

# SÍNTESIS

Revista N° 12

Artículos basados en tesinas de grado

# S



# SÍNTESIS

Revista

Nº 12

## Autoridades

**Decana**

Lic. Flavia Dezzutto

**Vicedecano**

Dr. Andrés Sebastián Muñoz

**Secretario Académico**

Esp. Gustavo Alberto Giménez

**Subsecretaria Académica**

Lic. María Luisa González

**Secretaria de Investigación, Ciencia y Técnica**

Dra. Cecilia Angelina Pacella

**Área de Comunicación Institucional**

Lic. Pablo Giordana

## Comité evaluador

Silvio Mattoni / Ana Levstein / Patricia Rotger / Agustín Moreno / Agustín Ramírez / Gabriela Sabulsky

## Equipo Editorial

Lic. Noelia García, Dra. Carolina Álvarez Ávila, Lic. Florencia Bacchini y Dra. Cecilia Pacella



Secretaría de  
**Investigación,  
Ciencia y Técnica**

Secretaría  
**Académica**

**ffyh** Facultad de Filosofía  
y Humanidades UNC

ISSN 2314-291X | ISSN 1851-8060

## Contenidos

### ANTROPOLOGÍA

- Negros y estudiantes.** Una etnografía acerca de un conjunto de migrantes haitianos en la Córdoba contemporánea  
*Juan Helmann* ..... 1

### FILOSOFÍA

- La marginación de lo sublime en la estética hegeliana**  
*Ignacio Bisignano* ..... 15

### LETRAS

- Fama movet: la palabra como motor de la acción en el cuarto libro de la Eneida**  
*Pablo D. Doratti* ..... 27
- Las biopoéticas banales de Belleza y Felicidad: Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)**  
*Camila Callieri* ..... 43
- Cyborgs y mutantes en Cataratas de Hernán Vanoli.** Una hoja de ruta para la ciencia ficción  
*Nicolás Guglielmone* ..... 54

### CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

- Programa de Acompañamiento a los Estudios Secundarios.** Ensayo de una política de inclusión escolar  
*Paula Veronica Rodriguez, Maria Eugenia Gilabert, Maria Florencia Bechio* ..... 64



# Negros y estudiantes: Una etnografía acerca de un conjunto de migrantes haitianos en la Córdoba contemporánea

*Blacks and students: an ethnography about an Haitian migrants group in contemporary Córdoba*



Juan Ignacio Helmann

Departamento de Antropología

Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC

[juan.i.helmann@gmail.com](mailto:juan.i.helmann@gmail.com)

Recibido 09/06/2022; aceptado 18/07/2022

## Resumen

El presente artículo se desprende del Trabajo Final de Licenciatura (TFL) de autoría propia titulado: *Negros y Estudiantes: una etnografía acerca de un conjunto de migrantes haitianos en la Córdoba contemporánea*, defendido en octubre del 2021. En él indago acerca de los modos en que “prácticas etnicizantes y racializantes” (Briones, 2002) interactúan y se van intercalando en la (re)producción de un conjunto de migrantes haitianos como un “otro interno” de la ciudad de Córdoba. En este texto se reconstruyen sintéticamente las principales reflexiones a las cuales fui arribando.

**Palabras clave:** migrantes haitianos; Córdoba; (auto)marcaciones; racializaciones; etnicizaciones.

## Abstract

This article is derived from my Final Degree Project (TFL) entitled *Blacks and Students: an ethnography about an Haitian migrants group in contemporary Córdoba*, defended in October 2021. In the same, I inquire about different ways in which “ethnicizing and racializing practices” (Briones, 2002) interact in haitian migrants group (re)production as an “internal other” of Córdoba city. In this text, the main reflections I arrived, are synthetically reconstructed.

**Key words:** haitian migrants; Córdoba; (self) markings; racializations; ethnicizations.

---

## CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

Helmann, J. I. (2022). Negros y estudiantes: una etnografía acerca de un conjunto de migrantes haitianos en la Córdoba contemporánea. *Revista Síntesis* (12), 1-14.

## Introducción

Este artículo se desprende de mi Trabajo Final de Licenciatura (TFL), en el cual procuré dar cuenta de ciertos modos en que “prácticas etnicizantes y racializantes”<sup>1</sup> (Briones, 2002), en tanto formas diferenciadas de marcación de alteridad, participan en la (re)producción del conjunto de migrantes haitianos nucleados en las agrupaciones IPA, COHACOR y Club Konbit<sup>2</sup> como un “otro interno” de nuestra ciudad. Específicamente, me centré en procesos de producción de sentidos –tanto locales como haitianos– en torno de “la negritud”, “los negros”, “los migrantes negros” y “lo afro”, para analizar cómo las prácticas de marcación propias y ajenas por medio de las cuales estos migrantes “son/pueden ser dichos” a nivel local, expresan la coexistencia de tendencias contradictorias que, conviviendo en los mismos agentes y/o colectivos, inciden tanto para su etnicización como para su racialización (Briones, 2002), acercándolos y alejándolos de manera oscilante de la identidad hegemónica argentina y cordobesa.

En relación al conjunto de migrantes haitianos foco de análisis, cabe señalar que inicialmente mi interés era abordar la “venta ambulante” dentro de la ciudad, un campo que evidentemente era demasiado amplio. Por lo tanto, entre idas y venidas, decidí hacer un recorte sobre los “migrantes negros” que practican esta actividad dado que eran quienes más llamaban mi atención. Además, es un dato no menor el hecho de que mientras establecía el mencionado recorte, no mantenía ningún tipo contacto con migrantes negros y estaba completamente convencido de que todos, o al menos la gran mayoría, se dedicaban a la “venta ambulante”.

Sin embargo, tras sumergirme en el trabajo de campo me encontré rápidamente con un conjunto de migrantes haitianos que empezaron a cuestionar mis ideas y prenociones acerca de quiénes son y qué hacen los migrantes negros en Córdoba. Para sorpresa mía, ninguno de ellos practicaba ni se identificaba con la venta ambulante. Contrariamente, renegaban de tal asociación y al reflexionar sobre sus identidades señalaban, por un lado, que eran estudiantes o profesionales, enfatizando (refiriéndose a la ciudad de Córdoba) que “*siempre vinieron acá para estudiar*”. Por otra parte, expresaban un gran “orgullo” por su color de piel, resaltando su negritud y vinculándola a la revolución independentista de su país, la cual definían como una “*revolución de negros esclavizados*” que vio nacer, “*por primera vez en la historia una nación de negros que desafiaba a las potencias europeas*”, siendo, asimismo, el “*primer y único, en aquel entonces, Estado independiente de América Latina*”.

---

1. Las comillas dobles serán utilizadas a lo largo del presente artículo para referenciar categorías analíticas propuestas por diversos autores, citas textuales de trabajos científicos y también palabras y expresiones cuyo sentido se pretende relativizar. Para citas textuales de mi trabajo de campo –provengan de entrevistas, presentaciones públicas en eventos o conversaciones informales mantenidas con los informantes–, se utilizará la conjunción de comillas dobles e itálicas. Por último, la utilización de itálicas se reservará para señalar categorías nativas que hacen sentido en la reflexión etnográfica.

2. Las agrupaciones serán presentadas en el próximo acápite.

Estos diacríticos, es decir, ser negros y estudiantes, los conducen a (re)producir sentidos de pertenencia en común que, más allá de las diferencias etarias y de género, son primordiales para los mismos y dinamizan gran parte de sus quehaceres colectivos en la ciudad. Esta afirmación se fue tornando perceptible para mí a medida que me inmiscuí en la cotidianidad de tres agrupaciones que los nuclean y que activamente participan y organizan diversas actividades. Entonces, fue principalmente a través de ellas que noté la importancia que le asignan a los mencionados diacríticos.

Asimismo, dan pié a sus propias (meta)reflexiones acerca de cómo son imaginados y clasificados por la sociedad cordobesa en general, expresando y dando cuenta reflexivamente, de que las marcaciones locales: *vendedores ambulantes*, *afromigrantes* y *afros*, recaen indistintamente sobre ellos, homogeneizándolos con todos los migrantes negros, como si fuesen un único colectivo. De este modo, al ser interpelados por estas marcaciones se movilizan, desde sus agrupaciones o individualmente para, estratégicamente, según los espacios e interlocutores, desmarcarse de ellas, confrontarlas y hasta quizás subvertirlas mediante la reposición de sus propios diacríticos de identificación.

En cuanto a la perspectiva teórico-analítica, encontré en los aportes de Claudia Briones (2002) un camino seductor para abordar la significancia de este entramado de (auto)marcaciones en la (re)producción de alteridades locales. La autora sostiene que formaciones sociales dadas, como son los Estados nacionales/coloniales, las inclusiones y exclusiones selectivas de ciertos contingentes sociales operaron históricamente y operan actualmente en base a nociones de distintividad racial y/o cultural que van definiendo, agregando y desagregando a “otros internos” que contrastan con la identidad nacional hegemónica o “nosotros local”. Para dar cuenta de estos procesos propone los conceptos de “prácticas racializantes y etnicizantes” (Briones, 2002) como categorías analíticas que no reproducen los clásicos conceptos de “etnia” y “raza”, sino que apuntan a dar cuenta de diferentes formas de (auto)marcación que inscriben diferencias sociológicas en contextos específicos en los que cobran relevancia social y política; sopesando, además, la incidencia histórica de componentes selectivamente racializados o etnicizados. Las “prácticas racializantes” son aquellas:

formas sociales de marcación de alteridad fenotípicas —basadas en diferencias de la naturaleza— que niegan conceptualmente la posibilidad de ósmosis a través de las fronteras sociales (...) descartando la opción de que la diferencia/marca se diluya (2002, p. 66).

En tanto que las “prácticas etnicizantes” son aquellas:

formas de marcación que, basadas en divisiones de la cultura (...), contemplan la desmarcación/invisibilización de las marcas, promoviendo la posibilidad de ósmosis entre categorizaciones con distintos grados de inclusividad (2002, p. 66).

La autora demostró la importancia que esta clase de prácticas tiene en la (re)producción de “otros internos” indígenas al interior de Argentina. Para el caso de mi trabajo, procuré reparar en la importancia que estos aportes albergan para reflexionar acerca de los modos

en que estas prácticas se articulan y adquieren relevancia en la producción y (re)creación de “otros internos” no indígenas, como ser las comunidades de migrantes, dentro de la ciudad de Córdoba.

Con respecto al método y las técnicas empleadas para la producción de datos, seguí las directivas del enfoque etnográfico, caracterizado por la presencia directa del investigador en el lugar donde se encuentran los actores y problemáticas que se desea estudiar (Guber, 2013). Entre los años 2019 y 2021 me relacioné con un conjunto específico de migrantes haitianos, acompañando una serie de actividades que forman parte de su cotidianidad. Para ello, fue nodal mi participación en el programa radial “*Negros en Córdoba*” emitido por la radio FM Libre de barrio Alberdi todos los días martes por la mañana, el cual es conducido por tres migrantes haitianos. Concurriendo a este espacio pude reconducir mis hipótesis, ampliar el número de interlocutores con los que inicialmente me relacioné y entrar en contacto con las agrupaciones. Respecto de estas últimas, entrevisté y mantuve charlas informales con migrantes de todas ellas y registré reuniones en las que definían colectivamente modos de operar o preparaban su intervención de cara a algún evento; acompañándolas también, en diferentes actividades en las que participaron como organizadores o invitados y contaron con la presencia de variados públicos locales.

A lo largo del presente artículo me propongo realizar una reconstrucción de las reflexiones a las que fui arribando a lo largo del TFL. Primeramente, presentaré y puntualizaré algunas cuestiones relativas a las agrupaciones. Luego, dado que la especificidad estuvo en tensionar el entramado de (auto)marcaciones etnicizadas/racializadas por medio de las cuales estos interlocutores son (des)agregados del “nosotros local”, haré espacio a dos aspectos centrales de la investigación. Por un lado, señalar de qué manera este conjunto de migrantes inscribe las categorías *negros* y *estudiantes* como diacríticos primordiales de adscripción identitaria y a qué sentidos haitianos se conectan. Por otro, precisar cómo fueron (re)producidas históricamente las identidades hegemónicas y la negritud en nuestro país y ciudad dando cuenta de cómo los sentidos implicados en estos constructos se imbrican en las marcaciones utilizadas por los agentes locales para etnicizar y racializar a mis interlocutores. Finalmente, me detendré sobre los modos en que recurriendo a sus propias automarcaciones, estos migrantes disputan y subvierten esos sentidos y marcaciones locales, como así también qué efectos etnicizantes o racializantes producen.

### ***Las agrupaciones***

El Instituto de Presencia Afroamericana (IPA) es una agrupación que emergió en mayo del año 2013, tiene personería jurídica y su sede se ubica en el Instituto de Culturas Aborígenes (ICA), localizado en barrio Alberdi. Su objetivo, siguiendo a su presidente, es “*visibilizar la presencia y la cultura negra en Córdoba, difundiendo las culturas y las luchas de diferentes pueblos a través de talleres y presentaciones de historia de la negritud en la ciudad*”. Cabe mencionar que mientras realizaba trabajo de campo noté que a pesar de ser una agrupación de afromigrantes, encuentra en los haitianos a sus portavoces principales y su existencia

resulta de una importancia vital para los mismos. Por eso decidí incluirla dentro de la unidad de análisis del trabajo.

La Comunidad Haitiana en Córdoba (COHACOR) es una asociación civil sin fines de lucro y con personería jurídica creada en el año 2017 con el objetivo de “*acercar y acompañar los destinos de los haitianos que viven en ciudad de Córdoba*”, según me señaló su presidente. Sus miembros son haitianos que superan los 30 años de edad, realizaron estudios universitarios o terciarios en instituciones locales, algunos cursan actualmente estudios de posgrado o de especialización y trabajan mayormente de sus profesiones.

Por último, el Club Cultural de Haitianos Konbit (Club Konbit) es una agrupación sin personería jurídica conformada en el año 2017. No tiene sede fija y sus miembros son haitianos de entre 20 y 30 años de edad. La mayoría se desempeña como estudiantes en diferentes instituciones locales de nivel terciario y universitario como ser: la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), la Universidad Católica de Córdoba (UCC), la Universidad Tecnológica Nacional (UTN), la Cruz Roja y el ICA. Su objetivo, también siguiendo a su presidente consiste en “*reunir a los jóvenes de Haití que vienen a Córdoba a estudiar para juntos acompañarnos en el recorrido mediante el cual transitamos nuestra etapa de estudiantes en un país que no es nuestro, y participar en actividades donde podamos contar sobre nuestra cultura y lo que hacemos acá*”.

Durante el trabajo de campo, estas agrupaciones fueron rompiendo mis esquemas en torno de lo que esperaba encontrar antes de zambullirme en sus quehaceres diarios. En parte, porque las lecturas que venía realizando de trabajos sobre la emergencia, organización y formas de operar de agrupaciones migrantes, me llevaron a pensar que lo más importante era analizar sus formas “institucionalizadas” de ejercer el “derecho a tener derechos”. Es decir, sus procesos concretos de reclamos al Estado devenidos de su condición migratoria. Así, pensaba que los vínculos tendidos con las agencias estatales eran uno de los aspectos claves a investigar. Sin embargo, al incorporarme en su día a día advertí que no radica ahí su preocupación principal y que sus prácticas y discursos “no encajaban” con las dinámicas agrupacionales a las que estos trabajos habían dado, y con criterio, centralidad. Personalmente, notaba que los esfuerzos de los migrantes que conforman estas agrupaciones se orientaban, más bien, a incrementar sus posibilidades de inserción y mantenimiento dentro del campo académico local, principalmente en la UNC (Universidad Nacional de Córdoba) y el ICA (Instituto de Culturas Aborígenes), espacios en los que tienen un gran interés por darse a conocer y donde, al cabo de un tiempo repararía, es importante para ellos (re)posicionarse como *negros y estudiantes*. En relación a esto y de acuerdo con las impresiones basadas en el acceso que tuve al campo, demostré que sus redes de contactos se tienden mayoritariamente con instituciones educativas de nivel universitario y terciario (o con agentes vinculados a las mismas), en tanto que los vínculos con agencias estatales son escasos y puntuales. Asimismo, si bien las relaciones existen, muchas veces se vuelve notorio su interés por diferenciarse de otras agrupaciones y colectivos que componen los campos locales migrantes y afro (afrodescendientes argentinos y otros migrantes negros).



## **Negros y estudiantes: sentidos primordiales de identificación de los migrantes haitianos en Córdoba**

Descubrí y comencé a entender la importancia que tiene para los interlocutores haitianos con los que me relacione su identificación con la marcación negros, al escucharlos repetidamente recurrir a sus memorias<sup>3</sup> en vísperas de reconstruir un relato histórico desafiante de los “relatos oficiales” que señalan que “Haití es el país más pobre del mundo”. En líneas generales, sostenían que Haití no es un país pobre sino *empobrecido*, dado que la condición estaría impuesta “desde afuera” por las “potencias occidentales” que coartan un desarrollo sostenido del mismo. Tamaña acusación era conectada a la revolución de *negros esclavizados* –de quienes se consideran descendientes– a partir de la cual emergió la república haitiana, puesto que las imposiciones externas que desde entonces condicionan los procesos históricos, políticos, económicos y sociales del país, llevándolos a un estado de pobreza permanente, serían una especie de “castigo” por haber desafiado lo establecido. Ahora bien, del mismo modo señalaban que la revolución “*posibilitó por primera vez en la historia que hombres y mujeres pertenecientes a la raza negra irrumpieran en el plano mundial como personas libres y con un proyecto de nación propio que desafió a Occidente, marcándonos el camino para ser un pueblo libre*”. De este modo, es vivenciada como “mito fundador” de una negritud orgullosa (re)producida sobre una base en la cual el “negro” desafió al “blanco”, lo venció y se liberó. Justamente es ese orgullo que expresan por el proceso revolucionario, por quienes la llevaron a cabo (sus antepasados) y por el camino a seguir que estos marcaron, el que se traduce en el orgullo que, según estos interlocutores, experimenta todo haitiano por asumirse y adscribir como *negro*, y el que hace de este diacrítico un sentido de identificación primordial e innegociable para toda la comunidad nacional haitiana.

De la misma manera, desafiando “relatos oficiales” que condensan argumentos donde los haitianos fuera de su país son “exiliados económicos”, recurren a sus memorias y trayectorias<sup>4</sup> tanto personales como colectivas para dar cuenta de otras versiones sobre las migraciones haitianas. Para el caso de la ciudad de Córdoba, sostienen que los haitianos

---

3. La perspectiva teórica que seguí para considerar a las “memorias” parte de los aportes de Ramos (2011), quien las entiende como “práctica social de traer el pasado al presente de formas creativas” (2011, p. 132) donde: “fragmentos, historias contadas, hábitos, objetos o lugares comienzan a ser conectados/desconectados –o reconectados– en tramas alternativas sobre el pasado que [recordando y olvidando] desafían las imágenes dominantes sobre el pasado y reclaman autonomía en las decisiones que involucran el curso de su historia” (2011, p. 144). Fueron de importancia también los aportes de Fentress y Wickham (1992), quienes han planteado que, en la reconstrucción de las “memorias” más importante que el grado de verdad que contengan es si las personas que las reponen creen que es verdad y porqué lo creen, puesto que van actualizando una forma histórica de dar sentido a las experiencias del pasado.

4. Para reflexionar acerca de las “trayectorias” seguí la línea de Bourdieu (2011), quien entiende que esta noción, refiere a una serie de posiciones sucesivamente ocupadas por un mismo agente (o un mismo grupo), en un espacio en sí mismo en movimiento y sometido a incesantes transformaciones.

llegan a estudiar desde la década de 1960. En ese momento, Haití vivió el asedio de la dictadura duvalierista<sup>5</sup> y las clases medias/altas, preocupadas por el temor que infundía el régimen, comenzaron a migrar. Asimismo, entre los jóvenes pertenecientes a estos sectores comenzó a crecer el entusiasmo por salir del país y estudiar en el extranjero. Mis interlocutores entienden que, desde ese entonces hasta la actualidad, la *inestabilidad política* en Haití se fue profundizando, lo que contribuyó a consolidar entre los jóvenes de clase media/alta el ideal de formarse en universidades extranjeras. En estos marcos, explican la vinculación con Córdoba a partir de la difusión que hubo en Haití, en diferentes épocas, acerca de las condiciones de excelencia académica de las universidades locales y las posibilidades que ofrece la ciudad para estudiar a bajo costo. Así, sostienen que las migraciones haitianas a nuestra ciudad comprendieron mayormente, y continúan comprendiendo, a jóvenes estudiantes pertenecientes a las clases medias/altas cuyo objetivo es formarse en nuestras universidades. De este modo, inscriben su condición de *estudiantes* como un sentido primordial de clase, no ya de toda la comunidad nacional, que, al igual que el sentido primordial que los conduce a automarcarse como *negros*, adquiere relevancia cuando se identifican y reposicionan en Córdoba.

### ***Identidad hegemónica y negritud en Argentina: implicancias en la (re)producción de categorías proyectadas sobre migrantes negros***

Las identidades hegemónicas en nuestro país se construyeron alrededor de narrativas impuestas por las élites dominantes que, durante el proceso de consolidación estatal, vincularon la ascendencia de la sociedad nacional, y en el caso de nuestra ciudad la cordobesa, a los migrantes europeos arribados hacia finales del siglo XIX y principios del XX. Se trataba pues, de una sociedad blanca, moderna, católica, civilizada y libre de mestizaje. Estos relatos negaron e invisibilizaron la presencia de otros grupos étnicos como ser las poblaciones de africanos, indígenas y sus descendencias (Andrews, 1990; Briones, 2005; Frigerio, 2006; Frigerio, 2008; Frigerio y Lamborghini, 2010; Geler, 2010; Adamovsky, 2012; Carrizo, 2012; Bompadre, 2013; Ramírez, 2018). De hecho, se acoplaron a las lógicas del “patrullaje cultural” (Adamovsky, 2012) o “vigilancia cultural” (Segato, 2007), y en forma conjunta condicionaron la ciudadanización al abandono de cualquier tipo de reivindicación étnico racial por fuera de lo blanco/europeo. De este modo y entre otras cosas, sedimentaron un sentido hegemónico según el cual “en Argentina no hay negros”.

Simultáneamente, tuvo lugar una supuesta “desracialización” de la negritud que hizo del término “negro/s” una marcación de base “moral y estética” (Blázquez, 2008), utilizada

---

5. Se trató de un proceso dictatorial instaurado en Haití entre los años 1957 y 1986, encabezado primero por François Duvalier, alias “Papa Doc”, y luego por su hijo Jean Claude Duvalier conocido como “Baby Doc”, donde la violencia y la represión reinaban, recayendo sobre todo aquel que no acatará el régimen sin importar la pertenencia de clase u otro tipo de distinciones.

para denotar peyorativamente a los sectores populares de la población sin importar su color de piel. Aparecieron entonces, el “negro de alma” (Adamovsky, 2012; Blázquez, 2008) y en la ciudad de Córdoba el “negro cuartetero” o “negro cordobés” (Blázquez, 2008) como estereotipos “culturales” que reflejan todo aquello que los sectores dominantes dicen no ser. Por lo tanto, al darse por sentado que Argentina es un país sin negros, la categoría “negro/s” fue arropada con sentidos que la configuraron como un marcador de clase.

Ahora bien, la apertura del país a ideologías internacionales promotoras de la diversidad y el agrietamiento de la agenda estatal en relación a la homogeneidad poblacional, como ser el *multiculturalismo*, promueve desde hace al menos tres décadas, procesos de (re) emergencia de ciertos grupos que desafían el discurso hegemónico de nación blanca, reivindicando la aboriginalidad y negritud como identidades posibles. La (re)emergencia indígena fue pionera de estos procesos y abrió el camino para la (re)emergencia de afrodescendientes argentinos, quienes reclaman por el reconocimiento y visibilización de un “ethos afroargentino” históricamente negado por los relatos oficiales. De la misma manera, a nivel popular y como herramienta de disputa frente a los sectores dominantes, comenzaron a tener lugar ciertas reivindicaciones de negritud en tanto identidad de clase. No obstante, es posible afirmar que la negritud reivindicada por estos múltiples agentes permanece en algún punto “desracializada” o ajena al componente fenotípico, dado que, salvo contadas excepciones, ni quienes se reconocen como afrodescendientes argentinos, ni aquellos que reivindican una negritud como identidad “popular”, son negros en su tono de piel.

A pesar de no haber sido suficiente para subvertir los sentidos hegemónicos que contornean la identidad argentina, los procesos descritos en el párrafo anterior son relevantes para comprender la coyuntura y los marcos dentro de los cuales mis interlocutores pudieron organizarse. Pues, los mismos se asientan mayormente en el barrio cordobés de Alberdi<sup>6</sup>, donde justamente la confluencia entre agentes y agencias que se reposicionan a partir de identidades indígenas, afrodescendientes y populares, fue central para que puedan identificarse y ser identificados como parte del espectro barrial,

---

6. Barrio Alberdi es uno de los barrios más antiguos y populares de la ciudad de Córdoba. Según datos aportados por el sacerdote e historiador Horacio Saravia en una entrevista que le realicé el 26 de noviembre de 2019 en la parroquia San Jerónimo, su fisonomía actual responde en gran medida a los procesos migratorios que históricamente nutrieron al sector sudoeste del río Suquía, donde se asientan también otros barrios como es el caso de Alto Alberdi. Siguiendo su relato, el pueblo de indios de La Toma (originario del lugar) recibió en el pasado a quienes por distintas causas llegaron a este territorio, como ser los esclavos africanos que escapaban de los conventos y casas de familias cordobesas en la época de la colonia o los diaguitas-calchaquíes que arribaban por el éxodo forzoso que provocaron las guerras del siglo XVII en el norte argentino. Por su parte, Correa et al. (2016) señalan que en la actualidad el espacio barrial se configura como un territorio donde confluyen diversos grupos de migrantes (haitianos, senegaleses, peruanos, bolivianos y venezolanos son algunos de los que tienen mayor visibilidad), pueblos originarios, afrodescendientes cordobeses y también agrupaciones de vecinos nucleados en organizaciones que tienen como objetivo defender el barrio de la gentrificación y proteger su paisaje y sus memorias.

agenciar contactos y recursos, y en efecto, conformar agrupaciones. De hecho, tanto el ICA como la UNC, instituciones donde como mencioné este conjunto de migrantes se inserta, tienen una fuerte incidencia en el barrio, y muchos de sus referentes se reconocen con estas identidades o apoyan sus procesos de (re)emergencia y/o disputa.

En suma, a partir de los procesos que fueron moldeando la identidad y la negritud en nuestro país y ciudad, es factible elucidar sentidos hegemónicos instalados en los espacios en que mis interlocutores están insertos, y en efecto, reflexionar acerca de cómo las marcaciones *vendedores ambulantes*, *afromigrantes* y *afros* se conectan a esos sentidos y operan etnicizándolos y/o racializándolos.

En relación a la marcación *vendedores ambulantes*, mis interlocutores señalan que mayormente recae sobre ellos en el contexto barrial, siendo utilizada tanto por vecinos como por organizaciones allí radicadas. La asociación entre estos migrantes y la práctica en cuestión responde a un sentido hegemónico que se fue consolidando a lo largo del país a partir de la llegada, en la década de 1990, de un número significativo de migrantes negros provenientes de diversos países del África subsahariana, de entre los cuales, una gran mayoría se dedicó a la venta callejera (Kleidermacher, 2012). Desde entonces, con diferentes intensidades e intereses, tanto medios masivos de comunicación como trabajos académicos contribuyeron instalar y (re)producir la idea de que “todos los migrantes negros son vendedores ambulantes”. En nuestra ciudad esta idea fue naturalizada por la gran mayoría de la sociedad independientemente de las pertenencias de clase u otro tipo de distinciones. Así, al etiquetar a los migrantes negros como *vendedores ambulantes*, los agentes y agencias locales proyectan sobre los mismos un conjunto de “prácticas etnicizantes”. Lo cual, equivale a decir que focalizando en aspectos “culturales” no representativos de la cordobesidad<sup>7</sup> y no “fenotípicos”, los excluyen del “nosotros local” pero dejando abierta la posibilidad de pasaje hacia otras categorías más inclusivas o “blanqueadas” que sí los agreguen.

