Escrituras Híbridas en la Literatura Argentina: Abordajes Actuales de la Teoría y la Crítica Literarias

Marcela Crespo Buiturón
Editora

Enzo Cárcano
Editor asistente

USAL
UNIVERSIDAD
DEL SALVADOR

Escrituras híbridas en la literatura argentina : abordajes actuales de la teoría y la crítica literarias / Daniel Altamiranda ... [et al.] ; dirigido por Maria Rosa Lojo ; editado por Marcela Crespo Buiturón. - 1a ed adaptada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad del Salvador, 2017.
156 p. ; 22 x 15 cm.

ISBN 978-950-592-242-0

1. Literatura. I. Altamiranda, Daniel II. Lojo, Maria Rosa, dir. III. Crespo Buiturón, Marcela, ed.
CDD 807

Fecha de catalogación: 29/05/2017

Colección del Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina (C.E.C.L.A.)

Directora: María Rosa Lojo
Co-Directoras: Marcela Crespo Buiturón (Siglos XX/XXI) y Marina Guidotti (Siglo XIX)

Escrituras Híbridas en la Literatura Argentina: Abordajes Actuales de la Teoría y la Crítica Literarias

Comité de Referato Internacional
David William Foster (Arizona State University, EE.UU)
Manuel Fuentes Vázquez (Universitat Rovira i Virgili, España)
Jorge Bracamonte (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Diseño: David Nudelman

Escrituras Híbridas en la Literatura Argentina: Abordajes Actuales de la Teoría y la Crítica Literarias

ÍNDICE

El Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina (CECLA): Una Nueva Plataforma de Investigación y Edición
María Rosa Lojo 5

Un Prólogo Improbable: Pensar la Hibridez en los Estudios Literarios Actuales
Marcela Crespo Buiturón 7

Artículos

(Dis)torsiones Discursivas en la Narrativa de Osvaldo Lamborghini
Daniel Altamiranda 13

Supervivencia de la Literatura
Elisa Calabrese 25

Contemporaneidad y Territorialidad: Pensar el Teatro de Buenos Aires en el Siglo XXI
Jorge Dubatti 41

Imágenes de Brasil en la Literatura Argentina Contemporánea
Antonio R. Esteves 59

Cuento/Relato Histórico, Otro Desafío al Canon Narrativo
Rosa Maria Grillo 83

Reflexiones en torno a la Cultura de la Memoria Histórica en la Argentina
Karl Kohut 101

Entre el Dibujo, la Arena y la Palabra: Territorio (s) y Ficciones en el Habla Dislocada de El Uruguayo
Laura Vazquez 121

La Violencia. Recorridos Teóricos, Aspectos Críticos, Dispositivos de Lectura
Ana María Zubieta 141

Autores 151

El Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina (CECLA): Una Nueva Plataforma de Investigación y Edición

María Rosa Lojo*

Desde hace ya muchos años, las investigaciones sobre literatura argentina han encontrado en la Universidad del Salvador un cauce fecundo, que se intensificó particularmente en esta última década. Tal florecimiento, sostenido por el apoyo de las autoridades de la casa, y por la creatividad y el esfuerzo de sus docentes-investigadores, se expandió y se consolidó en la interacción con otras instituciones argentinas y extranjeras: el apoyo del CONICET, a través de Proyectos de Investigación Plurianuales; el del Ministerio de Educación de la Nación, mediante el subsidio REDES; el trabajo en común con universidades del exterior (la Universidad de Toulouse-Le-Mirail, la Universidad de Milán, la Universidad Estadual Paulista, de Brasil) que desembocó en publicaciones de libros o de números monográficos de la revista *Gramma*, por parte de la Universidad del Salvador; el Proyecto Erasmus Plus *Dinámicas Urbanas*, actualmente en desarrollo, del que nuestra universidad es parte junto con otras cuatro (la Christian Albrechts de Kiel, Alemania; la Universidad de París 8, la Universidad de Santiago de Compostela y la Universidad Federal de Pernambuco, en Recife).

Por otra parte, hay que mencionar las Jornadas de Literatura Argentina (iniciadas, como mucho antes la revista *Gramma*, durante el ejercicio de la Dra. Alicia Sisca al frente de la Escuela de Letras), que han ido adquiriendo una envergadura internacional, al igual que la revista misma, y han obtenido últimamente el subsidio del FONCyT.

La variedad y la riqueza de las investigaciones y publicaciones ya realizadas, los encuentros científicos, los debates que a partir de ellos surgieron, el creciente impacto dentro y fuera de la Argentina me llevaron a pensar, junto con la Dra. Marcela Crespo Buiturón (coordinadora del Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, y editora de la revista *Gramma*), en la necesidad y la conveniencia de constituir un centro especializado que reuniera y canalizara las investigaciones en marcha sobre literatura nacional, del siglo XIX al XXI, creando una

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Principal del CONICET. Docente del Doctorado en Letras y miembro de la Comisión de Doctorado en Letras de la Universidad del Salvador. Miembro de la Junta Consultiva del Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas de Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: mrlojo@gmail.com

firme base para su sustentación y expansión. El CECLA se propone, así, proporcionar una plataforma de interacción conjunta para los estudiantes y estudiosos que desarrollan estos proyectos, a través de comunicaciones y simposios abiertos a la comunidad académica, así como un soporte (portal) electrónico. Desde el CECLA, asimismo, se mantendrá una relación activa con plataformas nacionales (RELA) e internacionales que se ocupan de este campo, y se explorarán las relaciones de la literatura argentina con otras literaturas, con otros lenguajes, con problemáticas teóricas y con el campo de la *ecdótica* (edición crítica), que ha sido y es particularmente trabajado por grupos de investigación radicados en la Universidad del Salvador.

