intoxicación a otro cuerpo con la finalidad de evitar su muerte. El fantástico opera en esta novela mediante el misterio de la identidad del niño y la efectividad del ritual, porque Carla luego de este evento ve a su hijo con otros ojos y la construcción que hace de David es siniestra: un niño que no la llama “mamá” y al que describe como un monstruo. Carla busca su alma, llegando a obsesionarse: continúa revisando a todos los niños de su edad a escondidas de sus padres.

Por otro lado, Amanda, más allá de su distancia de rescate, no logra evitar que su hija termine intoxicada como tiempo atrás ocurrió con David. Incluso la misma Amanda se encuentra en el hospital agonizando por la intoxicación y cerca del final de la novela se revela que Carla llevó a Nina hacia la casa verde para que la curandera realice el mismo procedimiento que seis años atrás ayudó a salvar a su hijo de tres años de edad.

Hacia el final, David ingresa al auto del marido de Amanda como si quisiera irse con él, actuando de la misma manera en la que Nina lo hacía. Este indicio crea la vacilación en el lector, la duda respecto a las identidades de los niños. Además, es inevitable preguntarse si Amanda está hablando con David o si se trata de alucinaciones producidas por la intoxicación y el estado de agonía en el que se encuentra, un elemento que refuerza esta duda es que la voz de David parece ser una voz adulta y no la de un niño de nueve años.

La identidad de los niños se pone en duda, ambos sufren una transformación en la que pasan a ser extraños y desconocidos para sus padres. Por otro lado, mediante estas transformaciones de los hijos y la imposibilidad de protegerlos de todos los peligros que hay en el mundo, se problematiza la maternidad y la presión que genera el mandato social de que una buena madre jamás debe equivocarse. Las madres presentes en esta obra han fracasado de alguna manera, perdiendo ese control que es imposible de sostener en todo momento.

En relación con los vínculos que se pueden establecer entre esta novela y los cuentos de Cortázar, podemos afirmar que la identidad en crisis y como dualidad es un tema en común. Se puede ser una cosa y otra al mismo tiempo, como ocurre en el cuento “Axolotl” (1954), donde el protagonista es hombre y pez a la vez; o en el caso de “Lejana” (1951), donde Alina, la protagonista, sabe que tiene una doble y todo lo que le sucede, esto la lleva a acercarse a ella y finalmente se produce un cambio de cuerpo, de identidad.

Conclusión

En conclusión, hemos podido establecer una relación entre la obra de Schweblin y los cuentos de Cortázar, en las formas en que opera el fantástico en el ámbito de lo cotidiano y lo familiar, problematizando cuestiones de identidad. También, hemos puesto en evidencia que Schweblin construye la maternidad en consonancia con la variedad de posibilidades que hay para una noción tan compleja y diversa, en la que no hay una sola forma de ser madre o no serlo. A lo largo de este trabajo hemos analizado cuatro construcciones distintas de la maternidad.

En el cuento “Pájaros en la boca” se manifiesta el rechazo que siente la madre por su hija a causa de su transformación y de esta forma se produce una ruptura de la idealización de la maternidad; además, se puede advertir una inversión en los roles que tradicionalmente se han asignado al padre y a la madre, en el hecho de que es la madre quien se limita a proveer de alimento a la hija mientras el padre queda a su cuidado en el hogar. En “Conservas” se problematiza el tema del aborto con un filtro que suaviza el tema: poner a esa hija en conserva para tenerla más adelante y que, de este modo, la mujer no tenga que sacrificar la posibilidad de cumplir otros objetivos personales a los que no está dispuesta a renunciar. “En la estepa” construye una situación totalmente opuesta a la anterior, al desarrollar el problema de la infertilidad. La pareja de este cuento no logra su objetivo, pero sí puede liberarse del mandato social que impone la fertilidad como condición necesaria para la realización en una sociedad patriarcal en la que la infertilidad es tabú. Finalmente, la construcción de la maternidad que Schweblin desarrolla en la novela *Distancia de rescate* rompe la idea de que las madres tienen prohibido equivocarse o cometer errores, en lo que respecta a la crianza de los hijos. Así, la maternidad se construye de forma más realista, presentando a dos madres que no pueden proteger en todo momento a sus hijos del peligro.

Lo siniestro y lo fantástico actúan para transformar la realidad y poner en tensión el rol de la maternidad. Las construcciones de la maternidad en

la obra de Schweblin que hemos analizado hacen posible otras formas de representación que nos abren los ojos para reconocer la problemática social de la maternidad en relación con la ruptura de representaciones caducas, que la idealizan y silencian los aspectos más oscuros de esta noción diversa.

Referencias

- Aran, P. (1999). *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Narvaja Editor.
- de Beauvoir, S. D. (1949). *El segundo sexo*. Lectulandia. Disponible en: <https://redmovimientos.mx/wp-content/uploads/2020/07/El-segundo-sexo.pdf>
- Cortázar, J. (2010a). *Bestiario*. Alfaguara.
- Cortázar, J. (2010b). *Final del juego*. Alfaguara.
- Di Gerónimo, M. (2004). "La noción de lo fantástico". En *Narrar por knock-out. La Poética del cuento en Julio Cortázar*. Simurg.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Catálogos.
- Schweblin, S. (2020). *Distancia de rescate*. Penguin Random House.
- Schweblin, S. (2021). *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Penguin Random House.
- Todorov, T. (1981). "Definición de lo fantástico". En *Introducción a la literatura Fantástica*. Ediciones Coyoacán.



Pág. 105 a 135

La literatura y las cosas

Nota al margen | Vol. II N° 4

Violencia subalterna o cómo dejar al monstruo sin voz: un estudio del vínculo entre violencia y monstruos en la obra de Mariana Enríquez

Ignacio de Goycochea¹

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

Recibido el 16 de septiembre de 2024, aprobado el 1 de noviembre de 2024

Resumen: el presente artículo propone abordar la articulación entre la violencia —y sus posibilidades como medio fundador y garante de un orden— y la figura del monstruo, a partir de dos cuentos de Mariana Enríquez. Si bien lo que buscamos es una dilucidación teórica de las nociones de violencia y monstruosidad, apoyados en una serie de autores que las trabajan, creemos que sus distintas modulaciones en los relatos puede echar luz sobre un aspecto central de la poética de la autora: la construcción del monstruo mediante la amplificación de los rasgos de la pobreza. Con este fin, analizaremos dos cuentos extraídos del libro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016): “Bajo el agua negra” y “El chico sucio”. Sostenemos que lo que parece ser un intento por develar temores cuya fuente reside en un prejuicio de clase para denunciar una situación opresiva termina por ser, debido a la utilización de los recursos mencionados, una reafirmación de esas ideas.

Palabras clave: Enríquez, terror, monstruos, monstruosidad, violencia.

Subaltern Violence or how to Leave the Monster Without a Voice: a Study of the Link between Violence and Monsters in the Work of Mariana Enríquez

Abstract: The next article proposes to analyze the place where violence, and its possibilities as a means for creating and guaranteeing a particular order, meets the monster figure in two short stories by Mariana Enríquez. Even though our goal is a theoretical dissertation of the notions of violence and monstrosity, as read in the widespread production of a variety of authors, we believe that the different modulaciones in the literary texts can shed light on a central aspect of the author’s poetics: the construction of monstrosity through the amplification of poverty’s traces on a person’s body. With this in mind, we analyze “Bajo el agua negra” and “El chico sucio”, two short stories from the 2016 book *Las cosas que perdimos en el fuego*. We consider that what seems to be a try to unveil certain fears that sprout from class prejudices, with the intention to denounce the oppressive situation in which the lower socioeconomic strata of society is forced to live in, winds up being, due to the

¹ Con aval del Dr. Pablo Heredia, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

use of the aforementioned devices, a reaffirmation of those misconceptions.

Keywords: Enríquez, terror, monsters, monstrosity, violence.

Introducción

En su clase del 22 de enero de 1975, Foucault (2007) despliega una suerte de excavación arqueológica sobre los archivos científicos de la primera modernidad. Es este el momento en el que define las tres figuras fundamentales sobre las que el concepto de anormalidad, durante el siglo XIX, giró en torno: el monstruo humano, el individuo a corregir y el niño masturbador. No es solo la taxonomía de la anormalidad lo que le interesaba a Foucault. Cada una de estas clasificaciones está regida por un marco epistemológico de normalidad. La anormalidad, entonces, es concebida en cada caso como la transgresión de ese marco. El monstruo humano es definido como una noción jurídico-ideológica; su existencia misma comporta una transgresión de las leyes de la naturaleza y, al mismo tiempo, a algún tipo de norma que los hombres se han dado a sí mismos —ley civil, religiosa, etc.—. A su vez, la existencia de lo monstruoso “deja a la ley sin voz” (Foucault, 2007, p. 62) al no ser legal la respuesta que suscita, sino la pura violencia, “la voluntad lisa y llana de supresión” (Foucault, 2007, p. 62). El marco de aparición de las otras dos anomalías es más estrecho: se dan, con matices, dentro de un marco familiar. En el caso del individuo a corregir, lo anormal se produce en la relación que este guarda con las distintas instituciones de la época —iglesia, escuela— mediante el ejercicio del “poder interno o la gestión de su economía” (Foucault, 2007, p. 63). Por otra parte, en el caso del niño masturbador, dice Foucault, su marco de referencia es aún menos vasto: ya no es la sociedad en todo su conjunto, o la institución familiar como tal, sino que son los espacios de intimidad del sujeto, lo que supone un avance de los dispositivos disciplinarios que actúan sobre el cuerpo durante la modernidad, “toda una microcélula alrededor del individuo y su cuerpo” (Foucault, 2007, p. 64). Al autor le interesa la manera en que la noción de anomalía en el siglo XIX, heredera de estas tres figuras comentadas, define y refina las técnicas disciplinarias que pasarán a implementarse a lo largo de la era moderna. El campo de delimitación se convierte en un campo de acción. Cada una de ellas se relaciona con distintas instancias de poder; cada una se encuentra ubicada en el marco de distintas técnicas de poder y saber. Es este perfeccionamiento de los dispositivos disciplinarios que acaece en la modernidad uno de los

temas centrales no solo de la clase que nos compete, sino de toda la obra foucaultiana.

En su conferencia “Comunidad y violencia” (2009), dictada ante el Círculo de Bellas Artes de Madrid, el filósofo Roberto Esposito, a la manera de otro arqueólogo, parece también hundirse en las profundidades de un archivo para rescatar el germen de una violencia en estado de fluctuación constante. Su objetivo, dirá, es exponer el vínculo constitutivo entre la comunidad originaria y esta violencia fundante. Es por esto que se remontará a un pasado aún más remoto que el del inicio de la sociedad occidental moderna para establecer la genealogía de lo que llamará *aparatos de inmunización*, cuyo punto cúlmine es la biopolítica foucaultiana. Dirá que “en la representación mítica del origen la violencia no sacude a la comunidad desde el exterior, sino desde su interior, desde el corazón mismo de eso que es ‘común’” (Esposito, 2009, p. 72). El homicidio de Abel por Caín o el de Remo por Rómulo, entre otros, son ejemplos que apoyan su tesis acerca de la existencia de una violencia fratricida que funda la *communitas*. Tesis en la que ahonda, conducido por el pensamiento de René Girard, para afirmar que aquella violencia es desencadenada por un “deseo mimético” y que la lucha, el combate a muerte que los seres humanos libran entre sí, no se debe a que sean diferentes, “sino porque son demasiado parecidos, e incluso idénticos, precisamente como lo son los hermanos” (Esposito, 2009, p. 72). Esta indiferencia, esta indistinción entre sus miembros, es lo que empuja a la comunidad a un remolino de violencia. La masa indiferenciada —“destinada a la autodestrucción” (p. 72)— denota lo que Esposito señala como una de las características principales de la comunidad originaria: la falta de diferenciamiento, también, entre el exterior y el interior.

La delimitación de fronteras tuvo en la antigüedad la función de ordenar un mundo “dado originariamente en común y por lo tanto destinado al caos y a la violencia recíproca” (Esposito, 2009, p. 72). Excavar estos “fosos insuperables” entre los distintos espacios tenía la función de circunscribir — porque abolirla es imposible— esta violencia y encauzarla hacia fuera de los márgenes territoriales. La novedad que la modernidad trajo consigo —ante la amenaza de disolución que las guerras religiosas ocurridas hacia fines de la Edad Media implicaron—, dirá Esposito, fue la demarcación de límites hacia el interior de la comunidad. Esto implicó la puesta en marcha de un aparato de inmunización —del que la evolución de los criterios taxonómicos de la anormalidad es un claro ejemplo— que culminó en el paradigma biopolítico de la modernidad tardía, es decir, en el avance de tal aparato sobre los cuerpos. Tanto Foucault como Esposito convergen en un mismo punto: todo trazado

de límites implica exclusión y toda exclusión implica violencia. En ambos existe una voluntad arqueológica enfocada en el origen de esa necesidad de normar, de delimitar las fronteras morales y jurídicas de una comunidad intrínsecamente violenta. Encontramos, en la conferencia de Esposito, su genealogía y, en la clase de Foucault, un estudio de su aplicación sistemática. Más enfocado en su razón de ser, el filósofo italiano no pondrá completamente el foco en donde sí lo hace el francés, a quien le interesa la relación entre los discursos de anormalidad y los mecanismos de poder. Esa idea pulula en la clase de Foucault y el texto de Esposito: la facultad de delimitar las fronteras de lo normal encuentra su razón de ser en la exclusión de lo anormal, sobre lo que se desplegará todo un mecanismo disciplinario que la modernidad pone en marcha.

Este texto pretende abordar, impulsado por el puntapié inicial que la puesta en diálogo de los trabajos de ambos pensadores nos ofrece, la construcción de la alteridad monstruosa y su exclusión hacia los márgenes en dos breves relatos de Mariana Enríquez, ambos presentes en el libro *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016): “El chico sucio”, por un lado, y “Bajo el agua negra”, por otro. Lo que buscamos en este escrito es dilucidar el papel que cumplen, como recursos literarios, la construcción de la monstruosidad y el lugar de la violencia —según lo expuesto por los distintos autores abordados— en su relación con la subalternidad. Creemos que, si lo que motoriza a ambos textos literarios es el develamiento de un miedo por parte de los estratos medios y altos de la sociedad hacia los sectores bajos, con el fin de interpelar una mirada “burguesa” representada en la figura de las narradoras, el rol que la autora les asigna nos permite acceder a una visión sobre la pobreza que, en lugar de denunciar las condiciones veladas de ese temor, termina por reafirmarlo.

Lo monstruoso de la pobreza

Para continuar debemos explorar, por un momento, las consideraciones de Jeffrey Jerome Cohen acerca de la cultura y los monstruos que produce. En sus *Tesis* (1996), Cohen estudiará una serie de manifestaciones monstruosas engendradas en el seno de diversas culturas y propondrá siete hipótesis mediante las cuales inquirir sobre ellas. Nos detendremos solo en aquellas que puedan echar luz sobre los textos de Enríquez para leer los monstruos que allí habitan y dilucidar qué dicen o qué pretenden decir de la cultura en la que se insertan. La primera tesis postula al monstruo como una personificación de ciertos momentos culturales: su cuerpo, “un constructo y una proyección”

(Cohen, 1996, p. 2), encarna distintos miedos, preocupaciones, esperanzas, deseos, etc. Podríamos proponer, como primer paso en este recorrido, dilucidar cuáles son los temores reprimidos que una lectura atenta a las grietas en las figuras monstruosas que se construyen en los cuentos dejaría entrever. No es difícil, sobre todo en alguien tan propenso a ellas, encontrarse con entrevistas a la autora en las que discute los pormenores de su obra e intenta imponer las claves para su lectura. Un tema que afirma como de importancia vital para la constitución de su poética es el miedo a la pobreza que acucia a la clase media argentina. Escapa a las pretensiones y las posibilidades de este texto dilucidar el rol que la palabra o la intención de una autora puede tener sobre la interpretación de su obra. La razón por la que juzgamos de importancia las palabras de Enríquez es porque el lugar desde donde se produce el miedo hacia el interior de su obra parece más bien contradecirla: en lugar de develar un juicio acerca de la pobreza y quienes la sufren en busca de una interpelación y un derrumbamiento de esta mirada, parece, más bien, reafirmarla.

“El chico sucio” comienza con una presentación del espacio en el que transcurre: el barrio Constitución de la ciudad de Buenos Aires. Luego de una descripción sobre los distintos peligros de un barrio que alguna vez fue el lugar de residencia de las familias patricias de la elite porteña y que ahora es uno de los espacios fronterizos ocupados por sujetos que han sido condenados a la marginalización, quien narra se encargará de la pormenorización de sus habitantes —“mininarcos”, “adictos”— en un pasaje que se asemeja a los relatos medievales sobre esos territorios más allá de las fronteras, habitados por todo tipo de monstruos y peligros, que Cohen analiza. La narradora afirma su afán por el barrio, algo que nadie entiende, excepto ella: “[la] hace sentir precisa y audaz, despierta” (Enríquez, 2016, p. 5). Díscola heroína del relato, ha desobedecido los mandatos de su clase y ha decidido vivir en lo que alguna vez fue un palacio aristócrata, luego el hogar de su familia —adquirido por su abuelo, “un comerciante rico” (Enríquez, 2016, p. 4)—, para sucederse como sede de distintas actividades comerciales. Si la modernidad, leemos con Esposito, trajo consigo el despliegue de un aparato inmunizador que procuró demarcar límites internos para refrenar “el vuelco violento del uno en el otro” (Esposito, 2009, p. 73), podemos pensar en los sujetos que habitan el barrio como víctimas de esa segregación. Pero en el estado de cosas que presenta el relato, el barrio de Constitución parece haberse convertido ya en un territorio externo a las fronteras de la *communitas*. El desapego a la norma estatal de la delincuencia, que se nos dice que abunda, o el abandono de creencias religiosas hegemónicas en favor de otras subalternas parecen

indicarnos esto. Enríquez construye una suerte de territorio exterior para la narradora –en razón de su pertenencia de clase– que, aun así, ha aprendido los códigos foráneos a ella, lo que le alcanza para moverse por allí como una habitante local.

La pobreza funciona en el relato como una marca imperante del espacio, a la vez que, corporeizada, se convierte en la marca de la monstruosidad en el cuerpo de la madre del chico sucio. “Estaba tan cerca que le veía cada uno de los dientes, cómo le sangraban las encías, los labios quemados por la pipa, el olor a alquitrán en el aliento” (Enríquez, 2016, p. 19), comenta la narradora acerca de su primer encuentro cercano con ella. Este pasaje evidencia el mecanismo mediante el cual Enríquez construye al monstruo: la adicción –generalmente al paco, padecimiento que en sus cuentos aparece en vinculación exclusiva con la pobreza– y sus rastros (hiperbolizados, claro está) en el cuerpo hacen de ella una figura monstruosa.