A pesar de lo anterior, si nos detenemos minuciosamente notaremos que la condición fenotípica de estos interlocutores conjuga dos sentidos hegemónicos instalados en el seno local. Por un lado, aquel que indica que Argentina es un país libre de negros (en el sentido fenotípico) y que, por ende, los extranjeriza. Por otro, es elemento central para asociarlos a la venta callejera. En este sentido, suponer que son *vendedores ambulantes* porque son negros convierte a la mencionada marcación en una “eticización racializada” que, racializando lo etnicizable, podría estar reforzando la exclusión de los migrantes negros de la identidad hegemónica. Esto no quiere decir, como veremos más adelante, que sus posibilidades de disputar esta categoría en pos de acercarse al “nosotros local” queden completamente obturadas.

---

7. Para el caso de la sociedad argentina en general, y puntualmente en Córdoba, la venta ambulante es una práctica por medio de la cual un gran número de nativos asegura su supervivencia económica, pero de ninguna manera es representativa de los quehaceres que identificamos hegemónica y propiamente como argentino o cordobés.

Por su parte, en relación a las marcaciones *afromigrantes* y *afros*, surgen en los espacios académicos (el ICA y la UNC) en los que estos haitianos están insertos y están íntimamente ligadas a la (re)producción del sentido hegemónico que indica que “en Argentina, y en consecuencia en Córdoba, no hay negros”. Pues, como indiqué, el susodicho sentido redundó en una (re)creación permanente de la negritud en tanto marcador de clase asociado despectivamente a los sectores populares de la sociedad.

Por este motivo, en los mencionados espacios conformados por agentes que en su mayoría pertenecen a las clases medias cordobesas, profundamente atravesadas por los sentidos que hacen de la negritud algo negativo; el término “negro/s” devino una marcación tabú para hablar con o sobre estos interlocutores. A su vez, la (re)emergencia y organización de los afrodescendientes cordobeses tuvo lugar en estos mismos espacios y, desde su activismo académico, estos agentes fueron (re)produciendo un corpus de conocimiento y categorías de marcación (Ramírez, 2018) que, frente a la necesidad de diferenciarse de los migrantes negros, se vio obligado a labrar marcaciones “políticamente correctas” para referirlos.

En efecto, evadiendo la incomodidad que nos produciría llamarlos “negro/s”, emergieron las categorías *afromigrantes* y *afros* como alternativas de marcación que parecen las de mayor agrado entre quienes insertos en el mundo académico local y desde las ciencias sociales, nos acercamos a ellos. Éstas, siguiendo las premisas de Briones (2002), al asociar su condición genética (reflejada en el tono de piel) a un lugar de origen africano (visible en el uso de apelativo afro), lejano y no argentino, dan lugar y al mismo tiempo se configuran como el germen de todo un conjunto de “prácticas racializantes” que obliteran sus posibilidades de “blanqueamiento” y los excluyen rotundamente del “nosotros local”.

### ***Reposiciones haitianas como negros y estudiantes: disputando y subvirtiendo sentidos y marcaciones locales***

Al ser marcados como *vendedores ambulantes* mis interlocutores realizan esfuerzos por (re)posicionarse como *estudiantes* inscribiendo una serie de “prácticas etnicizantes” propias a través de las cuales disputan y procuran subvertir la marcación y los sentidos locales asociados en ella. La selección de este diacrítico estrechamente conectado a sus objetivos de migración, los conduce a: construir lazos tanto personales como desde sus agrupaciones con instituciones educativas de la ciudad (principalmente el ICA y la UNC) y con referentes de las mismas; inscribir diferencias respecto de otros colectivos de migrantes (negros y de países limítrofes) que tienen otros objetivos de migración; y fundamentalmente, visibilizarse por medio de la organización y/o participación en diversas actividades, siendo parte de la comunidad universitaria local.

En este sentido, tomando en consideración que las universidades y la vida universitaria conforman estandartes hegemónicos de la cordobesidad<sup>8</sup>, sostuve que (re)

---

8. Para comprender este argumento se debe tener presente que la ciudad de Córdoba fue escenario en el año 1663, a mano de la Compañía de Jesús, de la fundación de la Universidad de Córdoba, primera del país y cuarta de

posicionándose/mostrándose como *estudiantes*, estos haitianos consiguen borrar, aunque sea de a momentos y en los espacios puntuales donde tienen lugar sus reivindicaciones, las marcas que los asocian a la venta callejera, acercándose a la identidad hegemónica local y ubicándose en un horizonte de posibilidad de etnicizarse, argentinizarse y cordobecizarse.

Por su parte, para reflexionar acerca de sus modos de confrontar las marcaciones *afromigrantes* y *afro*, fue preciso explorar primero de qué manera son interpelados por los usos de la marcación “negro/s” y qué efectos etnicizantes/racializantes conlleva cuando los alcanza. En base a lo que ellos me contaban y a lo que yo pude observar, percibí que esta situación se da con poca frecuencia, “*casi siempre*” con vecinos de barrio Alberdi con los que generan algún tipo de confianza, y, además, los sentidos que encubren la marcación en estos casos no son vivenciados como problemáticos. Más bien, provienen de agentes pertenecientes a los sectores populares que reivindican la negritud y expresan, en principio, intenciones por “hermanarse” con los migrantes negros. De hecho, mis interlocutores no demuestran interés por disputar estos sentidos, ni los usos de la marcación “negro/s” devenidos a partir de los mismos. En suma, es difícil afirmar si en estos casos son racializados o etnicizados, sin embargo, la operación por medio de la cual estos agentes cordobeses se acercan, empatizan o se hermanan con mis interlocutores no tendría posibilidades de darse si no fuese por el color de piel de los mismos, y en ese sentido, sostuve que permanece presa del sesgo racializante que atraviesa a la sociedad cordobesa en general. En definitiva, pareciera que ambas operaciones de marcación se yuxtaponen en estos casos.

Contrariamente, los usos de las marcaciones *afros* y *afromigrantes* los interpelan de modo tal que los conduce a movilizarse para disputarlas y subvertirlas. En gran medida que así sea se conecta a que, según expresan, con estas marcaciones se los asocia a cierta negritud que no se corresponde del todo con su historia. A esto, se suma el hecho de advertir que también existe una intención (de clase) por no etiquetarlos como negros, que, como sabemos, es un diacrítico de identificación primordial de los haitianos. En este sentido, sus esfuerzos por (re)posicionarse no están necesariamente ligados a no reconocerse como afros. De hecho, no desconocen su ascendencia africana, pero entienden que su pueblo tiene una historia

---

América. Esta, con el paso del tiempo, se convertiría en Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y a lo largo de su prolongada existencia fue ganando por su excelencia académica, el reconocimiento que la convirtió en un centro educacional universitario de gran importancia a nivel provincial, nacional y regional. Además, es valorizada por lo que significó para América Latina la Reforma Universitaria del año 1918, movimiento que tuvo lugar en su seno impulsando la modernización científica, la gratuidad, el cogobierno, la autonomía universitaria, la extensión universitaria, la periodicidad de las cátedras, y los concursos de oposición y antecedentes. En suma, el desarrollo de la UNC, y con el paso del tiempo de otras universidades —tanto públicas como privadas— hicieron que Córdoba sea reconocida como “La Docta” y que su historia ciudadana esté “muy pegada” a la vida de sus universidades. Por tal motivo, pervive en los imaginarios de una gran mayoría de cordobeses, y continúa siendo (re)producida por agentes y agencias hegemónicas de la localía, la idea de que la educación superior es un factor primordial de la identidad cordobesa.

propia que, por la incidencia de la trata de esclavos impuesta durante periodo colonial, se separó de África. El momento icónico de esta historia es la revolución haitiana, la cual, en las estrategias que estos haitianos accionan para subvertir las racializaciones en cuestión, opera como “mito fundador” de una negritud latinoamericana que los lleva a afirmar que ellos son *negros latinoamericanos* y no *afros* o *afromigrantes*. Estas confrontaciones usualmente tienen lugar en actividades de las que participan con sus agrupaciones y se desarrollan en los espacios y frente a los interlocutores desde los cuales se proyectan las marcaciones racializadas en cuestión, es decir, desde el “mundillo académico” local. En ese sentido, sus reposiciones no pueden ser separadas de su posición de clase que los moviliza para insertarse, nutrirse y mantenerse al interior de ese universo. Incluso para disputarlo desde adentro.

Conforme a lo anterior, sostuve que, (re)posicionándose como *negros*, si bien desafían e incluso subvierten las racializaciones y sentidos hegemónicos asociados en las marcaciones *afros* y *afromigrantes*, no dejan de hacerlo en una ciudad y en espacios puntuales donde permanece naturalizada una identidad hegemónica blanca y europea que niega otras presencias étnicas. En este sentido, van inscribiendo un conjunto de “prácticas racializantes” propias que, en el mismo proceso y simultáneamente, les niegan la posibilidad de “blanquearse” y cordobecizarse. Por consiguiente, en tanto ese imaginario local y hegemónico de nacionalidad y provincialidad no cambie, sus propias (re)posiciones identitarias van a estar contribuyendo para su “no asimilación” al “nosotros local”.

## Reflexiones finales

El conjunto de párrafos que conforman el presente artículo constituyen una síntesis de las reflexiones y conclusiones a las que arribe a lo largo del TFL. En este sentido, intenté dar cuenta de un modo sintético y claro de diversas maneras en que “prácticas etnicizantes y racializantes” (Briones, 2002), en tanto formas diferenciadas de marcación de alteridad, participan en la (re)producción del conjunto de migrantes haitianos nucleados en las agrupaciones IPA, COHACOR y Club Konbit como un “otro interno” de la ciudad de Córdoba.

Así, tras considerar ciertos procesos de producción de sentidos —tanto locales como haitianos— en torno de la identidad y la negritud, demostré que el complejo de prácticas de marcación propias y externas implicadas en este caso (tanto aquellas que marcan desde afuera a estos interlocutores como *vendedores ambulantes*, *afromigrantes* y *afros*, como aquellas mediante las cuales las disputan y subvierten autoadscribiendo como *negros y estudiantes*) expresan la coexistencia de sentidos y tendencias contradictorias que, conviviendo en los mismos agentes y/o colectivos, inciden tanto para su etnicización como para su racialización (Briones, 2002). Por lo tanto, los acercan y alejan de manera oscilante de la identidad argentina y cordobesa hegemónica de la cual, en el balance general resultan excluidos, centralmente, por su fenotipo.

En suma, entiendo que tanto prácticas etnicizantes como racializantes, lejos de ser

dicotómicas o paradójales operan juntas en una complejidad dinámica que las yuxtapone e intersecta en los procesos donde se definen inclusiones y exclusiones selectivas — aunque siempre tendientes a generar mecanismos de exclusión particulares en lo relativo a (re)crear distintos tipos de “otros internos”— de los contingentes sociales que contrastan con la identidad hegemónica o “nosotros local”.

## Bibliografía

- Adamovsky, E. (2012). El color de la nación argentina: conflictos y negociaciones por la definición de un ethnos nacional, de la crisis al Bicentenario. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, 49(1), 343-364.
- Andrews, G. (1990). *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Blázquez, G. (2008). Negros de alma. Raza y procesos de subjetivación juveniles en torno a los bailes de cuarteto (Córdoba, Argentina). *Estudios en Antropología Social*, 1(1), 7-34.
- Bompadre, J. M. (2013). Procesos de comunalización contemporánea de pueblos originarios en contextos urbanos y rurales de la provincia de Córdoba. Ponencia presentada en la *X Reunión de Antropología del Mercosur*. Córdoba, Argentina.
- Bourdieu, P. (2011). La ilusión biográfica. *Acta sociológica*, 1(56), 121-128.
- Briones, C. (2002). Mestizaje y blanqueamiento como coordenadas de aboriginalidad y nación en Argentina. *Runa, archivo para las ciencias del hombre*, 23(1), 61-88.
- Briones, C. (2005). Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales. En C. Briones (comp.), *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad*, (pp. 11-43). Buenos Aires: Antropofagia.
- Carrizo, M. (2012). *Córdoba Morena 1830-1880*. Córdoba: Asociación Cooperadora de la Facultad de Ciencias Económicas Universidad Nacional de Córdoba.
- Correa, A., Aichino, G. L., Pedrazzani, C. E., Pedrazzani, P. A., Llorens, S., Irazoqui, C., Aichino, C., ... y Garay, M. S. (2016). *Alberdi no está en venta. Espacios, historias, relatos de luchas y resistencias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Libro digital, PDF.
- Fentress, J. y Wickham, C. (1992). *Social Memory*. Oxford: Blackwell.
- Frigerio, A. (2006). 'Negros' y 'Blancos' en Buenos Aires: Repensando nuestras categorías raciales. En L. Maronese (Comp.), *Buenos Aires negra: identidad y cultura*, (pp. 77- 98). Buenos Aires: C.P.P.H.C.
- Frigerio, A. (2008). De la 'desaparición' de los negros a la 'reaparición' de los afrodescendientes: comprendiendo las políticas de las identidades negras, las clasificaciones raciales y de su estudio en Argentina. En G. Lechini (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina. Herencia, presencia y visión del otro*, (pp. 117-144). Córdoba: Ferreyra Editor, CLACSO-CEA-UNC.
- Frigerio, A. y Lamborghini, E. (2010). Quebrando la invisibilidad: una evaluación de los avances y las limitaciones del activismo negro en Argentina. *El Otro Derecho*, 41, 139-166.
- Geler, L. (2010). *Andares negros, caminos blancos. Afroporteños, Estado y nación Argentina a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria.
- Guber, R. (2013). *El salvaje metropolitano: reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Paidós.
- Kleidermacher, G. (2012). Migración senegalesa y venta ambulante: un análisis desde la exclusión social. *Controversias y Concurrencias Latinoamericanas*, 4(6), 167-186.
- Ramírez, A. (2018). *Córdoba es afrodescendiente: Etnografía sobre la emergencia de identificaciones*



*'afrocordobesas' y la organización de la Mesa Afro Córdoba.* Trabajo Final de Licenciatura. Licenciatura en Antropología, FFyH. Universidad Nacional de Córdoba.

- Ramos A. (2011). Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad. *Alteridades*, 21(42), 131-148.
- Segato, R. L. (2007). *La nación y sus otros. Raza, etnicidades y diversidades religiosas en tiempos de Políticas de la Identidad.* Buenos Aires: Prometeo.



# La marginación de lo sublime en la estética hegeliana

*The margination of the sublime in the hegelian aesthetics*



**Ignacio Bisignano**

Escuela de Filosofía

Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC

[ignaciobisignano@hotmail.com](mailto:ignaciobisignano@hotmail.com)

Recibido 16/03/2022; aceptado 06/05/2022

## Resumen

En *Lecciones de estética* (1989), Hegel no solo margina el concepto de lo sublime otorgándole escaso espacio, sino que, a su vez, lo referencia como una noción baja y grotesca. En Hegel no existe diálogo equilibrado entre lo bello y lo sublime, más bien lo bello es el único e indiscutido protagonista, mientras la sublimidad se posiciona como un accidente menor, una nota al pie de página en las distintas configuraciones del desarrollo del concepto de lo bello.

Dado que en la estética hegeliana se encara lo sublime de una manera excepcional y poco convencional –si la comparamos con cualquiera de las teorías estéticas de los siglos XVIII y XIX–, y se le otorga escasa importancia, el presente trabajo se propone dar cuenta de cuáles fueron los motivos de nuestro autor para semejante tratamiento del concepto. La principal argumentación se basa en demostrar que la marginación hegeliana de lo sublime se debe al rol dialéctico que dicha categoría tiene en el despliegue conceptual de lo bello en su dinamismo histórico.

**Palabras clave:** Hegel; sublime; estética; dialéctica; arte

## Abstract

In *Lectures on Aesthetics* (1989), Hegel not only marginalizes the concept of the sublime by giving it scant space, but also refers to it as a low and grotesque notion. In Hegel there isn't a balanced dialogue between the beautiful and the sublime, rather the beautiful is the only and undisputed protagonist, while sublimity is positioned as a minor accident, a footnote in the different configurations of the concept of the beautiful.

In the Hegelian aesthetics the sublime is approached in an exceptional and unconventional way –if we compare it with any of the aesthetics theories of the 18th and 19th centuries–, and little importance is attached to it. This paper intends to account for what were our author's motives for such a treatment of the concept. The main argument is that the Hegelian marginalization of the sublime is due to the dialectical role that this category has in the conceptual deployment of the beautiful in its historical dynamism.

**Key words:** Hegel; sublime; esthetic; dialectic; Art

## Introducción

El término sublime ha tenido múltiples interpretaciones a lo largo de la historia de la filosofía, aunque fundamentalmente se puede referenciar dicha noción a lo *irrepresentable*, lo *indecible* o lo *inconmensurable*. En general, estas características enuncian más bien una incapacidad del hombre, mostrándolo como un ser limitado que no logra aprehender lo que se muestra como grandioso. En este sentido, lo sublime es algo que merece reverencia, genera inclinación y suele identificarse con lo elevado y lo supremo. Lo sublime se presenta como *trascendente* por naturaleza. Como bien expresa Oyarzún (2010), “la belleza se determina como *patencia* de lo presente y la sublimidad como *trascendencia*” (p. 12). En todos los casos, la sublimidad enuncia un abismo entre el sujeto y una entidad que lo desborda. Uno de sus rasgos centrales señala la inadecuación del territorio finito de los sujetos particulares y la inmensidad de un terreno ilimitado, el desencuentro entre las relaciones causales de la naturaleza y el carácter indescifrable de lo sobrenatural. La inclinación y reverencia del hombre limitado ante la grandiosidad de lo sublime, se encuentra emparentada con el terror y el sometimiento. El placer estético, que puede despertar ese particular sentimiento, implica el éxtasis de verse disminuido ante la inmensidad, de admirar aquello que nos resulta incomprensible para nuestro entendimiento, incontrolable para nuestra actividad e invencible para nuestro cuerpo. Por ello, lo sublime expresa un sentimiento contradictorio, en la que se conjuga la admiración y el terror, provocando un *horror delicioso*, como diría Burke (1998), o un goce ligado al displacer como expresaría Kant (1991). Esta desmesura propia de lo sublime implica necesariamente inmediatez: dos planos sin mediación, yuxtapuestos artificialmente. Dicha escisión puede manifestarse de diferentes maneras, tales como lo natural frente a lo sobrenatural, lo limitado frente a lo ilimitado, lo finito ante lo infinito, lo pequeño ante lo inmenso, la medida y el cálculo frente a la desmesura, etc. (cfr. Oyarzún, 2010, p. 13).

Si bien lo sublime es un término que ha sido utilizado desde la antigüedad, su incidencia en el campo de la estética filosófica y la teoría del arte puede apreciarse recién a mediados del siglo XVIII. Aunque sea cierto que en la antigüedad Pseudo-Longino había desarrollado detenidamente dicha noción en referencia al arte, no fue hasta el siglo XVIII –momento en el cual el tratado estético de dicho autor fue traducida al francés por Boileau y al inglés por William Smith–, que la sublimidad consiguió un tratamiento sólido y continuado en el campo de la estética (cfr. Menene Gras Balaguer, 1998, p. 20). Luego del primer paso realizado por Boileau, Burke –en *De lo sublime y de lo bello* (1998)– dota de contenido renovado al antiguo concepto de lo sublime, aplicando dicha noción al análisis de las sensaciones provocadas por el arte y la belleza. De hecho, es el propio Burke quien otorga a lo sublime la misma relevancia conceptual que a lo bello. A partir de allí, la estética ya no se ocupó esencialmente de lo bello como núcleo central y hegemónico: lo sublime se ganó un lugar como término protagónico entre los teóricos del arte en los siglos XVIII y XIX (cfr. Oyarzún, 2010, p. 11). Luego de su irrupción inicial en la estética moderna, lo sublime parece exigir hacia adelante un tratamiento detenido. Autores de suma relevancia como

Schelling, Schiller, Diderot y los ya nombrados Burke y Kant, otorgan a la sublimidad un lugar central en sus tratados estéticos. De tal modo que, en algunos casos, el término no se resigna a ocupar un rol subordinado, sino más bien presenta una disputa frente a la belleza como noción central. Dada la importancia que tenía el concepto de lo sublime en el terreno de la estética en el siglo XIX, resulta altamente llamativo el lugar aparentemente periférico que lo sublime encarna en la obra de George Wilhelm Friedrich Hegel. Si en filósofos como Kant o Burke, lo sublime ostenta un rol central en el tratamiento estético: ¿qué lugar tiene lo sublime en la estética hegeliana? Hegel no solo margina lo sublime dentro de su sistema, sino que lo emparenta con aquello que carece de gusto, se presenta como grotesco y resulta extravagante. Lo sublime no es para Hegel algo grandioso o elevado, sino más bien una noción que refiere a lo bajo o lo vulgar. ¿Qué es lo que ocurre entonces con la categoría de lo sublime en el sistema hegeliano? ¿Será que Hegel desconoce el uso habitual del término y le otorga un significado completamente distinto? ¿El modo en el cual Hegel define la sublimidad es sustancialmente diferente a como lo consideran filósofos como Burke, Kant o Schelling? A partir de un análisis detenido de *Lecciones de Estética* (1989) en el presente trabajo me he propuesto profundizar acerca de las motivaciones conceptuales por las cuales Hegel ha desarrollado un abordaje escueto y marginal de la categoría estética de lo sublime.

## Lo sublime como fracaso

La caracterización que realiza Hegel sobre lo sublime no toma demasiada distancia de los usos corrientes en la tradición estética. De hecho, parece respetar y aplicar el término con sus características habituales. ¿Cómo se explica entonces la marginación de lo sublime en Hegel? El desencuentro provocado por la sublimidad tan celebrado por autores como Schelling o Kant, ese abismo que presentaba un plano escindido que se enuncia con grandilocuencia, en Hegel solo constituye la expresión de un fracaso: lo sublime hegeliano es el intento fallido de expresar estéticamente lo infinito en el ámbito de la objetualidad ya que ningún fenómeno se muestra apropiado para la representación de un contenido cerrado en su infinitud.

En lo sublime, lo infinito permanece inmutable como significado absoluto, obturando así su expresión en el territorio de lo finito sensible. Se presenta una inadecuación radical entre lo espiritual y lo material, configurando una relación entre ambos terrenos que recae en el fracaso. Por un lado, la idea de belleza que busca adecuación sensible, sola logra una concreción material indeterminada. Por otro, la materia, que exige una idea acorde para su manifestación, encuentra un universal abstracto y extraño. Recordemos que el arte en Hegel es la manifestación sensible de la idea, es el espíritu situado en el territorio de lo finito fenoménico. En la forma artística *clásica*, la manifestación sensible es peculiarmente pertinente a la idea misma, con la cual ambos polos entran en libre y perfecta consonancia. La expresión más clara y concreta de la belleza se manifiesta en la interpenetración que se genera en el ser-ahí sensible de la escultura griega, concreción

máxima del arte clásico. Si tenemos en cuenta lo clásico como núcleo nodal de lo bello hegeliano, comprenderemos el desagrado ante la sublimidad. La inadecuación radical entre el contenido espiritual y lo sensible presente en lo sublime, expresa la incapacidad de lo infinito de expresarse en lo finito, es decir, da cuenta de la dificultad de la interioridad para constituirse como expresión genuinamente artística. En lo sublime lo espiritual no se manifiesta en lo fenoménico de modo concreto, y el concepto solo se sostiene en la materia como medio de escape. Por esa razón, la idea sublime guarda una abstracción tal que no capitaliza una verdadera capacidad de manifestación sensible, generando así extrañeza y distorsión. Para Hegel, por tanto, lo sublime no es otra cosa que la oscuridad y confusión que constituye la inadecuación y desencuentro entre la idea artística que desea expresarse y el sostén material.

### ***El lugar de lo sublime en la estética hegeliana***

¿Dónde aparece efectivamente lo sublime en *Lecciones de estética* (1989)? Dentro del sistema estético hegeliano, lo sublime se presenta como un momento particular en el despliegue total del concepto de belleza. De la multiplicidad de configuraciones que guarda lo bello, la sublimidad constituye una etapa menor meramente presente en la subdivisión del desarrollo general de la fase simbólica del arte. Particularmente, se sitúa como manifestación de la poesía hebrea, estadio posterior al arte persa, hindú y egipcio, y como figura previa al estadio de las formas comparativas del arte, tales como la fábula, la alegoría o la metáfora. Esto muestra a las claras, que lo sublime hegeliano no se expresa en una esfera independiente del despliegue de lo bello, no constituye una ruptura hacia otro territorio distanciado de lo bello.

En Hegel lo sublime se encuentra inmerso en el desarrollo del concepto de lo bello, es una etapa que se configura como producto de un momento pretérito superado y como instancia a superar por una nueva figura posterior. Por lo tanto, lo sublime se presenta en Hegel como un saber negativo, un estadio modificado de modo gradual por una nueva configuración, un mero momento que ha de ser superado por una figura que exprese con mayor nitidez y determinación la fusión de lo conceptual infinito y lo sensible finito.

Debe quedar claro que en Hegel nada puede ser absolutamente trascendente, no existe un aislamiento que presuponga dos polos sustancialmente escindidos y por ello sin vínculo dialógico. Allí es donde aparece la diferencia fundamental entre la caracterización sobre lo sublime de Hegel con la tradición estética. Si autores como Schelling o Kant conciben a lo sublime como aquel sentimiento que manifiesta la ruptura de dos esferas independientes e incommunicables, en Hegel la sublimidad sigue formando parte del proceso dialéctico inmanente, que lejos de enunciar una ruptura o salto definitivo hacia un plano incondicionado, se muestra como estadio dinámico inmerso en el decurso de la belleza. Aunque en su definición habitual lo sublime trae aparejada la presencia de dos hemisferios trascendentes, en Hegel la sublimidad no implica ruptura ni abismo. Si bien es cierto que la conexión entre lo espiritual y lo sensible es abstracta y rudimentaria, nunca se hace ostensible una ruptura definitiva.

Como bien expresa Oyarzún (2010) sobre el aspecto dialéctico de la sublimidad en Hegel:

La diferencia de lo bello y lo sublime –y esta es, insistimos, la pretensión esencial de Hegel– no ha de concebirse como mera oposición entre polos independientes sino como una articulación dialéctica de acuerdo a la cual lo sublime no es otra cosa que el estadio preparatorio de la belleza (p. 182).

Hegel reformula la desconexión explícita que lo sublime muestra en otras estéticas, enunciado una vinculación precaria, que, por otro lado, motiva el espacio marginal y degradado que mantiene en su sistema. Así respeta los rasgos más característicos de lo sublime, pero al conservar una posición dialéctico-inmanente elude sus consecuencias trascendentes. En todo caso, la ruptura trascendente que presupone dos planos comunicables se presenta como un saber negativo en la conciencia individual, que como tal, presupone un falaz aislamiento y una determinante abstracción entre el sostén material y la idea. Luego, lo sublime será superado como figura rudimentaria en el camino hacia el autoconocimiento de la belleza como concepto.

### ***Lo sublime como punto más alejado del núcleo conceptual de lo bello***

La sublimidad para Hegel es una expresión estética perteneciente a la segunda instancia de manifestación simbólica, precedida por el primer estadio llamado *simbolismo inconsciente* y superado por el tercer período denominado *simbolismo consciente de la forma comparativa*. El estadio inmediato anterior al arte de la sublimidad, el arte egipcio, presentaba una liberación de la interioridad como contenido absoluto respecto al ámbito de lo fenoménico, pero recaía en la ambigüedad y la confusión de lo enigmático al no concebir de modo puramente consciente el significado que deseaba expresar. Ese carácter oscuro de lo simbólico egipcio se encuentra purificado en el simbolismo de la sublimidad. Lo sublime representa la primera escisión explícita y consciente entre el contenido espiritual y su presencia sensible. De hecho, no existe otro período en la historia del arte en el cual la interioridad se encuentre en una lejanía mayor con respecto a su exteriorización. Aquí el significado absoluto se eleva por encima de toda existencia inmediata. Para Hegel, en lo sublime lo infinito permanece inmutable como significado absoluto, obturando así su expresión en el territorio de lo finito sensible. Se presenta una inadecuación radical entre lo espiritual y lo material, configurando una relación entre ambos terrenos que recae en el fracaso. Justamente, lo sublime se define como el intento fallido de expresar estéticamente lo infinito en el ámbito de la objetualidad, ya que ningún fenómeno se muestra apropiado para la representación de un contenido cerrado en su infinitud. Por lo tanto, “lo interno es incapaz de encontrar su verdadera expresión en fenómenos finitos” (Hegel, 1989, p. 267).