El proyecto del CECLA se elevó al Sr. decano de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales, Dr. Bernardo Nante, y contó inmediatamente con su beneplácito. Una vez aprobado por el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (R.R. N.° 196/16) y por el Vicerrectorado (Expediente N.° 1175/16), se constituyó el CECLA por disposición decanal (N.° 76/16, 16 de agosto de 2016) y se nombró a quien firma como su directora académica.

Como primera acción del nuevo Centro, anunciamos ahora la fundación de dos colecciones especializadas: una de Estudios Críticos de Literatura Argentina (Siglos XX/XXI) (bajo la dirección de la Dra. María Rosa Lojo y la edición de la Dra. Marcela Gladys Crespo) y otra de Ediciones Críticas de Literatura Argentina, bajo la dirección de la Dra. María Rosa Lojo y la edición de la Dra. Marina Liliana Guidotti). Ambas cuentan con un referato académico internacional.

Con el presente volumen inauguramos, entonces, la primera de ambas y, con ella, la futura serie de Publicaciones del Cecla.

Un Prólogo Improbable: Pensar la Hibridez en los Estudios Literarios Actuales

Marcela Crespo Buiturón*

En las últimas reuniones científicas que organizamos en la Universidad del Salvador, la intención fue, como en todos los eventos de este tipo, convocar a pensadores de diversas áreas disciplinares, pero especialmente de la literaria, para reflexionar y dialogar sobre cuestiones siempre vigentes en los estudios literarios: canon, marginalidad, escrituras híbridas, entre otras muchas. Nuevamente: esos objetos conceptuales no identificados (OCNIs) de los que hablaba, ocurrentemente, Miguel Casado… Los mismos que venimos discutiendo desde hace años en los grupos que conforman el Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales.

Específicamente, en las IV Jornadas de Literatura Argentina, llevadas a cabo en el año 2015, el tema convocante fueron las escrituras híbridas. Investigadores de la Argentina, Brasil, Italia y Alemania nos reunimos para intercambiar ideas. De ese fructífero diálogo surgió este libro, que encuentra hoy su espacio de difusión en la colección del CECLA.

No es mi intención definir este concepto ni intentar elaborar una teoría —siempre cuestionada y cuestionable— sobre la hibridez en literatura, sino continuar pensando, a partir de los artículos que dichos investigadores nos han brindado generosamente, la indudable complejidad del fenómeno.

El término hibridez aparece, desde hace un tiempo, especial y recurrentemente en los estudios literarios y culturales que plantean reflexiones sobre la realidad latinoamericana. En gran medida, el trabajo de Néstor García Canclini *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, del año 1989, dio un gran impulso al abordaje de esta cuestión, volviéndola un eje vertebrador del debate intelectual en torno a aquellas reflexiones. Muy transitado y discutido, este texto fue repensado por el mismo autor unos diez años después en «Noticias recientes sobre hibridación», trabajo presentado como conferencia en el VI congreso de la SIBE, en julio del año 2000, y luego incorporado en la introducción a la nueva reedición actualizada de *Culturas híbridas*…

* Doctora en Filología Hispánica por la Universitat de Lleida, España. Investigadora del CONICET. Docente de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: marcela.crespo@usal.edu.ar

que publicara la editorial Paidós en 2001. Varias preguntas intentan ser respondidas, pero, en particular: ¿por qué este concepto, ya utilizado desde tiempo atrás —pudiéndose remontar a los escritos de Plinio el Viejo, Laplantine-Nouss, Bernard, Gruzinski, Bajtin, etc.— reaparece con tal vigor en las reflexiones de Bhabha, Young, Hannerz, De la Campa, Martín Barbero, Clifford, Werbner, entre muchos otros estudiosos, a fines del siglo XX? Y ¿«cómo los estudios de hibridación modificaron el modo de hablar sobre identidad, cultura, diferencia, desigualdad, multiculturalidad…»? (García Canclini, 2001, p. 13). El eje vertebrador de su texto supone, sin duda, un diálogo con los modelos de modernización.

El primer escollo en la cuestión es sortear la viabilidad del término «hibridación», trasladado de la biología a los estudios socioculturales. Si partimos de la conocida definición de García Canclini: («… entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas…» [2001, p. 14]), ¿es lícito el uso del término, considerando que esas estructuras o prácticas discretas son también productos de anteriores hibridaciones? Tal vez sería más conveniente pensar en una suerte de «ciclo de hibridaciones», como propuso Brian Stross en su trabajo «The hybrid methafor. From Biology to culture» (1999).

La resistencia a la idea viene, igualmente, de larga data. Ya en el siglo XVI, el sacerdote franciscano Jerónimo de Mendieta, llegado desde España a México en 1554 para unirse a la evangelización, entendió la mezcla como «quimera» (Gómez, 2009, p. 134). García Canclini insiste en que dicha resistencia se debió, principalmente, a la desconfianza que despertaba aquella en el siglo XIX, por considerar la hibridez un obstáculo para el desarrollo social, según los discursos biologicistas y esencialistas sobre la identidad y la pureza cultural de entonces. Intentando superar esta concepción, García Canclini planea afrontar la cuestión siguiendo la propuesta de David Theo Goldberg (1994) de pasar de un abordaje anclado en la identidad a otro que parta de la heterogeneidad y la hibridación interculturales:

> Ya no basta con decir que no hay identidades caracterizables por esencias autocontenidas y ahistóricas, y entenderlas como las maneras en que las comunidades se imaginan y construyen relatos sobre su origen y desarrollo. En un mundo tan fluidamente interconectado, las sedimentaciones identitarias organizadas en conjuntos históricos más o menos estables (etnias, naciones, clases) se reestructuran en medio de conjuntos interétnicos, transclasistas y transnacionales (García Canclini, 2001, pp. 17-18).