La fórmula de “Bajo el agua negra” es similar: la villa a la vera del Riachuelo en la que transcurre el clímax del relato compone otro espacio lindante, externo a los confines de la comunidad a la que pertenece la narradora. Ella, una fiscal representante del brazo represor del orden hegemónico, marginalizante, recorre con comodidad y familiaridad el territorio, aunque sin poder acceder del todo a su realidad: “ustedes no tienen idea de lo que pasa ahí adentro. Ni idea tienen” (Enríquez, 2016, p. 103), le advierte uno de los policías cómplices del asesinato de un joven adolescente arrojado al Riachuelo. Esto remite directamente al reclamo que Lala, una especie de *sidekick* marginal, le propicia a la narradora de “El chico sucio”: “qué sabrás vos de lo que pasa en serio por acá, mamita. Vos vivís acá, pero sos de otro mundo” (Enríquez, 2016, p. 7). Ambas narradoras se nos presentan como traidoras de clase: una, heredera de la clase media argentina en estado de constante pauperización, se sobrepone a los prejuicios de los suyos para vivir –no sin cierto grado de una autoconciencia que, se supone, debería dotarla de carisma– entre las ruinas de lo que alguna vez fue una zona próspera de la ciudad; la otra, representante de la violencia ejercida para la conservación de un orden, hace caso omiso a sus tareas y se solidariza con aquellos marginalizados por la misma institución a la que pertenece. Ambas, destinadas a vivir entre dos mundos sin pertenecer a ninguno, se constituyen en el texto como lenguaraces de la subalternidad. Pero es en esa articulación de un orden represor y uno subalterno en vías de rebelión ante el otro que, con violencia, lo engendra, donde puede observarse la reafirmación de los prejuicios de clase –escenificados mediante la amplificación de las huellas de la pobreza en el cuerpo de quienes la sufren, como mecanismo de

construcción del monstruo— que se supone que los cuentos derrumban. En la resolución de esta situación conflictiva, en la que las preconcepciones que un sector social tiene sobre el otro se confirman, ocurre el momento en que la denuncia falla.

La villa de “Bajo el agua negra”, se nos narra, fue construida como un asentamiento a orillas de un río en el que la ciudad vierte sus desechos. Los elementos residuales de la sociedad fueron a parar allí dentro, pero no pasó mucho tiempo hasta que fueron a parar, también, a las orillas. Como en “El chico sucio”, el territorio está marcado por el abandono de las instituciones de un orden que parece perder paulatinamente su jurisdicción: pensemos en la iglesia abandonada, por ejemplo, que cuenta con un puñado cada vez menor de fieles, debido a que “la mayoría de los habitantes de la villa eran devotas de cultos afrobrasileños o tenían sus propias devociones” (Enríquez, 2016, p. 104); o en el accionar policial, que solo instiga con violencia a los oriundos, empujándolos aún más hacia el exterior de los márgenes comunitarios. La representación de los sistemas de creencias “paganas” toman en este cuento un giro fantástico al confluir todos hacia el final en la adoración de una deidad oscura —reminiscente a un monstruo lovecraftiano— oculta en el fondo del Riachuelo, de la que descenderían, aparentemente, los habitantes de la villa. Este giro implica un grado de sutileza con respecto a la construcción de la figura monstruosa que el relato anterior no guarda. Si la madre del chico sucio es representada como un monstruo mediante la amplificación grotesca de los rastros de la adicción o la pobreza en el cuerpo, aquí, Emanuel —el resucitado— y los habitantes de la villa son representados con deformidades —una serie de rasgos como tentáculos y ventosas que los convertirían en híbridos entre humanos y cefalópodos y que los ubicaría, siguiendo las palabras de Michel Foucault, entre medio de dos reinos: el animal y el humano, el de la vida y la muerte— que se deben, lo sabremos hacia el final, a la filiación que guardan con el monstruo sepultado bajo ese Riachuelo muerto.

Habitantes fronterizos

Los puntos de contacto entre Cohen y Foucault son múltiples. El nombre del segundo resuena, implícita y explícitamente, en el texto del primero. El vínculo se explicita cuando aquel menciona la manera en que el francés cataloga al monstruo como la personificación de “aquellas prácticas sexuales que no deben cometerse, o aquello que debe cometerse solo mediante el cuerpo del monstruo. ¡Ella y ellos!: el monstruo impone los códigos culturales que regulan el deseo sexual” (Cohen, 1996, p. 10). Donde la convergencia se

da de manera implícita es en aquellos pasajes en que el monstruo aparece como un habitante fronterizo. El análisis de la categoría *monstruo* como una transgresión de leyes —naturales, jurídicas, etc.— que Foucault plantea ubica a lo monstruoso como aquello que habita en los límites de un orden; es la transgresión de ellos, a la vez que su establecimiento. Lee allí, en esa mixtura de especies, de individuos, de sexos, “la mezcla de dos reinos” (Foucault, 2007, p. 69). Esa infracción de los límites, que produce una indiferencia entre los seres humanos similar a la que Esposito le adjudicaba a la violencia primigenia de la comunidad original, nos remite de manera directa al corazón de las tesis de Cohen: las número 3, 4 y 5. La tercera abre con la afirmación de que la irrepresentabilidad del monstruo lo conduce al rechazo a participar en un “orden de cosas” clasificatorio “y por ello el monstruo es peligroso, es una forma suspendida entre formas que amenaza con destrozarse las distinciones” (Cohen, 1996, p. 4). Con esto ubica al trazado de fronteras —entre normalidad y anormalidad, entre comportamientos deseados e indeseados— en el centro de la cuestión. El monstruo de la prohibición, dirá en su quinta tesis, “delimita las fronteras que sostienen ese sistema de relaciones que llamamos cultura, para llamar horriblemente la atención sobre esos bordes que no pueden —no deben— ser cruzados” (Cohen, 1996, pp. 9-10). De lo que habla Cohen es de las formulaciones del cuerpo monstruoso como advertencia, situado en lo que llama “los bordes de lo posible” (p. 8). Su lectura se remonta a leyendas medievales sobre monstruos habitantes de terrenos fuera de la órbita de control social que, por una u otra razón, no deben ser explorados: “el monstruo se sitúa como una advertencia en contra de la exploración de un dominio incierto” (p. 8). El miedo o la repulsión que el cuerpo del monstruo debe representar es funcional a un ordenamiento que precisa del esclarecimiento de sus fronteras, tanto internas como externas, para garantizar su supervivencia.

Cabría preguntarse si la formulación de lo monstruoso en los relatos de Enríquez puede ser leída —como pretende, no la autora, sino sus propios textos— como una denuncia hacia la violencia que empuja hacia el exterior (de las leyes y del territorio) a grupos de personas por pertenencias étnicas o de clase. Recordemos que, para Foucault, la existencia del monstruo, al ubicarse por fuera de sus márgenes, deja a la ley sin voz y la única respuesta que puede suscitar es la de la pura violencia. Esa violencia es la que, afirma Esposito, funda la comunidad originaria. Y es el encauzamiento de esa violencia hacia el afuera de los márgenes de la normalidad lo que permite la constitución de las naciones modernas. Fuera de esos márgenes, o en sus bordes, se ubica el monstruo que, Cohen señala, ha sido construido en numerosos relatos como

forma de control y advertencia o como justificativo de la violencia ejercida hacia pueblos representados de manera monstruosa —prueba de esto es el accionar violento dirigido a pueblos nativos de América o el pueblo judío en Europa, amparado por una serie de “representaciones corruptas” (Cohen, 1996, p. 8)—. Enríquez parece querer invertir esta fórmula que Cohen expone: la representación monstruosa de la pobreza no pretende ser aquí una forma mediante la cual justificar la exclusión violenta, sino un develamiento de estos mecanismos. Lo correcto, a continuación, sería intentar dilucidar si esto, efectivamente, se logra o no.

Sentada en la sala de espera mientras espera su turno en la peluquería de Lala, Sarita —otro personaje cargado de significantes que, se supone, lograrían una asociación por parte del lector con lo marginal (pobre, prostituta, travesti, etc.), es decir, con lo local en este territorio externo a algún orden— es reticente a contarle a la narradora de “El chico sucio”, quien se muestra escéptica a los elementos esotéricos abundantes en ese mundo en el que vive pero al cual no pertenece, alguna historia terrible sobre Constitución que, se nos sugiere, refutaría su incredulidad. A la narradora esto no le interesa. Las historias del barrio le parecen tan “inverosímiles y creíbles al mismo tiempo” (Enríquez, 2016, p. 7) que no le dan miedo. Otra marca que sugiere su traición de clase: ella, lenguaraz clasemediera de Constitución, no sucumbe ante aquellos prejuicios que servirían para sus familiares, amigos y compañeros del trabajo como advertencias para no acercarse a la zona. Si forzamos el vínculo entre la historia no contada de Sarita y las construcciones monstruosas de distintos relatos populares a los que Cohen refiere, nos encontraremos con que los primeros cumplen, dentro del texto, la función que las segundas cumplen dentro de una cultura: como vigilantes de los bordes de lo posible, las historias del barrio advierten sobre límites que no deben ser cruzados.

Los gigantes de la Patagonia, los dragones del Oriente y los dinosaurios de Jurassic Park declaran juntos que la curiosidad es a menudo más castigada que recompensada, que uno está más seguro y contenido dentro de la propia esfera doméstica que en el exterior, lejos de los ojos vigías del estado. (Cohen, 1996, p. 8)

Esto menciona en su quinta tesis y conforma una lista a la que podríamos agregarle, luego de la lectura de este cuento, a los brujos pobres del barrio de Constitución. Las “inverosímiles” teorías acerca de los cultos y los rituales

paganos —tan caros a Enríquez— y de sus pobres fieles, son desechadas por la narradora solo para ser comprobadas luego como ciertas. El relato que parecía ridiculizar, en un principio, el temor de una clase social a otra, parece gritar, ahora, que tenían toda la razón en temer.

Violencia fundante

Al develamiento de aquello que subyace bajo la superficie de los miedos de una clase social y a la denuncia de las condiciones marginales hacia las que son expulsadas un gran número de personas se le suma, en “Bajo el agua negra”, una preocupación por la crisis ambiental. Los cuerpos monstruosos —Emanuel y los habitantes de la villa— se nutren de esta añadidura. No solo los rasgos de la pobreza o la adicción se amplifican para construir al monstruo, sino que también la catástrofe ambiental se hace carne al hibridar el reino de lo animal y lo humano. Quizás el rasgo más sólido del relato es la equiparación de las condiciones marginales de los habitantes de la villa, quienes han sido expulsados fuera de los límites adrede, como materia sobrante, y la contaminación del Riachuelo, ese “gran tacho de basura de la ciudad” (Enríquez, 2016, p. 102). Enríquez ubica en el mismo nivel a ambos al establecerlos como fenómenos derivados de una misma causa: la expulsión por fuera de los límites de un orden para el que no tienen razón de uso. Ya hemos dicho, al establecer las distintas filiaciones entre los textos de Foucault y Esposito, que el establecimiento de fronteras comporta un elemento central del discurso filosófico de la modernidad. Esta delimitación, sabemos con Benjamin (2010), es el “arquetipo de la violencia creadora de derecho” (p. 174). Queda claro que el relato pretende escenificar la vuelta de una violencia hacia aquellos que la han ejercido en primer lugar, para establecer un nuevo orden contrahegemónico que pugnará por reemplazarlo. La revuelta en la villa, el éxodo de fieles cristianos hacia religiones subalternas o el cambio de capa por parte de los policías —representantes de la violencia legítima que el Estado se reserva para sí mismo— revelado en el clímax del relato son ejemplos claros de esto.

Lo que no es tan fácil de dilucidar es si las manifestaciones de la crisis ambiental en el cuerpo del monstruo responden al mismo retorno de una violencia que, una vez puesta en circulación, no puede eliminarse. El nuevo advenimiento del monstruo oculto bajo las aguas negras del Riachuelo no se debe al accionar contaminante. Por el contrario, los desechos ahí arrojados se deberían a un comportamiento razonable, parte de una sabiduría ya olvidada. La equivalencia entre ambas cuestiones se quiebra en este punto y

una expulsión gozaría de una justificación que la otra no tiene. El acierto de Enríquez, sin embargo, recae en ese quiebre. Al desestimarse, hacia el final, la contaminación del Riachuelo como causa del retorno monstruoso, se da rienda suelta a la hipótesis de que es la violencia ejercida de un grupo sobre otro, de arriba hacia abajo, lo que crea a los monstruos que atentan contra el mismo orden que la ejerció. Ya Esposito afirmó que la modernidad trae consigo un cambio de paradigma, de la *communitas* —que permite la libre circulación del *munus* “en su doble aspecto de don y de veneno, de contacto y de contagio” (Esposito, 2009, p. 73)— a la *immunitas* —que desactiva el *munus* al construir confines protectores hacia el exterior y el interior— entendiendo en ambos casos al *munus* como la manifestación de esa violencia originaria signada por la sangre. Este nuevo paradigma, agrega, es autocontradictorio: la violencia no desaparece, sino que “se incorpora en el mismo dispositivo que debería abolirla” (Esposito, 2009, p. 74). En el establecimiento de límites que forma parte de la violencia creadora de un nuevo orden, el excluido debe gozar de ciertos derechos que lo mantengan como tal, al ser una razón de ser de ese orden. Pero la violencia en sí no desaparece. Es un medio y, como tal, puede ser instrumentalizada por distintos grupos para la persecución de distintos fines. La violencia que motiva el accionar policial en el cuento de Enríquez —cuya legitimidad brota del monopolio de uso de la violencia legítima por parte del Estado— es justificada y devuelta hacia el mismo orden que lo ejerce. El tratamiento del oprimido se define, en los cuentos, por el rol que esta violencia puede, o no, cumplir.

En su ya citada *Crítica de la violencia*, Benjamin se propone la tarea de exponer la relación entre la tríada violencia, derecho y justicia. Para delimitar el alcance del primer término en su injerencia en los otros, partirá reconociendo su función instrumental: “la violencia solo puede ser buscada en el reino de los medios y no en el de los fines” (Benjamin, 2010, p. 153). La *Crítica* consiste en una búsqueda de criterios recíprocos independientes para establecer qué medios son legítimos y qué fines son justos. Lo que se reconoce aquí, casi como un supuesto dado, es que la violencia, en tanto instrumento, será un poder que funda o conserva el derecho. Hannah Arendt, en su texto *Sobre la violencia* (2006), recoge el guante arrojado por Benjamin. Aquí también se aborda a la violencia en su dimensión instrumental, pero la diferencia fundamental en la que reside el *quid* de su discusión es en la relación entre el instrumento y el poder. Mientras que Benjamin daba por supuesto al poder como derivado de la creación de un orden de derecho mediante el uso de la violencia, Arendt considera a la violencia y al poder como nociones irreductibles. La violencia necesita del poder para ser empleada con éxito. Es

un medio y, como tal, “precisa de un guía y una justificación hasta lograr el fin que persigue” (Arendt, 2006, p. 70). El poder, en cambio, es un fin en sí mismo. No necesita justificación, “necesita legitimidad” (p. 71). El texto de Benjamin supone una subordinación de la violencia al derecho —que lo crea—, de donde brotará el poder; *Sobre la violencia* marca la distancia entre ambos términos al afirmar que de la violencia nunca podrá surgir el poder.

Ya nos hemos referido en reiteradas ocasiones a la pugna entre distintos órdenes representada en “Bajo el agua negra”. Un espacio marginal caracterizado por el abandono del orden que lo fundó —“esta villa abandonada por el Estado, y favorita de delincuentes que necesitaban esconderse” (Enríquez, 2016, p. 109)—, un espacio fuera del *nomos*, en línea con Esposito y, posteriormente, con el advenimiento de esos monstruos incapaces de producir un lenguaje coherente, fuera del *logos*, da a luz un nuevo ordenamiento que arremete con violencia al original. Los cuestionamientos de Arendt resultan provechosos para dilucidar esta cuestión: la violencia, nos repetimos, nunca podrá engendrar poder. El poder depende de un número que lo sustente. La violencia, ante la falta de números, puede multiplicar la potencia humana. La falta de poder puede tentar, dice Arendt, a reemplazarlo por violencia. Pero la violencia resulta, en todo caso, en impotencia. Peor aún, la violencia puede destruir al propio poder que se supone debería engendrar. La solución que plantea Enríquez resulta, entonces, un callejón sin salida. En sus relatos no se dota de poder a los grupos subalternos. Por el contrario, el único consuelo posible es la liberación de la violencia. No existe margen para la conciliación, solo existe la violencia. Pero su ejercicio por parte del régimen subalterno, en última instancia, culminaría con su desaparición. El final de “Bajo el agua negra” no sugiere, visto desde este lugar, el castigo del oprimido hacia el opresor, sino solo su mutuo exterminio. Y esa resolución solo refuerza la situación impotente de los expulsados hacia los márgenes, al quitarles del todo la posibilidad de hacerse con el poder necesario para constituirse como orden propio.

La situación en “El chico sucio” es un tanto diferente. Mientras que el otro relato ofrece la aparente redirección de una violencia hacia el orden opresivo (más allá de que esto culmine en la desaparición de ambos órdenes), este parece devolver a la comunidad marginal de Constitución a un estadio previo al domesticamiento del *munus*. Debemos recordar que Esposito aludía a estas comunidades como espacios cuyos habitantes estaban indiferenciados y cuya fundación se debe a un hecho de sangre dentro del seno familiar. El asesinato del personaje homónimo al título del cuento por parte de su madre constituye un hecho violento que no se dirige, como en “Bajo el agua negra”,

hacia el opresor. No se rige por una lógica vertical, de abajo hacia arriba, sino horizontal, entre pares, miembros indistinguidos de la masa que conforman las comunidades en su estado originario, previo a cualquier tipo de evolución. El clímax del relato coincide con el segundo encuentro cara a cara de la narradora con la madre filicida, la figura monstruosa cuya descripción vuelve a aludir a la pobreza y a la adicción que deja entrever desde su cuerpo —“el físico típico de las adictas: las caderas siguen siendo estrechas como si se resistieran a dejar lugar para el bebé, el cuerpo no produce grasa, los muslos no se ensanchan” (Enríquez, 2016, p. 19)— hasta su aliento a “hambre, dulce y podrido como una fruta al sol, mezclado con el olor médico de la droga y esa peste a quemado; los adictos huelen a goma ardiente, a fábrica tóxica, a agua contaminada, a muerte química” (Enríquez, 2016, p. 19). El grito que confirma su crimen —“¡YO NO TENGO HIJOS!” (Enríquez, 2016, p. 20)— termina por sellar el destino de esta comunidad arrojada a los márgenes que, indiferenciada, según Esposito, está condenada a la autodestrucción.