Lo sublime otorga claridad al vínculo dinámico entre interioridad y manifestación sensible y expresa un momento en el cual la inadecuación entre ambos se muestra determinantemente separada. Sin embargo, aunque este momento de desacople permite purificar la confusión y ambigüedad de las figuras pretéritas del arte, se muestra a la vez completamente alejado de la búsqueda conceptual de la belleza. Recordemos que, para

Hegel, la belleza radica en el intento de expresar la fusión de lo finito y lo infinito en el terreno de lo sensible, de modo tal que puede comprenderse la historia del arte hegeliano como los diversos intentos de encontrar la adecuación de lo ilimitado y lo limitado en la objetualidad material. Por ello, si el arte es la manifestación sensible de la idea, lo sublime expresa un carácter que bordea su exclusión del plano estético: en lo sublime la idea se encuentra más cercana a retenerse en sí, a ser un contenido cerrado y ensimismado que parece no habilitar su despliegue en el territorio sensible. La concreción efectiva del dictum “manifestación sensible de la idea” muestra serias dificultades para hacerse un lugar aquí. En este punto, es necesario detenerse en el marco conceptual en el cual lo bello se hace factible en el sistema hegeliano para comprender con mayor profundidad el carácter problemático de lo sublime en tanto figura estética.

En lo bello hegeliano el concepto nunca se encuentra en libertad absoluta, ya que el arte asume una determinación material, un límite sensible a la potencialidad de la forma. Si el arte no es mera materia por la irrupción de lo espiritual, tampoco es puro espíritu por su delimitación sensible: lo artístico es siempre finito, ciertamente manifiesta la infinitud, pero en todos los casos la expresión de ello es realizada por un material, por un sustento empírico (cfr. *Ibídem*, p. 32). La riqueza del arte hegeliano radica en que lo espiritual no resulta reacio a lo alienado, a su otredad, a lo singular limitado y efímero propio de lo natural. De hecho, el espíritu como expresión de lo ilimitado y libre se realiza en lo limitado, opera como espíritu, pero bajo la prescripción de las reglas de lo sensible: la obra de arte se presenta como ser-ahí, es un objeto que cuenta con las características de toda exterioridad natural.

Retomando el carácter escindido entre lo limitado e ilimitado que se expresa en lo sublime, encontraremos serias dificultades de demarcar su carácter estético, ya que si en lo bello lo infinito se limita en la materia, lo sublime alimenta la libertad ilimitada de la infinitud como contenido. En el arte sublime se asume la absoluta libertad de lo infinito, razón por la cual, no le es posible encontrar expresión adecuada en fenómenos sensibles. Si el arte exige la determinación en un ser-ahí, lo sublime parece asumirse como expresión antiartística. Es en este sentido por el cual para Hegel la sublimidad no se muestra cercana a lo grandioso o exquisito, a lo que es digno de alabanza y veneración, sino más bien a lo carente de belleza, lo grotesco, lo ruin. Al encontrarse en contradicción con la expresión más plena de la belleza, esto es, la perfecta amalgama de contenido espiritual y exterioridad presente en el ser-ahí de la estatua clásica, para Hegel lo sublime en su inadecuación absoluta expresa más bien un momento de degradación en referencia a la interpenetración requerida por el concepto cabal de lo bello:

Esta relación produce la forma artística de la sublimidad propiamente dicha, que no es la belleza del ideal: lo interno penetra la realidad externa, de modo tal que ambos lados aparecen como recíprocamente adecuados. En la sublimidad por el contrario, el ser-ahí externo queda rebajado frente a la sustancia, pues es la única manera en que el arte puede intuitivizar a Dios uno para sí carente de figura e inexpressable (*Ibídem*, p. 274).

### ***La función estética de la palabra***

¿Por qué razón lo sublime sigue estando inmerso en el desarrollo dialéctico del arte? ¿Qué hace que este momento disonante al significado pleno de belleza se haga lugar en la esfera estética? Lo que salva a lo sublime de su exclusión del plano artístico es la palabra. En primer lugar, el arte de la sublimidad es fundamentalmente sacro, ya que solo está dirigido a Dios. La sublimidad, como separación determinante entre un contenido sustancial autónomo y una realidad exterior sometida y rebajada como una otredad inconciliable, se encuentra en la concepción judía y su poesía sacra. El Dios judío es justamente aquella potencialidad autónoma que somete a lo exterior en su elevación espiritual. Ante la imposibilidad de configurar al Dios infinito omnipotente en una presencia sensible efectual, el arte judío recurre a la intuitivización sonora de la poesía, al poder estético de la palabra. “Pues aquí donde es imposible trazar de Dios una imagen suficiente cualquiera, no puede surgir arte figurativo, sino sólo poesía de la representación, que se exterioriza mediante la palabra” (Ibídem, p. 275).

La palabra consigue constituirse como una representación adecuada al contenido infinito, su materialidad expuesta en la vibración sonora permite un nexo entre ambos lados y obtura una ruptura indisociable, inhabilita un posible corte adialéctico que haría imposible cualquier tipo de vínculo entre lo sensible y lo espiritual. En principio, lo sublime hegeliano parece disonante respecto a lo bello. La ruptura entre lo sustancial divino y lo fenoménico dista bastante de la perfecta adecuación entre idea manifestada y exterioridad que constituye el núcleo conceptual de la belleza en su despliegue. Sin embargo, lo sublime sigue estando inmerso en el propio desarrollo de lo bello.

Lo sublime hegeliano no se opone a lo bello, no constituye un espacio autónomo presentando características propias y excluyentes. Esto no suele constituir los usos habituales que la modernidad ha empleado sobre estos términos. En autores como Burke o Kant, lo sublime y lo bello no comparten el mismo espacio lógico, cada expresión estética presenta sus propias características autónomas. Por su parte, Burke afirma que el placer y el dolor, que constituyen las ideas simples que provocan los sentimientos de lo bello y lo sublime respectivamente, son ideas positivas que no dependen entre sí: lo placentero no existe en relación con el dolor, guarda su propio marco lógico de aparición (Cfr. Burke, 1995: PP. 23-27). Kant expone una oposición explícita en lo bello y lo sublime, ligando la primera al sentimiento del placer y la segunda al sentimiento del displacer. Mientras lo bello kantiano responde a una representación que provoca armonía en las facultades, lo sublime presenta más bien una tensión o violencia contra ellas (Cfr. Kant, 1991: pp. 87-96). Estos autores sostienen lo bello y lo sublime como conceptos independientes entre sí, de tal modo que en algunos casos se presentan como expresiones recíprocamente excluyentes: la aparición de la belleza es de orden contradictorio a la constitución de lo sublime, de tal modo, que la presencia de lo bello imposibilita lo sublime y viceversa.

En Hegel, esta relación conceptual ocurre de un modo muy distinto, y esto se debe fundamentalmente a su modo histórico de entender la naturaleza del concepto en tanto tal.



### ***La función marginal y circunstancial de lo sublime en el despliegue histórico del arte***

Para Hegel, el concepto como tal es una unidad absoluta de sus determinaciones, contiene abstractamente la infinidad de posibilidades que solo de modo potencial pueden hacerse efectivas en la existencia. El concepto hegeliano tiene el poder de mantener todo en sí. En él todo está incluido, nada queda fuera de su interioridad. La concreción de esas posibilidades, la actualización de las infinitas potencialidades conceptuales, constituye *la idea* o *el ideal*. La idea es la compenetración entre concepto y apariencia. *Lo ideal* no da lugar a la autonomía de la materia ni a la autonomía del concepto. Ningún plano subsiste unilateralmente para sí, sino que se realizan mutuamente en su otro.

Hegel entiende que en el arte se exterioriza el concepto, se realizan las determinaciones conceptuales abstractas en el ser-ahí. De este modo, la objetividad natural traza límites a la indeterminación abstracta del concepto bello. La belleza implica la interioridad desplegada en una expresión, en una reunión orgánica que construye una unicidad concreta. El arte radica en la concreción de *una* figura de las infinitas posibilidades contenidas en el concepto. “Lo que aparece es verdadero únicamente porque esa realidad se corresponde al concepto, y no por tener solo ser-ahí externo. (...) El yo, un objeto externo, una acción, un acontecimiento, circunstancia, realiza en *su* realidad efectiva al concepto mismo” (Ibídem, p. 84). Esto implica que el arte ocupa el lugar de hacer que lo exterior se acople al concepto. El concepto, aunque se exteriorice, no se pierde en lo otro, sino que permanece en sí mismo en lo ajeno. No hay una transformación en lo otro, sino más bien un regreso hacia sí. En su despliegue el concepto no se transforma en la otredad, sino que allí mismo se vuelve su realidad ya habilitada de antemano en su esencia. El concepto recorre la realidad de tal modo que en ella solo se exteriorice su potencialidad contenida en sí misma. La historia del arte en tanto tal es el despliegue de las posibilidades retenidas en el concepto de lo bello que encuentra como su centro de fuerzas la compenetración indisoluble entre la abstracción conceptual y la abstracción natural.

En lo dialéctico no existen dos terrenos separados, en los cuales se encuentra por un lado la idea y por el otro su manifestación, la idea es siempre *en* la manifestación, y la manifestación sólo puede aparecer como expresión de la idea. “La verdad no sería tal sino apareciera” (Ibídem, p. 12), en Hegel no hay *ilusión* en la aparición fenoménica, sería un error identificar la noción de “apariciencia” hegeliana como un reflejo superficial de un noúmeno inaccesible. Lo *en sí* es siempre lo absoluto, que sólo existe a través de sus manifestaciones concretas y en todos los casos son *para alguien*. La apariencia, en Hegel, es algo per se determinado, nunca se efectúa como reflejo de una esencia que se encuentra detrás de ella. En todo caso, la apariencia es un momento de la esencia, no su superficie (cfr. Bürger, 2000, p. 166). Por ello en el arte hay un “sumergirse y profundizar en la cosa” (Hegel, 1989, p. 29), que reniega de esa mirada alejada que suele acompañar el juicio teórico sobre los estados de cosas que acontecen. El horizonte del despliegue conceptual de lo bello ocurre cuando el ser-ahí de la naturaleza se encuentra mediado por la libertad del concepto, y a su vez, el concepto se encuentra mediado por la objetividad de la materia. El proceso de

mediación recíproca que se genera en el arte, avanza tanto sobre la inmediatez sensible como sobre la inmediatez conceptual. En Hegel lo abstracto y lo inmediato son sinónimos, por lo que la abstracción no solo se hace presente en lo conceptual, sino también en lo sensible inmediato. En este sentido, lo concreto es la realidad mediada, el movimiento del espíritu motorizado por diversas mediaciones. El despliegue de lo absoluto solo es posible a través de un laborioso transcurrir mediado, jamás inmediato (cfr. Hegel, 1989, pp. 81-87).

En este marco, lo sublime es una concreción de las posibilidades contenidas en el concepto de lo bello y no subsiste de modo autónomo y unilateral. Cuando Hegel afirma que el objeto de la estética, “es el vasto reino de lo bello” (Hegel, 1989: p. 10), quiere decir que todo contenido estético será *en* el despliegue de la unidad absoluta de las determinaciones de lo bello, es decir, que toda expresión artística será una concreción de las potencialidades contenidas en el concepto de belleza, incluida la potencialidad estética de concretarse una figura de modo sublime. En este sentido, lo sublime hegeliano no implica una suspensión temporal o una abstracción estética desligada del movimiento de lo bello. Lo sublime no se opone a lo bello sino que existe *en* lo bello, transcurre en el despliegue histórico de la belleza, no fuera de ella. Debido a que el arte no implica una suspensión del tiempo en el tiempo como diría Schiller (Cfr. Schiller, 1990: p. 30-32), sino que se descompone en diversas fases a través del devenir histórico que manifiestan el *Zeitgeist* –espíritu de época– (cfr. Gombrich, 2014, p. 44), el arte no se sitúa en un edén fuera de toda cronología, como un espacio autónomo del transcurrir temporal. La obra artística se manifiesta *en* el tiempo, y es por ello que tiene un comienzo y un final. En este sentido, solo puede encontrarse la concepción de lo sublime dentro de un mero momento inmerso en el desarrollo de las formas particulares de lo bello. Esto implica que lo sublime no se presenta como un concepto diferenciado frente a la belleza, y que por ello la tensiona y disputa con el objetivo de igualar o superar su preponderancia, sino que la sublimidad, solo se hace visible en una de las tantas manifestaciones desarrolladas dentro del propio concepto de lo bello.

Debido a que para Hegel lo sublime constituye un momento inmerso en el despliegue conceptual de lo bello, dicha aparición constituye una figura dialéctica. Para Hegel el término sublime no enuncia un conjunto de ideas fijo y determinado. Radica más bien en constituirse como una de las determinaciones contenidas en el concepto de lo bello que se concreta en un preciso momento del dinamismo del espíritu. Lo sublime es entonces un momento al cual el proceso dialéctico arriba, precedido por una serie de manifestaciones previas del proceso dialéctico que habilitan su llegada, mostrándose luego superado en pos de manifestaciones del espíritu de mayor determinación. En concreto, la sublimidad implica la culminación del proceso dialéctico beligerante precedido por la unidad indiferenciada de la religión Parsi, la separación confusa y oscilante entre objetualidad e interioridad presente en la fantasía hindú y la disociación determinante entre el contenido artístico y la materialidad, pero a la vez confusa y enigmática, que aparece en el arte egipcio. Es importante entender que la sublimidad no es una figura de la cual se parte, sino a la que se llega como momento de un proceso dialéctico. El concepto sublime no se encuentra

dado de modo inmediato, sino que se muestra como producto de una serie de mediaciones previas acontecidas en otras figuras artísticas.

Ahora bien, del mismo modo que lo sublime constituye un punto de llegada en referencia al decurso dinámico de fases previas, también es el punto de partida de otras instancias espirituales del arte que prosiguen en la profundización de mediaciones dialécticas. La sublimidad precede a la aparición de las formas comparativas del arte, que como período constituye el último peldaño de la fase simbólica previo al desarrollo de la fase clásica. En este sentido, lo sublime, antes de ser contradictorio o disonante con lo bello, lo enuncia, lo revela, lo premedita. Lo sublime funciona como antesala necesaria para la aparición de la belleza en su plenitud. ¿Por qué razón? Porque la unidad perfecta entre significado y figura presente en el arte clásico necesita una previa separación entre ambos lados. La condición de posibilidad de lo clásico radica en la tajante y determinada escisión entre dos polos en supuesta autonomía como ocurre en el arte sublime.

Para Hegel, sin separación pretérita no hay unión dialéctica posible. La unidad artística no constituye en Hegel algo dado de modo inmediato, es la culminación de un proceso plagado de mediaciones. La armonía de la belleza griega es el resultado de la lucha beligerante del período simbólico. Solo existe unidad pacífica entre lo sensible y lo espiritual si antes ambos planos se desarrollaron en lucha. En este respecto, ni lo bello ni lo sublime se expresan como figuras dadas e inmediatas. Ambas son un *producto* del acontecer histórico, son una unidad conseguida en una laboriosa progresión que consta de intervención humana. En la estética hegeliana lo bello siempre es artificial, porque allí ya se encuentra presente lo espiritual, lo libre, lo ilimitado. Lo bello en todos los casos implica una transformación del mundo, un cambio de la naturaleza en donde el hombre le imprime su sello propio. El artista logra reconocerse a sí mismo en la forma de las cosas, adhiere un contenido espiritual a la manifestación fenoménica, que previo a su modificación se mostraba como un objeto meramente material, inmediato e idéntico a todo ser-ahí de su especie o género (cfr. Garaudy, 1974, p. 247). Sin embargo, el artista no da rienda suelta a una libertad ilimitada sobre la materia. En el objeto intervenido, obran legalidades naturales inmutables, y el cambio de forma, resultante del trabajo del artista, siempre se realiza de acuerdo a las coordenadas que habilita el objeto mismo. No se puede hacer con el objeto más que lo que su legalidad objetiva o su combinación permitan, la intervención de cualquier fenómeno no puede rebasar nunca las conexiones causales de las cosas (cfr. Lukács, 1970, pp. 323-327). El arte es, por lo tanto, el producto objetivo de la actividad del ser humano; es la objetividad creada o artificial, que permite a la materia abandonar su mera inmediatez y expresar así un contenido espiritual a partir de la mediación del trabajo humano. Por ello, lo sublime no es un sentimiento meramente subjetivo sino que, como parte integrante del despliegue del concepto de lo bello, acontece como manifestación objetiva del espíritu. En este marco, el arte se desarrolla *en* la historia, ya que es parte del cambio propio de la intervención humana sobre la naturaleza, es una manifestación concreta del trabajo como producción de objetividad espiritual. Como bien expresa Garaudy: “Hegel

da a la estética una nueva dimensión, la de la historia. La fusión o conciliación de la idea y su exteriorización, solo puede realizarse históricamente” (Garaudy, 1974, p. 249). Por lo tanto, el arte al ser espiritual constituye un apéndice de la historia universal como exteriorización concreta en el tiempo. Analizar lo bello es por ello equivalente a analizar la historia del arte. Sin despliegue sensible en el decurso histórico no existe belleza posible. Por esa razón, Hegel se dedica a desarrollar las diversas manifestaciones artísticas que se hacen presentes en los pueblos que fueron pendulares en la historia de la humanidad. No es un capricho el trabajo dialéctico que observamos en el devenir artístico de los pueblos, es una necesidad conceptual. El arte sublime o egipcio no constituyen meros ejemplos de ciertos movimientos conceptuales abstractos, no son instanciaciones arbitrarias que permiten rectificar un desarrollo dialéctico que trabaja abstraído de la historia. En Hegel el despliegue dialéctico es siempre *en* la historia, transcurre solo como aparición efectiva en el espíritu de los pueblos. El arte egipcio o la poesía de la sublimidad no son apariencias de un contenido esencial estético que pervive aislado como cosa en sí en unilateralidad, son más bien expresiones del arte mismo, son descomposiciones del contenido conceptual que solo existe como tal en su aparecer concreto.

En este sentido, aunque sea una aparición marginal, lo sublime es fundamental para la aparición histórica de la belleza clásica. El arte griego es un producto artificial que unifica las escisiones que motorizaron la historia ya sida. El movimiento dialéctico exige la aparición sublime de una separación radical que bordee los márgenes de la esfera estética para lograr una adecuación posterior entre polos ya mediados. La relación tosca que se presenta en la religión hindú, es purificada por la escisión determinada pero confusa y enigmática del arte egipcio, que a su vez es depurada por la consciente y clara distinción entre los terrenos beligerante que se manifiesta en lo sublime.

## Conclusión

En base a lo desarrollado en el trabajo, puede decirse que la marginación hegeliana de lo sublime se debe al rol dialéctico que dicha categoría tiene en el despliegue conceptual de lo bello en su dinamismo histórico. Debido a que Hegel coloca a lo sublime como un momento concreto en el decurso histórico de lo bello, resulta importante destacar que dicha figura no solo constituye un avance en relación con las religiones arcaicas, sino también un momento que es preciso dejar atrás.

Lo sublime manifiesta un momento de lo no idéntico que resulta necesario para la posterior aparición de la perfecta amalgama de la belleza clásica, pero dicho momento de inadecuación radical entre espíritu y sensibilidad, manifiesta un estadio de mediación pasado, detenido en la religión hebreo. Luego de su aparición, lo sublime ha agotado su manifestación y es indicado para Hegel enunciar que ha pasado su hora. Una vez que lo bello como perfecta amalgama entre significado y figura se hace presente, lo sublime debe quedar atrás. La figura dialéctica de lo no idéntico tiene su momento de aparición concreto, lo que incita a Hegel a desdeñar cualquier intento de enunciación posterior.



Para Hegel, lo sublime ya cumplió su ciclo, y por ello resulta grotesca su uso en cualquier periodo en donde el arte de lo no idéntico radical no tiene lugar.

## Bibliografía

- Bürger, P. (1996). *Crítica de la estética idealista*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Burke, E. (1998). *De lo sublime y de lo bello*. Barcelona: Altaya.
- Bloch, E. (1974). *El pensamiento de Hegel*. Barcelona: Seix Barral.
- Gombrich, E. (2014). *Breve historia de la cultura*. Barcelona: Ediciones Península.
- Hegel, G. (1989). *Lecciones de Estética*. Madrid: Akal.
- Hegel, G. (2015) *Fenomenología del Espíritu*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kant, E. (1991). *Crítica de la Facultad de Juzgar*. Caracas: Monte Ávila.
- Longino (1979). *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Gredos.
- Lukacs, G. (1970). *El joven Hegel y los problemas de la sociedad capitalista*. Barcelona: Grijalbo.
- Menene, G-B. (1998). Estudio preliminar. En *De lo sublime y de lo bello*. (pp. 11-22) Barcelona: Altaya.
- Oyarzun, P-R. (2010). *Razón del éxtasis. Estudios sobre lo sublime. De Pseudo-Longino a Hegel*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Schelling, F. (1949). *Filosofía del arte*. Buenos Aires: Nova.

# ***Fama movet: la palabra como motor de la acción en el cuarto libro de la Eneida***

*Fama movet: rumour as driving force of the story in Aeneid's fourth book*



**Pablo D. Doratti**

Escuela de Letras

Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC

[pablodoratti@hotmail.com](mailto:pablodoratti@hotmail.com)

Recibido: 17/05/2022; aceptado: 18/07/2022

## **Resumen**

El celeberrimo monstruo alado del cuarto libro de la *Eneida* es prosopopeya del rumor, *i.e.* el discurso humano en circulación, de origen indetectable y difusión incontrolable. La personificación de un fenómeno de tales características cobra una relevancia crucial en el marco de la épica, género literario que reivindica la administración de la reputación de los personajes como una de sus funciones primordiales. En tanto los personajes actúan en función de *Fama*, *i.e.* su reputación (tanto la inmediata como la ulterior), y ésta aparece no solo mencionada y descripta, sino también activa dentro del relato, resulta pertinente considerar la dimensión metaliteraria del episodio. En consecuencia, este trabajo explora la hipótesis de que la inclusión de este portentoso hecho de palabras, que condiciona y dinamiza las acciones de los personajes, tematiza el rol de la maquinaria narrativa desplegada por el autor, de modo tal que queda en evidencia una serie de aspectos relacionados con la organización del discurso como medio para ejercer control, imponer una mirada particular de la realidad o erigir escalas de valores.

**Palabras clave:** Fama; *Eneida*; Virgilio; metaliteratura.

## **Abstract**

The most famous winged monster in *Aeneid's* book IV is a prosopopoeia for rumor, *i.e.* human speech in circulation, of unknown origin and uncontrollable diffusion. The personification of this phenomenon is crucial in the context of the epic genre. This literary genre claims the administration of the character's reputation as one of its primary functions. The characters act according to *Fame* (*i.e.* their reputation, both immediate and subsequent), which appears not only mentioned and described but also active within the story. But the episode can also be read as a meta literary device. This creature inclusion made of words converts the role of the narrative machinery deployed by the author in the story's central theme. This is to such an extent that numerous in connection to the discourse organization are exposed as a ways to exercise control, impose a particular reality view and establish values scales.

**Key words:** Fama, *Aeneid*; Virgil; metaliterature.

---

### **CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER**

Doratti, P. D. (2022). *Fama movet: la palabra como motor de la acción en el cuarto libro de Eneida*. *Revista Síntesis* (12), 27-42.

## Introducción

La personificación de *Fama* en el libro IV de la *Eneida* ha sido históricamente el punto de partida de la mayor parte de las investigaciones en torno de la cuestión<sup>1</sup> tanto en Virgilio como en la literatura y cultura de Occidente en su integridad. Las razones de este consenso se asientan en que la creación virgiliana condensa buena parte de la tradición previa de *fama*, en primer término, y luego, en el imaginario que determina en gran medida el devenir de esa tradición.

Al menos en las últimas cuatro décadas, Philip Hardie es quizá el latinista que mayores esfuerzos ha realizado por iluminar los puntos oscuros en torno a la cuestión de la *Fama* virgiliana. Ya en su trabajo más citado sobre la *Eneida*, *Cosmos and Imperium* (1986), el examen del tópico está contenido en el contexto más amplio de los usos estilísticos de la hipérbole y de las “expresiones universales” en Virgilio y apunta a la forma compleja en que la personificación del rumor se muestra en oposición con el universo olímpico y épico. Las descripciones hiperbólicas de *Fama* y Polifemo, Caco y Mecencio recuerdan el conflicto en curso entre orden y caos, el conflicto mítico entre dioses y sus enormes y violentos oponentes, lanzadores de rocas y árboles. La hipérbole encarnada en *Fama* aparece así como el correlato retórico del orden cósmico. Posteriormente, Hardie desarrolla esta idea añadiendo oposiciones adicionales: aquí, el mundo épico descrito con los términos “Olímpico”, “masculino”, “inmutable”, “simple”, “univalente”, “monárquico” y “aristocrático” es enfrentado al carácter ctónico, femenino, mutable, múltiple, multivalente, anárquico y populista de *Fama*. Por cierto, a nivel del plan general, *Fama* toma finalmente posición del lado de Júpiter, al informarlo acerca de la relación reciente entre Dido y Eneas, que está en profunda disonancia con el código épico y dificulta seriamente el cumplimiento del *fatum* heroico, que implica continuar su viaje a Italia.

En un estudio posterior, dedicado a las alusiones lucrecianas en la poesía augustea, Hardie (2009) desarrolla una interpretación completamente diferente de *Fama*, en paralelo a los intentos recientes de reinterpretar el “clasicismo” de la poesía augustea (ya hecha canon en *Ars Poetica* de Horacio, al menos en su lectura corriente) con atención en los términos “paradoja” y “maravilla” (la palabra misma remite semántica y etimológicamente a *mirabilis*), y no alejado del concepto de “sublime”, que es también problemático de definir en el contexto antiguo.

Desde esta perspectiva, *Fama* personificada es una figura, incluso en el sentido retórico del término, capaz de representar lo monstruoso y lo sublime al mismo tiempo (como ha sido aceptado desde el comienzo y estudiado cada vez con mayor profundidad por Hardie sobre la base del intertexto con Lucrecio). Esto es posible porque están vinculados de un modo más estrecho del que podría pensarse a primera vista: ambas experiencias, lo

---

1. De la abundante bibliografía que aborda el tópico de *Fama* en la literatura cabe mencionar el estudio diacrónico de Hardie (2012), con eje en la creación virgiliana.

monstruoso y lo sublime, generan asombro (*thaumazein/mirari*) en el espectador, uno en el sentido de “sorpresa” y el otro, en el de “admiración”. La descripción de *Fama* en la *Eneida* evoca las líneas lucrecianas sobre el rayo, un fenómeno que, al igual que *Fama*, “pulveriza los hechos”, tal como lo formuló Pseudo-Longino, y deviene en manifestación natural (y al mismo tiempo Olímpica) de lo “sublime”. De esta manera, la figura de *Fama* es capaz al mismo tiempo de ratificar y contradecir el orden épico Olímpico, no solo a nivel del plan sino también a nivel estético, dependiendo de la elección del lector por la lectura monstruosa o sublime.

En su trabajo más reciente sobre esta temática, en el que proyecta sus indagaciones sobre la figura de *Fama* en Virgilio hacia la historia de la literatura occidental, Hardie (2012) reúne y reordena buena parte de las conclusiones obtenidas en sus investigaciones previas. Aquí se delimita claramente el marco para abordar el estudio de lo que se identifica como una tipología textual que se ramifica hacia el mundo extratextual, un área donde las palabras que constituyen los textos describen y comentan sobre la producción y circulación de palabras fuera del texto y donde el límite de lo textual y extratextual es particularmente poroso.