No me voy a detener demasiado en el texto de este autor ni en su afán por contestar algunos cuestionamientos que le han hecho otros pensadores desde la primera

edición de *Culturas híbridas…*, porque no viene al caso aquí, pero es lícito reconocer que resultan de interés para continuar reflexionando sobre este concepto y sobre otros notoriamente relacionados: mestizaje, sincretismo, etc. Jean Franco acotaría, seguramente, en este punto, que, frente al mestizaje, que sugiere que la cultura es producto de una cópula, la hibridación tiene la ventaja de estar «estrechamente relacionada con la noción de cultura como cultivo» (2000, p. 59). La botánica parece ganar la partida a la zoología.

Pero lo cierto es que el concepto de hibridez transita —explícita o implícitamente— el pensamiento de los ensayistas latinoamericanos que reflexionan sobre el mestizaje desde principios del siglo XX (Henríquez Ureña, Rojas, Vasconcelos, entre otros). Un caso de especial interés, ya avanzado el siglo, lo constituye el crítico uruguayo Ángel Rama. Basándose en el concepto de transculturación del antropólogo cubano Fernando Ortiz, propone, en *Transculturación narrativa en América Latina* (1981), una relectura de lo propio y de lo ajeno en literatura y destaca la creatividad de los modos de apropiación de uno con respecto al otro.

Sin embargo, quisiera detenerme brevemente en un reconocido crítico peruano, Antonio Cornejo Polar, quien lee a estos autores que he venido mencionando y acota, entre otras cosas, que: 1. Aunque Fernández Retamar sospeche[1] del concepto en cuestión por provenir de otra disciplina, él piensa que muchos de los que plantean la literatura y los estudios culturales también son préstamos metafóricos o metonímicos (1998, p. 7); y 2. Aunque critica severamente a García Canclini, le reconoce una virtud: «su inmersión en la historia, lo que permite que así como se "entra y sale de la modernidad" también se pueda —de algún modo— entrar y salir de la hibridez, aunque estos tránsitos no siempre obedezcan a las necesidades, o a los intereses o a la libertad de quienes los realizan» (1998, p. 8). Cornejo Polar propone el concepto de «literatura heterogénea», refiriéndose particularmente a aquellas cuyos elementos constitutivos provienen de diferentes universos culturales.

Y, sin ánimos de construir una historia de la cuestión, podríamos seguir relevando diferentes posturas y terminologías, definitivamente en diálogo: Édouard Glissant y su concepto de «relación»; Martin Lienhard hablando de «literatura alternativa»; Martín Barbero con su concepción de las «mediaciones»; Mary Louise Pratt y sus «zonas de contacto»; Homi Bhabha y su entender la hibridez como una problemática interna al discurso colonial; la *créolité* propuesta por la reflexión caribeña (Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Rafäel Confiant); etc.

1. Cornejo Polar se refiere al artículo de Roberto Fernández Retamar «Comentarios al texto de Antonio Cornejo Polar "Mestizaje, transculturación, heterogeneidad"», publicado en *Asedios a (a heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo-Polar*, coordinado por José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar.

Esta lista sin fin de propuestas denuncia claramente la complejidad del fenómeno y la necesidad de continuar pensando nuevas aristas. De eso se trata, justamente, este libro: de cómo un grupo de estudiosos actuales unen sus abordajes teóricos o focalizados en el análisis de un autor o un texto en particular. En definitiva, se trata de cómo Daniel Altamiranda enlaza esta problemática con la oscilación entre géneros literarios en la obra de Osvaldo Lamborghini; Elisa Calabrese comprende la supervivencia de la literatura en la expansión tecnológica de los medios audiovisuales; Jorge Dubatti reflexiona sobre las disruptivas prácticas teatrales actuales y la necesidad de concebir nuevas categorías para su estudio; Antonio Esteves indaga en la forma en que la literatura ha contribuido a la discusión sobre la identidad latinoamericana, y los cruces entre las diferentes culturas que la componen, especialmente la brasileña y la argentina; Rosa María Grillo subraya el desafío al canon que supone, por su hibridez, el cuento/relato histórico; Karl Kohut piensa ese encuentro sospechoso —y sospechado— entre literatura, historia y memoria; Laura Vazquez transita la obra de Copi, entre lo literario y lo gráfico; y Ana María Zubieta propone dispositivos de lectura para las diferentes expresiones artísticas que abordan —en un encuentro posible— la problemática de la violencia.

Todos ellos, con notable lucidez, contribuyen a este diálogo infinito del que este libro es —solo, pero no meramente— una voz más en el murmullo incansable que nos convoca y apasiona.

Referencias Bibliográficas

Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones.* México: Ediciones Gili.

Bernabé, J.; Chamoiseau, P. & Confiant, R. (1989). *Éloge de la Créolité*. París: Gallimard.

Bhabha, H. (1994/2002). Signos tomados por prodigios. En *El lugar de la cultura* (pp. 131-153). Buenos Aires: Manantial.

Cornejo Polar, A. (1998). Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (47), 7-11.