Conclusión

Si bien el clímax de “Bajo el agua negra” refuerza la impotencia de la subalternidad para disputar el poder a su opresor, el simple hecho de representar a los habitantes de la villa organizados y encolumnados tras una misma causa significa el otorgamiento de una potencia ausente en “El chico sucio”. La redirección de la violencia hacia aquellos que la ejercen al menos supone una unificación de los excluidos —y sus sistemas de creencias— en un mismo orden. El lugar dado a la violencia en el otro relato sugiere una posición aún más desfavorecida. Los hechos de sangre que ocupan el centro de la narración en “El chico sucio” —el terrible asesinato de un niño que sacude al barrio y el sacrificio del chico sucio y su hermano por nacer en manos de su madre— nos remontan a la idea de comunidad primitiva, indiferenciada, que Esposito expone en su conferencia. Si las comunidades originarias —cuya fundación ocurre a partir de un delito homicida signado por el nexo biológico entre víctima y victimario— debieron demarcar límites hacia afuera y hacia adentro para no desaparecer, esa comunidad ubicada en los márgenes de un barrio que alguna vez fue insignia de un orden hegemónico está condenada a la autodisolución. Los sistemas de creencias subalternos no llegan en ningún momento a confluír en un mismo cauce, sino que, como Lala, cada habitante guarda su propia devoción (sea algún culto afrobrasileño, el Gauchito Gil o San La Muerte) que puede, o no, coincidir con la de otros. No hay organización en los márgenes, sino pura indistinción, lo que permite el flujo de una violencia

continúa entre aquellos que lo habitan.

Un punto en común une la labor diversa de los autores abordados en este texto: el estudio de la demarcación de límites que fundan y sustentan un determinado orden. El estudio del monstruo como fenómeno cultural permite visibilizar el entramado oculto bajo la superficie de una cultura determinada, cuya posibilidad de existencia está subordinada a su facultad de fijar y mantener los márgenes que la separan de aquello que expulsa. Esa delimitación es, siempre, una acción violenta. La instrumentación de la violencia sustentada en un poder que busca conservarse produce siempre la subyugación de otro orden y este enfrentamiento es lo que en los cuentos de Enríquez se pone en escena. Pero es en esa articulación de un orden represor y otro subalterno en vías de rebelión ante el que lo engendra violentamente donde puede observarse la reafirmación de los prejuicios de clase que los cuentos buscan derrumbar. Durante la resolución de esta situación conflictiva, en la que los prejuicios que un sector social tiene sobre el otro se confirman, la interpelación falla. Tanto en “Bajo el agua negra” como en “El chico sucio” el monstruo parece construirse mediante el prisma a través del cual un estrato social observa a otro. De acuerdo con Cohen, el monstruo dice algo de la cultura que lo produce y es justamente aquí donde yace la falla de Enríquez: los suyos no dicen nada sobre el orden que los engendra. Foucault afirma que la mera existencia del monstruo deja a la ley sin voz; los cuentos aquí estudiados dejan sin voz al monstruo.

Referencias

- Arendt, H. (2006). *Sobre la violencia*. (Trad. Guillermo Solana). Alianza Editorial.
- Benjamin, W. (2010). *Para una Crítica de la Violencia*. (Trad. H.A. Murena) En *Ensayos escogidos*. El Cuenco de Plata.
- Cohen, J. (1996). La cultura del monstruo (siete tesis). En *Monster Theory: Reading Culture*. (Trad. Ariel Gómez Ponce). University of Minnesota Press.
- Enríquez, M. (2016). “El chico sucio” y “Bajo el agua negra”. En *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama. Versión digital disponible en: https://blogs.ubc.ca/virtualkoerners/files/2020/06/enriquez_las-cosas-que-perdimos-book.pdf
- Esposito, R. (2009). Comunidad y violencia. (Trad. Rocío Orsi Portaló). *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, (12), 72-76.
- Foucault, M. (2007). "Clase del 22 de enero de 1975". En *Los anormales*. Fondo de Cultura Económica.

**[FE DE ERRATAS]¹ “[Me] llama desde el futuro para devenir.
 [Me] llama desde el futuro para volver”. Aportes de la
 terolingüística para seguir con el problema**

Camila Arce Torre²

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

Resumen: en el siguiente artículo indagaremos acerca de la propuesta de las terociencias, entendiéndolas como una puesta en práctica de la figura SF que postula Donna Haraway en su libro *Seguir con el problema, generar parentesco en el Chthuluceno* (2019), como un aporte clave para el cruce posible entre las ciencias exactas y las humanidades. Partimos del diagnóstico de que vivimos en una tierra dañada y debemos generar prácticas que nos permitan *seguir con el problema*. Con este objetivo acudiremos al cuento “La autora de la semillas de acacia y otros extractos de la *Revista de la asociación de Terolingüística*” de Úrsula K. Le Guin y leeremos cómo hace uso de la disciplina de la terolingüística la filósofa Vinciane Despret en *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación* (2022), a fin de profundizar en las potencialidades de la SF en tanto narración especulativa que pone en tensión las prácticas científicas modernas. En estos textos encontramos dislocado el lugar que ocupan los animales y la naturaleza, ya que dejan de ser vistos como objetos pasivos y adquieren el estatuto de autores de prácticas artísticas simpoiéticas, ayudándonos a pensar otros mundos y otros futuros posibles desde las barrosidades del Chthuluceno.

Palabras clave: Úrsula K. Le Guin, SF, terolingüística, ficción teórica, seguir con el problema.

“It Calls [Me] from the Future to Become. It Calls [Me] from the Future to Come Back”. Contributions of Therolinguistics to Continue with the Problem

Abstract: We will investigate the proposal of therosciences, understanding them as an implementation of the SF figure that Donna Haraway postulates in her book *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene* (2019), as a key contribution to the possible crossover between the natural sciences and the humanities. We start from the diagnosis that we live on a damaged earth and that we must generate practices that allow us to keep *staying with the trouble*. With this objective we will read the story “The Author of the

¹ Fe de erratas: por pedido de la autora se publica nuevamente el artículo con una pequeña modificación. Puede encontrarse la versión anterior en el siguiente enlace: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/notalmargen/article/view/44778>

² Con aval de la Dra. Franca Maccioni, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

Acacia Seeds and Other Extracts from the Magazine of the Association of Terolinguistics” by Úrsula K. Le Guin and we will read how the philosopher Vinciane Despret uses the discipline of therolinguistics in *Autobiography of an octopus and other stories of anticipation* (2022), in order to delve deeper into the potential of SF as a speculative narrative that puts modern scientific practices in tension. In these texts we find the place occupied by animals and nature dislocated, since they are no longer seen as passive objects, but instead they acquire the status of authors of sympoietic artistic practices, helping us to think about other worlds and other possible futures from the Chthulucene.

Keywords: Úrsula K. Le Guin, SF, therolinguistics, theoretical fiction, staying with the trouble

En este trabajo indagaremos acerca de la propuesta de las *terociencias*, noción que se desprende y engloba a la *terolingüística*, disciplina que fue acuñada por primera vez en el cuento “La autora de las semillas de acacia y otros extractos de la Revista de la asociación de Terolingüística” de Úrsula K. Le Guin (1987). Lo haremos a partir de las repercusiones que tuvo luego en *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación* de Vinciane Despret (2022). Para entender la relación que se puede establecer entre ambas autoras, haremos uso de lo que Donna Haraway llama las prácticas SF en su libro *Seguir con el problema, generar parentesco en el Chthuluceno* (2019). Partiremos del supuesto de que tanto Le Guin como Despret ponen en práctica la figura SF y de que la misma Haraway se apoya en la lectura de ambas como un ejemplo de lo que implican las prácticas de ciencia ficción, fabulación especulativa, figuras de cuerdas, feminismo especulativo y hechos científicos para seguir con el problema.

Las *terociencias*, puestas en juego como práctica SF en el ámbito de la narración especulativa y de anticipación, serán leídas desde la categoría de ficción teórica (Milone *et al.*, 2021)³. Dicha noción nos habilitará la flexibilidad metodológica necesaria para indagar en la potencialidad de la literatura y la ficción, con el fin de pensar la teoría y poder comprender los rasgos característicos de las propuestas de Haraway y Despret para repensar sus propias prácticas científicas desde lugares poco habituales: la imaginación teórica, la (in)especificidad disciplinar y la importancia de la narrativa

³ El concepto de ficción teórica fue trabajado en el marco del seminario El despertar de la imaginación en la teoría: ficciones teóricas para la literatura y las artes contemporáneas, dictado en el año 2023 por la cátedra de Hermenéutica de la Escuela de Letras, FFyH, UNC. Para consultas dirigirse a Imaginar, hacer. Ficciones y fricciones teórico-críticas de la literatura y las artes contemporáneas. Milone, G.; Maccioni, F. & Santucci, S. (Comp). Colecciones del CIFYH, FFyH, UNC. 2021, publicación realizada por el equipo de investigación cuyo proyecto (2018-2022) se denominó “Perspectivas materialistas: un abordaje crítico de escrituras contemporáneas”.

leguiniana para realizarlo.

Un gran sector de la comunidad científica coincide en denominar Antropoceno⁴ a la era geológica actual, aludiendo al impacto global irreversible que ha tenido la actividad humana sobre los ecosistemas terrestres. Si bien hay posiciones que difieren sobre cuál sería el comienzo preciso de esta era, sí es posible relacionarlo directamente con el advenimiento de la modernidad y con las actividades industriales a gran escala. Todo este proceso ha tenido su correlato en las diversas dimensiones de la actividad humana, no únicamente la industrial o productiva, sino también, por ejemplo, en la esfera del discurso científico, que ha legitimado los modelos productivos que sostenemos hasta la actualidad, colocando a la naturaleza y al resto de los seres como recursos, como *stock* disponible para la explotación y el beneficio del Hombre⁵.

El sintagma *seguir con el problema* es la alternativa harawayana a las dos respuestas más frecuentes que identifica la autora frente a los horrores del Antropoceno y el Capitaloceno (Haraway, 2019, p. 84)⁶. La primera se asienta en “la fe cómica en las soluciones tecnológicas, ya sean seculares o religiosas” (Haraway, 2019, p. 22); la segunda es una respuesta más destructiva y desesperanzadora: ya no es posible hacer nada para revertir las consecuencias ecológicas, ambientales y sociales del impacto del *Ántropos*⁷ en los ecosistemas. En las propias palabras de la autora, para esta respuesta, “no tiene sentido tener una confianza activa recíproca en trabajar y jugar por un mundo renaciente” (Haraway, 2019, p. 22). Frente a estas dos respuestas, Haraway (2019) propone al Chthuluceno, un “espaciotiempo para aprender a seguir con el problema de vivir y morir con responsabilidad en una tierra dañada” (p. 20):

Concretamente, a diferencia del Antropoceno o el Capitaloceno, el Chthuluceno está hecho a partir de historias y prácticas multiespecies en curso de devenir-con, en tiempos que permanecen en riesgo, tiempos precarios en los que el mundo no está terminado y el cielo

4 Concepto acuñado por Paul Crutzen y Eugene Stoermer en los años 2000.

5 Hacemos uso de la palabra “Hombre” con mayúsculas a fin de establecer una diferencia entre el sujeto cartesiano moderno y el hombre como sustantivo común que denomina a la especie humana.

6 Capitaloceno haría mención, en este caso, no únicamente a la actividad del hombre, sino más bien al sistema productivo: el capitalismo y sus repercusiones irreversibles a nivel global sobre los ecosistemas terrestres. Jason Moore es quien lo utiliza por primera vez en un seminario dictado en el 2009. Para mayor profundización se recomienda leer el capítulo 2, “Pensamiento tentacular. Antropoceno, Capitaloceno y Chthuluceno”, de *Seguir con el problema...* de Donna Haraway (2019) y dirigirse específicamente a la nota al pie n° 55.

7 Dirigirse a la nota n° 50 del capítulo 2, “Pensamiento tentacular. Antropoceno, Capitaloceno y Chthuluceno”, de *Seguir con el problema...* de Donna Haraway (2019).

no ha caído, todavía ... Estamos en riesgo mutuo. Contrariamente a los dramas dominantes en el discurso del Antropoceno y el Capitaloceno, los seres humanos no son los únicos actores importantes en el Chthuluceno, con todo el resto de seres capaces de reaccionar. El orden ha sido retejido: los seres humanos son de y están con la tierra, y los poderes bióticos y abióticos de esta tierra son la historia principal. (Haraway, 2019, p. 95)

Seguir con el problema en el Chthuluceno, significa, entonces, discutir con los discursos científicos modernos, con el sistema productivo capitalista y con la idea del Hombre como el centro y único agente de la destrucción y del cambio. Para ello, Haraway recurre a las nociones de simbiogénesis y simpoiesis, retomando una línea de la biología y de las teorías de la evolución de la que Lynn Margulis es una de las mayores voceras; se afirma en el concepto de la simbiogénesis para denominar la vida como algo complejo, dinámico y que necesariamente está dado a partir de las relaciones con otrxs⁸. Y no se trata únicamente de entender estas interrelaciones como formas de beneficio mutuo entre las especies —que sería la noción más extendida de simbiosis—, por el contrario:

La gama de nombres necesarios para designar los heterogéneos patrones en red y los procesos de disyuntivas y ventajas situadas y dinámicas para los simbiontes/holobiontes recién comienza a salir a la superficie, a medida que los biólogos se deshacen de los dictados del individualismo posesivo y los juegos de suma cero como modelos de explicación. (Haraway, 2019, p. 101)

De este modo, Haraway comprende la simpoiesis —basándose en estas teorías biológicas⁹— como un modo de devenir-con, de pensar-con

⁸ En la versión de este artículo anteriormente publicada, en lugar de “otrxs” aparecía “otras personas”. Sentimos la necesidad de cambiarlo porque la insistencia de Haraway en estas teorías biológicas sobre la vida y la evolución —y no otras— radica en el intento de desantropocentrar la metodología desde la cual construimos el conocimiento científico y teórico, yendo a las concepciones fundamentales desde las que nos posicionamos. En este sentido, la palabra “otrxs”, ambigua y poco definida como parece, habilita a pensar la vida como un proceso de interrelaciones entre múltiples seres —vivos y no vivos— y cientos de microorganismos asociados o, al menos, a no clausurarla única y exclusivamente a la interrelacionalidad humana.

⁹ Nos referimos a las que versan sobre los sistemas generativos complejos, de las cuales Margulis (1986) es pensadora.

y de generar-con otros humanos estrategias para seguir con el problema en una tierra dañada, para “configurar mundos de manera conjunta, en compañía” (Haraway, 2019, p. 99). Y, en este sentido, se vuelven importantes las preguntas: con quiénes pensamos, qué mundos y qué futuros son posibles. En términos de la autora, “importa qué pensamientos piensan pensamientos. Importa qué conocimientos conocen conocimientos. Importa qué relaciones relacionan relaciones. Importa qué mundos mundializan mundos. Importa qué historias cuentan historias” (Haraway, 2019, pp. 65-66). En este marco, las prácticas SF —que engloban, como dijimos anteriormente, a la ciencia ficción, a la ficción especulativa, a la ciencia fantástica, al feminismo especulativo, a las figuras de cuerdas y a los hechos científicos— se vuelven prácticas que nos permiten pensar y seguir con el problema en el Chthuluceno, en tanto generan parentescos raros e impensados para los discursos humanistas y cartesianos que colocan al humano —al Hombre— en el centro de la Historia, de las prácticas productivas y, también, como el único apto para generar conocimiento y realizar arte. Las prácticas SF son, para Haraway, maneras arriesgadas de juegos para contar y configurar historias, entendiendo que “los seres asociados ontológicamente heterogéneos devienen lo que son y quienes son en una configuración del mundo semiótico-material relacional. Naturalezas, culturas, sujetos y objetos no preexisten a sus configuraciones entrelazadas del mundo” (2019, p. 36). Es así como el modo de las figuras de cuerdas, ese juego que implica el entrelazamiento de hilos con los dedos de las manos, de enredos y desenredos, se convierte en una manera de entender lo político, lo social y el resto de las prácticas SF: las narraciones especulativas, el feminismo especulativo, la ciencia ficción. Para narrar historias que sigan con el problema, debemos entrelazarnos, generar parentescos con otros seres más allá de los humanos, ir hacia adelante, retroceder, dar y recibir con respons-habilidad: devenir-con. Y este entrelazamiento debemos trasladarlo, también, a las prácticas científicas para propiciar que los límites entre las humanidades y las ciencias físicas y biológicas no sean tan taxativos. Para ello, para pensar entre disciplinas, es posible recuperar las potencialidades de la ficción y de las narraciones especulativas. Crear desde el barro, desde el humus del Chthuluceno, desde las “humusidades” (Haraway, 2019, p. 62).

Ficción teórica o cómo imaginar la investigación

La noción de ficción teórica (Milone *et al.*, 2021) es traída como una categoría crítica desde la cual se piensa un “modo de producción de saber que insiste en ponderar la imaginación y la invención” (Milone *et al.*, 2021, p. 20) con la

intención de pensar modos otros de realizar teoría, de relacionarnos con las escrituras y con el saber:

Abrir un uso libre de la potencia común (de la ficción), vale decir, abrir el juego con ese común poiético que es el lenguaje y hacerlo ignorando la separación que imponen los campos disciplinares. Profanar será también, entonces, liberar la inscripción de una práctica (la ficción, por caso) de una esfera determinada (la Literatura), disponerla para un nuevo uso: *usar su potencia* para imaginar teorías “que imiten la forma de la que se han emancipado”. (Agamben, 2009, como se citó en Milone *et al.*, 2021, p. 112)

Este movimiento crítico nos permite pensar la potencialidad que pueden tener las narraciones de anticipación que analizaremos en la escritura de Le Guin y de Despret, desde las cuales podemos pensar en el diálogo y el cruce interdisciplinar que nos habilita la figura SF postulada por Haraway y la teorización sobre la narración en forma de bolsa que nos propone Le Guin, tanto desde su narrativa como desde su producción ensayística. Estas narraciones pensadas desde la figura de SF —en tanto modo de acercar las prácticas científicas y los hechos científicos a las narraciones especulativas— y la ficción teórica como un corrimiento del lugar de la literatura para el cruce interdisciplinario entre ficción y teoría, en tanto método de investigación, nos permiten otro modo de pensar en el tiempo presente. Un tiempo presente atravesado por la catástrofe y la falta de proyección futura, que precisa la búsqueda de alternativas potenciadas desde el cruce entre la imaginación y la teoría. Úrsula K. Le Guin, con su prolífica obra de ciencia ficción, constantemente pone en tensión los límites de lo posible, expande esos horizontes que parecen obturados en nuestra época y nos invita a imaginar otros modos de relacionarnos con la naturaleza, con el trabajo, con la política, con la producción artística y con la producción teórica de conocimiento.