A partir de estas líneas de investigación, S. Clément-Tarantino (2006) realiza un despliegue detallado que recoge aspectos de la tradición grecorromana de *fama* y el modo en que son receptados por Virgilio en la *Eneida*. Profundiza, por ejemplo, en las frases formularias que aluden a la difusión de una noticia, como *ut perhibent, fama est, dicitur, fertur* bajo el presupuesto de que en muchas oportunidades identifican la voz épica del poeta con la tradición que inevitablemente renueva al recrearla y al mismo tiempo de ese modo reafirma su autonomía creativa. Para Clément-Tarantino (2006), hay ocasiones en las que el poeta parece volver a la tradición refiriéndose a *fama* no tanto para mostrar aquello que retoma de ella, sino para hacer patente lo que deja atrás. Mediante esta operación, Virgilio ofrece al lector una clave para detectar sus elecciones poéticas.

De esta forma, *fama* funciona como nexo entre diferentes periodos de la literatura, pero también como factor de un diálogo intratextual entre las diferentes partes del poema. Esa capacidad aglutinante la acerca al rol de las Musas, que también actúan como elementos de cohesión y transición. Para Clément-Tarantino, hay un vínculo evidente entre esta cualidad narratológica de *fama* en la épica de Virgilio y la tragedia ática, que también explora en detalle.

Este trabajo no pretende alterar la lógica del poderoso influjo concéntrico ejercido por esta invención narrativa de Virgilio, omnipresente en toda la tradición literaria de Occidente. Por este motivo, el análisis se ordena partiendo desde el examen de este breve pero penetrante conjunto de versos que contiene la prosopopeya de *Fama* y en las ramificaciones de su influencia en el contexto más próximo, que podría definirse como el final de la estancia de Eneas en Cartago, con el objetivo de profundizar esa línea interpretativa trazada por los autores mencionados, enfocada en desentrañar los elementos metaliterarios que se vislumbran en un personaje informe hecho de opiniones anónimas.



## Desarrollo

En el clímax de la prolongada digresión que constituye el cuarto libro de la *Eneida*, cuando el itinerario largamente preanunciado y al parecer inexorable de Eneas ingresa en una pausa, irrumpe en el hilo narrativo esta criatura monstruosa que transmite un relato insidioso acerca de la unión amorosa entre Dido y Eneas en la caverna (4.173-97). *Fama* parece en principio la personificación inocua de los rumores y habladurías que pululan alrededor de la flamante pareja, aunque pronto se revelan las consecuencias que esos rumores pueden acarrear para el grupo social que representan, sobre todo en el futuro cercano.

La aparición de *Fama* en el relato es disruptiva por varias razones. En primer lugar, porque la sola suspensión del relato en el ápice de su intensidad es suficiente para provocar un efecto de extrañamiento. Luego, porque sus características peculiares contribuyen a agudizar ese efecto, pues se trata de una personificación alegórica<sup>2</sup> inédita, que implica la dificultosa corporización de una realidad abstracta, provista además de una genealogía diseñada *ad hoc* para inscribirse en la tradición homérica/hesíodica de deidades ctónicas preolímpicas. Suscitar una imagen física de un fenómeno de una naturaleza tan evanescente<sup>3</sup>, que experimenta un crecimiento vertiginoso y se desplaza a una velocidad inusitada, que camina y vuela casi al mismo tiempo, entre otros portentos, todo ello recurriendo a la descripción de unos rasgos hiperbólicos, no puede menos que atraer poderosamente la atención del lector y suscitar efectos de extrañamiento<sup>4</sup>.

*Fama* tiene un número indefinido de ojos (se iguala en cantidad a sus plumas), lenguas, bocas y oídos. Su comportamiento, a su vez, sigue las reglas del modelo épico arcaico, pero tanto en Homero como en Hesíodo la intervención de las personificaciones es extremadamente limitada e imita, por lo general, los modos de las divinidades olímpicas<sup>5</sup>.

---

2. Lowe (2008, p. 433) ofrece un panorama sobre las personificaciones alegóricas en el contexto de la Roma de s. I a. C. Allí indaga los condicionantes históricos para el surgimiento de este particular conjunto conformado por seis alegorías. “*Literary experimentation with the bizarre implications of personified abstractions in the first century BC may be related to the contemporary lull in the establishment of new abstraction cults, before their imperial revival.*”

3. Este rasgo, que impone una dificultad para suscitar una imagen ostensible de la figura monstruosa, ha propiciado una enorme variedad de interpretaciones a lo largo de los siglos. Baste el ejemplo de Dyer (1989), que deduce del adverbio *subter* (4.182) una clave para vincular metafóricamente al monstruo con el colectivo humano, gestor del rumor.

4. Hardie (1986, pp. 242-246) estudió en profundidad el efecto psicológico (*pathos*) de lo que denomina episodios hiperbólicos en el poema, centrándose en la figura de lo sublime (*hypselson*). La apelación a la categoría del extrañamiento en este trabajo no es de ningún modo contradictoria con las consideraciones de Hardie, sino que intenta enfocarse en las consecuencias específicas e inmediatas que tienen esos rasgos hiperbólicos en el decurso de la lectura.

5. Hardie (2012, p. 80) cita el precedente de *Discordia* en el libro VII de los *Annales* de Ennio, aunque el vínculo llega por testimonios laterales.

En una de sus primeras aproximaciones al tratamiento del tópico, Hardie señala, a propósito de ciertas particularidades de esta personificación:

These passages are closely modelled on Homeric descriptions of *kleos* but where in Homer such things are isolated expressions, in Virgil this vertical exaggeration is attached to larger thematic structures<sup>6</sup> (Hardie, 1986, p. 175).

Luego, en sus profundizaciones posteriores, Hardie matiza esta subestimación de Homero y reconoce también algunas similitudes estructurales en el tratamiento de *fama* como fenómeno comunicativo entre la *Eneida* y sus modelos griegos.

Como ya fue señalado, la descripción de *Fama* y sus efectos ocupa apenas un poco más de veinte versos. No obstante, este episodio forma parte de una secuencia más amplia, cuyo límite puede trazarse en alrededor de cien versos (*circa* 160-178). Toda esta secuencia puede ser leída como parte del primer círculo de influencia de *fama* en el libro IV, que funciona como una especie de puesta en abismo de la historia principal del poema.

*Fama* aparece a continuación de la escena en la que Dido y Eneas se refugian juntos en la caverna ante la inminencia de una tempestad (4.160-72). En la escena confluyen en un mismo escenario fuerzas naturales, aspectos demoníacos de lo divino y la actividad humana, empequeñecida por el contraste. Lo que se describe en estos versos tiene su correlato en el episodio contiguo de *Fama*. El evento climático es introducido con referencias acústicas:

*interea magno misceri murmure caelum  
incipit [...]  
(4.160)*

(...) entretanto, comienza a moverse el cielo con gran estruendo [...]

De *Fama*, cuyo espacio vital es también cielo y tierra, se enfatiza específicamente su velocidad y fuerza, rasgo que comparte con la manifestación más poderosa (tanto acústica como visual) de la tormenta, el rayo:

*mobilitate viget virisque adquirit eundo<sup>7</sup>  
(4, 175)*

(...) en sus movimientos se refuerza y gana vigor según avanza

*Fama* tiene también, como el rayo, efectos incendiarios.

---

6. "Estos pasajes siguen fielmente el modelo de las descripciones homéricas de *kleos*, pero mientras que en Homero estas cosas son expresiones aisladas, en Virgilio esta exageración vertical está unida a estructuras temáticas más amplias" (trad. nuestra)

7. Hardie subraya la influencia de Lucrecio en la descripción de fenómenos naturales (1986, pp. 233 ss.). En particular, este verso tiene un vínculo estrecho con los siguientes: [...] *sumere debet/mobilitatem etiam atque etiam, quae crescit eundo/et validas auget viris et roborat ictum*. (DRN, 6, 340-2) [Finalmente, cuando avanza con enorme ímpetu, debe una y otra vez alcanzar velocidad, que se incrementa mientras anda y aumenta su fuerza poderosa y cobra vigor su golpe.]

Así, por ejemplo, opera en el comportamiento de Jarbas:

*protinus ad regem cursus detorquet Iarban  
incenditque animum dictis atque aggerat iras.*  
(4, 196-7)

Pronto tuerce su rumbo hacia el rey  
Jarbas / e incendia su ánimo con sus  
palabras y agrava su ira

En suma, la conexión entre *Fama* y eventos climáticos violentos es común, así como también lo es la imagen del rumor como un fuego fuera de control.

Se ha señalado ya que la escena de *Fama* se incorpora de manera intempestiva al relato. Sin embargo, no es menos cierto que esa *homogeneidad* temática con el episodio precedente produce en cierta medida una transición gradual, que va desde las imágenes meramente descriptivas de la tormenta hacia el uso alegórico de esas imágenes. Esto se aprecia claramente en los versos previos al cambio de escena, en los que fuerzas naturales y divinidades se entremezclan en acciones confluyentes:

*prima et Tellus et pronuba Iuno  
dant signum; fulsere ignes et conscius aether  
conubiis, summoque ulularunt uertice  
Nymphae.*  
(4.166-8)

Primero la Tierra y Juno, que propicia las  
bodas, / dan la señal. Resplandecieron  
fuegos y el cielo, testigo / del matrimo-  
nio, las Ninfas ulularon en la cima de las  
montañas.

Todos estos testigos del encuentro que está ocurriendo en la intimidad de la caverna se manifiestan emitiendo señales lumínicas y sonoras de tal magnitud que alcanzan al cielo en su totalidad y las alturas de las montañas circundantes. *Fama* replica casi las mismas características apenas unos versos más adelante:

*nocte uolat caeli medio terraeque per umbram  
stridens, nec dulci declinat lumina somno;  
luce sedet custos aut summi culmine tecti  
turribus aut altis, [...]*  
(4.184-7)

De noche vuela entre el cielo y la tierra,  
chirriando / por la sombra, y no declinan  
sus ojos ante el dulce sueño. / De día se  
posa centinela sobre los techos / o en  
lo alto de las torres, y aterroriza a las  
grandes ciudades

La escena de la tormenta concluye con un descenso a las cuestiones mundanas, focalizado en las inquietudes de Dido, que sobrevienen al encuentro venéreo de la caverna:

*[...] neque enim specie famaue mouetur  
nec iam furtiuum Dido meditatur amorem:  
coniugium uocat, hoc praetexit nomine  
culpam.*  
(4.170-2)

y Dido ya no se preocupa ni por  
apariencias ni por lo que se diga, / ni  
considera ya furtivo su amor. / Lo llama  
matrimonio, y con ese nombre cubre su  
culpa.

La relación de Dido con *fama* aquí opera en dos direcciones. Por un lado, se comporta con total desinterés por ella: lo que le parezca y hable el mundo acerca de ella ya no le importa, lo cual es oportunamente advertido por Juno unos versos atrás (4.91: *nec famam obstare furori*). Pero, por otra parte, ella misma se ocupa de instalar una versión de lo sucedido que tiende a salvaguardar su reputación.

Se ha mencionado ya el impacto que provoca en el lector la aparición de *Fama* en el verso siguiente. Sin embargo, esta duplicidad de Dido bien puede ser interpretada como el germen de lo que *Fama* se ocupa de diseminar luego a gran escala.

Lo que nace como producto del comportamiento negligente de Dido se vuelve pronto incontrolable, tanto como las fuerzas naturales sobrehumanas que producen la tormenta previa. Ese rasgo hiperbólico de su potencia es lo que la ubica en el plano divino, tal como lo sentencia antes Hesíodo y repite aquí Virgilio (4.195: *dea foeda*).

El conflicto entre Dido y *Fama* plantea entonces un enfrentamiento tanto en el plano interno (diegético), en el nivel político de Cartago, como en el externo, que involucra al texto en un juego genérico<sup>8</sup>.

El carácter erístico de *Fama* es una de sus notas distintivas, pues el sustrato social sobre el que opera es de una intensa competencia por el honor y la reputación. En este sentido, es perceptible el eco de la *Επίς* homérica, vínculo que se establece a través de la ineludible filiación con la *Φήμη* hesiódica. Virgilio parece seguir muy de cerca esta tradición:

*parua metu primo, mox sese attollit in auras  
ingrediturque solo et caput inter nubila  
condit.*  
(4.176-7)

Al principio pequeña por el miedo,  
luego se eleva a las auras, con los pies  
en el suelo su cabeza se esconde entre  
las nubes.

Aquí, el punto de conexión es específicamente el desarrollo súbito y desmesurado de ambas divinidades. Pero, sin dudas, la vinculación de *Fama* con la personificación del conflicto en todas sus formas abre también la reflexión sobre las consecuencias de la palabra puesta en circulación. En este sentido, Hardie apunta que Virgilio utiliza el adverbio *extemplo* para referir reacciones repentinas pero motivadas; por lo cual, la irrupción de esta deidad monstruosa en el relato épico puede entenderse como un suceso inevitable a la luz de los episodios que la preceden. Sobre la tipicidad de este tipo de procedimientos, Hardie señala:

[...] it is characteristic of the Virgilian *in media res* beginning that it is both sudden and shocking, and at the same time profoundly motivated within the thematic and imagistic structure of the poem (Hardie, 2012, p. 88).<sup>9</sup>

La réplica interna a la intervención de *Fama* se materializa en la destemplada reacción de Jarbas. Como representante de los varios soberanos vecinos del flamante reino de Dido que pretenden desposarla, el rumor no puede más que irritar el ánimo de Jarbas. Pero su ira no apunta inmediatamente a la pareja, sino que imprevistamente se posa en Júpiter, y a él mismo es a quien dirige los más agrios reproches.

---

8. Clement-Tarantino (2007, p. 44) observa el influjo del ingrediente elegíaco introducido por *Fama* en este pasaje, que se percibe en 4.221: *oblitos fama melioris amantis*.

9. "Es característico del comienzo virgiliano *in media res* que es a la vez repentino e impactante, y al mismo tiempo profundamente motivado dentro de la estructura temática e imaginativa del poema".

Por efecto de rumor, Jarbas pone bajo un manto de duda otras convicciones que tienen asidero solo en *Fama*:

[...] *an te, genitor, cum fulmina torques,  
nequiquam horremus, caecique in nubibus ignes  
terrificant animos et inania murmura miscent?*  
(4.208-10)

[...] ¿acaso te tememos en vano,  
padre, / cuando diriges el rayo, y entre  
las nubes fuegos enceguecedores/ nos  
aterrorizan el alma, y se mezclan con  
estruendos vacíos?

El paralelo entre la descripción de *Fama* y la tormenta de los versos precedentes y la del rayo de Júpiter es notable (cf. 177: *caput inter nubila condit*; 187: *territat*; 160: *misceri murmure*). El rayo, instrumento de la justicia divina, puede ser solo una habladoría: *inania murmura* puede entenderse tanto como “ruidos vacíos” como “rumores infundados” sobre el poder supremo del dios. Por si quedan dudas, Jarbas enfatiza aún más este argumento sobre el cierre de su alocución:

[...] *nos munera templis  
quippe tuis ferimus famamque fouemus  
inanem.*  
(4.217-8)

[...] nosotros llevamos ofrendas a  
templos efectivamente tuyos, /  
y adoramos un nombre vacío.

No obstante, la versatilidad de *fama* invita nuevamente a buscar pliegues discursivos en todos los planos. Por tal motivo, las palabras de Jarbas bien pueden entenderse como una crítica al culto de Júpiter, como a una referencia irónica a lo que el mismo personaje acaba de ventilar sobre la pareja y más específicamente sobre Eneas:

*et nunc ille Paris cum semiuiro comitatu,  
Maeonia mentum mitra crinemque madentem  
subnexus, raptu potitur*  
(4.215-7)

Y ahora aquel Paris, con su comitiva de  
semihombres, / su mentón y cabellera  
perfumada ceñidos por un turbante  
meonio, / goza de su presa.

Estos infundios son un contenido adicional a lo transmitido inicialmente por *Fama* (191-4). Esa primera referencia a la pareja no da ningún indicio de los detalles ventilados ahora por Jarbas, atormentado por el deseo y la ira. La secuencia completa se ofrece también como ejemplo del funcionamiento del dispositivo de comunicación distorsivo del rumor, que puede dividirse en un esquema de tres etapas: a) 191-2: los datos se atienen a lo relatado previamente (*facta*); b) 193-4: una descripción cuestionable acerca del comportamiento de la pareja (*infecta*); c) 211-7: se agrega contenido claramente difamatorio a lo anterior.

En cualquiera de los sentidos hacia donde se dirija la opinión de Jarbas, se revela que *fama* no es del todo *inanis*. Aplicada a Júpiter, la presencia posterior del dios y su acción efectiva en el devenir de la historia desacreditan los denuestos de Jarbas. Enfocada en los rumores vacuos sobre Dido y Eneas, aunque el contenido distorsione los hechos, sus efectos son claros y se materializan precisamente en esa respuesta activa de Júpiter a lo que escucha. *Fama* bien puede no haber condicionado el comportamiento de Dido (170: *ne [...] famave movetur*), pero es indudable que tiene un poder enorme de influir sobre las acciones, tanto

que alcanza a los dioses. Cualquiera sea su caracterización, *F/fama*<sup>10</sup> claramente *movet*<sup>11</sup>.

El poder de *Fama* se ve reflejado también en el hecho de que el mismo Jarbas pasa del ser sujeto de su transmisión y eventual usufructo a objeto pasivo de sus duplicidades:

*isque amens animi et rumore accensus amaro  
dicitur ante aras media inter numina diuum  
multa Iouem manibus supplex orasse supinis*  
(4.203-4)

Se dice que éste, fuera de sí, encendido  
por el rumor mordaz, / ante los altares,  
entre los númenes divinos, /  
con las manos en alto, suplicante,  
muchas veces oró.

Todo lo que se dice de Jarbas entra en el terreno de la conjetura por efecto de la nota al pie alejandrina (*dicitur*). Incluso la cita textual de los reclamos a su padre quedan en un terreno brumoso como consecuencia de ese distanciamiento estratégico del narrador, una de las formas en que se actualiza *fama*.

Se ha dicho que *Fama* opera como un potente motor de las acciones del relato y éstas no se hacen esperar. Júpiter recibe el mensaje de su hijo y reacciona de inmediato:

*audiit Omnipotens, oculosque ad moenia torsit  
regia et oblitos fama melioris amantis.  
tum sic Mercurium adloquitur ac talia mandat*  
(4.220-2)

Oyó el Omnipotente, y tornó su  
mirada / a los muros regios y a los  
amantes olvidados de su buen nombre./  
Entonces, así le habla a Mercurio y le  
ordena esto.

La primera acción de Júpiter es corroborar lo que acaba de escuchar, por eso dirige su mirada hacia las costas libias. *Torsit* alude a que su atención estaba puesta en otro sitio y al mismo tiempo retoma el control de la situación, en réplica a los reproches de Jarbas (208), por un lado, y a la acción previa de *Fama*, para la cual se emplea el mismo verbo (195), un sutil acto de usurpación de un elemento del inventario léxico del dios supremo. El derrotero de acontecimientos desde la tormenta en adelante se había desviado del plan épico y *Fama* había tomado la iniciativa. Este verbo marca entonces un límite, al menos momentáneo, a aquella digresión.

Las primeras palabras de Júpiter a Mercurio se orientan a enfatizar ese contraste<sup>12</sup>:

[...] *Tyria Karthagine qui nunc  
exspectat fatisque datas non respicit urbes*  
(4.224-5)

[...] que ahora espera en la tiria Cartago/  
y no repara en las ciudades asignadas  
por los hados.

---

10. A lo largo de este trabajo, habrán de notarse tres modos de referirse al objeto de estudio: a) la grafía *Fama* alude específicamente a la prosopopeya del libro IV, b) mientras que *fama* (en minúscula) se refiere al resto de las apariciones del término sembradas a lo largo del poema; c) se recurrirá a la grafía *F/fama* ante la necesidad de hacer evidente una generalización.

11. La cuestión de las acciones motivadas por *fama* vuelve a aparecer en el libro XI, en el contexto de la riña discursiva entre Turno y Drances. En este contexto, *fama* aparece también asociada a *movere*.

12. Un análisis pormenorizado de este pasaje, enfocado en los modos de transmisión de los mensajes, puede leerse en Laird (1999: 264-72).

Todo aquello que *Fama* ponía en movimiento es para Júpiter dilación y quietud inexplicable (235: *quid struit?* [¿qué espera?]). La fuerza del cambio de perspectiva recae en la reaparición del *fatum*, palabra emparentada etimológicamente con *fama* y con la cual prolongan uno de los principales conflictos que se mantienen en tensión a lo largo de todo el poema. A la palabra clave sigue un pequeño resumen de su contenido (229-31), repetición de lo anunciado ya en los albores del poema (1.257-96). Las palabras de Júpiter a continuación no escatiman perplejidad e indignación ante la morosidad de Eneas:

*si nulla accendit tantarum gloria rerum  
nec super ipse sua molitur laude laborem*  
(4.232-3)

Si no lo enciende la gloria de tantas  
hazañas / y no carga él mismo sobre sí  
esta tarea por su honor.

Consecuente con el proyecto épico, Júpiter centra las expectativas de Eneas más en el universo de las palabras que en el de las empresas geopolíticas concretas. La recompensa del esfuerzo que se espera de él serán *gloria* y *laus*; *i.e.*, palabras.

Mercurio, el portador del mensaje divino, se dispone a acatar la orden de su padre y se traslada desde el Olimpo hasta Cartago. La descripción de ese itinerario replica algunas de las características del vuelo de *Fama*: alado, raudo y elevado, se detiene también en los techos para otear las ciudades. A su turno, repite a Eneas casi literalmente las órdenes de su padre, subrayando los reproches por su inacción (272: *si te nulla movet tantarum gloria rerum*). En esta iteración queda además explícito, lateralmente, un mecanismo más transparente de transmisión de información que contrasta con la opacidad del dispositivo comunicacional de *Fama*.

El catálogo de paralelos y contrastes entre ambos personajes es bastante más amplio<sup>13</sup>. Por un lado, como mensajero de Júpiter, Mercurio cumple el rol de la *Ἄστυ* homérica, mensajera de Zeus. Mercurio y *Fama* son ambos comparados con aves (nocturna, ésta; marina, aquel). El rumbo descendente de Mercurio desde el Olimpo a Cartago contrasta con el trayecto ascendente de *Fama* hasta los oídos de Júpiter, vía Jarbas. Ambos tienen vínculos con el inframundo, que son explicitados en el poema: como progenie de *Terra* (178), *Fama* es, por lo tanto, hermana del Titán Ceo y del Gigante Encélado (179), ambos confinados en el Tártaro por Júpiter. Mercurio es la divinidad encargada del tráfico de almas entre el mundo y el Infierno (242-4).

En el terreno de las oposiciones, *Fama* es hija de Tierra, Mercurio es vástago del dios que impera desde los cielos. *Fama* es la personificación de los aspectos defectuosos de la comunicación, la tergiversación y difamación. Mercurio (Hermes) es, en cambio, símbolo

---

13. Es pertinente mencionar que puede establecerse una serie adicional de similitudes y diferencias entre *Fama* y Atlas, cuya descripción aparece en el trayecto de Mercurio a Cartago (4.246-51). Ambos son de dimensiones considerables (aunque pisan sobre la tierra, su cabeza se esconde entre las nubes). *Fama* está en constante movimiento y transformación; Atlas es un gigante inmóvil que sostiene el cielo sobre sus hombros, un sostén del orden cósmico establecido cuya única transformación ha quedado bien atrás en el tiempo. *Fama* se vincula con las tormentas y los vientos, Atlas los padece (Hardie, 1999, pp. 97-100).

de la palabra recta y la razón. En cuanto al modo de presentarse en la narración, *Fama* lo hace a través del estilo indirecto, adecuado para una tipología discursiva de la repetición y de trazabilidad muy dificultosa. En marcado contraste, las palabras de Mercurio se presentan en el relato de un modo deliberadamente transparente. Son vertidas en estilo directo<sup>14</sup> y el mensaje original que portan también está registrado en el poema mediante el mismo mecanismo narrativo en ambas oportunidades (cuando Júpiter las profiere y cuando son transmitidas por su mensajero)<sup>15</sup>.

Mercurio desaparece apenas concluye su alocución, pero el efecto de sus palabras es tan inmediato y potente como el de *Fama* en Jarbas (281: *ardet*). La diosa/monstruo volverá a aparecer dos veces en el segmento cartaginés de la *Eneida*. La primera de ellas, para anunciar a Dido la partida de una nave:

*eadem impia Fama furenti  
detulit armari classem cursumque parari.  
(4.298-9)*

La misma Fama impía revela a la enfurecida/ que se está pertrechando una flota y se prepara para zarpar.

La segunda aparición sucede apenas consumado el final trágico de Dido:

*it clamor ad alta  
atria: concussam bacchatur Fama per urbem.  
lamentis gemituque et femineo ululatu  
tecta fremunt, resonat magnis plangoribus  
aether  
(4.665-8)*

El clamor asciende a los elevados atrios./ Fama vuela salvajemente por la ciudad atónita. / Lamentos, gemidos y alaridos femeninos / estremecen los techos, el cielo resuena con hondos lamentos.

*Fama* emerge en el relato acompañada de los mismos elementos sonoros que aparecen en la primera escena (667/168: *ululatus*). Hardie señala que esos sonidos son indicio de un vínculo estrecho entre los acontecimientos en los que aparecen:

*fama associated with a wedding modulates into fama associated with the panic and chaos at the sack of a city, another frequent linkage, in the simile comparing the lamentation at the death of Dido to the sack of Carthage or Tyre (669-71). fama of love and fama of war, in neither case attached to a reality, for this is no wedding, and this is no sack. (Hardie, 2012: 97)*

No obstante, esta *fama* conectada a la imagen de una ciudad saqueada dialoga con las imágenes del templo de Juno en el libro I. Allí está plasmada la *fama* duradera que surge de una guerra y un saqueo.

---

14. Es Laird (1999, pp. 265-274) el que percibe con mayor nitidez este contraste: mientras Mercurio utiliza el discurso directo y las convenciones típicas del mensajero, el mensaje transmitido por *Fama* solo puede ser referido indirectamente, puesto que, a diferencia del mensajero de los dioses, "*Fama does not have a direct source for the message*". Este modo oblicuo de presentarse en el relato será, según Laird, un rasgo de *Fama* (*Rumor*) que Estacio y Valerio Flaco tomarán de Virgilio.

15. Hardie (2012, pp. 94-95) introduce en este punto un leve matiz entre el contenido del mensaje de Júpiter y las palabras de Mercurio, que atemperan de cierto modo la rigidez de su padre o incorporan alguna opinión propia acerca del comportamiento de Eneas.



Se ha señalado ya que la personificación de *Fama* es el punto desde donde irradia una reflexión sobre la palabra en circulación que excede los límites del cuarto libro y se ramifica hacia los episodios más alejados del poema. Ese influjo se verifica de un modo menos superficial, al constatar ciertos rasgos de *Fama* filtrados en otros personajes y episodios. La escena de la tormenta, la de Jarbas y la de Mercurio podrían ser ejemplo de esos procedimientos, si no fuera que la contigüidad con la descripción de *Fama* facilita la detección de ese vínculo temático.

La oposición entre el origen ctónico de *Fama* y el olímpico de Júpiter y Mercurio hace recurrente en el poema la presencia del imaginario de la Gigantomaquia. Encélado, su hermano, aparece mencionado antes en el contexto de la descripción del volcán Etna. Su introducción al relato por una nota al pie alejandrina (3.578: *fama est*), puede interpretarse en varias líneas coincidentes. Por un lado, su nombre procedente de κέλαδος (ruido, estrépito, clamor), es colocado junto a ella, en una yuxtaposición sugerente que podría estar poniendo de relieve ese nexos etimológico. Por otra parte, el paisaje del Etna es un tópico de la literatura<sup>16</sup>, aunque los poetas difieren acerca de cuál gigante se halla bajo el Etna (por lo general, suele ser Tifeo). La nota al pie alejandrina bien puede estar aludiendo a esta disputa en la tradición mítica<sup>17</sup>. Además de Encélado y Ceo, mencionados en el poema, *Fama* es también hermana de Tifeo, de cuya genealogía modela Hesíodo a Φήμη. Su tamaño descomunal la asimila a varios gigantes mitológicos que desfilan por la *Eneida*. Cuando Mecencio se enfrenta con Eneas en la batalla, se lo compara con Orión y se repite un verso ya utilizado para *Fama* (4.177): *ingrediturque solo et caput inter nubila condit* (10.767). La descripción de Polifemo (3.658: *monstrum horrendum, [...], ingens*) emplea términos que se emplearán luego para la diosa/monstruo (4.181). Incluso el nombre “Polifemo” tiene un parentesco etimológico con *fama*. Encélado es la causa física de la actividad volcánica del Etna y Polifemo es, a la vez, asimilado a un volcán que domina el paisaje que habita. Hay todo un hilo de coincidencias descriptivas entre estas criaturas ingentes, vinculado a lo ruidoso e incontrolable de ciertos fenómenos naturales<sup>18</sup>.