Franco, J. (2000). Policía de frontera. En de Mojica, S. (Comp.). *Culturas híbridas · no simultaneidad · modernidad periférica* (pp. 55-60). Berlín: WVB.

García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para pensar y salir de la modernidad.* Barcelona: Paidós.

Glissant, E. (1900). *Poétique de la relation*. París: Gallimard.

Gómez, L. (2009). Hibridez. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 134-139). México: Siglo XXI.

Lienhard, M. (1990). *La voz y su huella.* La Habana: Casa de las Américas.

Mazzotti, J. A. & Zevallos Aguilar, U. J. (Coords.) (1996). *Asedios a (a heterogeneidad*

cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo-Polar. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas.

Pratt, M. L. (1997). *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación* (Castillo, O., Trad.). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Rama, Á. (1984). *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.

Stross, Brian. (1999). The hybrid methafor. From Biology to culture. *The Journal of American Folkore* (445), 254-267.

(Dis)torsiones Discursivas en la Narrativa de Osvaldo Lamborghini

Daniel Altamiranda*

Torsiones disruptivas o distorsiones discursivas permiten bautizar el procedimiento disyuntivo de la ficción de Osvaldo Lamborghini, que ensambla historias abiertas, carentes de sentido, con rupturas léxicas y sintácticas en tanto niegan todo enclaustramiento en una teleología narrativa (Mattoni, 2000, p. 97). Desde *El Fiord* —¿cuento? ¿*novella*?—, de 1967, y *Sebregondi retrocede*, de 1973, hasta sus *Poemas*, volúmenes publicados bajo el cuidado de César Aira, su producción se caracteriza por la oscilación entre géneros literarios tradicionales distintos, como son (o tal vez como eran) la poesía y la novela. El procedimiento es la vacilación de los límites genéricos que le dan un tono alegórico cargado de simbología al empleo del lenguaje. De hecho, observa un examigo —y esto lo digo a propósito—, «*Sebregondi se excede*, con su capítulo *El Niño Taza* [sic] y el otro niño, el proletario de *Sebregondi retrocede*, son para mí los dos mejores textos en prosa de Lamborghini» (Gusmán, 2008, p. 41). Textos que son, en buena medida, «tradicionales», porque «cuentan» una historia con introducción, nudo y desenlace, que se combina con un contexto textual abierto y desarticulado, extremadamente vanguardista, en el cual las relaciones internas no son las habituales.

En un estudio sobre un conjunto de escritores latinoamericanos que incluye al cubano Sarduy, a la chilena Eltit y a la brasileña Hilda Hirst, Kulawik (2009) inscribe a Lamborghini señalando que los autores mencionados poseen, como elemento común, «un estilo artificioso caracterizado por un uso rebuscado de la lengua» (2009, p. 25): particularidades en el empleo de técnicas narrativas, experimentación lingüística, empleo paródico de la polifonía, la intertextualidad y la metaficción que se dan asociadas a «escenas eróticas con imágenes del cuerpo transformado» (2009, p. 5). Según el crítico, fue figura central de los poetas jóvenes de los setenta, identificados como «neobarrocos», entre los cuales se destacan Arturo Carrera, quien se refiere a Lamborghini como «padrino literario», Héctor Libertella, Tamara Kamenszain y Néstor Perlongher, escritores que exploran el *ludismo* o juego lingüístico que caracteriza tanto a nuestro autor como a su hermano, Leónidas.

* PhD por la Arizona State University y Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: dalt_1@yahoo.com.ar

En cuanto a la experimentación lingüística de Osvaldo Lamborghini (2010-2011), se advierten modificatorias en el plano lexical y en el sintáctico que afectan las expectativas de los lectores reales de los textos. Veamos algunos ejemplos. Se observan creaciones semánticas por acumulación («cosagrande»,[2010, p. 29]), por aposición («los pasos huella», [2010, p. 30]), por extensión fonética («fluyidos», [2010, p. 42][1]), por españolización («la yilé», [2010, p. 35], que corresponde a «Gillette», marca por la que se enuncia la hoja de afeitar), por juegos burlescos («Ya estábamos en la cama de costalete», [2010, p. 38]), por oxímoron violentos («Es una canción sentimental, deportiva», [2010, p. 31], y más adelante «Era una canción sentimental, deportiva», [2010, p. 38]) o por incorporación de términos lunfardos («En un campo violento cuando el campo se acamala y la paz falla» [2010, p. 32], o «Refalado por los últimos azulejos», [2010, p. 33][2]). En el plano sintáctico, se advierte la incorporación de frases incompletas, con puntuación dudosa, como en los siguientes casos: «Quiero escupir pero la boca se me llena de saliva, más de la necesaria, agria, sí, perfecta. *Pero*. No puedo escupir. Entonces, trago» (2010, p. 34) o «Nada, y no tanto nada: el revés» (2010, p. 38). Tomemos un caso complejo, donde se observa la expansión de unidades concentradas en multitudes de palabras, a dos columnas, a la derecha el texto poético y a la izquierda el texto en prosa (ver más adelante las configuraciones textuales):

Anoche fue lo lindo. Compré una petaca de coñac para emborracharme con mi mujer Garba. Garba no estaba, ni siquiera arrepollada en el espejo. Me emborraché sólo como un idiota, santo soy. Pero el problema es que yo ya estaba borracho, antes. Por eso Garba no estaba (2011, p. 232).	Temblando. Hay que escribir sencillito, despacio. El horno está. La cuchilla. El tin tin para todo gaucho. Anoche tuvimos un lindo: bajo el alero de paja, temblando, aluminados por las lámparas de kerosén. Con los últimos tintineantes compré un porrón de caña, para emborracharme con mi mujer Garba. Garba no estaba, ni siquiera arrepollada en el espejo. Me emborraché, entonces solo, si es que alguna vez yo digo y estoy: entonces y solo (2010, p. 31).