Las terociencias

La terolingüística, como precursora de las terociencias en general, se vuelve relevante para seguir pensando-con. Se trata de una apuesta teórico-ficcional que desbalancea los discursos científicos y biológicos que se han ocupado

tenazmente, desde el siglo XVIII en adelante, de legitimar los modelos de producción capitalistas y occidentales y de jerarquizar la figura del Hombre como modelo epistémico y político. “Desde el imperialista siglo XVIII, las ciencias biológicas han sido especialmente poderosas fermentando nociones sobre todos los habitantes mortales de la tierra” (Haraway, 2019, pp. 59-60). Es importante destacar, entonces, que la primera vez que fue acuñado el término “terolingüística” no haya sido desde el discurso científico, sino literario, de la pluma de Úrsula K. Le Guin, una escritora de ciencia ficción estadounidense. Y es relevante, también, que una científica y filósofa belga como Vinciane Despret haga uso de esta noción para poner en jaque los límites de una disciplina científica —la etología— a partir de la práctica SF de escritura de relatos de anticipación¹⁰, que aparecen en *Autobiografía de un pulpo*. Como bien escribe María Ptqk en el prólogo de *Autobiografía de un pulpo* (2022):

La SF (*Science Fiction*) es más que un género literario. Es un método para emanciparse y desobedecer, para pasar al otro lado del espejo, donde se cierra la puerta a la epistemología clásica y se perfilan las sombras de otros sistemas de conocimiento, otras culturas del saber. (p. 19)

El término “terolingüística” —del cual luego desprendemos el de “terociencias”, “teroarquitectura”, entre otros— trae su prefijo *ther-* del griego, que significa ‘animal salvaje’. De este modo, estas disciplinas científicas-fantásticas-especulativas ponen su centro de atención en el comportamiento lingüístico, artístico, arquitectónico, etc. de los animales. La apuesta inaugurada por Le Guin va un paso más allá, en tanto no apunta únicamente a estudiar el comportamiento animal, sino también, por ejemplo, a realizar traducciones de los escritos animales. Es decir, se parte de la base de que en el caso de “La autora de las semillas de acacia...” las hormigas pueden escribir, como de hecho lo hacen, y de que existe, por lo tanto, la narración-hormiga; es la ciencia humana —la terolingüística— la que debe encontrar el método adecuado para poder realizar una traducción y posterior interpretación de esos escritos. Con esta apuesta, entonces, y entendiendo las prácticas científicas, artísticas, narrativas, entre otras, de un modo simpoiético, los otros seres no humanos —en este caso los animales salvajes—, ya no ocupan

¹⁰ Utilizamos “relatos de anticipación” porque respetamos la decisión editorial de denominarlos de este modo.

el lugar de objeto a ser estudiado de manera pasiva. Los animales salvajes tienen lenguaje, posibilidad de narración, de crear historia, de realizar prácticas artísticas y es, en todo caso, la ciencia humana la que debe revisar su método para poder acercarse a estas producciones y a estos escritos y no al revés. Entiéndase, no forzar a que su objeto de estudio se adecúe a los marcos teórico-metodológicos establecidos por las prácticas científicas y elaborados desde una perspectiva humanista.

Bolsa transportadora de relatos de anticipación

En el caso de Úrsula K. Le Guin es importante detenerse un momento en su teoría de la ficción como bolsa, porque es el fundamento de lo que luego Haraway va a reconocer en la escritura leguiniana como una práctica SF que permite comprender, también, el surgimiento de la terolingüística. Le Guin sostiene que, al contrario de las narraciones con forma de punta de flecha, —que son las narraciones del Hombre y sus aventuras de caza, conquista, guerra y supremacía sobre la naturaleza, animales y recursos—, a la ficción narrativa, la narrativa especulativa y la ciencia ficción es mejor entenderlas como bolsa: la forma del primer dispositivo cultural que permitió a los seres humanos recolectar y guardar sus semillas: el recipiente. La ficción con forma de bolsa no es una ficción que rehuye al conflicto, todo lo contrario; pero no se trata de eso únicamente, sino de poder contar otras historias, las historias de aquellos que se quedan en la casa, recolectando la avena, las semillas y que tejen redes en esta realidad extraña:

Diría incluso que la forma natural, propia o justa de la novela debería ser la de un saco, una bolsa. Un libro contiene palabras. Las palabras contienen cosas. Llevan sentidos. Una novela es un botiquín, contiene cosas que se relacionan de un modo particular y poderoso entre sí y con nosotros. (Le Guin, 2020, p. 12)

Es en la forma cóncava del recipiente recolector, en la bolsa de red o en el útero donde pueden germinar estas historias que *historizan*, piensan y *mundializan* mundos interrelacionados, chthulucénicos, que van y vienen y que no necesariamente tienen un fin por el fin mismo. En la narración con forma de bolsa se encuentra el barro de los monstruos chthónicos¹¹ que

¹¹ Los chthónicos son seres de la tierra, antiguos y de última hora a la vez. Los imagino repletos de tentáculos, antenas, dedos, cuerdas, colas de lagarto, patas de araña y cabellos muy desenmarañados.

habitan en el humus, que crean artísticamente de manera simpoiética. De este modo, la propuesta leguiniana de la ficción como bolsa transportadora se vuelve una propuesta narrativa ficcional del devenir-con y del pensar con otros seres. Una propuesta política para *seguir con el problema* y para interrogarnos sobre nuestro presente, entendiendo la ciencia ficción —o el género de la narración especulativa— más como un género realista, que describe una realidad por demás extraña:

La ciencia ficción bien entendida, como toda ficción seria, aun cuando sea divertida, es un modo de intentar describir lo que de hecho sucede, lo que las personas efectivamente hacen y sienten, cómo se vinculan con todo lo demás en este vasto saco, este vientre del universo, este útero de cosas que serán y tumba de cosas que han sido, esta historia sin fin. (Le Guin, 2020, p. 15)

Una hormiga rebelde, una autobiografía de un pulpo

“(No deseo) pulsar las antenas. (No quiero) golpear. (Quiero) verter sobre semillas secas la dulzura de (mi) alma. Podrán encontrarlas cuando (yo haya) muerto. ¡Palpa esta seca madera! ¡Soy yo quien) habla! ¡Yo estoy) aquí!” (Le Guin, 1987, p. 1). Así comienza la traducción de las treinta y dos semillas de acacia infecundas encontradas junto al cadáver de una hormiga, que estaba en contra del régimen¹², al final de un largo y estrecho túnel de una colonia de hormigas. La traducción de este manuscrito forma parte de algunos extractos de “*La Revista de la Asociación de Terolingüística*” (Le Guin, 1987) donde, además de realizar la traducción de estas semillas, hay otros extractos donde algunos terolingüistas se preguntan sobre el fenómeno del lenguaje, las prácticas artísticas, el lenguaje de las plantas y el futuro de su disciplina. En esta revista vemos plasmada la posibilidad de una literatura de los Pingüinos, del idioma Delfín e, incluso, la especulación acerca de un lenguaje de las plantas o de las rocas. “¿Qué es el lenguaje?” se pregunta el Presidente de la Sociedad de Terolingüistas:

Los chthónicos retozan en un humus multibichos, pero no quieren tener nada que ver con el Homo que mira al cielo. Los chthónicos son monstruos en el mejor sentido: demuestran y performan la significatividad material de los bichos y procesos de la tierra. (Haraway, 2019, p. 20)

¹² Esto lo podemos inferir de las interpretaciones que realizan quienes se dedican a la terolingüística a partir de la comparación que realizan con el estudio del comportamiento de las hormigas, sus costumbres sociales y políticas e incluso el léxico ya identificado anteriormente (Le Guin, 1987).

Esta pregunta, capital para la ciencia terolingüística, ha sido respondida —aunque heurísticamente— por la propia existencia de esta ciencia. El lenguaje es comunicación: ese es el axioma en el cual se basan nuestras teorías e investigaciones, y del que proceden todos nuestros descubrimientos; y estos mismos descubrimientos ratifican la validez de tal axioma. (Le Guin, 1987, p. 8)

El lenguaje es comunicación, sí, pero ¿qué sucede con el lenguaje vegetal?: “¿qué ocurriría si el arte no fuera comunicativo? ¿O qué si ciertas formas de producción artística lo fueran y otras no?” (Le Guin, 1987, p. 8). En este relato sigue habiendo una lectura donde los vegetales no tienen un estatuto activo de producción lingüística ni artística, pero, sin embargo, en el caso de que un arte no comunicativo vegetal existiera, la terolingüística no debería ser esclava de sus propios axiomas, tal como lo escribe el Director. Deben ser revisados y reformulados los principios rectores de la disciplina y las técnicas para realizar la correcta traducción de la literatura-vegetal. Esto queda demostrado con “el fracaso —un fracaso noble, sin embargo— de los esfuerzos del Dr. Srivas, de Calcuta, al emplear la filmación en cámara rápida a fin de registrar un léxico del Girasol” (Le Guin, 1987, p. 9). Incluso, volviendo a la traducción de lenguajes animales, podemos pensar en lo que implicó no haber considerado correctamente que los pingüinos son pájaros y que “vuelan en el agua” (Le Guin, 1987, p. 5). Lo que podemos ver plasmado en este relato es un cuestionamiento cabal sobre la disciplina terolingüística —o de las prácticas científicas en general, si extendemos nuestro análisis— a partir de una reflexión sobre las prácticas que las constituyen. La especulación es constitutiva, también, de la reflexión sobre sus prácticas y, por eso, quienes analizan la situación desde la terolingüística se permiten pensar que, a futuro, la disciplina habrá cambiado tanto que resultará absurda la metodología utilizada en sus principios:

Con el paso del tiempo nuestra actitud será igualmente irrisoria. “¿Te das cuenta”, le dirá el fitolingüista al crítico de estética, “de que ni siquiera eran capaces de leer el Berenjena?”. Y se reirán de nuestra ignorancia al tiempo que toman sus mochilas y emprenden una caminata para leer la recientemente descifrada lírica de los líquenes

de la cara norte del pico Pikes. (Le Guin, 1987, p. 10)

La posibilidad de la especulación está dada, a nuestro parecer, por los mismos principios por los cuales es posible pensar en la existencia de disciplinas como la terolingüística, la teroarquitectura o la geolingüística: porque en ningún momento se pone en cuestión que los animales tienen la facultad de lenguaje y que pueden comunicarse. El foco no está puesto en la novedad que implicaría la capacidad de los animales para comunicarse, para narrar o para escribir, más bien, el foco está puesto en el régimen de atención necesario por parte de la ciencia para lograr conocer más del lenguaje de los animales y lograr inmiscuirse en ello. La práctica científica de la terolingüística es llevada a cabo y atravesada por el cuerpo y la experiencia de entender a los animales como seres que se encuentran al mismo nivel que los seres humanos. Y la curiosidad científica que promueve su investigación está motorizada justamente por este supuesto.

El modelo cartesiano que ubica al hombre en un puesto de mayor jerarquía en relación al resto de los seres vivos se apoya, principalmente, en la capacidad de raciocinio de los seres humanos, que puede ser exteriorizada por su facultad de lenguaje, dado que pensamiento y lenguaje están estrechamente vinculados entre sí. Entonces, si partimos de esta base para comprender cabalmente lo que implica la posibilidad —aunque sea especulativa— de una disciplina científica que se dedique al estudio del comportamiento animal y, en particular, al estudio del lenguaje animal —entendiéndolo como comunicación, en una primera instancia, pero no como un simple modelo de comunicación animal— tendremos la pauta sobre en qué lugar de la jerarquía ontológica están siendo ubicados los animales —y por extensión, la naturaleza, abarcando seres vivos y seres no vivos en su totalidad— en relación al hombre. Es decir, en el relato analizado existe una apertura a esos otros seres más allá de lo humano y no está puesta en duda la posibilidad de una comunicación animal, de una historia animal, de un arte animal. Además, la escena de la hormiga muerta al lado de las semillas de acacia con sus escritos encima es una clara muestra de que los asuntos de vida-muerte necesariamente precisan de relaciones interespecie y de que la escritura o la práctica artística también está atravesada por la materia y se trata del devenir-con. Como señala Haraway (2019) en su capítulo dedicado a Le Guin:

Ellas —nosotros— estamos aquí para vivir y morir con, no solo para pensar y escribir con. Aunque para eso también estamos aquí, para

sembrar mundos con, para escribir en exudaciones de hormigas sobre semillas de acacias, con tal de mantener la continuidad de las historias. Igual que el relato de la bolsa de Le Guin. (p. 193)

Es importante, en primer lugar, la relación entre la hormiga y las semillas que eligió para escribir. En segundo lugar, la lectura terolingüista de quienes encuentran ese manuscrito y el horizonte simpoiético que se habilita a partir de lo que la hormiga tiene para decirnos. Esto último sobre la base, también, de las reflexiones disciplinares que este tipo de escritura animal-vegetal dispara y la potencialidad teórica que esta especulación narrativa nos habilita.

En *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación* de Vinciane Despret (2022) nos encontramos con tres relatos que tratan sobre las indagaciones terocientíficas, donde la especulación narrativa de la SF es puesta en función de repensar las prácticas de la etología de un modo experimental, tanto desde el lugar de los científicos como de los animales estudiados. Nos encontramos con un ensayo que se entreteje con las tramas de investigaciones científicas reales y prácticas ficcionales que nutren esos interrogantes que la ciencia tradicional ha dejado sin responder. En el primer relato nos hallamos con las consecuencias que *sufren* los investigadores de la lingüística arácnida: la presencia de acúfenos incesantes que vuelven viable la posibilidad de que quienes estudian estos fenómenos se hayan vuelto locos debido al excesivo compromiso con sus estudios. Sin embargo, luego de una tenaz insistencia en asegurar que no se trata del fenómeno de los acúfenos ni de la locura, logran llegar a la siguiente conclusión:

Las arañas tomaron la muy sabia decisión de ocupar los intersticios de la visión y la audición, de poblar con sus propias historias un mundo en el que hablar hace vibrar y hace responder: *son cantantes silenciosas de un canto comunicado por una gran diversidad de sustratos.* (Despret, 2022, p. 44)

En este relato se sostiene que la irrupción humana, con sus prácticas científicas, llevaron a las arañas a la trágica decisión de romper con el silencio para hacer saber que el ruido humano producido por el avance tecnológico las está aturdiendo. “Mis queridos y queridas colegas: hemos de rendirnos a

la evidencia: esos pretendidos acúfenos son una señal clara que nos envían las arañas. Y debemos escucharla” (Despret, 2022, p. 44). A las arañas les gusta la música y por lo tanto se vuelve necesario repensar las prácticas científicas de investigación en interrelación con las prácticas artísticas si se quieren los resultados deseados: “los científicos y científicas habrán de dirigirse a ellas como artistas, o más exactamente como artistas que se dirigen a artistas” (Despret, 2022, p. 45). Gracias a ellas y a su lenguaje de las vibraciones, de lo que nos pueden enseñar a partir de sus prácticas lingüísticas y de la apertura de las prácticas científicas a los otros seres no humanos, en este relato se concluye que quizás sea posible comenzar a establecer conexiones más profundas con la tierra y el cosmos, a partir del estudio de estas vibraciones realizadas por las arañas y, en extensión, por toda la materia. Se le da un valor estético-teórico a lo que esa novedad implica en el ámbito de las terociencias.

En lo que respecta al segundo relato, nos plantea —de un modo especulativo— la posibilidad de leer semióticamente los muros realizados con materia fecal de los wómbats. En este caso, también se vieron implicados quienes se dedican a la teroarquitectura y la conclusión a la que se llega es que las construcciones de estos muros alrededor de las madrigueras de los wómbats responden a un impulso artístico-creador por parte de estos animales y que pueden ser entendidos como parte de una “cosmopolítica fecal”:

Cada muro, por consiguiente, sería el eslabón de una red cuya extensión apenas somos capaces de imaginar ... se trataría de un compost teleológico hecho de semillas, hongos, raíces, hierbas y cortezas; la transustanciación más terrestre y más inmanente que la teleología haya podido inventar. A las redes de las incontables galerías de los wómbats les correspondería, en la superficie, una red igual de densa, igual de inmanente, de potencias orgánicas vinculadas al cosmos. (Despret, 2022, p. 80)

El último relato, el de la autobiografía de un pulpo, comienza con el hallazgo de un manuscrito por parte de una comunidad de pescadores en las calas de Cassis, en Italia. Ante la imposibilidad de realizar una traducción certera, luego de lograr determinar que se trataba del escrito de un pulpo, la Asociación de Terolingüística Clásica decide ponerse en contacto con

la comunidad napolitana de los ulises. En las comunidades de los ulises — existe otra en Japón— se educa a ciertos infantes para que sean capaces de establecer una relación simbiote con los pulpos que habitan en la zona, a partir de una educación específica y una investigación muy tenaz realizada por generaciones para lograr el vínculo tan especial que sostienen con los pulpos. Cuando la terolingüista enviada por la Asociación para realizar la traducción llega, se encuentra con una comunidad de personas que han perfeccionado el arte de cultivar sus relaciones con los pulpos —aun en ausencia de estos animales— a partir de la transmisión generacional de prácticas y costumbres; han generado, incluso, una lengua específica para lograr una mayor comprensión del pensamiento y de las emociones de los pulpos. Esta lingüista es acompañada por un Ulises de no más de quince años que la guía para que ella entienda su forma de vida. Recién cuando el Ulises que la acompaña considera que la investigadora ha comprendido cabalmente cuál es la relación entre simbiotes, a pesar de la ausencia de los pulpos, comienzan con el trabajo de la traducción. Se encuentran con una autobiografía que trasluce enojo, violencia y una falta desgarradora de esperanza. Esta autobiografía tiene correlato con los pulpos que, luego de unos meses desde que la lingüista ha llegado a la comunidad, retornan a las costas napolitanas, pero mostrando una actitud poco receptiva con el ser humano. ¿Qué tienen para decir los pulpos sobre el impacto humano en los océanos?: “ninguna cháchara cromática, ninguna conversación, nada más que una rabia indescriptible” (Despret, 2022, p. 124). ¿Qué nos puede iluminar esta experiencia SF sobre nuestras prácticas científicas, sobre el modo con el que nos acercamos a nuestros “objetos” de estudio?