La proyección de *Fama* hacia el poema tiene otro eje de tensión además del ctónico-olímpico. Es el que opone lo masculino a lo femenino. La escena de la tormenta que precede a su entrada remite al enfrentamiento entre Juno y Júpiter, que se inaugura también con una tempestad en los primeros versos del poema. En esa secuencia inicial, Juno se rebela contra el *fatum* y, en un primer intento por desviar su curso, desata el caos

---

16. Sobre este punto (Etna: 4.570-89), y también en particular sobre la nota al pie alejandrina mencionada aquí, puede consultarse la abundante información acopiada en el comentario al libro III de Horsfall (2006: 394-5).

17. Así en Horsfall (2006: 400), sobre este tema: “Used here to assert (correctly) V’s adherence to a traditional story, while at the same time distancing the poet, as often, from responsibility for the details of the earliest generations of myth, and from events wondrous or improbable.”

18. Sobre el eco lucreciano (*DRN*, 6.7-8) de estos pasajes, cf. Hardie (1986, pp. 275-276). Habría allí una descripción de los efectos “volcánicos” de la *gloria* epicúrea (empedoclea).

al liberar a los vientos tempestuosos de su prisión. En 1.124: *Interea magno misceri murmure pontum* se repite casi literalmente la fórmula de 4.160. *Fama* aparece como la contraparte demoníaca del rayo de Júpiter, al que apela Juno por tener vedado este recurso. El hecho de que este atributo de poder sea incluso accesible a la misma Minerva (1.42-5) la indigna y la obliga a poner en práctica acciones laterales más afines a su rol de diosa del matrimonio, y mediante esas intrigas provocar efectos parecidos a los del rayo omnipotente. En el libro I, ofrece a Eolo la mano de una ninfa como prenda de cambio, si libera los vientos y desata una tempestad en perjuicio de Eneas. En el libro IV, la promesa es a Venus con respecto a Dido y Eneas. En ambos pasajes se repite el verso:

*conubio iungam stabili propriamque dicabo*  
(1.73/ 4.12633)<sup>19</sup>

voy a unirla en firme enlace, la haré  
esposa.

En este último caso, la tormenta no está inmediatamente motivada por la promesa, sino que aparece como efecto de la pseudo-boda, en la acción intempestiva de *Fama*.

La réplica del bando masculino de los dioses al caos provocado por Juno llega primero desde Neptuno, que interviene de manera directa encerrando nuevamente a los vientos. Luego, ante la interpelación de Venus, Júpiter ensaya la primera explicitación del fatum heroico en el poema que fija límites a la expansión de *fama*:

*imperium Oceano, famam qui terminet astros*  
(1.287)

extenderá su imperio hasta el Océano y  
su fama hasta los astros.

La acción de Juno tiene otro punto álgido con la aparición de Alecto en el libro VII. No son pocas sus similitudes con la diosa/monstruo del libro IV. *Fama* nació de la Tierra ira inritata deorum (4.178), sugiriendo quizá una filiación etimológica de Dira en dei ira. Como la incansable y tergiversadora *Fama* (4.182-3), la incesante Alecto es también proteica y con una enorme capacidad de multiplicar sus formas:

[...] *tot sese uertit in ora,*  
*tam saeuae facies, tot pullulat atra colubris.*  
(7.328-9)

[...] tantas veces cambia su rostro,  
tan feroces caras, tantas las negras  
culebras que pululan en ella.

Sobre el final de sus acciones en el poema, Alecto anuncia que la misión que le fue encomendada fue completada con éxito:

*en, perfecta tibi bello discordia triste*  
(7.545)

he aquí, se ha causado para ti la  
discordia de la triste guerra.

No obstante, ofrece a Juno un servicio adicional que termina de confirmar su vinculación con *Fama* (7.548-51). Tal como *Fama* en las ciudades africanas (4.173), promete rodear las ciudades de Italia instigando a sus pueblos con la combinación fatal de amor y guerra. Juno, sin embargo, rechaza la propuesta y le ordena a Alecto descender nuevamente a su morada.

19. No obstante, hay una discusión textual abierta en 4.126. Cf. Conte (2019, ad loc.).

En su última aparición en el libro IV, ante la muerte de Dido, la acción de *Fama* se relaciona con una reacción típicamente femenina, *bacchatur*, que implica la pérdida de control y el correteo rabioso por las calles, como la misma Dido recorre la ciudad unos versos antes (4.300-1). En el libro VII, *fama* y los itinerarios báquicos también se unen a instancias de Alecto. Aquí es Amata la que deambula:

*immensam sine more furit lymphata per  
urbem.*  
(7.377)

se lanza enfurecida sin destino por la  
inmensa ciudad.

Luego finge un trance báquico (385) y vuela (387) a los bosques para ocultar a su hija e impedir así que Eneas la despose. Aparece entonces *fama* para multiplicar el frenesí en todas las mujeres:

*fama uolat, furiisque accensas pectore matres  
idem omnis simul ardor agit noua quaerere  
tecta.*  
(7.392-3)

Va volando la noticia, y el mismo ardor  
incita a las madres, / encendidos sus  
corazones, a buscar nuevas moradas

*fama*/rumor provoca el desorden de los eventos a través del efecto activo en los humanos de la palabra distorsionada. El carácter disruptivo de la proliferación caótica, mutable y anárquica de palabras tiene su contraparte en el orden que impone el *fatum*, la palabra que orienta las acciones hacia su objetivo fijado. Ambos sustantivos, *fama* y *fatum*, derivan de *fari*, pero mientras aquella es muy a menudo puesta en el ámbito de lo femenino, el *fatum* es casi ineluctablemente la palabra masculina emanada de Júpiter. En varias ocasiones el poema explota ese juego etimológico de las dos palabras. El discurso de Júpiter en el libro I es la primera ocasión en la que el plan divino se traduce en palabras, y ese contenido profético será luego repetido en el desfile de personajes históricos al final del libro VI y en el escudo de Eneas en el libro VIII. En todos estos casos se verifica la presencia de los términos y el intento de conciliar en una misma reflexión los planos discursivos a los que aluden. El espectro de Anquises introduce su brevísima selección de héroes gloriosos de la historia Romana con esta advertencia: *te tua facta docebo* (6.759). Sobre el final de su profecía aparece la palabra *fama*:

*incenditque animum famae uenientis amore*  
(6.889)

y enciende su ánimo con el amor de la  
gloria venidera

Para Hardie, hay aquí un cambio con respecto al carácter insidioso de las referencias previas de *Fama*:

*This is a very different use of the incendiary effects of fama from Fama's working on Iarbas at 4.197 [...]. Love has replaced anger, although it is a love for the famous deeds of Roman violence in war (and we remember that Iarbas' anger was fuelled by love) (Hardie, 2012, p. 104).*

Más allá de la pertinencia de ese matiz semántico, se observa que el término encaja perfectamente en las referencias al efecto retórico de las palabras emitidas.

Cualquiera sea su connotación, *f/Fama* aparece y opera un movimiento inmediato.

La descripción del escudo de Eneas finaliza con la sentencia:

*attollens umero famamque et fata nepotum.*  
(8.731)

cargando sobre su hombro la fama y el  
hado de sus descendientes.

El tercer pasaje profético del poema resuelve todas contradicciones previas y las encamina en una misma dirección: héroe, *fatum*, la gloria épica de Roma, el proyecto épico del poema. En suma, *fama* se hace definitivamente coextensiva de los *facta* registrados por el poeta, al cabo de un itinerario de tensiones permanentes (7.232, 9.194-5, 10.468-9).

## Conclusión

¿Puede definirse entonces, sobre la base de lo dicho anteriormente, a *F/fama* como un ejemplo de lo que en narratología se conoce como metalepsis? A diferencia de cualquier personaje convencional, que generalmente actúa en un marco narrativo bien delimitado tanto temporal como espacialmente, *Fama* se destaca por moverse con extrema libertad a través de esos ejes del relato, rasgo plenamente compatible con el tipo de metalepsis que Fludernik (2003, pp. 387 y ss.) denomina narratorial. Este fenómeno narrativo es definido como la penetración del narrador en los niveles subalternos del relato o, en sentido opuesto, de un personaje en los niveles superiores. Asimismo, *Fama* cuadra también con algunas de las variantes que de Jong (2009) identifica en su clasificación adaptada a la literatura griega. Uno de los elementos de análisis que se ofrece como el más productivo para la identificación de *F/fama* con este recurso es la reflexión que puede recogerse en este tipo de análisis acerca de sus efectos o funciones posibles. Desde esa perspectiva, el efecto de *F/fama* que se ha pretendido poner de relieve a lo largo de este trabajo (su contribución para develar la constructividad del texto, i.e. promover una reflexión sobre los elementos constitutivos del relato y su condición de artificio modelado por un agente creador) es plenamente susceptible de ser considerado como rasgo metaléptico.

Ha sido largamente remarcado por la crítica que uno de los mayores desafíos que debió enfrentar Virgilio fue el de conciliar en un relato homogéneo una historia que emanaba de fuentes de índole diversa. La *heterogeneidad* de estas fuentes se explica en gran parte por su origen, el mito y la historia, universos narrativos que se insertan en planos temporales que tributan a lógicas particulares. El cruce de niveles narrativos de *F/fama* aparece como una solución a esa complejidad, puesto que su vuelo transgresor contribuye a hilvanar esas diversas temporalidades en juego. No obstante, a diferencia de lo que muchos autores postulan<sup>20</sup>, la exhibición de las costuras del relato que produce *F/fama* no va en detrimento

---

20. En especial, Genette (2004, *passim*), que postula que el principal efecto producido por la metalepsis es el debilitamiento de la ilusión mimética, puesto que tiende a minar la expectativa realista que limita al narrador a contar una historia sobre la que no tiene ningún poder.

de la verosimilitud, sino que, por el contrario, al integrar con su fuerza cohesiva también al narrador/autor, el elemento narrativo más indiscutiblemente cercano a la realidad, acerca todo el conjunto de lo narrado hacia ese plano.

## Bibliografía

- Conte, G. B. (2019), *Aeneis* (ed. altera), Berlin.
- Dyer, R. R. (1989). Vergil's *Fama*: A New Interpretation of *Aeneid* 4.173ff. *Greece and Rome*, 36(1), 28–32.
- Horsfall, N. (2006). *Virgil, Aeneid 3: A Commentary*. Leiden: Brill.
- Clément-Tarantino, S. (2007). *Fama* ou la renommée du genre. *L'information littéraire*, 59, 42-8.
- De Jong, I. (2009). Metalepsis in Ancient Greek Literature. En J. Grethlein y A. Rengakos (eds.), *Narratology and Interpretation: The Content of Narrative Form in Ancient Literature*, (pp. 87-115). Berlin.
- Fludernik, M. (2003). Scene Shift, Metalepsis, and the Metaleptic Mode. *Style*, 37(4), 383-400.
- Gennette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Hardie, Ph. (1986). *Virgil's Aeneid: Cosmos and Imperium*. Oxford: Clarendon Press.
- Hardie, Ph. (1999). Metamorphosis, Metaphor, and Allegory in Latin Epic. En M. Bessinger, J. Tylus y S. Wofford (Eds.), *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community*, (pp. 89-107). Berkeley: University of California Press.
- Hardie, Ph. (2012). *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Laird, A. (1999), *Powers of Expression, Expressions of Power: Speech Presentation and Latin Literature*. Oxford.
- Lowe, D. M. (2008). Personification Allegory in the 'Aeneid' and Ovid's 'Metamorphoses'. *Mnemosyne* 61, 414-35.

# Las biopoéticas banales de Belleza y Felicidad: *Ceci y Fer* (poeta y revolucionaria)

*The banal biopoetics of Belleza y Felicidad: Ceci y Fer* (poeta y revolucionaria)



**Camila Callieri**

Escuela de Letras

Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC

[cecallieri@gmail.com](mailto:cecallieri@gmail.com)

Recibido: 30/03/22; aceptado: 16/06/22

## Resumen

El presente artículo recorre los procedimientos de banalización ejecutados sobre los temas, materiales y formas de escritura vehiculizados en el corpus constituido por la revista *Ceci y Fer* (poeta y revolucionaria) publicada en Belleza y Felicidad en el 2002, bajo la idea de que estas operaciones conforman una biopoética (Yelin, 2020) de la banalidad al suspender las separaciones con la vida que el dispositivo literario habitualmente genera para propiciar nuevos lugares de encuentro e indiferenciación entre el arte y la vida.

**Palabras clave:** Banalidad; vida; biopoética; Belleza y Felicidad; poesía

## Abstract

This article reviews the banalization procedures executed on the themes, materials and forms of writing conveyed in the corpus constituted by the magazine *Ceci y Fer* (poet and revolutionary) published in Belleza y Felicidad in 2002, under the idea that these operations form a biopoetics (Yelin, 2020) of banality by suspending the separations with life that the literary device usually generates to propitiate new places of encounter and indifferenciation between art and life.

**Key words:** Banality; Life; Biopoetics; Belleza y Felicidad; Poetry

---

## CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

Callieri, C. (2022). Las biopoéticas banales de Belleza y Felicidad: *Ceci y Fer* (poeta y revolucionaria). *Revista Síntesis* (12), 43-53.

## Introducción

Operando una salida de lo “estricta y tradicionalmente literario” (Palmeiro, 2012), en el año 1999 la poeta y artista plástica Fernanda Laguna y la traductora y poeta Cecilia Pavón inauguraron en el barrio de Almagro, en Buenos Aires, el espacio colectivo Belleza y Felicidad. Este espacio, activo hasta el año 2008, fue originalmente concebido como una regalería en la que se venderían objetos comprados en el barrio de Once, aunque luego devino en un sitio de reunión de artistas locales en el que se efectuaron muestras, fiestas, *performances* y recitales. El espacio tomó como premisa fundamental la mixtura de elementos heterogéneos, lo cual se vio reflejado en la lógica tanto de la galería como del catálogo de la editorial: los artistas no eran nucleados en disciplinas cerradas sobre sí mismas, sino que se trataba más bien de juntar a personas que hacían cosas, muchas veces distintas, y las compartían con los amigos, configurando proyectos en red.

Siguiendo a Cecilia Palmeiro (2012), en Belleza y Felicidad la noción de felicidad configura “un universo material, corporal, erótico y perverso, que escapa modestamente de la norma, de lo aceptable, del “justo medio” y de la ecuánime selección de lo que es y no es literatura, de lo que puede y no puede ser escrito o publicado” (Palmeiro, 2012, p. 149). Como efecto de esta lógica emerge una característica central de esta práctica literaria: su inmediatez respecto de la vida cotidiana. Mediante este tipo de producción diaria y excesiva de plaquetas de poesía se lograba dislocar los parámetros que ordenan a la vida y la literatura en esferas separadas entre sí, dando consecuentemente lugar a lo que Julieta Yelin (2020) llama una biopoética. Esto es, un modo de acercamiento a lo real desde el decir literario que busca integrar y poner en diálogo el pensamiento ontológico y político de la vida, logrando tensionar en ese gesto la relación entre vida y lenguaje establecida por los regímenes dominantes (Yelin, 2020), en este caso, el del neoliberalismo menemista y sus políticas mercantilizantes.

Así, parte del carácter disruptivo de Belleza y Felicidad se basaba en la denotación de una banalidad exacerbada en los modos de edición y en los textos mismos, lo cual generó perplejidad en el mundo de la crítica de la literatura de los 90, que no supo abordar su contenido y se limitó a ignorarlos, mencionarlos solapadamente o analizar únicamente la dimensión de gestión cultural del espacio (Yuszczuk, 2015). En este sentido, una de las deficiencias de las lecturas críticas que generó la editorial Belleza y Felicidad fue la no consideración de la banalidad como modo (ligero, humorístico, superficial) de intervención sobre la relación que los modelos literarios, los imperativos estéticos (lo bello, lo sublime, lo profundo) e ideológicos (lo políticamente correcto, lo importante, lo serio), entablan con la vida.

Entendemos que la banalización del dispositivo literario es utilizada en los libros de Belleza y Felicidad como una herramienta corrosiva que permite generar cruces emancipadores entre arte y vida, operando con una potencia política y filosófica trastocadora, en tanto esta banalización puede leerse como una respuesta irónica

(distanciada, ambigua), respecto de lo que se considera significativo en términos políticos y valioso en términos estéticos. Teniendo en cuenta que, por un lado, las lecturas realizadas hasta el momento no han profundizado en la potencia vital de la transvaloración cultural que implica la intervención literaria y editorial de Belleza y Felicidad y, por otro, que no se ha realizado ningún abordaje sistemático de nuestro corpus, nos proponemos desarrollar la idea según la cual los procedimientos de banalización ejecutados sobre los temas, materiales y formas de escritura vehiculizados en el corpus constituido por la revista *Ceci y Fer* (poeta y revolucionaria) constituyen una biopoética (Yelin, 2020) de la banalidad, puesto que suspenden las separaciones con la vida que el dispositivo literario habitualmente genera, para propiciar nuevos lugares de encuentro e indiferenciación entre el arte y la vida. En esta investigación nos dedicaremos a analizar tres dimensiones: la creación del espacio editorial y el objeto libro, las operaciones de escritura y, por último, la figura de autora difusa, alejada de la noción clásica de yo autoral.

Observamos, en primer lugar, procedimientos de banalización del objeto-libro que comprenden la velocidad y desprolijidad de su producción, la venta a pocos pesos, las presentaciones no tradicionales, y la materialidad efímera que se desprende de su impresión en fotocopias. El libro, homologado a las baratijas compradas en el barrio de Once que se vendían en la galería, se había convertido en Belleza y Felicidad en un objeto trivial y evanescente a partir de distintos procedimientos. Estas producciones estaban compuestas por algunas hojas fotocopiadas, dobladas por la mitad y abrochadas al medio. Las tapas contenían generalmente dibujos de carácter aniñado hechos a mano, o incluso podían ser tan solo hojas en blanco dobladas en donde figuraba el título y el nombre del autor. Asimismo, la propuesta de distribución de estos pequeños libritos estaba asociada desde el primer momento a eventos sociales de lecturas, presentaciones de libros y *performances*.

En segundo lugar, se evidencia una explicitación de procedimientos de banalización de la escritura que exploran la potencia performativa de las formas colectivas de autoría, haciendo ingresar en los poemas múltiples discursos y herramientas como la traducción, el registro epistolar, la escritura a mano, el *ready made*, las “reflexiones automáticas”, entre otras cosas. Estos procedimientos de carácter éxtimo, como observaremos en el tercer capítulo de este trabajo, acaban por problematizar los límites tradicionalmente atribuidos a la escritura de poesía al hacerla ingresar y jugar con distintos discursos y elementos tomados directamente -como si no hubiera una estetización mediante- de la vida ordinaria, banal y de todos los días.

En tercer lugar, atenderemos el procedimiento de escenificación de una *performance* de autor (Klinger, 2011) que banaliza las separaciones, jerarquías y pertenencias de lo poético y logra materializar una retroalimentación entre el cuerpo y la obra. De este modo, se logra evidenciar la contracción performática de las escritoras como subjetividades que trascienden la separación realidad/ficción mediante la exaltación del cuerpo como soporte de la escritura, generando una figura de autora única y dual simultáneamente (Ceci y Fer, asintácticamente, es “poeta y revolucionaria” desde el título de la revista), que



logra carcomer no solo ciertas nociones tradicionales en torno a la autoría y la escritura autobiográfica, sino que también cuestiona con gran potencia filosófica la posibilidad de subjetivar mediante la escritura a un “yo” narrativizable.

En este sentido, nuestro trabajo se inserta en la línea crítica que considera la banalidad más como un recurso estético que como una característica que defina y clasifique a las poéticas de Belleza y Felicidad. Partimos de la idea de que, en *Ceci y Fer*, la banalidad se espectaculariza como forma de ironizar los repartos que separan al arte de la vida, motivo por el cual escogimos analizar este texto a partir de sus procedimientos de banalización. Así, esta poética que se presenta a sí misma como puramente banal tiene efectos para nada banales, en el sentido de que logran dotar a la literatura de eficacia para que intervenga en la vida en un contexto de crisis generalizada (Svampa, 2012), como lo fue en nuestro país el año 2001. Estos procedimientos pueden ser pensados en términos de políticas de la literatura (Rancière, 2011) -en tanto comportan un carácter eminentemente político-, que habilitan nuevos repartos de lo sensible (Rancière, 2009) al desviar hacia lo liviano o banal las palabras y las imágenes de sus superficies.

### ***El objeto-libro en Belleza y Felicidad***

El espacio Belleza y Felicidad obtenía la mayor parte de sus ingresos por medio de la venta de insumos para artistas plásticos. Las plaquetas o libros eran vendidos por unos pocos pesos, lo cual banalizaba el tradicional lugar sacralizado y de difícil acceso de la literatura, y la volvía, en cambio, un objeto de consumo accesible y fácilmente desechable. Ante la falta de recursos económicos y las nuevas posibilidades tecnológicas (como el acceso a una fotocopiadora), proyectos editoriales como Belleza y Felicidad se vieron llevados a proponer otro tipo de mercado editorial al articular una serie de estrategias particulares como la impresión, la encuadernación casera y el autodiseño, como así también la solicitud de ayuda a redes de amistades, la asunción de las diferentes etapas del proceso de edición y la reducción del costo a partir de la regulación del número de ejemplares por tirada, haciendo uso de procedimientos de banalización del objeto literario que ubican a lo descartable en el corazón de la actividad artística. Luego, este capital creativo no es usado únicamente para alcanzar cierta calidad en la edición, sino que se erige como productor de una identidad diferenciada (Moscardi, 2015, p. 2).

Este énfasis en los modos de producción banalizados aparece, entonces, como un posicionamiento de carácter político frente al mercado editorial y demás instituciones culturales, ya que su propuesta implica fuertes postulados que hasta entonces no existían en Argentina: que la literatura ya no debe ser necesariamente un objeto de lujo sino que puede también ser algo barato, que los modos de producción son inseparables del texto, y que la literatura y escritura son capaces de proponer distintos modos de socialización y de ensayar formas alternativas de comunidad y de vida (Moscardi, 2015, p. 18).

De este modo, este nuevo formato editorial materializaba a partir de procedimientos de banalización una disolución de las jerarquías artísticas y disciplinares que era sostenida

en toda su línea de producción: desde la escritura –muchas veces de autoría compartida–, el recorte de un catálogo transgresor, la venta a precios ínfimos, la reproducción en fotocopias. El catálogo de Belleza y Felicidad incorporó títulos como *El mendigo chupapijas*, *Todos putos (una bendición)*, *Una chica menstrúa cada 26 o 32 días y es normal* o *Cuestión de tamaño*, encarnando una propuesta poética marginal dentro del canon literario.

En efecto, en contra de toda pretensión de permanencia en el tiempo, los libros de Belleza y Felicidad eran muchas veces escritos el mismo día en que eran publicados y repartidos en la galería, anulando mediante este procedimiento las distancias entre las figuras de escritor, editor y lector. De esta manera, se lograba suscitar una ilusión de urgencia por la creación y evanescencia de los textos, instaurando un presente continuo en el que los libritos surgían y desaparecían como burbujas en el aire. De este modo, como efecto de esta lógica excesiva que banaliza los modos tradicionales de edición literaria, al escribir y publicar en el mismo día pequeños poemas que muchas veces son solo transcripciones de diálogos de la vida cotidiana o “reflexiones automáticas”, puede estetizarse la inmediatez respecto de la vida en el centro de esta práctica literaria, trastocando en este movimiento los parámetros que las ordenan en esferas separadas entre sí y erigiéndose como un hacer biopoético.

### ***Procedimientos de banalización en Ceci y Fer (poeta y revolucionaria) (2002)***

La revista *Ceci y Fer (poeta y revolucionaria)*, publicada en Belleza y Felicidad en el año 2002, es un texto de autoría compartida de Fernanda Laguna y Cecilia Pavón que se deja leer casi como una novela epistolar, en la que se suceden procedimientos de banalización de la escritura en forma de diálogos inconclusos y fragmentarios, transcripciones de mails, confesiones a amigas de carácter pseudo-religioso, poemas, poemas sobre poemas, fotos y citas de estrellas pop del momento (como Eminem o Shakira), para hacer circular temas banalizados a través de una escritura concebida como ese inmenso halo de implicaciones, efectos y resonancias en que las palabras se proyectan para explotar, dislocar, desplazar ciertos valores culturales firmemente arraigados en la cultura literaria.

El intercambio entre las poetisas es ambiguo y difuso, y creemos que puede ser leído en los términos de un agenciamiento colectivo de enunciación (Deleuze y Parnet, 2004). El tradicional “yo autoral” de la literatura es arrebatado por un “post-yo” dual (Kamenzain, 2016) independiente de los términos que lo conforman, que no puede ser asimilado fácilmente a la idea de persona(s) (entendida como entidad portadora de un cuerpo e identidad propios) sino que en su lugar se puede leer, más bien, como un “post-yo” autónomo y dual.

La premisa de las autoras es fundamentalmente lúdica: concebir a la escritura como aquello que convierte al saber en una fiesta, que circula saberes mediante el despliegue de distintos procedimientos de banalización, sin discriminar a ningún hecho trivial de la vida cotidiana, para hacerla aparecer en el texto y jugar con ella. Es presentada como una urgencia, una obligación: la de poner por escrito todo lo que les pasa en este texto híbrido y polifacético, reclamando un ingreso de lo cotidiano en la literatura.

Desde la materialidad de la revista podemos entrever una correspondencia entre la forma del objeto y las operaciones en torno a la vida que son efectuadas. Encontramos huellas íntimas de la sensibilidad de las poetas –en tanto dimensión material de sus vidas– palpables en la superficie de esta revista que la desbordan arrebatadoramente en tanto objeto. En la revista se ejecutan distintos procedimientos de banalización de las formas de escritura como el de exponer “reflexiones automáticas”, presentar dibujitos hechos a mano, traducciones de canciones de íconos del pop del momento, citas inventadas (o no), chats, fotos y “raps” o canciones, dentro de todo lo cual impera una estética cruda –en el sentido de que no parece haber sido mediada por procesos de edición cuidada sino que pertenece más al orden de una urgencia– que acorta las distancias entre la producción y la recepción de estos materiales estéticos triviales. Se conforma así un “espectáculo de realidad” –en el sentido de que son espectacularizadas las peripecias de la vida, los afectos y las conversaciones– que se actualiza en estos procedimientos de banalización, habilitando una narrativización particular de la vida y un ir y venir entre esta y la literatura.

Luego, este entramado de procedimientos de banalización que posibilita el ingreso de lo íntimo produce un espectáculo de realidad que confunde sus límites con los del mundo que se hace presente en esta operación. Entendemos que la introducción de estos procedimientos propone, en definitiva, un nuevo reparto (Ranciere, 2016) entre las formas estéticas y la vida que, mediante el ingreso de estas escrituras banalizadas afirma un tipo de literatura biopoética.

Estas operaciones reconfiguran el mapa de lo sensible y los modos en los que se pueden relacionar arte y vida al confundir la funcionalidad de los gestos y de los ritmos y operar desvíos a partir del poder de las palabras y las imágenes (Ranciere, 2016). Consecuentemente, estos desvíos conducen a la apertura de caminos que habiliten nuevas formas de concebir la vida, a una multiplicación de sus posibilidades.