Se advierten aquí varios rasgos inusuales: la inclusión de sintagmas metaescriturales, el juego fonético que se establece sobre la frase «iluminados por las lámparas de

1. Cfr. la proliferación de este término en la versificación (2010, pp. 244, 250, 251).

2. Cfr. Conde, 2004.

kerosén», la expansión de unidades concentradas que se dan en el texto base en multiplicidades de palabras que aparecen en el texto derivado y, por último, la espacialidad que se nota en la disposición gráfica del poema en la versión narrativa:

Porchia va, atájalo Porchia viene, atájolo Atájala a La Porchia Atájolo a Lo Porchia Va, viene y va viene: Porchia a Lo Porchia hasta La Porchia (2011, p.232).[3]	Yo no digo, eso se dice. Así. Es una canción sentimental, deportiva: Porchia va, atájalo. Porchia viene, atájolo. Atájala a La Porchia. Atájolo a Lo Porchia. Va. Viene. Y va. Viene. Porchia a Lo Porchia hasta La Porchia (2010 p. 31)

En otro pasaje se observan asociaciones espaciales («porlas», «porla») y disociaciones («A / Leluya»), con un verso final, «Ameop Itse», que suena al «¡Odumodneurtse!» del poema XIII de *Trilce*, de Cesar Vallejo[4]. E, incluso, referencias a la poética huidobriana, por ejemplo, en *Altazor* (cfr. «Si se trata [y de eso se trata] de navegar en el Ford T. de la pura perdida, ñiail, ñazuliñar, ñaveguemos» p. 37 [2011, p. 241]).

En cuanto a las intertextualidades, Enrique Medina adjudicaba, en 1979, a Lamborghini un influjo de la escritura de Joyce; Juan Pablo Dabove comenta «El niño proletario» en la tradición de *Les 120 journées de Sodome ou L'École du Libertinage* (1785) de Sade y señala que «Esa cercanía es evidente en el estilo de ominosa legibilidad y en los temas comunes: la tortura y muerte de un niño infinitamente disponible, la coprofagia y la emetofagia, el incesto […], la violencia como *performance* homosocial y la correspondiente fobia a la vagina […], el corte hasta el hueso "despreciable y atorrante" que blanquea el fondo de la herida como firma favorita de tortura» (2008, p. 215), además de las lecturas psicoanalíticas de Freud y Lacan

3. Sobre Porchia, véase el «Prólogo» de la edición de *Novelas y cuentos* (1988). Allí sostiene el comentarista que un aspecto esencial de Lamborghini es el pasaje del verso a la prosa, «[p]robablemente de ahí viene la inclusión […] de Porchia, que él tenía para encantarlo: un viejo obrero jubilado, cuya obra (las *Voces*) está compuesta exclusivamente de frases zen, del tipo "Antes de recorrer mi camino, yo era mi camino"» (1988, p. 10).

4. En cuanto al texto novelesco, aparece aquí por vez primera el personaje Sebregondi —llamado «el ex Sebregondi», dando a entender que ya no es lo que fue— definido desde la perspectiva de un narrador protagonista.

(Gusmán, entre otros). En el campo de las letras nacionales, pueden leerse, junto con Barona, referencias a Elías Castelnuovo y Roberto Arlt, quienes resultan mezclados (o triturados, según la expresión de la comentarista) «con el lunfardo, el discurso populista y el naturalismo. [Lamborghini] se dedica a estropear lo ¡estropeado!» (1999, p. 114).

A todo ello, conviene agregar, por ejemplo, la compra de una novela en la recova del Once, que no parece ser otra que *Museo de la novela de la Eterna* (1967), de Macedonio Fernández (cf. Kulawik, 2009, pp. 60 y ss), cuya clave se da al final, cuando dice «compré por fin esa novela. Eternamente» (*Sebregondi retrocede*, p. 45), o cuando señala que «La novela empieza aquí, o no empieza» (p. 54), donde el texto se retrotrae a los *Papeles de Recienvenido* (1929), con una multiplicidad de prólogos que impiden comenzar a narrar. También, en el parágrafo [8], titulado «VISTO AL REVÉS», se incluye el cuento o fábula sin fin de los «tres mogólicos», que es una metáfora del comienzo sin final de los relatos kafkianos, convertido en una especie de *leit-motif* cuando aparece una referencia en el parágrafo [14]. En el [10], donde se advierte una sustitución de textos, la versión poética, titulada «UNA / LEY», incluye tres poemas (I, II, III) en los que el individuo aludido se llama André, y las prácticas que llega a realizar (visita a una «tetera») son la posibilidad de abrirse a un espacio de libertad sexual, que no deja de ser, hipostasiadamente, un espacio ocluso, donde la «falta» a los principios de la sociedad pública hace lugar a las tentaciones individuales.

Hay además juegos paródicos en las alusiones intertextuales, como «música porque sí, música vana» (2010, p. 38) de «El grillo», de Conrado Nalé Roxlo; «Yo soy aquel que ayer nomás decía» (2010, pp. 30 y 64) de Rubén Darío, con un claro argentinismo; «Macbeth: Lo han despertado nuestros golpes» (2010, p. 30) o cuando dice «Hace cuantas veces puede la bestia de dos espaldas con su esposa ilícita» (2010, p. 60) en relación con Shakespeare. Y, por supuesto, se incluyen giros metaliterarios. En el parágrafo [2] se leen: «con la arbitrariedad ecuánime de la escritura» (2010, p. 29) y «Este párrafo, su necesidad, el brillo de oro de su manto» (2010, p. 30).