10. Lentos y agitados los tiempos de espera. Cortos y agitados los tiempos de existencia. La impaciencia nos gana.

11. Hablar sin luz es violencia. Hablar sin tinta es violencia. La lengua de los sin-cuerpo está cargada de venenos. El pulpo sin luz es ptochópodo para el pulpo. (Despret, 2022, p. 125)

La autobiografía encontrada, de la cual hemos transcrito unos versos, en realidad es una “simbiografía”, debido a que ha sido escrita por un mismo pulpo pero que, sin embargo, no tiene un dominio centralizado por sobre sus tentáculos. Y esta simbiografía, luego de su “correcta” traducción, queda evidenciada como un registro para el futuro, para la posibilidad de seguir en

la memoria de los que vendrán —“¡Acuérdame!/¡Recuérdame!” (Despret, 2022, p. 125)— ante la certeza de que no le será posible retornar a él mismo como pulpo en esta tierra dañada.

En los tres relatos nos encontramos con situaciones donde, para que las prácticas científicas tengan éxito, no solo deben partir del supuesto de que los animales estudiados pueden comunicarse y de que esa comunicación tiene un valor para los seres humanos, sino que también deben partir de que se trata de sujetos dotados del sentido de la creación artística. En los tres relatos, la creación artística-animal está puesta en función de distintas situaciones o intenciones, pero el común denominador es que, por medio de estas narraciones especulativas, está puesta en cuestión la práctica científica, haciendo un llamado de atención sobre los modos de registro y las preguntas que nos guían durante las investigaciones.

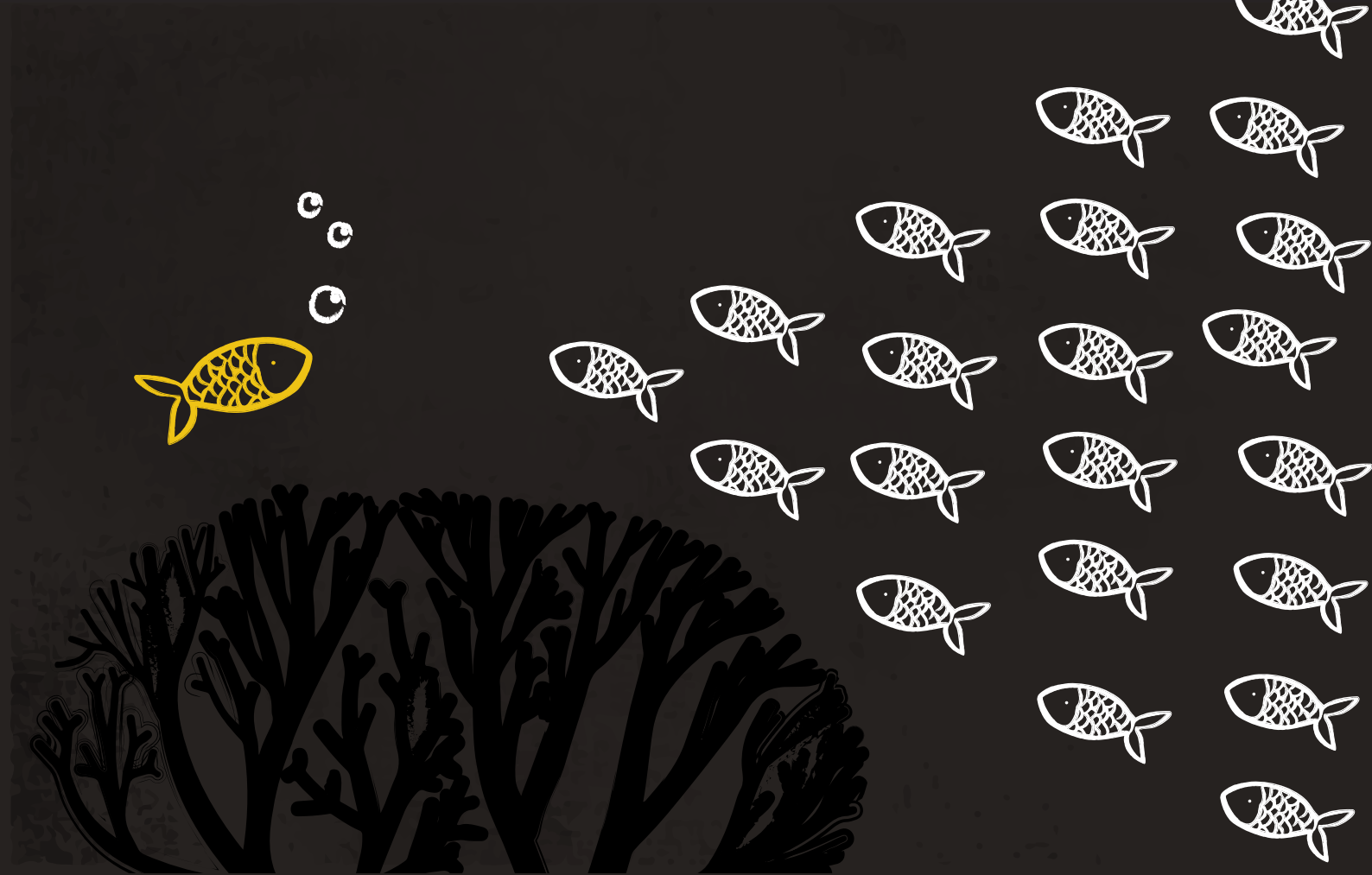
Conclusión

Con este breve desarrollo por los tres relatos de anticipación de Vincianne Despret, el relato de Úrsula K. Le Guin y los conceptos teóricos de Donna Haraway, hemos podido indagar acerca de las potencialidades de las *terociencias*. Disciplinas científicas del orden de lo que podríamos llamar la ficción teórica (Milone *et al.*, 2021), nos habilitan a la especulación, porque en sus principios rectores no hay un fin teleológico ya determinado, no se presupone una Historia del Hombre que debe ser contada, no se asumen ni se da por sentada la pasividad de los animales, de la naturaleza ni de la materia para sostener sus prácticas. Todo lo contrario. Las mueve la certeza de que, si cambiamos nuestros regímenes de atención, si ajustamos la mirada y afinamos la escucha, vamos a poder hacernos eco de un murmullo que siempre ha estado ahí, pero del que no hemos querido formar parte.

La práctica curiosa de Despret, llamada así por Haraway, está fundada en una amabilidad y una infinita curiosidad que le permite la apertura necesaria para pensar con otros seres humanos y no humanos, siempre bajo el precepto de que hay algo interesante por descubrir y que, por eso mismo, vale la pena hacerlo. Por otro lado, la escritura en forma de bolsa de Le Guin nos permite recolectar otras visiones, otras narraciones y voces que históricamente no han tenido la oportunidad de ser escuchadas. Ambas escritoras, desde sus prácticas SF, nos invitan a generar parentescos raros para meter los pies en el barro, crear figuras de cuerdas, imaginar futuros que se desprendan de este presente dañado, pero no totalmente acabado, y seguir con el problema desde ámbitos disciplinares (in)específicos.

Referencias

- Despret, V. (2022). *Autobiografía de un pulpo y otros relatos de anticipación*. Consonni.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Milone, G.; Maccioni, F. y Santucci, S. (Eds). (2021). *Imaginar-hacer. Ficciones teóricas para las literaturas y las artes contemporáneas*. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades.
- Le Guin, U. K. (2020). La teoría de la ficción como bolsa transportadora. *Cuadernos materialistas*, 5.
- Le Guin, U. K. (1987). La autora de las semillas de acacia y otros extractos de la Revista de la Asociación de Terolingüística. En U. K. Le Guin, *La rosa de los vientos*. Edhasa.



Pág. 136 a 150

Labor Limae

Nota al margen | Vol. II N° 4

El tópico de la *Pax Romana* en la elegía I.10 de Tibulo: la denostación de la guerra y la invitación a vivir apaciblemente

Iván Manuel Giorgieff¹

Estudiante de Letras,
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ivan.giorgieff1005@gmail.com

Recibido el 23 de agosto de 2024, aprobado el 22 de octubre de 2024

Resumen: el propósito de este artículo es analizar la construcción del tópico de la *Pax Romana* en la elegía I.10 de Tibulo. Se propone, a modo de hipótesis, que el poeta reivindica y promueve la paz romana a la vez que declara su oposición a la guerra, posicionándose así como uno de los poetas augusteos de su tiempo. Para comprobarlo se empleará un enfoque filológico-comparativo que tome en cuenta tanto el estudio del texto desde una perspectiva filológica clásica como su comparación con otras elegías del *Corpus Tibullianum* (especialmente la I.1 y la I.3) y con la poesía bajo el período de *Pax Augusta* (como las obras de Virgilio y Horacio), con el fin de trazar continuidades y variaciones temáticas y formales, y de posicionar a Tibulo en el contexto literario de su época.

Palabras clave: Tibulo, elegía, *Pax*, guerra.

The Topic of the *Pax Romana* in Tibullus' Elegy I.10: the Condemnation of War and the Invitation to Live Peacefully

Abstract: The purpose of this paper is to analyse the construction of the topic of the *Pax Romana* in Tibullus' elegy I.10. The hypothesis proposed is that the poet vindicates and promotes Roman peace while declaring his opposition to war, thus positioning himself as one of the Augustan poets of his time. To prove this, a philological-comparative approach will be employed, taking into account both the study of the text from a classical philological perspective and its comparison with other elegies of the *Corpus Tibullianum* (especially I.1 and I.3) and with poetry during the *Pax Augusta* period (such as the works of Virgil and Horace), in order to trace thematic and formal continuities and variations and to position Tibullus in the literary context of his time.

Keywords: Tibullus, elegy, *Pax*, war.

¹ Con aval de la Lic. Julia A. Bisignano, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Albius Tibullus: un breve acercamiento a la producción elegíaca bajo la Pax Augusta

Albius Tibullus (54 a. C. - 19 a. C.) es reconocido como uno de los cuatro principales autores elegíacos de la Antigüedad Clásica romana. Es importante señalar que su inclusión en el canon elegíaco no es una percepción moderna. Ya en la Antigüedad, su relevancia había sido destacada tanto por el gramático Quintiliano, en el siglo I d. C., como por Ovidio, uno de sus contemporáneos. En el libro X de su *Institutio Oratoria*, Quintiliano resalta la *potentia* de la elegía romana en comparación con la griega —cuyos exponentes más destacados incluyen a Píndaro, el poeta griego arcaico del siglo V a. C., y a Calímaco, uno de los máximos exponentes de la lírica helenista— e introduce a los autores que se convertirían en las figuras más representativas del género. Asimismo, menciona las diversas valoraciones (como *tersus*, *elegans*, *lascivior*, *durior*) que, según se presume, habrían recibido por parte de sus lectores.

*Elegia quoque Graecos provocamus, cuius mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt, qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus*². (Quint. Inst. 10. 1, 93)³

Y así como el *grammaticus Romanus* lo considera el autor más “*tersus atque elegans*”, Ovidio se lamenta de la *mors immatura* de Tibulo, a quien confiesa no haber podido conocer en *Tristia*, una de las dos obras escritas durante su *relegatio* en Tomis:

*Vergilium vidi tantum, nec amara Tibullo
tempus amicitiae fata dedere meae;
successor fuit hic tibi, Galle, Propertius illi,
quartus ab his serie temporis ipse fui*⁴. (Ov. Trist. 3. 10. 51-54)⁵

² Para el texto latino de *Institutio Oratoria* se ha utilizado la edición de H. E. Butler, (1922), *The Institutio Oratoria of Quintilian*.

³ Las traducciones del latín al español empleadas a lo largo de todo el trabajo son propias: También provocamos a los griegos con nuestra elegía, de la que Tibulo me parece el autor más intachable y elegante. Existen quienes prefieren a Propertio. Ovidio me parece más lascivo que cada uno de los dos, así como Gallo me resulta más duro.

⁴ Para el texto latino de *Tristia* se ha utilizado la versión de L. Georg, (1977), *P. Ovidius Naso: Tristia, Band 2: Kommentar*.

⁵ Traducción: Vi tan solo a Virgilio y los amargos destinos me arrebataron el tiempo de mi amistad con Tibulo. Este fue el sucesor para ti, Galo, Propertio para aquel. Yo mismo fui el cuarto de los suyos en la sucesión del tiempo.

Ovidio no solo menciona a Tibulo, Galo y Propercio (tal como hace Quintiliano), sino que también se incluye a sí mismo dentro del canon elegíaco, reconociendo así su propia *auctoritas* como poeta de este género. Al hacerlo, establece una línea cronológica que lo posiciona como el último de los elegíacos mencionados (“*quartus ab his serie temporis*”).

En cuanto a la obra de Albio Tibulo, la elegía I.10 ha sido considerada una de las pocas elegías “auténticas”⁶ del *Corpus Tibullianum*. Se trata de una clara manifestación tanto de la originalidad del poeta romano como del género elegíaco latino *per se*. Definida por Árcas Pozo (2019) como “el más preclaro ejemplo de poesía contrabelicista de toda la literatura antigua” (p. 1), esta se consagra como una de las más particulares del *corpus*, gracias a su carácter programático (ver nota 12) y a las implicancias que adquiere cuando se analiza en relación con el contexto histórico según el cual fue producida. Se debe tener en cuenta que la vida de Albio Tibulo transcurre bajo el principado de Augusto, el hijo adoptivo de Julio César: se trata de un período en el que por primera vez después de muchos años (y, principalmente, luego de la terrible *bellum civile* entre César y Pompeyo en el 49 a. C.), los romanos pudieron disfrutar de un período de paz y estabilidad y del cultivo y la promoción de las artes mixtas, especialmente la poesía. De esta manera se gesta, en paralelo a la denominada *Pax Augusta*, el apogeo de la literatura latina y la consagración de autores como Virgilio, Horacio, Propercio u Ovidio, además del propio Tibulo. Los tres primeros pertenecían al renombrado círculo de Mecenas, el cual estableció como uno de sus primeros objetivos “atraer” a los poetas contemporáneos (que, de hecho, ya eran reconocidos en ese entonces por sus méritos y hazañas literarias) a su entorno. De esta manera:

Mecenas tuvo no sólo la habilidad de atraer hacia sí a los escritores más brillantes de su siglo, sino que también supo dirigir sus genios poniéndolos al servicio de esa “revolución espiritual”, indispensable para que triunfara plenamente la revolución política en la que trabajaba Octavio. (Grimal, 1996, p. 74)

⁶ La mayor problemática del *Corpus Tibullianum* reside en la presunta autoría de sus textos, principalmente en el libro segundo y en el libro tercero de las *Elegías*. En lo concerniente al segundo libro “los problemas surgen a la hora de fijar la fecha de publicación del libro y comprobar si tal publicación tuvo lugar en vida de Tibulo o tras su muerte” (Soler Ruiz, 1993, p. 228). Retomando los aportes de J. H. Voss (1786) y de K. F. Smith, Soler Ruiz (1993) postula que las elegías del libro tercero “debieron circular sueltas en la Roma augustea, hasta que acabaron unidas al Tibulo auténtico, por la única razón de que todas se reconocían procedentes del círculo de Mesala” (pp. 229-230).

Si bien el afán inicial de Mecenas de cantar directamente las hazañas de Augusto no fue completamente satisfecho por los autores que formaban parte del círculo⁷, resultaba suficiente que sus obras manifestaran ese espíritu “pacifista” y “revolucionario” del siglo augusteo, tal como se ve en el caso de *Eneida* a partir de la legitimación del imperio y del establecimiento de un linaje divino (ver nota 5) o en las *Odas* de Horacio, que “son, ante todo, los cantos de alegría y de reconocimiento que la humanidad entera eleva hacia Augusto” (Grimal, 1996, p. 95). Sin embargo, además del círculo de Mecenas, también existía la *cohors* de Mesala Corvino, a la que pertenecían Tibulo y Ovidio. A partir de las únicas piezas literarias que nos quedan de Tibulo, sus *Elegías*, se ha discutido la actitud política de este con respecto a Augusto, sugiriéndose que el círculo de Mesala ofrecía mayor libertad en comparación con el círculo de Mecenas, considerado más comprometido con la promoción y difusión de las ideas imperiales:

Durante mucho tiempo se ha hablado sobre la actitud política de Tibulo con respecto a Octavio, y se ha querido creer que el círculo de Mesala era poco menos que un foco de resistencia republicana frente al círculo de Mecenas, entregado en cuerpo y alma a la divulgación y proselitismo de las ideas imperiales de Augusto. (Soler Ruiz, 1993, p. 224)

Sin embargo, tal como se desarrollará a lo largo del trabajo, el reiterado anhelo de la paz y la marcada condena a la guerra representan un tipo de cosmovisión que se condice con el ansia de una literatura augustea que manifieste ese “espíritu pacifista”. De esta manera, a pesar de no encontrar

⁷ El caso de Virgilio y su *Eneida* (la épica insignia de la literatura latina clásica) resulta sumamente paradigmático a la hora de entender la resistencia de cantar las victorias políticas de Augusto por parte de los autores. Se trata de una obra que “fue comenzada poco después de Accio, probablemente a petición de Mecenas, quizá del mismo Augusto” (Grimal, 1996, p. 83), esto es, cerca del 29 a. C. Lo más seguro es que el propósito inicial del encargo haya sido la escritura de una *Augusteida* (*Caesareis*), aunque Virgilio, alegando la dificultad de la tarea encomendada, finalmente se decide a escribir el ilustre poema que ahora conocemos. Sin embargo, lo más interesante reside en que, en torno a la obra, podemos encontrar dos grandes corrientes interpretativas: la optimista y la pesimista. La primera “concordaría” con el tenor de la *Pax Augusta*, exaltando las virtudes del gobernante a través de Eneas (un ser mesurado y racional) y augurando un presente y un futuro prósperos para la Roma clásica (encarnado, por ejemplo, en la figura de Marcelo, el pretendido sucesor de Augusto, al final del libro VI). La interpretación pesimista se ha centrado, sobre todo, en la escena que cierra el libro XII, en la que Eneas, encendido por la ira y por el *furor* (*furiis accensus/ira terribilis*), asesina a Turno. Esta escena “ha suscitado condenas por la supuesta irracionalidad de la conducta de Eneas, y ha llevado a sacar conclusiones ‘pesimistas’ de *Eneida* en su totalidad” (Galán, 2005, p. 93). Sin dudas, se trata de un tema cuya complejidad excede los límites de este trabajo. Recomendamos enfáticamente la lectura de *Eneida. Virgilio: una introducción crítica* (2005) de Lía Galán y el artículo “La ira de Eneas” (2002) de Karl Galinsky.

en Tibulo ninguna mención o alusión directa a Augusto o al régimen —como sí podemos encontrar en las *Odas*, en las *Geórgicas* o en *Eneida*—, sí podría ser considerado como otro de los grandes poetas augusteos de su tiempo.