En *Ceci y Fer* se propone fragilizar, deconstruir, banalizar el relato lineal de la vida como forma cerrada y estable, renunciar a los efectos narrativos muy evidentes, como un modo –paradójico tal vez– de volver a la vida narrable. La dimensión más banal u ordinaria de la vida es simultáneamente exhibida y sustraída del presente material y concreto a través de la mostración de lo íntimo. De este modo, se despliega a lo largo de la revista un espectáculo de realidad dentro del cual las nociones de literatura y vida se banalizan para acabar finalmente por perder lo que ciertos discursos y dispositivos les atribuyen como específico.

Observamos que se desarrolla en *Ceci y Fer* la construcción performática de un “post-yo” (Kamenszain, 2016) a partir de procedimientos de banalización que espectacularizan la intimidad de la vida cotidiana logrando cristalizar un ir y venir entre el cuerpo y la obra. En este sentido, creemos que en *Ceci y Fer* se da lugar a un régimen donde el “yo” del poema, la figura autoral y la subjetividad se relacionan de una manera singular, que instaura una relación problemática entre la lírica, la banalidad, lo confesional, la exhibición de la intimidad y la figura de autora a la que los textos están unidos indisolublemente. Esta relación no es lineal porque la figura de autora aparece como múltiple, disuelta,

pluriforme, cuestionada desde diversos frentes –internos y externos–, presentando diversas complejidades en su lectura. La figura de autora se muestra de modo teatral ante los otros habitando la superficie de estos textos que siempre parecen estar a punto de devenir imágenes, cuadros, canciones. Luego, es esta concepción performática de la poesía la que permite disolver la especificidad de la escritura del yo, en tanto esta deja de ser concebida como un ejercicio pulido sobre el lenguaje, para desplazarse, en su lugar, en un fragmentario espectáculo de realidad de modo indiscernible.

Así pues, entendemos que en *Ceci y Fer* se ejecutan procedimientos de banalización de la figura de autor tendientes a problematizar nociones férreamente arraigadas en torno a la idea de autoría, en particular, a la concepción de la escritura del yo como reflejo de una verdad cognoscible referida a una unidad original del sujeto. El tipo de autoría colectiva exhibida en la revista crea un tercer ente, una figura de autora independiente de las poetas que no tiene un yo ni un cuerpo determinados. De este modo, se logra desarmar la idea de autoría moderna ligada fuertemente a la noción de vida (humanista, narrable), que es desarmada en un gesto biopoético. Estas operaciones, finalmente, logran exhibir el aspecto impersonal, insubjetivable de la vida, permitiéndole emerger en la escritura.

Desde la tapa de *Ceci y Fer* podemos comenzar a encontrar pistas de la configuración de esta figura de autora singular. La tapa de la revista señala los nombres de las poetas en diminutivo, escritos a mano, seguidos por el enunciado “(poeta y revolucionaria)” en singular y entre paréntesis. Al presentar un título simultáneamente plural y singular, es exhibida la imposibilidad de disociar ambas figuras de forma tajante, en tanto poeta y revolucionaria aparecen como adjetivos que califican a ambas poetas, “Ceci y Fer”, de modo asintáctico. El punto en común entre título y subtítulo, sin embargo, es la letra “y”. Gracias a esta agramaticalidad –esta no concordancia entre el singular y el plural– podemos comenzar a pensar a la figura de autora como una suerte de ensamblaje de términos heterogéneos que entran en conjunción y que modifican, a partir de esta relación, el régimen de enunciación tradicional. Esta singularidad y pluralidad yuxtapuestas, facilitada por el “y”, logra desbancar la predominancia del “yo” único y cerrado en esta literatura, habilitando, desde la misma línea de partida de la revista, una huída biopoética de cualquier esencialismo.

Cual siamesas, las autoras ejecutan procedimientos de banalización de la escritura a partir de la introducción de diálogos fragmentarios e inconclusos en los que es imposible la mayor parte de las veces discernir quién se dirige a quién. También despliegan numerosos recursos de escritura colectiva mediante la introducción de chats, transcripciones de diálogos de la vida cotidiana y la falta de firma (o la introducción de firmas falsas) en la mayor parte de los textos de la revista. De este modo, la escritura se asume colectiva e impide generar una figura de autora cerrada sobre sí misma. Colabora, más bien, en la conformación de una figura de autora única y múltiple simultáneamente, una poeta y revolucionaria definida a partir de su carácter relacional y colectivo.

## Conclusión

Consideramos que el término biopoéticas de la banalidad resultó pertinente para identificar en la revista *Ceci y Fer* (poeta y revolucionaria) el uso de la banalidad como gesto político, propiciando una verdadera revolución en la propuesta artística, en tanto cuestiona las categorías tradicionales de obra y autor.

En búsqueda de superar el primer contexto de recepción crítica de esta obra, sin condiciones para comprender el uso de la banalidad como elemento constructivo, en la presente investigación sostuvimos que esta literatura es biopoética en tanto conforma una práctica artística que se constituye como una afirmación de la vida.

La práctica creativa de las poetas, con su uso de procedimientos de escritura banalizados, es fundamentalmente biopoética, puesto que detenta un interés singular por la relación que guardan entre sí la vida, el cuerpo y la escritura, y una búsqueda orientada a integrar y hacer visible la problemática de la emergencia de lo viviente en la escritura literaria.

Estos procedimientos de banalización son, a su vez, políticas de la literatura que habilitan nuevos repartos de lo sensible: al hacer ingresar lo éxtimo afirmando una premisa lúdica y colectiva en todos sus niveles de producción, los libros de Belleza y Felicidad detentan una politicidad que excede a las poetas como individualidades y que fragua posibilidades vitales como modo de resistencia. Entonces, si escribir es dar batallas, esas batallas se dan en las poetas de nuestro corpus mediante la puesta en texto de la suma de los pequeños actos e intercambios que pueblan el día a día. A su vez, el libro es desbordado por las autoras al reformular el reparto de lo sensible en este objeto y dotarlo de una condición fugaz y precaria.

Esta manera de edificar el mundo lingüísticamente trae como consecuencia la necesidad de construir personajes, figuras de autora, para apropiarse de la realidad, retranscribir conversaciones, fijar sobre el papel diálogos insignificantes, inconclusos, únicos capaces de hacer emerger estas vidas singulares y devolverles su autonomía avasallada por diversos frentes, como el de “los grandes relatos de la televisión que atropellan o atomizan las pequeñas narraciones de vida” (Jost, 2012, p. 76).

Esta poesía transformada a partir de procedimientos de banalización, entonces, se prefigura en Pavón y Laguna como una hermenéutica de la creación (Yelin, 2019), y es esta hermenéutica la que también habilita la percepción de la actividad literaria como dispositivo de resistencia, apelando a la banalidad como principal armamento. Este armamento no aparece enunciado en ningún momento explícitamente como militancia política, no propone un plan de acción metódico ni un programa de protesta. De allí se desprende que haya autores que han catalogado a esta literatura como *light* o “marca Tinelli” (Mallol, 2001, p. 458), en tanto percibieron en esta banalidad una posición pasiva frente al alarmante contexto de crisis menemista y la memoria reciente de un pasado dictatorial. Sin embargo, no percibieron que esta glorificación de la banalidad denotaba en sí misma un rol sumamente activo y político.

La banalidad es utilizada por Cecilia Pavón y Fernanda Laguna como una herramienta corrosiva que permite generar cruces emancipadores entre arte y vida, operando con una potencia política y filosófica de una gran capacidad dislocante. Toda conclusión deja un camino de análisis abierto, una pregunta. A partir del desarrollo de esta investigación, el interrogante a revisar será saber si la propuesta estética de Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, realizada en los primeros años del siglo XXI, puede ser superadora de la propuesta que cien años antes habían querido llevar adelante las vanguardias históricas. Si, en definitiva, estas poetas del 2000, recuperando y actualizando un elemento fundamental de las propuestas rupturistas de principios del siglo XX, como la banalidad, lograrían el objetivo que la vanguardia no pudo lograr, la unión entre arte y vida.

## Bibliografía

- Aira, C. (2002). Los poetas del 31 de diciembre de 2001. *Diario El País de Madrid*, 7 de febrero de . [http://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html)
- Deleuze, G. (2008): *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas* (1975-1995). Valencia: Ed. Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2006): *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción Editora.
- Deleuze, G. y Parnet, C. (2004). *Diálogos*. Valencia: Editorial Pre-textos.
- García Helder, D. y Prieto, M. (1998). Boceto nº 2 para un... de la poesía argentina actual. *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006* (pp. 101-116). Buenos Aires: Libros del Rojas [1998].
- Jost, F. (2012). *El culto a lo banal. De Duchamp a los reality shows*. Buenos Aires: Librería.
- Kamenszain, T. (2006). Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa. En J. Fondebrider (Ed.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, (pp. 217- 233). Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Kamenszain, T. (2016). *Una intimidad inofensiva: Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Katzenstein, I. (2013). Fernanda Laguna. Central desde los márgenes. *Otra parte. Revista de letras y artes*, 28. Recuperado de: <https://www.revistaotraparteimpresa.tk/n%C2%BA-28-oto%C3%B1o-invierno-2013/fernanda-laguna-central-desde-los-m%C3%A1rgenes>
- Kesselman V., Mazzoni A. y Selci D, (Comps). (2012), Introducción, Historia y La percepción cultural. En *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*, (pp. 5- 24). Buenos Aires: Paradiso.
- Klinger, D. (2011). Hacia una transvaloración de los valores literarios. Debates sobre la narrativa latinoamericana del presente. En M. Cámara, L. Tennina y L. Di Leone (Eds.), *Experiencia, cuerpo y subjetividades: Nuevas reflexiones. Literatura argentina y brasileña del presente*, (pp. 169-182). Buenos Aires: Santiago Arcos editor.
- Lardone, M. (2014). Cuqui: heterónimos y performance en las nuevas transformaciones entre arte/ vida en la nueva literatura Argentina. *Síntesis*, (5), 253-270.
- Lardone, M. y Sastre, L. (2014). La (im)propiedad del nombre y del libro: performance literaria. *Revista Badebec*, 4(7), 241 -262.
- Laguna, F. y Pavón, C. (2002). *Ceci y Fer* (poeta y revolucionaria). Belleza y Felicidad.
- Leon, G. (2018). Fernanda Laguna: "Todo, mientras escribo, es poético". *Eterna Cadencia* [blog]. Recuperado de: <https://www.etercadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/cecilia-pavon-escribo-en-primera-persona-para-reirme-de-mi-misma.html>



- Mallol, A. (2003). La política del género y el género de la política y Brillos, perlas, tesoros y otros tesoros escondidos. En A. Mallol, *El poema y su doble*, (pp. 145- 152 y 187- 203). Buenos Aires: Simurg.
- Mallol, A. (2011). Las estéticas de lo efímero en los 90, del pop al hiperrealismo en poesía. En G. Siles (Comp.), *Representaciones de la poesía argentina contemporánea*. Francia: Laboratoire Interdisciplinaire de Recherches sur les Amériques, Université Rennes II.
- Mallol, A. (2016). El sujeto y su otro en la poesía argentina de estos tiempos. *RILL Nueva época. Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas*, 21 (1 y 2).
- Mattoni, S. (2008). Pavón: la expansión del instante. En S. Mattoni, *El presente. Poesía argentina y otras lecturas*, (pp. 179- 194). Córdoba: Alción.
- Mattoni, S. (2015). Las chicas de mi edad. En Mattoni, S., *Música Rota, Ensayos*, (pp. 219- 241). Santiago: Das Kapital Ediciones.
- Mattoni, S. (2016). La vida sigue: 3 poetas recientes. *RILL Nueva época. Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas*, 21 (1 y 2)
- Mazzoni, A. y Selci, D. (2006). Poesía Actual y cualquierización. En J. Fondebrider (ed.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, (pp. 257- 268). Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Mazzoni, A. y Selci, D. Fernanda Laguna, por una literatura legible. *Revista Planta*, (4). <https://acortar.link/CLRpv1>
- Moscardi, M. La edición como límite de la literatura. Aproximaciones al catálogo de Belleza y Felicidad. *El Taco En La Brea*, 1(1), 37-69.
- Moscardi, M. (2015a). Breve presentación. La proximidad crítica: hacer hablar a los objetos. *Estudios de Teoría Literaria Revista digital*, 4 (7), 3-5. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1120>
- Moscardi, M. (2015b). Siesta en la poesía de los noventa. *Estudios de Teoría Literaria Revista digital*, 4 (7), 35-53. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1041>
- Moscardi, M. (2013). La edición de poesía argentina en la década de los noventa: el caso Belleza y Felicidad. *Actas de las II Jornadas Internas de Investigadores en Formación del Departamento de Letras 2013*. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Pacella, C. (2016). El espectáculo debe continuar: 15 años de Monstruos. *RILL Nueva época. Revista del Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas*, 21 (1 y 2), 69-13.
- Palmeiro, C. (2011). *Desbunde y Felicidad. De la cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: Ed. Título.
- Porrúa, A. (2002). Nota sobre la poesía Argentina reciente y sus antologías. *Revista Punto de Vista*, (72), 20-25.
- Pinto, A. (2011). De cómo hacer lobby (literario), Rumiante [blog] Recuperado de <http://nuevorumiante.blogspot.com/2011/08/de-como-hacer-lobby-literario.html>
- Ranciére, J. (2011). *Políticas de la literatura*. Buenos Aires: Editorial libros del zorzal.
- Ranciére, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOOM Ediciones.
- Rodríguez, F. A. (2014). La hora de los 90. Una novela de terror. Literatura y política. *Boletín de la BCNNº128*, Subdirección editorial, Buenos Aires.
- Svampa, M. (2011). Argentina, una década después. Del “que se vayan todos” a la exacerbación de lo nacional y popular. *Revista Nueva Sociedad*, (235).
- Tentoni, V. (2020). Cecilia Pavón: "Escribo en primera persona para reírme de mí misma. *Eterna Cadencia* [blog]. Recuperado de: <https://www.etercadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/cecilia-pavon-escribo-en-primera-persona-para-reirme-de-mi-misma.html>

- Yelin, J. (2019). Leer y escribir la vida. Aproximaciones a una perspectiva biopoética. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21(1), 321-336.
- Yelin, J. (2020). *Biopoéticas para las biopolíticas: El pensamiento literario latinoamericano ante la cuestión animal*. Pittsburgh: Latin America Research Commons.
- Yuste, G. (2016). ¿Qué es la poesía? #16 – Cecilia Pavón: “la poesía es algo abierto, no un producto al que se le puede hacer marketing”. *La primera piedra*. Recuperado de <https://www.laprimera piedra.com.ar/2016/07/la-poesia-16-cecilia-pavon/>
- Yuste, G. (2016b). ¿Qué es la poesía? #18 – Fernanda Laguna: “leyendo poesía no te vas a cagar de la risa”. *La primera piedra*. Recuperado de: <https://www.laprimera piedra.com.ar/2016/10/la-poesia-18-fernanda-laguna-leyendo-poesia-no-te-vas-cagar-la-risa/>
- Yuszczuk, M. (2011). Del Diario de poesía a Belleza y Felicidad: variantes de la idea de tradición en la poesía de los noventa. *Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, Mar del Plata, 7, 8 y 9 de noviembre de 2011.
- Yuszczuk, M. (2009). Ficciones de un presente desconcertante: Cucurto, Laguna, Bejerman. *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones Críticas”*, Rosario, 2009.



# ***Cyborgs* y mutantes en *Cataratas* de Hernán Vanoli. Una hoja de ruta para la ciencia ficción**

*Cyborgs* and mutants in *Cataratas* of Hernán Vanoli. A roadmap for science fiction



Nicolás Daniel Guglielmone

Escuela de Letras

Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC

[ndguglielmone@gmail.com](mailto:ndguglielmone@gmail.com)

Recibido: 29/03/2022; aceptado: 27/5/2022

## **Resumen**

Algunas figuras de profusa aparición en textos del género ciencia ficción permiten ingresar a problemáticas actuales sobre la relación de los sujetos en entornos tecnológicos que a su vez los constituyen. Tal es el caso de las tecnologías cibernéticas y biogenéticas, presentes de forma cotidiana en las llamadas sociedades avanzadas postcapitalistas.

*Cyborgs* y mutantes son figuras discursivas que refieren y, a la vez encarnan, cambios tecnológicos radicales sucedidos durante el siglo XX, que problematizan y vuelven difusos ciertos límites caros al humanismo (los límites entre humanos y animales, entre los organismos y las máquinas). La novela *Cataratas* del escritor argentino Hernán Vanoli se hace de estas figuras para establecer una crítica tanto de los modelos productivos extractivistas de los recursos naturales, como de los recursos informacionales.

**Palabras clave:** *cyborgs*; mutantes; ciencia ficción; tecnociencia; literatura argentina.

## **Abstract**

Some figures of profuse appearance in science fiction texts approach us to a variety of problems about the relationship of subjects in technological environments that in turn constitute them. Such is the case of technologies like cybernetics and biogenetics, present on a daily basis in the so-called advanced post-capitalist societies.

*Cyborgs* and mutants are discursive figures that refer to this area of knowledge and at the same time embody radical changes that occurred during the 20th century. They also problematize and blur certain limits dear to humanism (between humans and animals, between organisms and machines). The novel *Cataratas* by the Argentinian writer Hernán Vanoli uses these particular figures to establish a critique of the extractive production models of natural resources as well as informational resources.

**Key words:** *cyborgs*; mutants; science fiction; technoscience; Argentine literature.

---

### **CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER**

Guglielmone, N. D. (2022). *Cyborgs* y mutantes en *Cataratas* de Hernán Vanoli. Una hoja de ruta para la ciencia ficción. *Revista Síntesis* (12), 54-63.

## Ciencia ficción y biopolítica: ingresando a la triple frontera misionera, año 2100

Nuestro principal objetivo en nuestra investigación fue indagar, en la novela *Cataratas* de Hernán Vanoli (Random House, 2015) la presencia de dos figuras caras al género de la ciencia ficción (de ahora en más CF)<sup>1</sup>. Consideramos que estas figuras eran sumamente productivas para indagar en fenómenos de diferenciación y exclusión a los que son sometidos los sujetos bajo los regímenes políticos contemporáneos (Isabel Balza, 2013). Propusimos un cruce teórico-metodológico entre CF y biopolítica dado que *Cataratas* convoca figuras de profusa aparición en el género, aunque actualizadas en una narrativa donde la vida es interpelada desde una perspectiva biopolítica, en decir, donde los cuerpos son abordados en sus diferencias biológicas por estrategias políticas en una Argentina en pugna entre el ordenamiento estatal, las compañías multinacionales y las disidencias mutantes.

Proponemos a continuación un breve recorrido por la historia del *cyborg* para dar cuenta de los basamentos teóricos desde los cuales establecimos nuestra lectura de la novela. Luego vamos a vincular esta figura doble y ambivalente con una herramienta de análisis propia del campo de la semiótica que nos resultó de especial valor para abordar la axiología que esta figura activa en la literatura de ciencia ficción.

### ***Antecedentes: derrotero de la figura cyborg***

Los científicos de la NASA Manfred Clynes y Nathan Kline acuñaron el término *cyborg* en el marco de la carrera armamentística durante la Guerra Fría. Aparece por primera vez en un artículo de la revista *Astronautics Magazine* titulado “*Cyborgs and space*” en 1960. Acrónimo inglés de “organismo cibernético”, el término *cyborg* cifra en su interior la simbiosis entre una forma de vida natural, orgánica, y un sistema artificial, mecánico y autorregulable. Clynes y Kline caracterizan las ventajas de la utilización de *cyborgs* para la exploración del espacio exterior en base a dos nociones de cuño cibernético: la retroalimentación (intercambio de información entre un emisor y un receptor) y la homeostasis o autorregulación. Estos aspectos prometían una ventaja invaluable en el contexto de la carrera armamentística y espacial contra Rusia al diseñar una máquina-orgánica maleable, híbrida, capaz de adaptarse a ámbitos inhóspitos. El contexto tecnocientífico<sup>2</sup> en que se origina y comienza a circular el término en cuestión propone su

1. Este artículo está basado en la Tesis de Licenciatura en Letras Modernas denominada *Cyborgs & mutantes: biopolítica y tecnociencia en Cataratas de Hernán Vanoli*, dirigida por Alicia Vaggione y cordirigida por María Soledad Boero. Fue defendida en 2019, en la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, en Córdoba, Argentina.

2. Bajo el término “complejo tecnocientífico”, nos referiremos al entramado de relaciones entre ciencia, tecnología y capital. El modo de acumulación y producción de mercancías propias del estadio postindustrial del

hipótesis a partir de la noción de maleabilidad de los materiales técnicos y orgánicos y su posible hibridación en un mismo ente para crear una máquina exploradora de guerra.

Posteriormente, la pregnancia del término permitió una suerte de diáspora en su utilización, pasando del ámbito de la astrofísica y el campo militar a adoptarse en los estudios culturales en función de su potencial descriptivo y crítico –cuyo principal exponente en esta área es Donna Haraway–. En efecto, la figura del *cyborg* propone un modelo diferencial que facilita el ingreso a los debates en torno a la tecnología y a la creación de subjetividades. Siguiendo los aportes de Haraway, teórica feminista que subvierte y se apropia del término en la década del 1980, es *a partir del cyborg*, como figura analítica con estatuto teórico, y *en el cyborg*, como subjetividad y corporeidad, que se ponen en crisis nociones como humanidad, naturaleza y tecnología. Esta figura nace a la luz de las nuevas subjetividades producidas *por y en* entornos infotécnicos en donde los límites (particularmente, entre cuerpo y máquina) se desdibujan. Es en este cruce que la figura se muestra útil para rastrear, analizar y problematizar ciertas consecuencias de los entornos biotecnológicos.

El *cyborg* encarna y atestigua una triple ruptura entre dicotomías caras al devenir tecnocientífico occidental<sup>3</sup>: 1) entre lo humano y lo animal; 2) la distinción entre organismos y máquinas, y 3) los límites entre lo físico y lo no físico (Torrano, 2022, p. 122). En efecto, esta figura da cuenta de aquellos determinismos (biológicos, tecnológicos) que otrora fundaban la superioridad del hombre por sobre otras especies y por sobre las máquinas, pero cuya crisis pone de manifiesto la necesidad de comprender las consecuencias ambivalentes de este nuevo régimen tecnocientífico.

### ***Cibernética y bio-laboratorios: humanos cibernéticos, animales técnicos***

Esta especie de explorador extraterrestre, de soldado-espacial propuesto en un primer momento por Clynes y Kline contenía, siguiendo las lecturas posteriores inauguradas por Haraway, la posibilidad de hibridarse tanto con máquinas físicas como con máquinas biológicas. Las prótesis físicas y mecánicas que se acoplarían a los organismos en la exploración espacial –desde prótesis mecánicas, brazos, herramientas, trajes– también podían ser prótesis moleculares, hormonales, interiores y atómicas. Así, la expansión de las capacidades *cyborg* residen en acoplamientos variados y de diferentes niveles de forma y de

---

capitalismo supedita ciencia y tecnología a aquel bajo discursos y narrativas de progreso y avance (Lorca, 2010, p. 25).

3. La división cartesiana entre cuerpo y mente es una de los basamentos epistemológicos contra los que esta figura apunta y en función de los cuales se vislumbra su potencial crítico. Descartes, al definir al hombre como un ser integrado por dos sustancias diferentes y separadas, dejó sentada la dualidad cuerpo-alma: el cuerpo humano (*res extensa*), mensurable y finito, a merced de las leyes físicas y mecánicas, como algo separado del alma, que opera y otorga conciencia al yo pensante (*res cogitans*). La discusión acerca de la dualidad cuerpo-conciencia es puesta en crisis por múltiples flancos al introducir la noción de información propuesta por la cibernética.

información: acoplamientos físicos, con prótesis mecánicas externas, inoculación química, mediante drogas de diseño y acoplamientos en red, con conexiones informacionales. Aquí es donde nace la ligazón entre el *cyborg* y el monstruo<sup>4</sup>, en tanto figuras que muestran y a la vez transgreden límites (de la comunidad, de un imaginario, de una cultura).

La primera definición ofrecida por Haraway en la década de 1980 destaca el carácter de hibridación del humano *cyborg* entre elementos orgánicos y mecánicos. Sin embargo, los textos posteriores a esa definición dan cuenta de la apertura del concepto hacia formas de vida animal. En efecto, a partir de la investigación del caso del ratón oncológico Haraway expande los límites de su figura para contener otras formas de vida no-humana.

El llamado OncoMouse<sup>TM</sup> es un ratón genéticamente modificado con el fin de ser propenso al desarrollo de tumores mamarios para facilitar la investigación sobre tumores cancerígenos. Creado en la Facultad de Medicina de Harvard en 1988 por el biólogo molecular Timothy Stewart y el genetista Philip Leder, el ratón oncológico es un *cyborg* completamente orgánico en su composición –no ya un híbrido con la máquina, sino fruto de procedimientos técnicos– y, a su vez, único en su especie ya que su surgimiento no responde a una serie de adaptaciones evolutivas como el resto de las formas de vida conocidas: su existencia es posibilitada por la intervención científica al colocar en su cadena de ADN el oncogén. Su existencia fue alentada por la necesidad de expandir los límites de la investigación del cáncer, y no fruto del decurso natural evolutivo por adaptaciones físicas a un medio hostil en la lucha por la supervivencia. A su vez, la “naturalidad” de su entorno ecológico queda en jaque ya que, como animal creado en condiciones artificiales, “su hábitat natural, su escenario de evolución corporal/genética, está conformado por el laboratorio tecnocientífico y las instituciones reguladoras de un Estado-nación poderoso” (Haraway, 1997, p. 79)<sup>5</sup>.

Este animal, si bien es un ser vivo en el sentido aristotélico ya que puede moverse por sí mismo, encarna un cruce particular del entramado tecnocientífico: es un instrumento científico de testeo biológico, una mercancía en el intercambio económico transnacional y el primer animal patentado del mundo –cuya comercialización fue cedida por Harvard a la multinacional de la industria bioquímica Du Pont (García Selgas, 1999, pp. 177-178)–.

Por estas razones, entendemos que la figura del *cyborg* se expande para seguir conteniendo al sujeto bélico ideal del complejo tecnocientífico del mundo bipolar y de la CF, a la vez que refiere a formas de vida totalmente orgánicas, invenciones producidas en

4. Como apunta Marta Piñol Lloret en “Ser para ser vistos. La dimensión visual de los monstruos”, “el concepto de monstruo tendrá una clara conexión con la idea de advertencia” (2016, p. 12), sirve como aviso. A su vez, etimológicamente, monstruo proviene del latín *monstrum*, “aquello que revela, que avisa” (Cohen, 1996, p. 4).

5. Figura incómoda también para el ecologismo ya que no posee un entorno natural al cual ser devuelto, y a su vez trastoca la medida del “valor ecológico” en relación a otras especies o poblaciones silvestres ya que de su interacción no depende otra vida animal en ningún ecosistema (García Selgas, 1999, p. 172), por lo que rompe también con las nociones relativas al proteccionismo que subyacen a los argumentos ecologistas.

laboratorios de investigación oncológicos. Este giro aportó a nuestra investigación la figura de aquellos animales afectados, creados, mutados hacia formas de vida en que se concretan transgresiones impensadas en el campo de la biología previo a la fase infotécnica.

### **Hoja de ruta CF**

Para explicitar nuestra lectura y recorrido por la novela *Cataratas* en función de estas dos modulaciones del *cyborg*, decidimos tomarlas como ejes semánticos ya que advertimos que la disputa de ambas figuras organizaba la narrativa del texto. La lectura del artículo “La humanidad como diferencia” (1992) de James Kavanagh inspiró en gran medida la posibilidad de anclarnos en este contrapunto.

El esquema que adjuntamos sirvió como hoja de ruta para la lectura de *Cataratas* en función de las tensiones entre progreso/desarrollo técnico y naturaleza que la obra aborda. En su artículo, Kavanagh propone la utilización del rectángulo semántico greimasiano para poner en primer plano la estructura axiológica subyacente en la narrativa de la película *Alien* (1979). Desde este marco de análisis, sale a la luz que la obra del director Ridley Scott ancla su andamiaje narrativo a partir de poner a los humanos en relación con otras formas de vida. La película propone un universo en donde la humanidad es representada por la mujer fuerte a la que se le opone el alien como valor antihumano. El valor no humano es ocupado por Ash, el *cyborg*, mientras que el gato representa lo no antihumano. Esta gramática subyacente a una película clásica del cine de CF posiciona al humano como un valor a partir del cual se diferencian otros personajes, diferencias que permiten vehiculizar debates ideológicos entorno al humanismo. Inspirados en este análisis, consideramos relevante analizar los aspectos diferenciales entre los personajes del universo de nuestra novela. De aquí surgió la dicotomía que venimos enunciado, que nos sirvió para advertir y analizar las relaciones jerárquicas, cambios, disputas y eventos que atraviesan los personajes.