* * *

El propósito del presente trabajo es analizar la versión poética original de *Sebregondi retrocede* (Apéndice del tomo II de *Novelas y cuentos*) en comparación con la versión «novelada» de 1973, junto con el manuscrito titulado *Sobregondi se excede* (ambas en el tomo I de la misma colección)[5]. La primera versión es un libro de poemas, fechado

5. Me refiero a la «verdadera» segunda edición, publicada por Mondadori en 2010 y 2011. La primera había sido impresa en Barcelona por Ediciones del Serbal en 1988, con «Prólogo» de César Aira (1988,

en 1972, casi una novela en verso, «terminado, pasado en limpio y mecanografiado» (Aira, 2010, p. 305), que se conservó y fue publicado en 2011. Su versión en prosa es la transformación de una textualidad en otra, que habría sido un pedido del editor comercial de Noé, editorial de la primera edición, y no una decisión que tomara Lamborghini. La observación de Aira al respecto sostiene que «Salvo algunos pequeños cortes y agregados, la transformación es una transcripción, que en todo caso parece haber pasado por un estadio oral, como si se hubiera probado una lectura de los poemas y se los hubiera vuelto a transcribir ignorando la disposición espacial original» (2010, p. 306). Esta nota se aplica a varios pasajes, por ejemplo:

> [Hum, no sé.] La historia. <La historia me revienta.> [Beh.] Me hace sentir atrapado en la trampa o peor, demasiado lejos, [des]. En la trampa o como afuera de las cosas que pasan. Y las cosas que pasa, *me* pasan. [O yo por lo menos digo.] p. (2010, p. 34; versión poética: 2011, p. 236)

Donde se omite «La historia me revienta», que pertenece a la versión poética, y se incorporan «Hum, no sé», «Beh», «des», «O yo por lo menos digo», que podrían ser agregados provenientes de una ejecución oral del poema. Sin embargo, un examen minucioso de ambos textos conduce a establecer que, a pesar de los capítulos casi idénticos (señalo entre corchetes, con números sucesivos, los parágrafos que constituyen las superficie del texto novelesco), como son [2], [8], [11], [12], [17], [18], [24], [26], son numerosos los procedimientos de intervención autorial, que configuran una recreación ulterior.

En el íncipit de la novela, el texto es transcripto casi de manera perfecta: se trata de una prosa poética que, además de las peculiaridades de escritura de Lamborghini (la acumulación de expresiones como «de la maquinita de afeitar de mutilar», por ejemplo), se observan cambios como «cosa grande redonda cosa todo» (2011 p. 231) / «cosagrande redonda» (2010 p. 29)[6], la sustitución de «está perdida» por «está pinchada» y la omisión de «Ni tampoco sale».

pp. 7-16), en el que este destaca que «el autor conoció la gloria sin haber tenido el más mínimo atisbo de fama» (1988, p. 7). En la edición posterior, dice Aira en la «Nota del compilador», incluida en el tomo I: «bajo el mismo título [de la primera], que conservamos para indicar que lo esencial de su contenido sigue siendo el mismo, reunimos en orden cronológico todo lo que en sus papeles entra en la categoría "prosa narrativa", publicado o no, esbozado, interrumpido, olvidado, abandonado» (2010, p. 303). Lejos de operar como filólogo, aquí el compilador actúa como figura literaria, ya que está claro que tiende a confundir dos ediciones enteramente diferentes bajo un mismo nombre, sin indicar, en su superficie material, las múltiples diferencias que se hallan entre ambas. Por otra parte, señala Gusmán que «El Lamborghini que presenta Aira en su prólogo, amable, de ademanes aristocráticos, es un Lamborghini póstumo. El otro estaba destinado al fracaso, por eso el mismo Aira escribe esa frase tan justa: "no conoció la fama sino la gloria"» (2008, pp. 49-50).

6. Observa Aira que «Marechal no fue el único en tener la sensación de esfera, de lo que el mismo

En determinadas ocasiones, el texto poético puede ser más extenso que el novelístico, por ejemplo:

sé que estás ahí ¿quién? Ramón sé que estás ahí ¿quién? ¿sé que estás ahí? Ahí juna con el cuadrado del ojo Ramón entró en el Reims de Montevideo y Corrientes, al baño, a orinar, leyó la palabra ¡Atreverse! escrita por Américo Barrios en un ejemplar de Crónica, y recibió un tremendo golpe en la nuca. Murió tan imprevistamente como había nacido porque nadie lo había previsto. Todos creían que Francia era eterna, hasta que las barricadas empezaron a deseternizarla. Después fue necesario deseternizar a las barricadas. Creyeron que eran eternas y así murió Ramón y así vivió Ramón (2011, p. 234).	Yo sé que estás ahí. Ahora sos vos el que se esconde ¿en el espejo? Ramón. Vas a obligarme a dejar la letra por la navaja. Te voy a cortar. Vas a obligarme. Ponete al lado mío pero no me toques. Estudiemos juntos. ¡Pero si yo no te toco! También eso es «tocar». Ramón. Sé que estás ahí. ¿Quién? ¿Ramón? ¿Cuis?[7] Sin Cruz, igual al Hoyo (2010, p. 33).