Análisis de la elegía I.10: el anhelo de la paz y la condena a la guerra. La disputa como una forma de *militia amoris*

La elegía consta de dos grandes protagonistas: la guerra y la paz. La primera parte de esta (vv. 1-44) la ocupa la denostación de la guerra, mientras que la segunda (vv. 45-68) está destinada a la alabanza y reivindicación de la paz, en tanto única vía posible para el bienestar humano. Se establece, de esta manera, una marcada contraposición entre lo ruin y despreciable de la disputa bélica y la elogiada y anhelada paz que solo admite el combate mientras sea un tipo de *militia amoris*.

Los primeros cuatro versos de la elegía son sumamente significativos, puesto que delinear —al igual que en gran parte de la elegía I.1— el rechazo a la guerra y, en consecuencia, los propios ideales de la elegía romana:

Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses?

Quam ferus et vere ferreus ille fuit!

Tum caedes hominum generi, tum proelia nata,

*tum brevior dirae mortis aperta via est*⁸. (Tib. 1. 10. 1-4)⁹

El yo-poeta se lamenta de quienquiera (“*ille*”) que haya sido el inventor de las armas (“*horrendos enses*”) y de sus devastadoras consecuencias para la humanidad, catalogando al indeterminado *ille* como *ferus et ferreus*. Weiden Boyd (1984) postula que “Tibullus begins by lamenting the close of the Saturnian age, and thereby acknowledges the present reality of war” (p. 278)¹⁰. Las consecuencias de la guerra se resumen en el tercer y cuarto verso, con la mención de las matanzas del género humano (“*caedes hominum generi*”) y los combates (“*proelia nata*”) que acortan el tiempo de vida. Inevitables resuenan los siguientes versos de la elegía I.3, en los que se describe el reinado de

⁸ La versión latina de las elegías de Tibulo citadas a lo largo del trabajo pertenecen a la edición de J. Lilienweiß, A. Malmshemer y B. Mojsisch, (2017), *Albius Tibullus. Elegische Gedichte*.

⁹ Traducción: ¿Quién fue el primero que inventó las horrendas armas? ¡Qué cruel y verdaderamente salvaje fue aquel! Entonces nacieron las matanzas del género de los hombres, entonces nacieron los combates, entonces fue abierto un camino más corto de cruel muerte.

¹⁰ Las traducciones del inglés al español empleadas a lo largo de todo el trabajo son propias: Tibulo comienza lamentando el fin de la era saturniana, y reconoce así la realidad actual de la guerra.

Júpiter en términos de una tiranía signada por la sangre y por la muerte¹¹, en clara oposición con el reinado de Saturno, en tanto representante del último estadio de la Edad de Oro. Para Maltby (2002), la elegía I.10 “shares with 1.3 the realization that the ideal for which he longs was only possible in an earlier age, before the invention of war. As it is, he must suffer the ills of the present age with everyone else” (p. 340)¹². Se nos dice primero en esta elegía:

*Quam bene Saturno vivebant rege, priusquam
tellus in longas est patefacta vias!* (Tib. 1. 3. 35-36)¹³

Y más adelante, al señalar el reinado de Júpiter (“*sub domino Iove*”) bajo el que vive y sufre, incluye la mención al *saevus faber*, forjador del filo de la espada (*ensem*), como otra posible caracterización del *ille ferus et ferreus* de la décima elegía:

*Non acies, non ira fuit, non bella, nec ense
inmiti saevus duxerat arte faber.
Nunc Iove sub domino caedes et vulnera semper,
nunc mare, nunc leti mille repente viae.
Parce, pater, timidum non me periuria terrent,
non dicta in sanctos impia verba deos.* (Tib. 1. 3. 47-52)¹⁴

11 La imagen del *Iovis furiosus* es uno de los tópicos más recurrentes en la literatura latina clásica. Podemos revisar, por ejemplo, la *sphragis* de *Metamorfosis* XV: “*Iamque opus exegi, quod nec Iovis ira nec ignes / nec poterit ferrum nec edax abolere vetustas*” [He creado una obra, a la que ni la ira de Júpiter, el fuego, el hierro o la vetusta edad podrían destruir] (Ov. Met. 15. 871-872). O la *sphragis* del libro IV de las *Geórgicas*, en la que la figura de Augusto (*Caesar*) aparece equiparada a la imagen de la deidad: “*Caesar dum magnus ad altum fulminat Euphraten*” [Mientras el gran César lanza rayos hacia lo profundo del Éufrates] (Ver. G. 4. 560-561). Para la versión de *Metamorfosis* se ha empleado la edición de R. J. Tarrant, (2004), *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Para el texto latino de *Geórgicas* se ha empleado la edición de R. A. B. Mynors, (1969), *Vergili Maronis opera*.

12 Traducción: Comparte con la 1.3 la constatación de que el ideal que anhela solo fue posible en una época anterior, antes de la invención de la guerra. Así las cosas, debe sufrir los males de la época actual con todos los demás.

13 Traducción: ¡Qué bien que vivían bajo el reinado de Saturno, antes de que la tierra se abriera a largos viajes!

14 Traducción: No había batallas, no había ira, no había guerras, ni el salvaje artesano había forjado la espada con cruel oficio. Ahora, bajo la tiranía de Júpiter, siempre carnicerías, siempre heridas; ahora el mar, ahora, de repente, mil caminos de muerte. Calma, padre. A mí, temeroso, no me aterrorizan los perjuros, no me aterrorizan las blasfemias dirigidas a los santos dioses.

La *enumeratio* de elementos típicos de la denominada Edad del Hierro como las heridas provocadas por la guerra o la navegación a través de los mares, se condice perfectamente con lo presentado por autores como Virgilio en las *Bucólicas* o por Hesiodo en su obra *Los trabajos y los días*. La inclusión del mar en Tibulo responde a la tradición mitológica de la Edad de Oro. Durante el reinado de Saturno, no había necesidad de desplazarse marítimamente, dado que la tierra proporcionaba el sustento necesario. El comienzo de los viajes a través del mar se condice con la necesidad de obtener los bienes que antes eran proveídos en otros territorios. Esto conduce, naturalmente, a la invasión y a la conquista

En el séptimo verso de la elegía I.10, Tibulo propone que la guerra es un defecto (*vitium*) provocado por el oro, elemento irónicamente representativo de la Edad del Hierro. Los primeros versos de la I.1 resultan más que sugerentes al respecto:

*Divitias alius fulvo sibi congerat auro
et teneat culti iugera multa soli,
quem labor adsiduus vicino terreat hoste
martia cui somnos classica pulsa fugent:
me mea paupertas vita traducat inertī,
dum meus adsiduo luceat igne focus. (Tib. 1. 1. 1-6)¹⁵*

Tanto en la primera como en la décima elegía, la equiparación entre los vicios del oro y la vida guerrera es altamente notoria, hasta el punto en el que en la I.10 se presenta al *aurum* como la causa principal de las *bella* y en la I.1 parece no haber distinción entre el guerrero y el hombre rico. De hecho, afirma Solmsen (1962):

The man who goes to war and the man who amasses wealth are treated as being one and the same person; the two motifs easily combine in the idea that riches are acquired through participation in wars. The picture of a truly satisfying life also includes the rural cults, the rural festivals, and the yearly rural *lustratio*. (p. 305)^{16 17}

De esta manera, la obtención de la paz para el yo-poeta no viene dada por la posesión de riquezas ni de grandes tesoros, sino que un pequeño campo es más que suficiente (*parva seges satis est*) para vivir contento y

de nuevas parcelas, es decir, a la guerra.

15 Traducción: Que otro acumule para sí riquezas de oro amarillo y que tenga muchas yugadas del cultivado suelo, que a este le aterrorice la preocupación asidua del enemigo vecino, que a este las pulsadas trompetas marciales le arrebaten el sueño: que a mí la pobreza me conduzca a través de una vida inactiva mientras mi hogar reluzca con el ininterrumpido fuego.

16 Traducción: El hombre que va a la guerra y el hombre que amasa riquezas son tratados como si fueran la misma persona; los dos motivos se combinan fácilmente en la idea de que las riquezas se adquieren mediante la participación en guerras. La imagen de una vida verdaderamente satisfactoria incluye también los cultos rurales, las fiestas rurales y la *lustratio* rural anual.

17 Si bien la caracterización realizada por Solmsen pertenece a la descripción de la elegía I.1, puede ser aplicada perfectamente a la elegía que nos compete en el presente trabajo.

despreocupado (*contentus vivere parvo*).

Tampoco debemos olvidar que el yo-poeta describe los peligros y las inclemencias de la guerra luego de haberlos experimentado en carne propia. Esto parece confirmarlo el verso 14 de la elegía 10 —además de las escuetas referencias biográficas dedicadas al poeta y la *Vita Tibulli*¹⁸, problemáticamente atribuida a Suetonio—. En él, el yo-poeta, luego de lamentarse por los tiempos en los que le ha tocado vivir, reconoce haber sido arrastrado como soldado a la guerra: “*nunc ad bella trahor*”. De todas formas, debemos ser precavidos a la hora de asumir como “verdades biográficas” los lexemas de cualquier tipo de obra literaria. Solmsen (1962) postula, con respecto a este verso:

We should still not be able to determine for which *bellum* –i. e. for the *bellum* of which year- Tibullus is being called up, nor could we know whether he is called for the first time or has already participated in more expeditions than he cares to remember. Any attempt to extract from I, 10 answers to these questions is bound to end either in delusion or in frustration. (p. 312)¹⁹

La utilización del presente pasivo del verbo *trahere* denota la imposibilidad de elección del presunto Tibulo a la hora de participar o no en la disputa. Además, la inclusión del adverbio *nunc* —‘ahora’ y, contextualmente, ‘por primera vez’, que además se contrapone al *tunc* del verso 11 (Maltby, 2002)²⁰— podría otorgar algunos indicios sobre la fecha de composición de la elegía²¹. La invocación posterior a los *Lares* de los antepasados (“*sed*

¹⁸ Soler Ruiz, 1993.

¹⁹ Traducción: Todavía no podríamos determinar para qué *bellum* –i. e., para la *bellum* de qué año— se convoca a Tibulo, ni tampoco podríamos saber si se le convoca por primera vez o si ya ha participado en más expediciones de las que le importa recordar. Cualquier intento de extraer de la I.10 respuestas a estas preguntas está destinado a terminar en el engaño o en la frustración.

²⁰ Se intensifica la contraposición con la particular construcción desiderativa irreal a partir del verbo *foret* y a partir de los irreales de pasado *nossem* y *audissem*: “*Tunc mihi vita foret, volgi nec tristia nossem / arma nec audissem corde micante tubam*” (Tib. 1. 10. 11-12) [Ojalá la vida hubiera existido para mí en ese entonces, no habría conocido las tristes armas del pueblo ni habría oído la trompeta con el corazón sobresaltado].

²¹ A pesar de que la elegía I.10 es la que cierra el primer libro de elegías, gran parte de la crítica ha postulado que, probablemente, se trate de la primera composición de Tibulo. La inclusión del adverbio *nunc* en el verso “*nunc ad bella trahor*”, podría darnos algunos indicios acerca de la biografía del poeta romano y de la posible fecha de composición de la obra. Soler Ruiz (1993) postula que la décima “presenta a Tibulo en la situación de acudir a la guerra por primera vez ... Como la expedición de Mesala a la Galia debió de ser a finales del 31 a. C o en el 30 a. C., esta composición debe fecharse por la misma época y considerarse la primera de la colección” (p. 227). También se ha asumido la ausencia de su primer amor juvenil, Delia, como uno de los principales indicadores; aunque Solmsen postula que la descripción “objetiva” del paisaje rural prima sobre la intención “subjetiva” del poeta. De esta manera, “this observation ... furnishes an alternative explanation for the absence of Delia’s name in I,10 – and as soon as there is an alternative explanation Dissen’s theory can no longer comand assent”

patrii servate Lares”, v. 15) para que finalicen con las guerras y aparten las bronceas armas del yo lírico (“*at nobis aerata, Lares, depellite tela*”, v. 25) no solo implica un retrotraimiento casi nostálgico a la infancia y a los recuerdos de la vida en el campo, sino que también da cuenta de cómo Tibulo concibe verdaderamente a la vida campestre y, por defecto, a la paz. Siguiendo a Weiden Boyd en su análisis sobre el paisaje presentado en la elegía I.1 — que también se puede aplicar perfectamente a la décima—, la descripción tibuliana de la vida campestre es una más “realista” y menos “idealizada” en comparación con las presentadas en obras como las *Bucólicas* o las *Geórgicas* de Virgilio o los *Epodos* de Horacio. La autora propone:

Tibullus describes the rural landscape in which he and his elegy are to reside. The *rura* and farm described here are realistic, insofar as this landscape contains neither the *arva beata* / ... *divites et insulas* of Horace’s sixteenth Epode (41-42) nor the *labor ... / improbus et duris urgens in rebus egestas* of Virgil’s first Georgic (145-46). In his opening lines (1-4), Tibullus equates labor with martial violence and the acquisition of wealth; such labor has no place on Tibullus’ modest farm. (Weiden Boyd, 1984, pp. 273-274)²²

Esto significa que, en su representación de la vida campestre, Tibulo concibe al *labor* como *improbus* o como *adsiduus* (elegía I), puesto que implica la posterior adquisición de la riqueza material. La inclusión del sacrificio animal como parte vital del *ager Tibullianus* implica el reconocimiento por parte del poeta del anacronismo de la Edad de Oro.

Los versos siguientes a la invocación de los Lares han resultado problemáticos para un gran sector de la crítica:

[esta observación proporciona una explicación alternativa para la ausencia del nombre de Delia en I.10 y tan pronto como haya una explicación alternativa, la teoría de Dissen ya no podrá imponerse] (Solmsen, 1962, p. 312). Otra parte de la crítica ha destacado el carácter programático de la elegía, en la que se delinear los principios de la composición tibuliana. El poeta habría incluido intencionalmente, entonces, la obra al final del libro como *conclusio* y síntesis de lo desplegado anteriormente. Sin dudas se trata de un desarrollo tan extenso y problemático que requiere un análisis en profundidad.

²² Traducción: Tibulo describe el paisaje rural en el que él y su elegía van a residir. Los *rura* y las granjas aquí descritas son realistas en la medida en que este paisaje no contiene ni los *arva beata* / ... *divites et insulas* del Epodo XVI de Horacio (41-42) ni el *labor ... / improbus et duris urgens in rebus egestas* de la primera Georgica de Virgilio (145-46). En sus primeras líneas (1-4), Tibulo equipara el trabajo con la violencia marcial y la adquisición de riquezas. Este trabajo no tiene cabida en la modesta granja de Tibulo.

*Sic placeam vobis: alius sit fortis in armis
sternat et adversos Marte favente duces,
ut mihi potanti possit sua dicere facta
miles et in mensa pingere castra mero.* (Tib. 1. 10. 29-32)²³

Desde la perspectiva de Árcaz Pozo (2019), en Tibulo:

No encontramos una condena a la guerra, aunque él sea un espíritu pacifista. La guerra es la ocupación de otros como su amigo Mesala, y él mismo le ha seguido en sus campañas. Al evocar la figura del soldado que cuenta sus triunfos ... Tibulo no hace una caricatura, muy fácil, por otra parte, sino que sonrío con simpatía y comprensión. (p. 305)

Si bien podríamos coincidir en que Tibulo nunca realiza una ridiculización ni esboza un trazado burlesco del soldado —por supuesto, no estamos ante el *miles gloriosus* plautino—, sí deberíamos dudar de su supuesta “nula condena a la guerra”. En sus elegías no encontramos elementos laudatorios de la misma ni el lamento del yo-poeta ante la imposibilidad de su participación. A pesar de sus exhortaciones a Mesala a combatir por tierra y por mar —“*Te bellare decet terra, Messalla, marique, / Ut domus hostiles praeferat exuvias* (Tib. 1. 1. 53-54)²⁴— y a otros futuros soldados; nos parece que el posicionamiento tibuliano implica el reconocimiento de la guerra como un hecho terrible pero inevitable. Para él, la mejor opción es llevar a cabo una *vita iners* y dedicarse a escuchar, mientras bebe (“*mihi potanti*”) las hazañas del soldado experimentado.

La segunda parte de la elegía la ocupa, tal como lo hemos anticipado, el elogio a la paz. La fuerte contraposición efectuada entre la primera y la segunda mitad contribuye a crear el *clímax* de cuán deseosas resultan la armonía, el reposo y la calma para el ideal elegíaco. Para Weiden Boyd (1984) “in the second half of 1.10, Tibullus effects his revision. He once again describes country life, in even more vivid —and more realistic— terms that he had used in 1.1” (p. 278)²⁵. El verso 45 comienza con un apóstrofe a la paz, personificada

23 Traducción: Que así les plazca a vosotros. Que otro sea ducto en las armas, que otro derribe a los jefes enemigos con Marte por delante, de tal manera que el soldado pueda contarme a mí, mientras bebo, sus hazañas y embadurnarme con vino el campamento en la mesa.

24 Traducción: A ti, Mesala, te conviene pelear por tierra y por mar, para que tu casa exhiba despojos enemigos.

25 Traducción: En la segunda mitad de la elegía 1.10, Tibulo lleva a cabo su revisión. Vuelve a describir la vida en el campo en términos aún más vívidos —y más realistas— que los que había utilizado en la 1.1.

como una divinidad, exhortándola a poblar los campos de cultivos. Hasta el verso 50 nos encontramos con un pasaje signado por la anáfora y por la repetición, puesto que el núcleo nominal *pax* aparece tres veces y el ablativo singular *pace* una vez:

*Interea pax arva colat. Pax candida primum
duxit araturos sub iuga curva boves,
Pax aluit vites et sucos condidit uvae,
funderet ut nato testa paterna merum,
Pace bidens vomerque nitent —at tristia duri
militis in tenebris occupat arma situs—. (Tib. 1. 10. 45-50)²⁶*

En palabras de Árcaz Pozo (2019), la personificación de la *Pax* efectuada en este pasaje asume las funciones propias de Ceres y Baco. De esta manera, es factible observar el modo en el que la construcción del tópico de la *Pax Tibulliana* se encuentra indisolublemente asociado a la vida rural.