### **Cartografía del mundo de Cataratas**

En nuestro trabajo final, decidimos marcar y desarrollar ambas modulaciones propuestas por Haraway, contrastar con nuestro corpus sus apariciones y evaluar sus implicancias en la narrativa. Por esta razones, hablamos en primer lugar del *cyborg* hegemónico o “propriadamente dicho” para distinguirlo del *cyborg* ratón oncológico, al cuál denominamos “mutante”. Ambas figuras nos permitieron trazar una cartografía con el fin de delimitar las acciones, fines, posibilidades de interacción y motivaciones de los personajes que aparecían en *Cataratas*. Tanto el OncoMouse™ presenta, del mismo modo que los mutantes que pueblan la CF y los cómics de la guerra fría, una superficie propicia para dar cuenta de las figuraciones tecnológicas en tanto que encarna un entramado tecnocientífico particular.

Al contrario del *cyborg* hegemónico, entendimos al mutante como una figura monstruosa en tanto que conjuga una hibridación prohibida con la animalidad y la enfermedad

y representa a su vez una amenaza latente para la comunidad capitalista *cyborg*. En tanto “diferencia hecha carne” (1996, p. 8), los mutantes se presentan como formas de existencia desviadas, inestables, contingentes, encarnan y visibilizan todo aquello que la normatividad rechaza.

En la figura 1 propusimos un cuadro (inspirado en el realizado por Kavanagh sobre *Alien*) que da cuenta del orden bajo el cual se rige la Triple Frontera futura de *Cataratas*: un orden que gira alrededor de la afección de los cuerpos según su integración (o no) a las tecnologías y a lo natural.

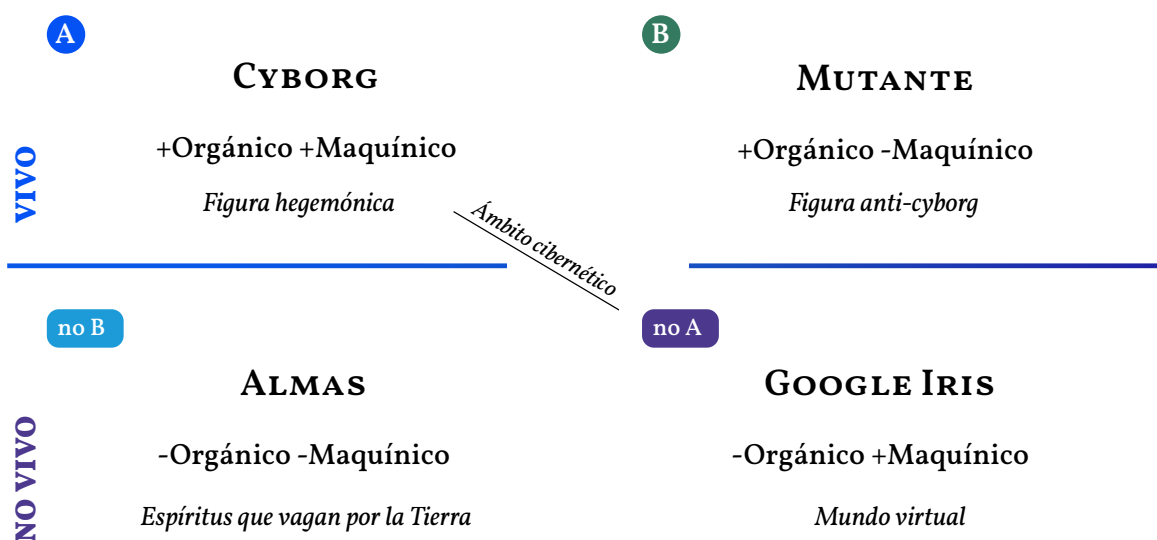


Figura 1. Orden de la novela *Cataratas*.

La información esencial que expone la figura 1 puede resumirse del siguiente modo:

- A.** *Cyborg*= +Orgánico +Maquínico (afín a las zonas urbanas)
- B.** Mutante= +Orgánico -Maquínico (Triple Frontera, selva/represas hidroeléctricas)
- No B.** Almas= -Orgánico -Maquínico (espíritus que vagan por la tierra)
- No A.** Google Iris= -Orgánico +Maquínico (mundo virtual: Internet y redes sociales. Ámbito donde las potencias afectivas y financieras se traducen en datos e información)

Este contrapunto –propuesto ya desde el título de nuestro trabajo–, se visibiliza la relación de las figuras con la naturaleza y la tecnología, con su grado (positivo o negativo) de constitución con lo orgánico y/o tecnológico. Es así como el *cyborg* es el modelo de ciudadano en *Cataratas*, la intromisión técnica soportable en el cuerpo para las relaciones postindustriales –por lo que acepta tanto su materialidad orgánica como la tecnológica–, mientras que el monstruo mutante o el cuerpo enfermo/infectado, es el modelo de lo exterminable, a disposición de poderes legales de exterminio (ya sean estatales, médicos, policíacos, incluso inmobiliarios), forma de vida que pulula por fuera de la lógica de

las leyes y derechos, más no del capital –que niega la relación tecnológica y el circuito productivo–.

Esto en cuanto a los cuerpos vivos, orgánicos, ya que este es el aspecto común entre ambas figuras, esto es, su imposibilidad de existencia sin un cuerpo (ocupan la posición afirmativa de lo orgánico, la parte superior del cuadro: a, b). Por contrapartida, aparecen en la novela personajes sin cuerpo, no-orgánicos (ocupan la parte inferior del gráfico, el apartado de la negación de lo orgánico: no a, no b): por un lado, las almas de los humanos muertos, que tienen vida en una dimensión no terrenal luego de su muerte física (que solo un personaje puede ver). Al no tener corporalidad y ser sólo proyecciones de un antiguo cuerpo vivo, no son captables por las tecnologías cibernéticas de comunicación, al igual que los mutantes/enfermos, que se encuentran auto marginados de los mecanismos de control.

Por su parte, Google Iris, en tanto dispositivo electrónico injertado en el cuerpo de sus usuarios y ente sin forma, se presenta también como una figura sin un cuerpo propio, y es referido por los *cyborgs* en varios pasajes como dotado de intenciones propias. Si bien no ahondaremos específicamente en el análisis de estas dos figuras incorpóreas, ya que las entendemos supeditadas tanto a los *cyborgs* como a los mutantes, ocupan un lugar en el universo futurista propuesto por Vanoli y no queríamos dejar de mencionarlas.

## Conclusiones

En este acercamiento esquemático al mundo futuro que propone la novela, entendimos que los seres que lo habitan y los valores que en ese mundo se juegan giran alrededor de las tecnologías y la naturaleza en tanto aspectos centrales que los constituyen. Es por esto que el paso de los personajes de una a otra está dado por la relación con la tecnología y naturaleza. Por un lado, relaciones que, entre sí y simultáneamente, se definen por negación, y por otro, valores intrínsecamente relacionados con la utopía en tanto forma de “hacer presente” del relato en un *topos* imaginado. Según su ligazón a estos dos aspectos, los personajes habitarán diferentes partes del universo de *Cataratas*.

La serie de personajes que aparecen en la novela puede resultar a primera vista profusa y variada; sin embargo, todos los personajes pueden ser comprendidos dentro del esquema que acabamos de desplegar. En función de su relación con los dos términos propuestos, se establecen relaciones diferenciales entre cada una de ellas. Esto evidencia una operación de valoración en la narrativa propuesta del *cyborg* en tanto modelo de personaje hegemónico de la Argentina futura. Por contraposición, los mutantes se manifiestan como una forma de vida diferente a la hegemónica, definiéndose en el texto como algo contrario al *cyborg*, como una forma de vida abyecta, por lo que lo ubicamos en el eje anti-*cyborgs*. Es, justamente, en esta dicotomía que la novela se ancla para contar la historia: *cyborgs* contra mutantes, capitalismo extractivista-cibernético contra humanoides-animales naturalistas.

Particularmente, *Cataratas* expone el caso de los becarios de CONICET, cautivos del miedo de ser infectados por el virus de la esquistosomiasis derivada (enfermedad “militada” por

los mutantes), inmersos en una trama donde está en disputa un maletín que contiene fertilizantes de última generación, cuyos efectos son cuasi legendarios. La narrativa de especulación futura típica de la CF se liga, a su vez, con aspectos de novela de aventuras y persecuciones donde un grupo de intelectuales ciudadanos terminan inmersos en una trama de espionaje internacional y guerrillas locales. Son estos personajes quienes sufrirán en carne propia los pasajes de una figura a la otra, comenzando por el *cyborg* hegemónico totalmente integrado a la trama capitalista posindustrial (representado en este caso por CONICET), pasando a integrar contingentemente la organización terrorista Surubí para terminar mutando al consumir por accidente el super fertilizante de diseño de Monsanto. Para finalizar este artículo, describiremos brevemente estos pasajes y sus implicancias en la narrativa analizada.

El *cyborg* hegemónico es la figura que pone en primer plano el carácter co-constitutivo del humano en relación con la técnica. Su carácter eminentemente protésico en función de la apertura corpórea que se abre a los procesos informáticos y de expansión de capacidades evidencian en la novela su vínculo con el circuito cerrado de las transacciones capitalistas. En tanto dispositivo de control sobre la vida de los sujetos urbanos, Google Iris es presentado como el último invento tecnológico que permite volver información todos los datos que el usuario suministra. Se figuran así el cumplimiento de los deseos de control social propuestos por la segunda cibernética y concretados durante el giro posindustrial del capitalismo. Mediante el injerto de este dispositivo en el cuerpo del usuario, se posibilitan el control de los movimientos físicos, la realización de transacciones económicas de modo virtual, se evalúan los estados emocionales y las afinidades ideológicas, sentimentales e incluso genéticas que se vierten en la red haciendo del sujeto *cyborg* una metáfora de la convivencia del humano con las señales informáticas que atraviesan su cuerpo. Estas capacidades aumentadas, producto de la interfaz de los sujetos *cyborgs*, responden a las necesidades de extracción de datos por parte de los poderes estatales y multinacionales.

En los cuerpos *cyborg* toman lugar tecnologías de vigilancia que se encuentran, siguiendo a Tiquun, socializadas, esto es, técnicas de registro y seguimiento puestas a disposición de los ciudadanos de una comunidad. Esta perspectiva acerca de la vigilancia se apoya en la modulación de la concepción deleuziana de “sociedad del control” e invierte sus términos. Las nociones de “vigilancia nómada” o “descentrada” propuestas por Tiquun hacen hincapié en la propagación de los puntos de vigilancia en cada uno de los usuarios de Google Iris. Esto convierte a los *cyborgs* en productores activos de contenido de datos que pueden moverse por todo el territorio a la vez que vigilan a otros y son vigilados. La incorporación de Google Iris propicia un régimen de intervigilancia en que cada sujeto es un vigilante activo, llevando a una exterioridad las lógicas de los dispositivos de encierro clásicos.

En efecto, el carácter protésico de Google Iris ocupa lugares precisos en sus usuarios: los ojos devienen superficies de registro visual que funcionan como cámaras de vigilancia; las uñas se transforman en el modo de acceso y control de las aplicaciones, interfaz que une cuerpo y máquina; y la boca, desde donde se emiten palabras que son grabadas y



enviadas como mensajes de audio, presentan el lugar en donde Google Iris manifiesta un matiz metafísico y vengativo.

Así como en los ciudadanos-*cyborg* advertimos la corporeización de elementos infotécnicos de vigilancia y seguridad que coincidían con los valores hegemónicos de las superpobladas ciudades futuras, en los mutantes se hace carne la disidencia que reacciona contra aquel orden pero que, paradójicamente, surge de él.

Partimos de la base que la figura del mutante condensa una propuesta alternativa y no-hegemónica a partir de un doble movimiento: su vínculo con la enfermedad y su rechazo de las tecnologías infotécnicas. Estos aspectos nos permitieron entender que en esta figura se juega una dimensión biopolítica concreta, al presentarlo como un monstruo desconocido, aterrador y, sobre todo, peligroso para la sociedad *cyborg*.

La modulación propuesta por Haraway de su propia figura del *cyborg* al incluir dentro de sus posibilidades de existencia al OncoMouse™, ofreció una propuesta sugerente para pensar a nuestro mutante como una forma de vida propiciada por la era infotécnica y su complejo tecnocientífico particular. Consideramos que algunos aspectos de lo descrito por Haraway acerca del ratón oncológico resonaba en lo que veíamos emerger en el mutante de *Cataratas*: un animal sin hábitat natural (sin origen o naturaleza a la cual volver) y cuyos “creadores” no son de su propia especie sino que son humanos, más precisamente ingenieros genéticos solventados por Universidades, la industria farmacéutica y la de la salud.

Un aspecto que consideramos crucial en la propuesta de *Cataratas* es el de la yuxtaposición de la enfermedad y la precariedad, aspectos que en la figura del mutante se superponen: son seres animalizados por el virus, no-*cyborgs* que viven fuera de la ley ya que representan un potencial altísimo de peligro de contagio para el grueso de la población argentina. Esta combinación de características marca el carácter biopolítico de la figura ya que en los modos estigmatizantes en que es definida a lo largo de la novela, pudimos advertir los poderes que reaccionan para destruir estas vidas: desde los propios becarios-*cyborgs* conectados a Google Iris que captan y denuncian alteraciones, pasando por las compañías inmobiliarias con sus tácticas de infección de zonas urbanas para multiplicar ganancias, hasta los capitales transnacionales capaces de destruir ecosistemas completos.

Es a partir de la resistencia y adopción del virus de la esquistosomiasis derivada que el mutante de *Cataratas* se conjuga con el territorio selvático de la Triple Frontera y lo reclama como propio. Surubí, la organización guerrillera que reside en este territorio y que aúna a los mutantes y “enfermos de todo el mundo”, propone una articulación con el virus creado especialmente para despoblar la selva amazónica y expandir la explotación de fuentes energéticas. Los sobrevivientes de este ataque bacteriológico proponen una forma de organización comunitaria en torno a la animalización de sus cuerpos infectados, apoyándose en las facultades imprevistas que provoca la esquistosomiasis derivada.

Surubí se presenta, por lo tanto, como un efecto no deseado de la sociedad *cyborg* y un monstruo que retorna pero como una comunidad organizada y combativa.

De este modo, la figura del mutante se contrapone con el desarrollo de los capitales extractivistas y desarrollistas, poderes enmascarados tras valores nacionalistas y narrativas teleológicas como la de progreso. Tras el difuso significant de “terrorismo desarrollista”, se esconde una alianza entre Estado y capital que, para apropiarse de recursos naturales y expandir sus áreas de influjo, dispone de la vida a cualquier costo.

A modo de cierre: utilizamos al *cyborg* tanto como herramienta crítica dada su injerencia profunda y ambivalente en las problemáticas presentes en las últimas décadas entre ciencia, tecnología y capital. Como fuimos insinuando, el concepto de información funciona como lo que aúna a las figuras que elegimos analizar ya que es lo que funda las intervenciones posibles en los organismos, ya sea desde la información genética como algorítmica. Consideramos relevante nuestra investigación en tanto un acercamiento posible a las modulaciones que estas figuras presentan en narrativas latinoamericanas que abordan los contextos infotécnicos actuales de refinamiento de las tecnologías de vigilancia. Lo que *Cataratas* figura como posible futuro no es más que la narración especulativa de una realidad presente cuyas consecuencias (inmediatas y a largo plazo) representan desafíos acuciantes para imaginar las modulaciones que ciertas tecnologías pueden llegar tener en función de las manos en las que recaigan.

## Bibliografía

- Aguilar, H. (2010). La Ciencia Ficción o la Paradoja del Horizonte en el pasado. *Revista Borradores*, X/XI, 1-7.
- Balza, I. (2013). Tras los monstruos de la biopolítica. *Revista Ilemata*, 5(12), 27-46.
- Cohen, J. (1996). Monster Culture (Seven Theses). En J. Cohen (Ed.), *Monster Theory. Reading Culture*, (pp. 3-26). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Esposito, R. (2011). *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Esposito, R. (2002). *Inmunitas. Protección y negación de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Selgas, F. (1999). El *cyborg* como reconstrucción del agente social. *Política y Sociedad*, 30, 165-192.
- Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Haraway, D. (1997). *Modest Witness@ Second Millenium. Femalenman© Metts OncoMouseTM*. Londres: Routledge.
- Kavanagh J. (1992). Feminism, Humanism and Science in Alien. En A. Kuhn (Ed.), *Alien Zone. Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, (pp. 73-81). Londres/New York: Verso. Traducción de Reale, A. (1994). En D. Link (Comp.), *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires: La marca editora.
- Tiquun, (2015). *La hipótesis cibernética*. Buenos Aires: Hekht Libros.
- Torrano, A. (2022). Cyborg. En A. Berti, C. Celis y D. Parente (coords.), *Glosario de filosofía de la técnica*, (pp. 121-130). Buenos Aires: La Zebra.
- Vanoli, H. (2015). *Cataratas*. Buenos Aires: Literatura Random House.

# Programa de Acompañamiento a los Estudios Secundarios. Ensayo de una política de inclusión escolar

*Accompanying Programme to Secondary Education. Trial of an inclusive education policy*

 **María Florencia Bechio**  
[florbechio@hotmail.com](mailto:florbechio@hotmail.com)

 **María Eugenia Gilabert**  
[eugegilabert@gmail.com](mailto:eugegilabert@gmail.com)

 **Paula Verónica Rodríguez**  
[pv\\_rodriguez@hotmail.com](mailto:pv_rodriguez@hotmail.com)

Escuela de Ciencias de la Educación  
Facultad de Filosofía y Humanidades. UNC  
Recibido: 01/04/22; aceptado: 29/07/22

## Resumen

En la discusión sobre la construcción de dispositivos escolares para dar respuesta a los problemas de finalización de estudios secundarios, se pone a consideración el “Programa de Acompañamiento en la Continuidad a los Estudios Secundarios (PACES)”, desarrollado en Córdoba entre 2015 y 2019. Este constituye un caso único por su duración y su desarrollo articulado a otro dispositivo, aún en vigencia, el “Programa de Inclusión y Terminalidad de la Educación Secundaria para Jóvenes de 14 a 17 años (PIT 14-17)” que tiene como objetivo atender a estudiantes en situación de abandono de los estudios secundarios. El PACES puso en marcha una organización curricular y pedagógica para atender la acreditación de asignaturas en la escuela secundaria común por medio de una “repetencia diferente” y con el propósito de evitar la deserción escolar como posibles pedidos de ingreso al PIT.

El trabajo de investigación se realizó desde un enfoque socioantropológico con un abordaje interpretativo. La exposición pone foco en tres ejes: a) orígenes, funcionamiento y organización del PACES en tanto política de inclusión educativa; b) diseño del programa: aspectos organizacionales, pedagógicos, didácticos y curriculares; c) prácticas escolares, dinámica en las aulas y los sentires de los sujetos involucrados.

**Palabras clave:** políticas de inclusión educativa; escuela secundaria; repetencia; oficio de estudiante, dispositivo escolar.

## Abstract

In the debate about creating devices (dispositifs) to provide answers to the problems related to the ending of high school studies, we consider the analysis of “Accompanying Programme to Secondary Education” (PACES for its acronym in Spanish), developed in Cordoba between 2015 and 2019. We consider that PACES constitutes a unique study case. It is unique because it lasted a short period of time; and because of its articulated development to another device, still in force, “Programme of Inclusion and Completion of Secondary Education for youngsters between the ages of 14 and 17” (PIT 14-17 for its acronym in Spanish) that aims to aid students whose secondary education continuity is at risk. PACES put to work a syllabus and pedagogical organization to tackle the accreditation of subjects and courses in regular secondary school by means of a “different repetition experience”. This was created to avoid school dropout with the purpose of entering PIT 14-17.

This investigation was carried out from a socio-anthropological point of view and from an interpretative approach. This exposition focuses on three main topics: a) origins, functioning and organization of PACES as an inclusive education policy; b) programme design: organizational, pedagogical, didactic and course contents aspects; c) school practices, classroom dynamics and feelings of the people involved in the programme.

**Key words:** inclusive education policies; high school, repetition; job of being a student; school system.

---

## CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

Rodríguez, P. V., Bechio, M. F. y Gilabert, M. E. (2022). Programa de Acompañamiento a los Estudios Secundarios. Ensayo de una política de inclusión escolar. *Revista Síntesis* (12), 64-76.

## Introducción

El Programa de Acompañamiento en la Continuidad a los Estudios Secundarios (PACES)<sup>1</sup>, surge en un contexto habilitado por la Ley Nacional de Educación (26.206) sancionada en el año 2006 que establece la obligatoriedad de la Escuela Secundaria para todo el territorio nacional. En la provincia de Córdoba, en el año 2009 se firma el decreto 125/09 que instituye el compromiso de asegurar el derecho a la educación básica y obligatoria como “bien público y derecho personal y social”. Comienzan a proponerse entonces una serie de medidas, proyectos y programas tendientes a fortalecer la inclusión educativa de aquellos sectores que históricamente fueron excluidos de la Escuela Secundaria que, en general, tienen condiciones de mayor vulnerabilidad, acompañadas de mayor riesgo de deserción escolar.

Ciertas dificultades del formato tradicional de la Escuela Secundaria se hallan en su régimen académico, principal motor de selección en el recorrido escolar de los estudiantes (repetencia, sobreedad, abandono), debido en parte a la organización graduada de cursos por edad, así como por su sistema de promoción por año de cursado aprobado o con un importante porcentaje de asignaturas acreditadas del año para empezar el siguiente período (Tiramonti, 2011).

El PACES constituyó una experiencia piloto implementada entre los años 2015 y 2019 en unos pocos establecimientos de nivel medio de la provincia de Córdoba. Dicha experiencia se centró en la resignificación y puesta en práctica de las políticas educativas tendientes a resolver el problema de retención y deserción escolar de los estudiantes<sup>2</sup> de la Escuela Secundaria, la cual consistió básicamente, en reunir en un mismo curso a *repetentes* con diferentes años de cursado para acreditar durante un año lectivo las materias adeudadas. El Programa estaba dirigido a estudiantes de 1° a 5° año de escuelas secundarias y consistía en el cursado de aquellas asignaturas por las cuales dichos estudiantes hubieran quedado en condición de repetentes.

El PACES se crea para ensayar una propuesta que considere las heterogéneas trayectorias escolares de los estudiantes (Terigi, 2007), de manera tal que contribuya a aminorar las dificultades en el recorrido escolar, procurando al mismo tiempo construir un nuevo dispositivo<sup>3</sup> que podríamos denominar, retomando la definición de Pirone (2018), como

---

1. Este artículo está basado en la Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Educación. *El PACES como política de inclusión educativa. Origen, organización y funcionamiento*. Autoras: Rodríguez Paula Verónica, Bechio María Florencia y Gilabert María Eugenia. Director Falconi Octavio y co-directora Vanella Liliana. Córdoba, Argentina. Año 2021. ECE. FFyH. UNC

2. Para facilitar la lectura se opta por utilizar el masculino para las nominaciones. En el texto siempre se está haciendo referencia a mujeres y varones, como así también a cualquier identidad sexual o identidad de género autopercibida.

3. Falconi y Pirone (2022) refieren a la noción de dispositivo como “una configuración dinámica donde se juegan relaciones de poder en torno a la autoridad de los saberes escolares, [relaciones que] se construyen poniendo en

de “re-inclusión escolar”. El autor refiere con esta categoría a la posibilidad de responder a la necesidad social de re-inserción de los estudiantes con riesgo de abandonar o que abandonaron los estudios secundarios.

El PACES no contó con una normativa específica que lo regulara, como tampoco quedaron registros sobre la experiencia o estudios sobre su diseño, puesta en marcha y resultados preliminares en tanto dispositivo educativo. Desde nuestro lugar de investigadoras avanzamos en la indagación a medida que el PACES se fue desarrollando. En consecuencia, al advertir la potencialidad del Programa visto desde la perspectiva de los sujetos y prácticas escolares (es decir visto desde el servicio educativo y no desde la administración del sistema), una de las decisiones adoptadas fue privilegiar un carácter analítico descriptivo con el objeto de “documentar lo no documentado” (Rockwell, 2009) de esta experiencia escolar. La indagación documental y el trabajo de campo fueron herramientas prioritarias. Consideramos a su vez que los resultados presentados podrían servir como insumo para otras investigaciones cuyo interés fuera abordar las políticas y transformaciones educativas en las escuelas secundarias.

### ***PACES: La invención de una experiencia de repitencia diferente***

El Programa de Acompañamiento en la Continuidad de la Escuela Secundaria (PACES) se basa en otra política vigente en Córdoba desde el año 2010, el “Programa de Inclusión y Terminalidad de la Educación Secundaria para Jóvenes de 14 a 17 años” (PIT 14-17). Este otro programa estaba dirigido a la reinserción al sistema educativo de jóvenes entre 14 y 17 años que hubieran abandonado la escuela secundaria hasta el año anterior (Vanella y otros, 2013). Para recuperar a esos alumnos, entre otras definiciones del Documento Base<sup>4</sup>, propone una flexibilización del régimen académico mediante la concentración del dictado de clases en tres jornadas por semana, de tres a cuatro horas por día hasta un máximo de cuatro años; incorpora además la modalidad pluricurso, tutorías para acompañamiento de alumnos y flexibilización del régimen de asistencias y evaluación.

Luego de cinco años del funcionamiento del Programa, la Coordinadora Provincial del PIT 14-17, junto a directivos de las instituciones escolares con experiencias exitosas de este programa, advierten un aumento progresivo de matrícula en detrimento de la escuela secundaria regular.<sup>5</sup> Estudiantes con dificultades para sostener las demandas de

---

práctica los procesos educativos y de socialización. Estos procesos suscitan modalidades particulares de adhesión por parte de los actores escolares al mismo tiempo que producen sobre ellos efectos profundos de metamorfosis (Durkheim, 1922) y de subjetivación (Agamben, 2006)”

4. Ver Vanella, Maldonado y otros (2013) *Programa de Inclusión y Terminalidad de la Educación Secundaria para Jóvenes de 14 a 17 años (PIT)*. UNC – UNICEF. Córdoba, Argentina. pp 50 y ss.

5. Idem. anterior (p. 56). En el momento de realizar el estudio del PIT 14-17, se advierte el siguiente incremento: en la puesta en marcha en septiembre de 2010 comenzó con 30 sedes y 870 alumnos en la provincia de Córdoba; y en la segunda cohorte de marzo de 2011 se abrieron otras 8 sedes más con 2.700 alumnos. Tendencia que se acrecentó en los años siguientes.

escolarización de la secundaria común, al conocer los beneficios del PIT 14-17, comienzan a optar por el cursado del mismo abandonando la escuela secundaria común el año anterior (la normativa del PIT establece que para ingresar al programa los alumnos deben haber estado por lo menos un año sin escolarización; no obstante, como muestran diferentes estudios esta regulación poco ha sido tenida en cuenta desde su creación).

Así, teniendo en cuenta el incremento de alumnos que llegaban al Programa, la Coordinadora Provincial, con apoyo del Ministerio de Educación, invita a directivos y coordinadores responsables del PIT 14-17 de esas escuelas secundarias, a trabajar para “*dar una respuesta, no a través del PIT, sino buscar crear una respuesta anterior al PIT...*”<sup>6</sup> Es decir, pensar una propuesta para aquellos alumnos repitentes o en riesgo, antes de producirse el abandono escolar. La invitación fue aceptada por directivos y docentes responsables del PIT 14-17 de ocho escuelas, quienes se abocan a elaborar la propuesta conjuntamente con la Coordinadora Provincial del PIT/PACES y la Secretaría de Educación de la Provincia; y en abril de 2015 se pone en marcha el Programa de Acompañamiento en la Continuidad de la Escuela Secundaria.