En otro caso, omite el texto en prosa la versión poética de (2011, p. 244), en la que aparece un tono reflexivo sobre las continuidades de las relaciones sexuales ocasionales («Pero después de aquel día / en que nos calentamos / el uno con el otro / no nos vimos más» [2011, p. 244]). Aquí se da la presentación de una relación homoerótica con extremo detalle en la que surge el «amor puto» (en juego de palabras con «amor puro» [2011, p. 244]).

En el parágrafo [7], por el contenido, se da un cambio de perspectivas entre la

Lamborghini llamaría muy poco después "cosagrande redonda", producida seguramente por la uniforme densidad del texto» (2010, p. 304).

7. La pregunta bien podría ser el pronombre interrogativo latino (quis?), por la referencia a que están estudiando, pero escrito modernamente, lo que lo hace coincidir con cuis que es un conejillo de indias en estado

versión poética, «REIVINDICACIÓN», y la novelesca, «EL GANADOR», al cambiar el sujeto (tanto el tema como el individuo): en el texto poético, se trata de una práctica sexual nefanda; en el novelístico, el «ganador», como un hecho común en el que intervienen dos individuos, uno que gana y otro que pierde.

En [9], «LA PALANGANA», se observa que el texto novelístico presenta el tema del suicidio: «dispuesto ya al tin tin, o con las manos haciendo eses, tocando, temblando, buscando el cordel —dos cordones de zapatos, unidos, el sostén de una cortina—. Por detrás, un tirón rápido» (2010, p. 41). Se omite la palabra «desesperación» en dos momentos: «nadie encontrará esta vana gota de [desesperación], ni siquiera el maníaco [de sed de desesperación]» (2011, p. 41).

En el apartado [14], titulado «EL MARQUÉS DE SEBREGONDI LLEGA Y RETROCEDE», que fue incluido en la antología de Leopoldo Brizuela *Historia de un deseo* (2000), se establece una versión prácticamente idéntica, con algunas variantes de estilo, que constituyen omisiones intrascendentes, y brevísimos agregados. Incluye una doble caracterización del «marqués», caracterización sexual y por su adicción a las drogas: «Homosexual activo, cocainómano», lo cual se despliega en la elección de términos específicos (se habla del cuarto de Roxano, el amante que convive con él, su piel «amarilla» que lo espera «en peluca», etc.; se habla de «fisura», «el marqués nariguea y se relame», «droga blanca»).

En el apartado [16], se presenta un conjunto de seis textos poéticos, numerados consecutivamente, con la disposición típica del verso libre, que incluye, claro está, la prosa poética. Todo esto está incluido como texto en la versión novelística, que solo omite algunas expresiones.

En el apartado [20], «CON MANO ORTOPÉDICA, / EL MARQUÉS DE SEBREGONDI / YA ESCRIBIÓ SU POEMA», el texto es coincidente, en función del título con la circunstancia que se cuenta, pero debería aparecer un «poema» que, al transformarse en prosa, adquiere un carácter metafórico en el texto de la novela. El pasaje aquí es una descripción homoerótica que llega al éxtasis, con lo cual se identifica la factura del poema precedente. Dicho de otro modo, se concibe que escribir un poema es un acto propio y una metáfora sexual al mismo tiempo.

Como novedad, se inserta en la novela una secuencia completa que lleva por título «EL NIÑO PROLETARIO» [21], la que, por su forma, es un ejemplo de prosa narrativa ortodoxa. Como señalan Brizuela (2000) y Dabove (2008), constituye «una especie de cuerpo extraño» que participa en la novela (2008, p. 19), donde los personajes centrales, que son niños, compañeros de escuela («Esteban, Gustavo y yo» [2010, p. 60]), atacan en un descampado al «niño proletario», lo someten a la mutilación de

salvaje (*Diccionario del español de Argentina* s.v., *Diccionario del habla de los argentinos* s.v.). Podría ser, por otra parte, un regionalismo rioplatense.

su cuerpo y a la violación física, y finalmente lo matan, sin que este hecho afecte de manera alguna al narrador o a quienes lo rodean:

> Le corté uno a uno los dedos mugrientos de los pies, malolientes de los pies, que ya de nada irían a servirle (2010, p. 62).
>
> Le abrí un canal de doble labio en la pierna izquierda hasta que el hueso despreciable y atorrante quedó al desnudo (2010, pp. 62-63).
>
> Desde este ángulo de agonía la muerte de un niño proletario es un hecho perfectamente lógico y natural (2010, p. 65).

La muerte será la coronación del acto sexual que no se rige por la lógica del placer, sino del sufrimiento del otro, de la víctima que termina en la muerte, porque no es concebido como persona, sino como objeto desde su formación inicial: «Gustavo lo ahorcó bajo la luna, joyesca[8], tirando de los extremos del alambre. La lengua quedó colgante de la boca como en todo caso de estrangulación» (2010, p. 65).

Hasta el parágrafo [26], los textos son más o menos coincidentes, pero, desde allí hasta el final, siguen derroteros disímiles. El texto en verso se completa con cuatro secciones: «FAMILIARIZARSE» (2011, pp. 293-95), «LA CANCIÓN DEL MUDO» (2011, pp. 295-99), «LA VUELTA» (2011, pp. 299-302) y «En el exilio» [sic, con minúsculas] (2011, p. 302). El final de la versión novelesca es un conjunto sin título donde hay dos episodios: el intento fallido de Sebregondi de salvar a un herido de bala en circunstancias sospechosas y un «Sebregondi con plata [que] es un Sebregondi contento» (2011, p. 76) en una escena sexual con su amante Roxano.