Así mismo, los *rura* se erigen como representantes sinecdóticos de la vida campestre y como representantes metonímicos de la paz, oponiéndose a las crueldades de las guerras. Para Maltby (2002), la inclusión de las *tristia arma* tanto en 11-12 como en 49-50 “refer[s] to civil war ... it may be significant that the deity *Pax*, as depicted on the coins of Julius Caesar and (in the East) of Augustus, stands primarily for internal concord” (p. 351)²⁷. Consideramos que el posicionamiento de Maltby en su comentario se reafirma en los versos que siguen hasta el final de la elegía. En tiempos de paz y de concordia interna, solo se permite el combate mientras sea un tipo de *militia amoris*. La construcción de este tópico tan divulgado en la literatura latina clásica implica la utilización de figuras retóricas e imágenes que dan cuenta de un léxico militar para tratar cuestiones vinculadas con el amor. Tal como hemos aclarado anteriormente, el rechazo de Tibulo a su participación bélica no contradice su autodenominación como “*dux milesque bonus*” (Tib. 1. 1. 75), puesto que esta última responde a su posicionamiento como *miles amoris*:

²⁶ Traducción: Entretanto, la paz cultive los campos. La cándida paz condujo primero a los bueyes para arar bajo los curvos yugos. La Paz alimentó las uvas y dio jugos a la uva, para que el ánfora paterna derramara buen vino para el nacido, para que brillen la azada y la reja del arado con la paz. Pero en cambio, la herrumbre corroe en las tinieblas las tristes armas del duro soldado.

²⁷ Traducción: Se refiere a la guerra civil. Puede ser significativo que la deidad *Pax*, tal y como se representa en las monedas de Julio César y (en Oriente) de Augusto, represente principalmente la concordia interna.

*Nunc levis est tractanda Venus, dum frangere postes
non pudet et rixas inseruisse iuvat.
Hic ego dux milesque bonus: vos, signa tubaeque,
ite procul, cupidis volnera ferte viris,
Ferte et opes: ego composito securus acervo
despiciam dites despiciamque famem. (Tib. 1. 1. 73-78)²⁸*

La sección final de la elegía I.10 de Tibulo merece una atención especial gracias a su carácter innovador en comparación con lo que se ha expuesto en las secciones anteriores del poema. Esta parte de la elegía se distingue por la representación vívida y dramática de una escena de confrontación conyugal, en la cual una joven llora la violencia física efectuada por su amante irritado. Este episodio aporta una dimensión crítica y realista a la representación de las relaciones amorosas en la poesía elegíaca, puesto que marca un alejamiento significativo de las convenciones elegíacas tradicionales, donde el amor suele representarse en términos idílicos:

*Sed Veneris tum bella calent, scissosque capillos
femina per fractas conqueriturque fores.
Flet teneras subtusa genas, sed victor et ipse
flet sibi dementes tam valuisse manus.
At lascivus Amor rixae mala verba ministrat,
inter et iratum lentus utrumque sedet. (Tib. 1. 10. 53-58)²⁹*

Se aprecia, otra vez, el modo en el que la construcción de los *rura* en Tibulo nunca deviene en idealización ni en sublimación suprema —como sí podemos leer, por ejemplo, en las *Bucólicas* virgilianas— sino que, aún entre la concordia bélica, hay lugar para las disputas, la violencia física, la ira, la tristeza, la impotencia y la dominación. De esta manera:

28 Traducción: La suave Venus ha de ser servida ahora, mientras no avergüence quebrar los postes y mientras agrade comenzar las disputas. Aquí, yo soy un buen jefe y soldado: vosotras, las señales y las trompetas, iros lejos, llevaros las heridas a los varones deseosos, llevaros las riquezas. Yo, despreocupado en un hacinamiento revisto, despreciaré las riquezas y despreciaré el hambre.

29 Traducción: Pero entonces se enardecen los combates de Venus y la muchacha se lamenta por los cabellos cortados y por las puertas destrozadas. Algo magullada, llora las tiernas mejillas, pero él, vencedor, llora para sí que sus dementes manos hayan tenido tanta fuerza. Pero el lascivo Amor suministra maldiciones a la disputa y permanece indiferente entre cada uno de los irritados.

The incidents of love sketched in I, 10 are of a piece with the rural merry-making and the rural festivals described immediately before this section. Since there is no connection between these incidents and Tibullus' own *amor*, we may label this treatment of love as “objective”. It certainly does not correspond to the conventional definition of the “subjective elegy” as one in which the author dwells on his own experience. (Solmsen, 1962, p. 308)³⁰

Sin embargo, a pesar del reconocimiento de este tipo de “incidentes” propios de la vida campestre, el yo poeta asume en los últimos versos un repentino cambio de actitud. Lo que en un comienzo parecía ser una descripción “objetiva” del paisaje rural, se convierte en una fuerte crítica a todo tipo de violencia, ordenando a quien sea salvaje con sus manos (“*manibus qui saevus erit*”, v. 65) a alejarse de Venus (“*sit procul a Venere*”, v. 66) y exhortándolo a tomar las armas y el escudo (“*scutumque sudemque*”, v. 65).

Tal como hemos anticipado en la introducción, si bien Tibulo nunca realiza una mención explícita a Augusto ni al Principado, sí podría ser catalogado como otro de los destacados poetas augusteos de su tiempo. A pesar de que su participación en el círculo de Mesala Corvino le posibilitaba una mayor “libertad” de expresión y producción con respecto al régimen, el constante elogio de la paz, la denigración de la guerra y la exaltación de los *rura* como el “paisaje ideal” para el descanso son rasgos fuertemente asociados al programa propagandístico imaginado por el *princeps*.

Conclusiones

En el presente trabajo hemos analizado los modos en los que Tibulo construye el tópico de la *Pax Romana* en la elegía I.10 tanto a partir de la manifiesta contraposición con los dolores y con las nefastas consecuencias de la guerra, como a través de la exaltación de la paz y de los *rura* como “paisaje ideal” para el descanso. Al equiparar el arquetipo hombre-guerrero con el arquetipo “hombre rico”, tal como sucede en la elegía I.1, queda de manifiesto que no hacen falta riquezas (y, mucho menos, guerras) para vivir contento en la paz (*contentus vivere parvo*). De hecho, si nos retrotraemos al mito hesiódico de

30 Traducción: Los incidentes amorosos esbozados en la elegía I.10 coinciden con la alegría y las fiestas rurales descritas inmediatamente antes de esta sección. Puesto que no hay conexión entre estos incidentes y el propio *amor* de Tibulo, podemos calificar este tratamiento del amor como “objetivo”, pues no se corresponde con la definición convencional de “elegía subjetiva”, en la que el autor se detiene en su propia experiencia.

las edades, la corrupción del ser humano y del mundo en el que habita halla su causa en el comercio y en la obtención de bienes “innecesarios” para la supervivencia y el bienestar. La utilización de sintagmas tales como “*nunc ad bella trahor*” (Tib. 1. 10, v. 13) denota no solo la imposibilidad de elección del yo-poeta a la hora de participar en la disputa bélica, sino también sus nulas ansias de hacerlo. Su anhelo, expresado mayoritariamente a través de proposiciones exhortativas, es poder reposar despreocupado en el acostumbrado lecho. Además, el reconocimiento de posibles episodios violentos durante el período de paz nos permite leer el modo en el que Tibulo no concibe a sus *rura* como paisajes totalmente idealizados, algo que sí sucede, por ejemplo, en las *Bucólicas* virgilianas.

Referencias

- Árcaz Pozo, J. L. (2019). La Elegía i 10 de Tibulo y su Tradición. *Liburna*, 15, 15-49. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7240530.pdf>
- Butler, H. E. (1922). *The Institutio Oratoria of Quintilian*. Forgotten Books.
- Galán, L. (2005). *Virgilio Eneida: Una Introducción Crítica*. Santiago Arcos Editor.
- Georg, L. (1977). *P. Ovidius Naso: Tristia, Band 2: Kommentar*. Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg.
- Grimal, P. (1996). *El siglo de Augusto* (Trad. M. Pereira). Fondo de Cultura Económica.
- Lilienweiß, J.; Malmsheimer, A. y Mojsisch, B. (2017). *Albius Tibullus. Elegische Gedichte*. Reclam.
- Maltby, R. (2002). *Tibullus: Elegies. Text, introduction and commentary*. ARCA, *classical and medieval texts, papers, and monographs*, 41. Cambridge: Francis Cairns.
- Mynors, R. A. B. (1969). *Vergili Maronis opera*. Oxford.
- Soler Ruiz, A. (1993). *Poemas / Catulo. Elegías / Tibulo; introducciones, traducciones y notas de Arturo Soler Ruiz*. Biblioteca Clásica Gredos.
- Solmsen, F. (1962). Tibullus as an Augustan Poet. *Hermes*, 90(3), 295-325. <http://www.jstor.org/stable/4475216>
- Tarrant, R. J. (2004). *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Oxford.
- Weiden Boyd, B. W. (1984). Parva Seges Satis Est: The Landscape of Tibullan Elegy in 1.1 and 1.10. *Transactions Of The American Philological Association* (1974-2024), 114, 273-280. <https://doi.org/10.2307/284151>



Pág. 151 a 156

Filoteas

Nota al margen | Vol. II N° 4

Cartas, respuestas y Filoteas

*Esta revista no será mi revista
sino porque es la revista de ellos y la revista de usted.
Ella será el lugar constante de nuestro encuentro
(Victoria Ocampo, 1930)*

La historia no ha resguardado de manera particularmente atenta el nombre de Manuel Fernández de Santa Cruz, pero a él debemos la gesta de uno de los textos neurales para el estudio de nuestra literatura latinoamericana. Su relevancia no radica en la autoría, sino en la inauguración, quizás accidental, de un espacio dialógico en América Latina. Quien fuera el obispo de Puebla, oculto tras el nombre de Sor Filotea de la Cruz, escribió una carta con numerosas recriminaciones a Sor Juana Inés de la Cruz, cuestionando su actividad intelectual y literaria, aparentemente incompatibles con su práctica religiosa y, claro, el género femenino todo. Lejos de conseguir, como pretendía, el silencio de la religiosa, obtuvo una respuesta.

La carta *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* (1691) es hoy una lectura obligatoria para comprender el pensamiento de Sor Juana y las características del Barroco latinoamericano. Con poco más de tres siglos de existencia, la carta ha prevalecido por sobre aquel otro texto que le dio origen. La importancia de este intercambio nos invita a la reflexión y, finalmente, ¿no es ese el motor primordial de nuestra actividad?

Lectura y relectura.

Escritura y reescritura.

Propuesta y respuesta.

Esta es la naturaleza de los objetos que nos convocan, se trata de elementos en constante (re)elaboración, siempre inacabados, que esperan una nueva voz, una nueva perspectiva. El estudio de la literatura es un extenso conjunto de cartas y respuestas, de módulos abiertos, de foros de intercambio.

Nota al margen fue fundada con ese mismo espíritu y desea abrazar, promover y continuar con esta extensa tradición de intercambio intelectual de nuestra disciplina, que se remonta prácticamente a los comienzos mismos

de la historia de la literatura, y se puede rastrear en múltiples revistas académicas alrededor del mundo.

Basta con recordar, por ejemplo, el virulento debate entre clásicos y románticos (1816) que tuvo lugar en las revistas italianas *Il conciliatore* y *La biblioteca italiana*; o a la fundante *Respuesta a la pregunta hecha por la Revista Novy Mir* (1970), escrita por Mijail Bajtín; al activo intercambio entre los integrantes de las revistas *Sur* y *Orígenes*, que puso a dialogar a figuras como Jorge Luis Borges, José Lezama Lima, Macedonio Fernández y Virgilio Piñeira, entre otros; o a los vastos diálogos literarios fundados por Victoria Ocampo entre la Argentina y el mundo.

La reflexión sobre la escritura tiene origen en las lecturas cruzadas, donde los tópicos neurales de nuestro estudio son cuestionados, evaluados y fundados. Con esta certeza presentamos hoy esta nueva sección, dedicada al intercambio y a la pluralidad.

Con “Filoteas”, *Nota al margen* reafirma su intención de construir un espacio de diálogo y encuentro, de formación y reflexión. Nuestro objetivo es celebrar la discusión y socialización en torno a la literatura y, al mismo tiempo, poner en relieve en el espacio académico aquellos tópicos de nuestro campo de estudio que están siendo problematizados actualmente. Se trata de propuestas que pueden y deben ser polemizadas para la construcción de un panorama presente y situado de nuestra disciplina.

“Filoteas” está pensada para ser un espacio de auténtico intercambio epistolar, mediado por *Nota al margen*, para estrechar vínculos entre académicxs y visitar nuevos y viejos tópicos literarios que ameritan discusión.

Invitamos así, a todxs ustedes, a participar de esta dinámica dialógica. Bienvenidxs, *ilustres Filoteas*, tenemos mucho sobre lo que conversar.

A continuación, ofrecemos el texto “Límites de lo ‘real’. Conversaciones en torno al alcance del realismo en la literatura del siglo XXI”, escrito por nuestro Comité Asesor, que inaugura esta nueva sección y funciona como disparador para un diálogo con nuestrxs lectorxs, en torno a la temática propuesta para el volumen III (2025): actualizaciones, evoluciones y adaptaciones del realismo en la literatura.

Comité editorial de *Nota al margen*

Límites de “lo real”. Conversaciones en torno a los alcances del realismo en la literatura del siglo XXI¹

Dra. Katia Viera

CONICET
 Universidad de La Habana, Cuba
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
 Universidad Nacional de Villa María, Argentina
katiaviera4@gmail.com

Dr. Luca Marzolla

Universidad de Bolonia, Italia
 Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
luca.marzolla@mi.unc.edu.ar

Existe una profusa discusión mantenida en el ámbito de la crítica argentina reciente (Contreras, 2006, 2013; Kohan, 2005, 2021; Speranza, 2006; Laddaga, 2007; Horne, 2011; Garramuño, 2009, 2015) sobre cierto retorno de las narrativas argentinas y latinoamericanas, desde los años 80 hasta hoy, “a formas de narrar que estarían conectadas, de un modo u otro, al realismo” (Garramuño, 2009, p. 19). Los puntos de vista de la mayor parte de los/las críticos/as no son homogéneos cuando se trata de calificar un tipo de obra como realista, puesto que algunos/as promueven la idea de considerarlos dentro de un “nuevo realismo” (Horne, 2011); mientras que otros/as cuestionan la idea de una clasificación de “nuevos realismos” al sostener que en estos textos se exploran formas narrativas muy diferentes al realismo decimonónico (Kohan, 2005; Speranza, 2005). A partir de esta última idea sobrevuela, entonces, un primer interrogante, “¿cuánto o hasta dónde es posible transformar la noción clásica [de realismo] a fin de ajustarla a las nuevas experimentaciones de escritura sin por eso hacerla perder especificidad y, por lo tanto, sentido?” (Contreras, 2006, p. 2).

El término “realismo”, inicialmente entendido como categoría filosófica, en el marco de la escolástica medieval, se empleó por primera vez en el ámbito estilístico a finales del siglo XVIII, en algunos escritos de Friedrich Schiller y Friedrich Schlegel. Empezó a utilizarse de manera sistemática en relación con ciertos rasgos estéticos hacia mediados del siglo XIX, en el contexto francés (Bertoni, 2007). Resulta interesante notar cómo, en esa primera etapa, el

¹ El comité asesor de *Nota al margen* ofrece estas palabras en torno al tema propuesto para la sección “Filoteas” del volumen III (2025): actualizaciones, evoluciones y adaptaciones del realismo en la literatura, como disparador para iniciar un diálogo con nuestros lectorxs.

adjetivo “realista” fue a menudo adjudicado, por parte de críticos y periodistas culturales, a autores que no reivindicaban esa categoría y que no se sentían representados por ella (emblemático es el caso de Courbet, que, a pesar de ser reconocido como uno de los principales exponentes del realismo pictórico decimonónico, en el catálogo de su célebre exposición de 1855 declaraba que “el título de ‘realista’ le había sido “impuesto”; Wellek, 1965/1988, p. 9). Esta categoría, cada vez más asentada en el debate sobre la estética a partir del siglo XX, se ha leído e interpretado desde innumerables perspectivas críticas (cfr., entre otros, Jakobson, 1921/1976; Brecht, 1938/1984; Auerbach, 1946/2014; Lukács, 1946/1965, 1955/1966; Wellek, 1965/1988; Bertoni, 2007; Siti, 2013), revelando la amplitud de un concepto cuya complejidad sigue animando el debate contemporáneo.

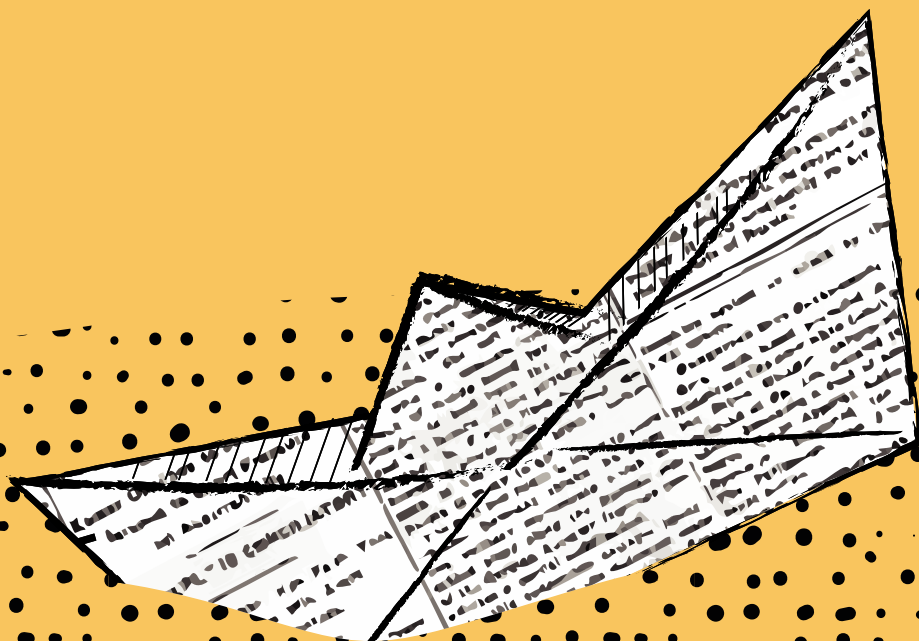
Teniendo en cuenta lo anterior, pretendemos que esta nueva sección de *Nota al margen* se configure como un espacio de diálogo, que permita desarrollar reflexiones, aproximaciones y perspectivas críticas sobre el concepto de realismo en la literatura reciente, y sobre los desafíos que dicha categoría supone en la contemporaneidad: ¿“un tipo de escritura que ... se desprende violentamente de la pretensión de pintar una ‘realidad’ completa” (Garramuño, 2009, p. 19), dejaría de ser realista? ¿En qué medida la inserción de referentes fantásticos o *cyberpunk*, o los solapamientos con las escrituras del yo, invalidan la práctica de un realismo expandido, que da cuenta del presente y del relato caótico en el que se constituye la experiencia actual? En un mundo en el que los contornos de la realidad, lo fantástico, lo raro, lo extraño resultan borrosos y desidentificables y en una sociedad global/globalizada en la que se hacen cada vez más familiares los simulacros, ¿cómo se reelabora la diada realidad-fantasia y cómo se problematizan los límites los límites y lenguajes de las prácticas discursivas asociadas a esos géneros? ¿Qué otras nociones permiten bordear las preguntas en torno a las formas que adquiere el realismo en la literatura del siglo XXI?