Una característica distintiva del PACES como política educativa consistió en que su diseño y puesta en marcha, en tanto dispositivo educativo, tuvo desde un inicio la participación activa de los directivos responsables del PIT 14-17 y sus docentes. Su aporte de conocimientos y experiencias acerca de las particulares trayectorias de los jóvenes estudiantes y su relación con la escuela facilitó articular una labor conjunta para lanzar y sostener el Programa. Al respecto, Michael Fullan (2002) al estudiar los cambios educativos en Estados Unidos entre 1950 y 1990, destaca la atención en materia política, sobre la *innovación educativa*, sus posibilidades de permanencia y éxito, cuando se tiene en cuenta el punto de vista de profesores, estudiantes y familias de las instituciones escolares. Lo que el autor define como políticas *bottom-up*, (de abajo hacia arriba), en lugar del generalizado enfoque *top-down*, (de arriba hacia abajo). En estas últimas políticas, elaboradas desde las instancias gubernamentales, las instituciones y sujetos educativos son vistos como *adoptantes pasivos*.

Los aportes realizados por los directivos y responsables de los centros educativos, junto con la Coordinadora Provincial, quien funcionó como un nexo entre éstos y el Ministerio de Educación, posibilitó compartir, poner en marcha y mejorar el proyecto en los primeros meses de funcionamiento del PACES; a su vez las propuestas se fueron probando de diversas maneras en cada establecimiento para luego seleccionar las que, para cada institución, hubieran resultado más adecuadas y efectivas. La construcción en colaboración entre escuelas estuvo autorizada por la Secretaría de Educación de la Provincia, apoyo que luego se mantuvo en los equipos de cada institución. De esta

---

6. Según entrevista con la Coordinadora Provincial del PIT 14-17. En ese proceso ella pasa a ser también la Coordinadora general del PACES.

manera, y con el aporte de las experiencias de cada centro -en tanto experiencia piloto- se avanzó en delinear un dispositivo para revertir en los jóvenes *la frustración del fracaso escolar y repitencia*, al brindarles nuevas herramientas para lograr permanecer y finalizar los estudios secundarios.

Para las autoridades ministeriales, por la manera en que el PACES se gesta (se lo imagina, propone y pone funcionamiento), se mantuvo como *experiencia piloto* durante los cuatro años de vigencia. Como tal, el programa nunca se oficializó con una normativa que lo respaldara y diera visibilidad. Se regulaba de acuerdo a la resolución del PIT 14-17, Resolución 497/2010<sup>7</sup>. Por este motivo, uno de los requisitos que las escuelas adoptantes debían cumplir, era contar con el Programa de Inclusión y Terminalidad 14-17 entre su oferta educativa. También se encuadró en el marco regulatorio de la resolución 64/16 que consistió en una modificatoria de la anteriormente mencionada, en la cual se aumentó la cantidad de materias para dar cumplimiento a la Ley 26.206 cuando establece que los alumnos deben permanecer en la escuela un mínimo de veinticinco horas semanales.

La elaboración de PACES se basó en la necesidad de establecer algún tipo de andamiaje que ayudara a los estudiantes a transitar su *repitencia* de manera diferente y reduciendo el riesgo de abandono, al tiempo que, desde el Ministerio de Educación, veían con preocupación cómo los índices de repitencia se incrementaban. Fue a partir de allí que, con la colaboración de la Coordinadora Provincial del PIT 14-17/PACES, se aunaron esfuerzos para lograr la conformación de este Programa.

Se trató de una reinención de la repitencia como la conocemos en la escuela media tradicional, mediante la cual se buscó brindar a los estudiantes herramientas para que, al reinsertarse en la escuela común, la pudieran transitar en mejores condiciones. Para lograr este objetivo, se desplegaron estrategias que potenciaran las habilidades de los estudiantes a partir de reconocer las materias acreditadas y debiendo recurrir sólo aquellas asignaturas que no habían aprobado.

Dado su carácter innovador, PACES se constituyó en un ejemplo de política construida en complejas interacciones y negociaciones abajo-arriba/arriba-abajo (Fullan, 2002); en una intermediación y habitando entre estos dos polos. Identificamos uno de esos polos en la figura de la Coordinadora Provincial del PIT 14-17/PACES, quien a modo de una Supervisora otorgaba cierta flexibilización en el trabajo de los equipos docentes y en la relación con el Ministerio. En el otro, encontramos a algunos directores de escuelas, quienes, para dar respuesta al problema de la repitencia, llevaron adelante un ensamblaje de diferentes elementos de otros programas de inclusión educativa, para crear el PACES. Ellos, teniendo en cuenta su experiencia, elaboraron, pusieron en marcha y sostuvieron una política que, aunque pudo haber significado una reinención y resignificación de la

---

7. Establece la creación del “Programa de Inclusión y Terminalidad de la Educación Secundaria para jóvenes de 14 a 17 años” que han abandonado o no iniciaron la escuela secundaria, para que los mismos puedan completar la Educación Secundaria Obligatoria.

repetencia, no llegó a institucionalizarse como tal, sino que quedó en la informalidad de una experiencia piloto.

La implementación de PACES encuentra su fin en febrero de 2019, al inicio del ciclo lectivo cuando, desde el Ministerio de Educación de manera unilateral, comunica a las escuelas que se cierra el Programa.

Así, un programa que nació como prueba piloto a partir del esfuerzo y el trabajo de un colectivo de directivos y docentes de escuelas de Córdoba, llegó a su fin luego de cuatro años de mantenerse en la informalidad, sin haber sido reconocido oficialmente desde la instancia gubernamental.

### ***PACES: Organización de un dispositivo escolar que planteó repensar la Escuela Secundaria***

El régimen académico, como ya se mencionara, le imprime una matriz organizacional a la escuela secundaria no exenta de tensiones. Entre ellas porque opera como principal promotor de la selección de sus estudiantes (repetencia, sobreedad, abandono) debido a la organización graduada de cursos organizados por edad o avances en los estudios, a la elevada cantidad de asignaturas por curso y a la exigencia de aprobación de una numerosa proporción de materias para avanzar al correspondiente año<sup>8</sup>. Asimismo, la organización escolar involucra numerosos aspectos de la vida institucional relacionados con la toma de decisiones, los acuerdos necesarios para que dichas decisiones se lleven a cabo, las propuestas didácticas y pedagógicas y el grado de participación de cada actor involucrado. Como experiencia piloto, el PACES fue un dispositivo educativo que en algún punto modificó la organización de tiempos, espacios, cuerpos y recursos en los establecimientos donde se puso en funcionamiento, invitando a repensar para otros escenarios escolares, la organización de la escuela tradicional orientados a obtener mejores resultados educativos en concordancia con las políticas de inclusión educativa en debate en las últimas décadas.

Respecto a la selección de docentes, al igual que en el PIT 14-17, estuvo a cargo del equipo directivo de cada escuela. Se buscó un perfil de docentes que pudieran atender a la pluralidad de casos; que fueran profesores comprometidos con la inclusión social y educativa y que pudieran dar respuesta y atender realidades diferentes al mismo tiempo.

El PACES estaba dirigido a estudiantes de 1º a 5º año que por primera vez repitieran un año de su trayecto, llevándose entre cuatro y ocho materias, dentro de las cuales podían incluirse dos previas. Consistía en el recursado de aquellas materias que no habían logrado aprobar y, como novedad (al igual que el PIT 14-17), validaba aquellos espacios curriculares en los cuales los estudiantes habían obtenido la promoción. No obstante, los alumnos podían realizar este recursado una sola vez en todo el trayecto de la escuela media.

---

8. Tiramonti, G. Ob.cit.



La estructura curricular del PACES se basó en los contenidos establecidos en los programas de la escuela común. En el caso de la escuela analizada, priorizó el dictado de las materias troncales (Lengua, Matemática, Ciencias Sociales, entre otras) y dos talleres, uno Periodismo y otro de Técnicas de Estudio<sup>9</sup>.

Para lograr que los estudiantes permanecieran en la escuela durante cuatro horas diarias, además de acordar que las materias troncales fueran el eje organizador de la jornada escolar, se elaboraron diferentes proyectos a través de los mencionados talleres que completaban la carga horaria e involucraban a los estudiantes en otro tipo de actividades que apuntaban al desarrollo de capacidades de lecto-comprensión y escritura.

La forma de agrupamiento y trabajo pedagógico, como en el PIT 14-17, se hacía bajo la modalidad de pluricurso, donde “la simultaneidad es reemplazada por espacios ‘pluricurso’, equivalentes a los plurigrados de las escuelas rurales, en donde los alumnos de manera individual siguen avanzando a medida que aprueban espacios curriculares correlativos. Se privilegia que la cohorte permanezca junta como grupo, antes que la organización simultánea del curriculum”<sup>10</sup>.

La organización de un aula pluricurso requiere de un equipo de trabajo organizado para garantizar la enseñanza de la o las disciplina/s. Una parte fundamental de este proceso son las prácticas de intervención docente, las que requieren de decisiones pedagógico-didácticas estratégicas para hacer viable la transmisión del contenido según el trayecto formativo que le corresponda a cada alumno.

Pudimos observar cómo el PACES se constituyó en una especie de puente entre la escuela común y el PIT 14-17, en el sentido de mantener una línea de continuidad entre la escuela y los alumnos en riesgo de repetir y/o abandonar los estudios secundarios. El foco de atención del PACES -a diferencia del PIT 14-17- fueron los alumnos *repitentes*. En cambio, el PIT 14-17 consiste en un trayecto educativo completo de la educación secundaria, pero con una organización pedagógica y curricular diferente a la escuela media común.

### ***Puesta en marcha de PACES***

La puesta en marcha del PACES mantuvo como característica organizativa el formato pluricurso y se conservaron ciertas particularidades del cursado en la modalidad común adoptando, a la vez, metodologías y modos de trabajo diferentes a los desarrollados en la escuela secundaria. Se dotó al programa con docentes que tuvieran experiencia de enseñanza en aulas pluricurso, en la atención a la diversidad de realidades personales y sociales y/o con un perfil dirigido a ofrecer una nueva mirada a los estudiantes que llegaban a PACES luego de “fracasar” en sus estudios, con el objetivo de construir un

---

9. “...herramientas didácticas (junto con las guías y sus consignas), ... [que] consisten en una manera de organizar y presentar y estudiar los contenidos” (p.46). Falconi (2019)

10. Vanella, Maldonado y otros (2013. p.54).

espacio donde los alumnos pudieran revisar sus estrategias de aprendizaje y fortalecer su *oficio de estudiante*.

Para llevar adelante el programa se requirió de un trabajo coordinado, entre los directivos de PACES y los docentes, y entre éstos y los docentes de la escuela común de aquellas materias que los estudiantes no habían logrado aprobar. En esa labor coordinada, se realizaban reuniones mensuales, en las cuales se compartían experiencias y estrategias de trabajo.

El desarrollo de las clases, por lo general, transcurría dentro de un clima ameno, donde cada docente utilizaba distintas técnicas y/o recursos para captar la atención de sus alumnos y enseñar los diferentes contenidos.

En relación con el trabajo que se hacía apuntando a lo vincular, y de la manera en que llegaba a influir o no en la dinámica del aula, destacamos la de aquellos docentes, quienes promovían construir relaciones de confianza con los estudiantes, conocer sus realidades, sus problemáticas y aquello que pudiera detectarse como factor que estuviese afectando sus desempeños académicos.

En cuanto a las prácticas de evaluación, los docentes ponían en marcha diferentes estrategias que les permitieran a los estudiantes dar cuenta de sus aprendizajes. Entre ellas podemos nombrar las pruebas de simulacro, los recuperatorios, las instancias de reflexión sobre lo trabajado, entre otras.

Para las instancias de exámenes de materias previas, los tribunales para los alumnos que cursaban PACES se formaban por la directora o el coordinador, el docente de PACES y el tutor del Plan de Mejora Institucional<sup>11</sup>. No participaba de la mesa de examen el docente con quien el estudiante se llevó a rendir la materia para evitar tensiones en esa instancia, aunque era el encargado de elaborar el examen.

Finalmente, los distintos actores que estuvieron involucrados en la puesta en marcha de PACES, en general valoraron el trabajo personalizado que se hacía con cada alumno, el compromiso asumido por estos últimos en relación con reforzar sus procesos de aprendizaje y el fortalecimiento de su oficio de estudiantes.

Los actores institucionales destacaron la experiencia de *repitencia diferente*, como una nueva oportunidad para los jóvenes en focalizarse no sólo lo que no pudieron aprender en el año anterior, sino también de trabajar sobre la manera de afrontar las dificultades que los llevaron a repetir. Aún así, no se trató de una modificación estructural de la Escuela Secundaria para abordar la repitencia, sino que fue la implementación de un dispositivo escolar que atendió de manera diferente dicha problemática. No obstante, dicho dispositivo

---

11. Los Planes de Mejora Institucional (PMI) se constituyen en un dispositivo valioso en el marco del Plan / Proyecto Educativo Institucional (PEI), pues permiten avanzar en una transformación gradual y progresiva del modelo institucional y en el proceso de fortalecimiento de prácticas sociopedagógicas tendientes a mejorar la calidad de la enseñanza y las trayectorias educativas de los estudiantes, en pro de una educación inclusiva de calidad para todos los adolescentes y jóvenes.

encontró ciertas limitaciones de sus propios elementos constitutivos al seguir sosteniendo modalidades de la escuela secundaria, como, por ejemplo, ‘la tercer materia’ previa<sup>12</sup> como así también mantener la repitencia en tanto una responsabilidad que recae sobre los estudiantes y sin responsabilidad del sistema educativo.

## Conclusiones

El Programa de Acompañamiento en la Continuidad de la Escuela Secundaria (PACES) nace en un contexto en el cual se elaboraron y pusieron en marcha proyectos y programas de inclusión educativa en la provincia de Córdoba y en el país, con el objetivo de atender el derecho de los estudiantes a acceder a los aprendizajes de la Escuela Secundaria. En este trabajo nos basamos en la concepción de que la inclusión educativa debe ser entendida y tratada como una política pública, la cual debe darse como condición necesaria para el cumplimiento del derecho a la educación. Entendemos que PACES fue pensado desde esa mirada, y pretendió brindar una alternativa para aquellos alumnos que, por diversas circunstancias, se encontraban en riesgo en relación con la continuidad de su escolaridad.

PACES se constituyó en una política educativa que fue creada en una lógica principalmente “de abajo hacia arriba”. Los actores principales en su proceso de constitución fueron los directivos, e incluso docentes, de las escuelas en donde se implementó. Esos directivos trabajaron colaborativamente desde las primeras ideas sobre PACES, hasta su concreción y en su puesta en marcha. Quizás es por esto que el programa nació, y permaneció durante toda su implementación, sin una reglamentación propia. Fue una política que surgió como una propuesta a término y por decisión ministerial fue dado de baja unilateralmente, sin aviso previo a los actores que lo habían diseñado e implementado.

El Programa surgió y se desarrolló como respuesta al incremento de los niveles de repitencia y deserción escolar, como así también para ofrecer una alternativa de escolarización a aquellos alumnos que veían, principalmente, como única opción el abandonar durante un año sus estudios para luego acceder al PIT 14-17. PACES fue un ensayo de una propuesta que buscó anticipar el abandono escolar permanente o de largo plazo de los jóvenes estudiantes. A pesar de ello, consideramos que la política educativa aún sigue sin resolver el dispositivo de la Escuela Secundaria común en sus problemas, límites y anacronismos. Los altos índices de repitencia y abandono pusieron, e hipotetizamos,

---

12. Dentro del régimen de cursado de la escuela secundaria común, existe la figura de la materia “previa”. Con esta se hace referencia a aquellos espacios curriculares que los estudiantes no lograron aprobar durante el año de cursado, pero tampoco en las instancias de exámenes de diciembre, o febrero, es decir, no las aprueban antes de comenzar el ciclo lectivo del siguiente año. De esta manera, la materia queda en estado de “previa” y el alumno deberá rendirla en sucesivas instancias de exámenes, pero esto no le imposibilita cursar el año siguiente. El régimen de cursado actual, permite a los estudiantes pasar al año siguiente con hasta tres materias previas de años anteriores (una de las cuales debe “recursarse” mediante la realización de trabajos prácticos cuya aprobación permitirá al estudiante acceder a una nueva instancia de coloquio con su docente).

seguirán poniendo sobre la mesa, las dificultades que se pueden observar desde hace ya varios años en este tramo del sistema educativo.

PACES, al igual que otros programas, se constituyó como una alternativa para los jóvenes que no encontraban respuesta en la organización escolar común de la Escuela Secundaria. Fue una oportunidad para que los estudiantes que lo cursaban, pudieran alcanzar los aprendizajes no logrados, como también desarrollar un intenso trabajo de fortalecimiento del oficio de estudiante, de vínculos con sus docentes y de apropiación de estrategias innovadoras que les permitieran afrontar la continuidad de sus estudios una vez culminado su paso por el programa.

Un requisito al momento de implementar el PACES, fue que las escuelas que lo pusieran en marcha debían tener en funcionamiento también el PIT 14-17. Entonces, se tomó como base la experiencia de estas escuelas en brindar oportunidades diferentes a alumnos que se encontraban en riesgo escolar. Desde el momento de creación del PACES, se adoptaron características y métodos de trabajo provenientes de la experiencia del PIT 14-17, tales como la metodología de selección de docentes, el régimen académico, el formato pluricurso y flexibilidad en el régimen de asistencias y evaluación.

Uno de los rasgos centrales que pudimos reconstruir dentro de PACES fue el hecho de que, aun cuando estuviera integrado al funcionamiento de la escuela en general, se constituía en una escuela "más chica", es decir, en "otra escuela", menos masiva, donde la atención era más personalizada para estos alumnos que no habían adquirido, tenían dificultades o resistían a adquirir algunas de las disposiciones que demanda el oficio de estudiante para la Escuela Secundaria. Al tratarse de una escuela más pequeña, el seguimiento y la personalización del vínculo era más factible.

Todas estas acciones, realizadas en una escuela con dimensiones más acotadas, fueron quizás un primer paso para comenzar a aceptar la *repetencia* en tanto un problema que pocas veces se pone en cuestión. Una problemática que aún no ha sido públicamente abordada ni reconocida como para atender a su resolución o reducirla. En este sentido, el PACES fue un avance en la desnaturalización de ese fenómeno que se sigue sosteniendo a gran escala en la escuela media. Y decimos un avance porque este programa fue, en palabras de sus actores, un "parche" que no terminaba de resolver el problema de fondo. Significaba una solución muy parcial, por el hecho de que "se podía cursar la repetencia" una sola vez, con jóvenes que, si no lograban fortalecer el oficio de estudiante y apropiarse de herramientas duraderas, quizás se podían volver a encontrar en el riesgo de repetir.

PACES fue un intento de poner en marcha un dispositivo escolar para abordar la repetencia y fortalecer a los alumnos en ciertos procesos que dificultan su tránsito por la matriz organizacional, pedagógica y curricular de la Escuela Secundaria. Consideramos que en la "repetencia tradicional", en general, no suceden cambios profundos en la manera de abordar los aprendizajes por parte de los estudiantes. De esta manera, el PACES no resolvía el problema de fondo. Sin embargo, brindó a los alumnos un espacio diferente para hacerlo. En ese sentido, este programa tenía una razón "débil" para seguir sosteniendo

su existencia como dispositivo de inclusión porque igualmente incurría en la repitencia, aunque se valora la vocación que tuvo de encontrar alternativas para reflexionar conjuntamente entre docentes y estudiantes acerca de los procesos de enseñanza y aprendizaje, ampliar la inclusión por medio del fortalecimiento del oficio de alumno y promover la confianza en sus posibilidades.

En general, PACES fue considerado por el equipo directivo y los docentes como una política de retención con formación y “entrenamiento” en el oficio de alumno, como una forma de que los alumnos que repetían no interrumpieran su escolaridad o la abandonaran por completo. Por eso, destacamos el hecho de que pudieran repetir sólo aquellas materias que no habían podido aprobar en el año anterior. Focalizar el trabajo pedagógico en los aprendizajes no logrados impactaba positivamente en los estudiantes, ya que era una nueva oportunidad para estos jóvenes, más allá de que en la práctica el año escolar “se perdía” igual. En este sentido, el PACES buscó brindarles un marco de contención y de organización general a los alumnos para que pudieran consolidar sus prácticas como estudiantes y luego aplicar estas nuevas estrategias en la continuación de sus trayectorias escolares.

La valoración positiva de quienes lo llevaron adelante permite considerar la implementación de PACES como un acierto. Consideramos que consistió en una oportunidad de fortalecimiento de los estudiantes, como también una manera de cumplimiento del derecho a la educación obligatoria por parte de las políticas del Estado.

La decisión de retirar el PACES de la oferta dentro de los programas tendientes a incluir y brindar la posibilidad de culminar los estudios a los alumnos de nuestra provincia, no tuvo públicamente una fundamentación por parte de los funcionarios del Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba. Se pueden especular y ensayar una serie de motivos, a modo de hipótesis, por los cuales el programa ya no está en marcha. Entre ellos, razones presupuestarias. Podemos también pensar que, a pesar de que los actores escolares lo valoraban como una experiencia positiva, los resultados obtenidos no cubrieron las expectativas de los funcionarios ministeriales. La hipótesis que adquiere mayor fuerza se vincula con la implementación del Nuevo Régimen Académico (de aquí en más NRA) para la Escuela Secundaria (Resolución 188/18), el cual tiene por objetivo cubrir aspectos que el PACES buscaba resolver. El NRA en su formulación normativa define a la Escuela Secundaria obligatoria como una unidad pedagógica y al estudiante como el centro de todo acto educativo, protagonista y destinatario de todos los esfuerzos para posibilitar su ingreso, permanencia y egreso de la educación general obligatoria, en los tiempos previstos, contemplando las diversas situaciones de vida y los diferentes bagajes sociales y culturales.

En este sentido, el NRA en su normativa contempla la repitencia escolar sólo en casos extremos y luego de haber agotado numerosas instancias para la adquisición y recuperación de saberes. Por este motivo, un programa con las características de PACES, que apuntaba a atender la primera repitencia, no resultaría compatible con estas particularidades del

NRA. El mismo ya está en marcha en muchas escuelas de Córdoba y, según expresiones oficiales, sería incorporado gradualmente en toda la provincia en los próximos años.

Vale recordar que el PACES –a diferencia del NRA– fue una experiencia que, en tanto construcción de una política, sostuvo una relación desde las bases hacia arriba (una relación “*Botton-Up*” al decir de Fullan, 2002). Desde su gestación, las autoridades ministeriales incluyeron como “interlocutores privilegiados” a los equipos directivos y responsables de gestión de las instituciones escolares con fuerte conocimiento en el territorio, en tanto recurso privilegiado. Esa confluencia de conocimientos y compromiso con las políticas de inclusión educativa, indudablemente coadyuvaron para sostener la impronta del dispositivo escolar del PACES tanto en términos de audacia política como de imaginación pedagógica.

Por el contrario, el Nuevo Régimen Académico en tanto construcción de política educativa, tracciona nuevamente la tendencia jerárquico burocrática (o “*Top-Down*” en la perspectiva de Fullan) al gestarse desde las instancias de la administración del sistema hacia el servicio educativo: directivos y docentes de las instituciones escolares.

En este sentido, habría que interrogarse si el NRA no podría haber tenido mayor audacia política -involucrando, por ejemplo, genuinamente a los actores institucionales- o la sofisticación pedagógica que tuvo el dispositivo escolar del PACES. O si se trata de una nueva forma de explorar distintas maneras de hacer políticas públicas, de multiplicar este tipo de experiencias que apuntan a la inclusión y que, por ahora, sólo se traducen en intentos que no llegan a transformarse en cambios permanentes.

Sean cuales fueren los motivos reales de la baja de PACES, consideramos que fue un intento por paliar algunas de las dificultades que evidencian los indicadores de repitencia y abandono en la dinámica de la Escuela Secundaria, como también ofrecer otras experiencias educativas, en tanto que aquella da exiguas respuestas a muchas de las necesidades de los estudiantes actuales. Por ello, creemos que lo relevante de PACES es que, como experiencia piloto, fue un dispositivo educativo que, en algún punto, modificó la estructura organizacional de los establecimientos en donde se puso en funcionamiento, invitando a repensar, para otros escenarios escolares, la organización de la escuela tradicional.

Consideramos que el debate que nos debemos como comunidad educativa requiere construir respuestas teóricas y prácticas al siguiente interrogante: ¿La escuela secundaria debería tener una alternativa de transformación con una organización escolar y modalidades de trabajo pedagógico tal como fue el PACES o en la actualidad el PIT 14-17? ¿O debería mantener una reforma que modifique sólo algunos aspectos de la estructura escolar y el régimen académico tal como hoy se plantea con la implementación del NRA de la Provincia de Córdoba?

Propuestas como PACES pueden llegar a ser la punta del ovillo para pensar, debatir e intentar resolver estas cuestiones, en razón que, como actores del sistema educativo, tenemos la responsabilidad de brindar nuevas respuestas a las nuevas y heterogéneas

problemáticas que se nos presentan en la dinámica de las escuelas y que nos interpelan diariamente.

## Bibliografía

- Falconi, O. - F. Pirone (2022) *Dispositivos educativos y didáctico-pedagógicos. Estudio de unas configuraciones contemporáneas de la forma escolar en Argentina y en Francia*. ECOS-SUD, Mincyt, Francia-Argentina (2013-2016). En prensa
- Falconi, O. (2019) Usos didácticos de la lectura y la escritura entre profesores de escuela secundaria. Las “técnicas de estudio” como objeto de enseñanza, medios para enseñar y formas de presentación del contenido. *Educación, Formación e Investigación*, 5(8), 22-52
- Fullan, M. (2002) El significado del cambio educativo: un cuarto de siglo de aprendizaje. *Profesorado, revista de currículum y formación del profesorado*. Ontario Institute for Studies in Education de la Universidad de Toronto.
- Pirone, F. (2018). La ‘deuxième chance’: comparer des dispositifs diplômants de ‘ré-inclusion scolaire’, en France et en Argentine, *Formation Emploi*, (143).
- Rockwell, E. (2009) *La experiencia etnográfica: historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos Aires: Paidós.
- Terigi, F. (2007). *FUNDACIÓN SANTILLANA III Foro Latinoamericano de Educación Jóvenes y docentes. La escuela secundaria en el mundo de hoy*. 28, 29 y 30 de mayo de 2007
- Tiramonti, G. (2011). “Escuela media: la identidad forzada”, en Tiramonti (Dir.) *Variaciones sobre la forma escolar: límites y posibilidades de la escuela media*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Vanella, L., M. Maldonado y otros (2013) *Programa de Inclusión y Terminalidad de Educación secundaria Para jóvenes de 14-17 años (PIT), Córdoba, (Argentina)*. UNICEF. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.

## Documentos

- Gobierno de la Provincia de Córdoba. Boletín Oficial. Ministerio de Educación. *Decreto 125/09*
- Gobierno de la Provincia de Córdoba. Ministerio de Educación. Subsecretaría de Promoción de Igualdad y Calidad Educativa (2017). Fascículo 3, “La escuela, familia y comunidad: el oficio de estudiante no se construye en soledad”. Colección Oficio de Estudiante. Córdoba, Argentina.
- Gobierno de la Provincia de Córdoba. Ministerio de Educación. *Resolución 497-10* <http://www.cba.gov.ar/wp-content/4p96humuzp/2015/09/Resolucion-497-10.pdf>
- Gobierno de la Provincia de Córdoba. Ministerio de Educación. *Resolución 64-16 Modificatoria de resolución 497-10*.
- *Resolución 188/18 del Nuevo Régimen Académico (de aquí en más NRA) para la escuela secundaria*. <https://www.uepc.org.ar/media/news/archivo/1569-res-188-18-programa-nraes1.pdf> Gobierno de la Provincia de Córdoba. Ministerio de Educación. Subsecretaría de Promoción de Igualdad y Calidad Educativa. (2017). *Proyecto Educativo Institucional y plan de mejora institucional*.



S



••  
Secretaría de  
**Investigación,  
Ciencia y Técnica**

••  
Secretaría  
**Académica**

**ffyh** Facultad de Filosofía  
y Humanidades | UNC