Referencias

- Auerbach, E. ([1946] 2014). *Mimesis. El realismo en la literatura Occidental* (Trad. Villanueva, Ignacio e Ímaz, Eugenio). FCE.
- Bertoni, F. (2007). *Realismo e letteratura. Una storia possibile*. Einaudi.
- Brecht, B. ([1938] 1984). Formalismo y realismo. En *El compromiso en el arte y la literatura*. Península.
- Contreras, S. (2006). Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea. *Orbis Tertius*, n° 12. Disponible en: <https://www.>

orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a16/pdf_87

- Contreras, S. (Ed.) (2013). *Realismos, cuestiones críticas*. Centro de Estudios de Literatura Argentina, Humanidades y Artes Ediciones.
- Garramuño, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Fondo de Cultura Económica.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Fondo de Cultura Económica.
- Horne, L. (2011). *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Beatriz Viterbo.
- Jakobson, R. ([1921] 1976). "Sobre el realismo artístico". En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Todorov, Tzvetan (Ed.). Trad. Nethol, Ana María, pp. 71-79. Siglo XXI.
- Jameson, F. (2006). *El realismo y la novela providencial*. Círculo de Bellas Artes.
- Kohan, M. (2005). "Significación actual del realismo críptico", *Boletín del Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria*, n° 12, Universidad Nacional de Rosario.
- Kohan, M. (2021). *La vanguardia permanente. La posibilidad de lo nuevo en la literatura argentina*. Paidós.
- Laddaga, R. (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Beatriz Viterbo.
- Lukács, G. (1965). *Ensayos sobre el realismo* (Trad. Sebrelli, Juan José). Siglo Veinte. (Obra original publicada en 1946).
- Lukács, G. (1966). *Problemas del realismo* (Trad. Gerhard, Carlos). FCE. (Obra original publicada en 1955).
- Siti, W. (2013). *Il realismo è l'impossibile*. Nottetempo.
- Speranza, G. (2006). "Por un realismo idiota", *Revista Otra Parte*, no. 5, <https://www.revistaotraparte.com/op/narrativa/por-un-realismo-idiota>
- Viera, K. (2024). "Nuevos realismos en la literatura argentina del siglo XXI". Universidad Nacional de Villa María.
- Wellek, R. (1988). "La crítica francesa. Realismo, naturalismo, impresionismo". En *Historia de la Crítica Moderna (1750-1950)*, (Trad. Cayol de Bethemcourt, J. C.), (Vol. 4, pp. 7-39). Gredos. (Obra original publicada en 1965).



Pág. 157 a 162

Kátharsis

Nota al margen | Vol. II N° 4

El entramado de un TFL: la experiencia del trabajo en conjunto

Valentina Goldraj

Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
valentina.goldraj@gmail.com

Mariana Moretto Fraga

Facultad de Filosofía y Humanidades,
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
marianamorettofraga@gmail.com

Director Dr. Marcelo Silva Cantoni

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

Codirector Dr. Belisario Zalazar

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

Un Trabajo Final de Licenciatura comienza mucho antes de la decisión de hacerlo, aunque pensemos que esa instancia está fuera de nuestro campo de juego. A pesar de ciertas creencias arraigadas en el quehacer académico —como la fantasía de que la investigación debe dar cuenta de una autoría exclusivamente propia—, desde un primer momento, nos atrajo la idea de sellar un ciclo de manera conjunta y colaborativa. Bibliografía, lecturas y películas compartidas a lo largo de nuestra carrera anudaron la serie de materiales estéticos que nos convocaron a la decisión de hacer el TFL de a dos. Al pensarnos en este proceso, resuenan las palabras de Deleuze y Guattari (2010) sobre la escritura de *Mil mesetas*: “aquí hemos utilizado todo lo que nos unía, desde lo más próximo a lo más lejano” (p. 9).

En el germen de nuestra investigación, la primera definición fue que lo que nos inquietaba era el interrogante en torno al cuerpo como materialidad porosa, plástica y mutante conformada por una multiplicidad de relaciones que socavan el ideal humano de un cuerpo circunscripto a una imagen particular de la especie. A partir de allí, nuestra mirada se agudizó y entró en diálogo con la consideración acerca de la viabilidad de la práctica investigativa, asumiendo nuestras propias competencias: ¿qué deseamos investigar?, ¿qué queremos decir?, ¿qué aportaríamos con nuestra perspectiva? Los ensayos de respuestas a estas preguntas fueron los pilares del comienzo. La conciencia de la importancia de no cercar la investigación, la socialización de nuestro

interés y de nuestras incertezas, de nuestro saber y de nuestro no saber, junto a las conversaciones multiplicadas en distintos ámbitos, nos llevó a definir a la novela *Miles de ojos* de Maximiliano Barrientos, publicada en 2022, como objeto de nuestro análisis.

Al adentrarnos en este objeto de estudio, nuevos horizontes teóricos, nuevos focos analíticos —no previstos anteriormente— se fueron encendiendo. A medida que las lecturas de la novela se sucedían y se yuxtaponían a otras lecturas que sirvieron de pábulo a nuestro sustento teórico, los encuentros con quienes nos dirigieron, siempre desde la presencialidad, espesaron el entramado de sentidos con los que trabajamos. Nuestro director, Marcelo Silva Cantoni, y nuestro codirector, Belisario Zalazar, fueron un bastión clave para concebir la idea de un equipo para nuestra tesis denominada “La emergencia de cuerpos mutantes en la novela *Miles de ojos* de Maximiliano Barrientos”. Una novela como *Miles de ojos*, que tiene diferentes líneas espaciotemporales narradas por distintas voces, y que hibridiza las dimensiones del sueño y la vigilia, la vida y la muerte, lo humano, lo maquínico y lo vegetal, precisó que varios ojos fueran puestos en ella.

El *weird fiction* como herramienta artefactual, el campo de la literatura boliviana contemporánea y las narrativas del fin, junto con el posthumanismo crítico, se abrieron ante nosotras como espacios que indagamos apartándonos de una metodología aplicacionista de conceptos *desde* los cuales leer la novela para, en cambio, leer *con* la novela. Es decir, *Miles de ojos* fue para nosotras un terreno especulativo que abonó a la producción crítica de conocimiento y no solo un objeto literario a indagar. La noción central de nuestro trabajo, *cuerpo mutante*, se erigió sobre el imaginario que la propia novela propone bajo nuestra insistencia en no encorsetar a la novela en categorías foráneas a esta.

Iniciamos la escritura a tuestas, procurando una metodología que, progresivamente, se fue consolidando en un ejercicio dinámico. La idea de escribir de a dos como una actividad a realizarse *in situ* y en simultáneo fue el primer impulso puesto en práctica, sobre todo en la instancia de escritura del proyecto de TFL. Sin embargo, a raíz de la sugerencia de nuestros directores, ensayamos otras modalidades de escritura que nos permitieron desarrollar la mayor parte de nuestro trabajo final. A modo de entramado, fuimos entretejiendo la escritura de la una y de la otra, de un modo continuo y fluido que nos demostró que la redacción a cuatro manos aloja una potencia para la investigación. Sin proponérselo, como un juego creativo, cada párrafo se sumaba al anterior y, en un vaivén, auguraba el siguiente. Como un cadáver exquisito, la escritura resultó una hibridación entre distintas partes.

Parte de nuestro método a la hora de trabajar consistió en escribir cada impulso de idea por más mínimo que fuera, entendiendo que solo se avanza sobre lo que está plasmado, sobre aquello capaz de asentarse —aunque sea provisoriamente— en la escritura. De igual importancia fueron los encuentros semanales en los cuales, a través de lecturas en voz alta, construíamos la organicidad del texto. Encuentros que no siempre implicaron que el texto avance en su extensión, pero que sí involucraron una escucha constante y una búsqueda de ser propositivas, una pérdida del miedo a escribir aquello que todavía no tiene forma, así como también un movimiento entre cuestionar y defender lo que cada una había llevado. A raíz de esto, hoy —coescribiendo este artículo— nos resuena con énfasis una de las devoluciones en la defensa del TFL: “para ser una escritura a cuatro manos, no se le notan las costuras”. Por otra parte, más allá de nuestro calendario tentativo, la alternancia entre escrituras y lecturas hizo que el proceso tuviera una temporalidad singular. Es decir, el trabajo constante, dedicado y metódico en nuestra investigación se sobrepuso a los reclamos de la ansiedad y las inseguridades, para dar lugar así a la dimensión del disfrute, aspecto no menor en este trayecto.

En cuanto a la estructura del trabajo, tres núcleos problemáticos organizaron nuestras derivas. Cada uno guardó una interdependencia con los demás y aun así cada uno sostenía su propia autonomía. El esquema orientativo elaborado al inicio, como tal, operó como una hoja de ruta y no como una partitura a seguir de modo taxativo. En otras palabras, el esquema que previmos no prefiguró todos los senderos de la praxis investigativa, pues el final de un capítulo dejaba zonas por alumbrar que llamaban al capítulo siguiente y nos dirigían hacia nuevos horizontes analíticos, hacia zonas no anticipadas. En la escritura del primer capítulo, advertimos, junto con nuestros directores, que el diálogo entre la novela y la escritura no se trataba de una relación indicativa, de constatar o demostrar con citas literarias nuestras lecturas, sino que consistía en una nueva producción con su propio espesor creativo.

Miles de ojos desde la mirada del posthumanismo crítico, como *literatura del descontento realista*, en los términos de Amatto (2020), como narrativa boliviana contemporánea, de acuerdo con González Almada (2017) e inserta en el territorio de fronteras perturbadoras y perturbadas del *weird fiction*, como lo piensa Sanchiz (2022), preconiza la idea de una imaginación en disputa y de sentidos naturalizados proclives a desintegrarse frente aquello que desborda la razón y el entendimiento occidental, moderno y humano. Lejos de pretender una visión moralizante o aleccionadora sobre el porvenir y en quiénes nos estamos convirtiendo, la novela de Barrientos, para nosotras,

asume su valor político en su reflexión sobre el futuro y el presente. En estas claves, desarrollamos la escritura de la tesis en un intento de contribuir a la facultad imaginativa que amplía los límites de lo que entendemos por “nosotros” –incluso “nosotrxs”– y lo que entendemos por “mundo”; por ello decimos que abordamos a la novela no meramente desde su dimensión narrativa, sino también desde su dimensión especulativa.

Una vez colocado el punto final o hecha la última corrección en el TFL, se abre un nuevo momento del proceso signado por el entusiasmo que trae avistar el final, así como también el ingreso de nuevas preguntas: por un lado, ¿qué otras miradas suscitaría nuestro trabajo en lxs evaluadorxs?; por otro, ¿qué implica defender una tesis? Con relación a esta última pregunta, fue fundamental la confianza transmitida por los directores en términos de reconocer la solidez del trabajo y la viabilidad de su continuidad. La respuesta de que una defensa no solamente está dirigida a un público académico, sino que hay una responsabilidad en socializar la investigación a un público que desborda ese ámbito, aseguró los últimos pasos; un público que, a su vez, reconocemos como una comunidad afectiva que hizo posible que llegáramos a la culminación de la licenciatura. Y en cuanto a la primera pregunta, las devoluciones fueron algo que le dieron una nueva dimensión analítica a nuestro trabajo. En este sentido, entendimos que la defensa es efectivamente una instancia de aprendizaje más.

Retomando nuestra metodología, la preparación de la defensa trajo aparejada la labor de intercalar nuestras voces una vez más. La organización del contenido en una exposición oral significó otro peldaño en la maduración de nuestras ideas y esta instancia nos permitió concebirnos, desde otra perspectiva, como investigadoras en Letras.

Un TFL comienza mucho antes de la decisión de hacerlo y continúa aún después de su defensa, cerrando un ciclo pero abriendo otras puertas. En nuestro proceso, los pasajes por las distintas etapas implicaron nuevas capas de sentido para pensar la novela, que aun hasta el momento nos sigue generando interrogantes dispuestos a entrar al campo de juego.

Referencias

- Amatto, A. (2020). Transcultural el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enríquez y Liliana Colanzi. *Valenciana*, 26, 207-230.
- Barrientos, M. (2022). *Miles de ojos*. Caja negra.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). *Mil mesetas*. *Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-



textos.

González Almada, M. (2017). Relaciones de poder, imaginarios sociales y prácticas identitarias en la narrativa boliviana contemporánea 2000-2010 [tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba].

Sanchiz, R. (2022). Prólogo, en Fernández Giordano (Ed.), *Mundo weird. Antología de la nueva ficción extraña*, vol. 1 (pp. 9-18). Holobionte.



Pág. 163 a 166

Variatinta

Nota al margen | Vol. II N° 4

Un lugar

Hay un lugar por el que no quiero pasar
Un lugar al que no quiero volver
Por miedo o por cobardía
Hay un lugar al que necesito volver
Para saber
Si cruzar el mar de mi mente
a nado
Y el desierto de mi vida a pie
Sirvió de algo.

Augusto Lagiglia

Pobre pibe con pistola

Nunca lo bastante diferente de ti
Nadie te enseñó a conjugar
la primera persona del singular

quizá lo aprendiste a escondidas
¡tan típico de ti!
Adueñarte de lo ajeno

Y por eso cabes tan bien en ti
con tus bordecitos tan prolijos
Ahí donde acabas tú, empiezo yo
Por eso encastras sin asperezas
en el molde donde te gestaste
directo en ti mismo
en ese cuerpo tuyo
sin infancia, sin vejez, sin muerte

Como el lobo de los cuentos
agazapado frente a nuestros ojos
con un hambre de siglos

de niña me preguntaba
cómo sobrevive
el condenado a perder
la barriga ondulante de Tom
que no se resolvía
en ningún capítulo

y después, con la panza abierta
de donde surge ilesa la abuela
sin dientes ni jugos ni sangre
el nacimiento de Venus
bajo el brillo del hacha
que sostiene el cazador

solo la muerte del lobo

puede ser definitiva
y se acomoda mansa
en un cuento de hadas

Hay formas decentes de dar muerte
¿Cuáles?
Las tuyas, no.

Hay muertes más decentes
¿Cuáles?
Las tuyas, sí.

Pobre pibe con pistola
Te dibujas una vez sola
en todas las páginas del tiempo
y nosotros
tan parecidos a nosotros
en este miedo terco

Ojalá se rompa el hechizo
y cuando levante la mirada
el cazador reciba en la cara
un escupitajo de sangre
de su hacha opaca.

Andrea Vizcaino de la Torre



Palabras de cierre

La publicación de un nuevo número de *Nota al margen* supone una celebración no solo porque se trata de un esfuerzo descomunal realizado por un grupo entusiasta de estudiantes, sino también porque ofrece un conjunto de textos académicos, ensayísticos y literarios de notable calidad, que han sido previamente considerados por editores y evaluadores. En este sentido, aunque sea ya un lugar común, nunca será suficiente el reconocimiento para quienes ponen todo su empeño en que esta revista siga funcionando: en tiempos feroces, en los que el conocimiento se legitima por su valía en el mercado y lo efímero borrona cada vez con más insistencia el goce de la contemplación detenida, un trabajo mancomunado como este, que defiende la literatura y la reflexión meticulosa, merece todos nuestros aplausos.

Sentir que la literatura está en peligro parece una constante de los tiempos modernos; ya lo sospechaba Goethe, lo proclamaba Flaubert y lo intuía, como una certeza íntima frente al mundo exterior, Kafka. Pero ahora, en nuestra Argentina de 2024, el sentimiento cobra la forma de una amenaza inminente: lo demuestran la caída de las matrículas en las carreras de letras, los discursos oficiales que condenan y censuran el arte, las acechanzas de la corrección política, la exaltación de lecturas fáciles que obtienen las distinciones del mercado y la dificultad creciente de encontrar esos cenáculos en los que aún se lee

con placer y se buscan textos desafiantes, complejos, que nos supongan más preguntas que respuestas y más experiencias que confirmación de nuestros ideales. El panorama no es muy alentador y creo que estas palabras finales evocan un “sentido del final”, al decir de Frank Kermode, pero nos queda todavía la conversación literaria entre amigos que estimamos, los intercambios de libros cada vez que nos juntamos, las clases en las que interesa más discutir sobre problemas de la literatura que cumplir con la currícula establecida. Todo eso forma parte de mi experiencia con muchos de los chicos y las chicas que conforman *Nota al margen* y todo eso está presente en cada una de las páginas de esta revista.

Los artículos del presente número, que finaliza aquí, poseen la potencia de la heterogeneidad. Heterogeneidad de proveniencia (Córdoba, La Plata, Buenos Aires, Montevideo), de objetos de estudio (literatura argentina, latinoamericana, clásica y japonesa, reflexiones sobre la subalternidad, la maternidad, el archivo, los paratextos, los géneros literarios, la recuperación de las costumbres culturales, etc.), de enfoques metodológicos (estético, sociológico, filológico, etc.). Pero también poseen en común el entusiasmo de la reflexión literaria, que es nuestra mejor forma de resistencia.



Dr. Francisco Salaris

*Todo cuanto el hombre expone o expresa es una nota
al margen de un texto borrado por completo. Más o
menos, por el sentido de la nota, inferimos el sentido
que podría haber tenido el texto; pero queda siempre
una duda, y los sentidos posibles son muchos.*

(Fernando Pessoa)



DOAJ DIRECTORY OF OPEN ACCESS JOURNALS

MIAR



Sherpa Romeo



Dialnet

latindex



Académico

LatinREV



Escuela de Letras

ciffyh ffyh
Centro de Investigaciones María Saleme de Burnichon
Facultad de Filosofía y Humanidades UNIC



UNC

Universidad Nacional de Córdoba