Como se puede concluir parcialmente hasta aquí, el texto revisado ha sido detenidamente considerado en su conjunto, omitiendo elementos, redistribuyendo otros y creando pasajes nuevos que están orientados a satisfacer la necesidad de clausura del texto narrativo. Hemos procurado establecer cuáles son las propiedades de la voz poética y de la voz narrativa en los dos textos, que hacen que el escritor sea «atípico» (Drucaroff, 1996) o, al igual que Néstor Perlongher (1993), que sea ejemplo clave de la escritura «neobarrosa» (Amícola, 2000), o bien que cruce los límites de lo explicable (Aira, 1988). En ese sentido, podemos anotar, junto con Amícola, que «En ese "neobarroso" que teorizan los textos de Perlongher [y de lo cual la escritura de Lamborghini no es sino un extremo originante] no hay más que la búsqueda de ensuciar con el detritus cada una de las texturas que los mismos textos han construido obcecadamente» (2000, p. 87).

8. ¿Goyesca o de Goya? ¿De Joyce? ¿La suma de las dos referencias como se ve en el *Finnegans Wake*?

* * *

El último caso que quisiéramos abordar es un manuscrito fechado en la primera página y con el título de *Sebregondi se excede*, de 1981. A propósito de esta continuidad, dice en el «Prólogo» de la primera edición, César Aira: «Por ser la única pieza de este volumen que se publica en forma del todo ajena a la voluntad del autor, me veo en la obligación algo incómoda, pero ineludible en razón de la índole de este texto, y de otros, de hacer la aclaración de que no hay nada de autobiográfico en ellos» (1988, p. 15).

Se retoma el título de «El Niño Taza», que correspondía a un cuento que había escrito años atrás y que pasa a ser el primer capítulo de este nuevo esfuerzo inconcluso: «Bueno, escribí El Niño Proletario, así que puedo seguir la serie (si hay serie)… Bueno. En fin. El Niño Taza debe ser topológico…» (2010, p. 81). Se incluyen, además, tres menciones al marqués de Sebregondi y de Roxano (2010, pp. 82, 83 y 84), la última de las cuales dice: «La a es la más noble de las letras, amor Roxano. Yo no tengo ninguna a en mi nombre, fíjate: S/e/b/r/e/g/o/n/d/i».

Ahora bien, en el desarrollo de este proyecto novelesco, «las premisas son distintas, el autor se pone en escena sin intermediarios, y las vacilaciones han dejado paso a una magistral intensidad. Aunque interrumpido, queda completo de algún modo por la encerrona final, que no tiene apelación» (Aira, 1988, p. 307). En efecto, *Sebregondi se excede* posee dos partes: un «CAPÍTULO PRIMERO / EL NIÑO TAZA» (2010, pp. 159-73) y un «CAPÍTULO SEGUNDO / EL EX GALEWSKI EN LA PESADA / (es más aburrido que: *chupar* un clavo)» (2010, pp. 174-181), además de un «Apéndice» poemático, que no parece estar relacionado con el proyecto.

Surge aquí Lamborghini como nombre del narrador (2010 pp. 161, 162, 167, donde dice «…que me publiquen Lamborghini. Me llamo Osvaldo», y p. 173), y se mencionan tres libros publicados: *El Fiord*, *Sebregondi retrocede* y *Poemas*, lo que le da al relato una tonalidad autoficcional. También aparecen multiplicidad de alusiones a otros autores —Oscar Masotta (2010, pp. 160, 163, 166), Baudelaire (p. 160), Bataille (p. 161), Arlt (p. 161), Enrique Medina (p. 163), Jorge Asis (p. 163), Sarmiento (p. 169), Macedonio [Fernandez] y Hermann Broch, autor de *Virgilio* (p. 172)—, personajes centrales de Cervantes (Sancho Panza), de Kafka (Artista del Hambre y del Trapecio), o de José Hernández (Martín Fierro) y personalidades de la historia fáctica —Savio (pp. 160, 161), Perón (pp. 161, 162, 173), Lacan (pp. 162, 193)—.

En el «CAPÍTULO SEGUNDO», retoma los personajes del segmento final de *Sebregondi retrocede*: Galewski (esta vez indicado como el «ex Galewski» [p. 174]), Dorma Imaz y Sergio, que constituyen lo que parece ser un grupo terrorista. Se inscribe allí una frase que ha sido comentada por Elsa Drucaroff en su artículo «Los hijos de Osvaldo Lamborghini», que forma parte de *Atípicos en la literatura latinoamerica-*

na: «El 24 de marzo de 1976, yo, que era loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico, me volví loco, homosexual, marxista, drogadicto y alcohólico» (1996, p. 178). Reflexiona la crítica: «¿Qué operación textual hace Osvaldo Lamborghini en *Sebregondi se excede*, al construirse en primera persona como sujeto de la escritura? Decimos, a partir del fragmento que acabamos de citar: Osvaldo Lamborghini define *un sujeto para la represión*, *un cuerpo apto para ser desaparecido*: por *loco*, por *homosexual*, por *marxista*, por *drogadicto*, por *alcohólico*» (1996, p. 149; en cursivas en el original).

En estos proyectos narrativos que no terminan de formar *una* novela, la referencialidad se construye a través del discurso vanguardista. Como sostiene Kulawik, «no es el valor referencial de las novelas de Lamborghini, ni el interés provocado por la historia o anécdota lo que se destaca en estas obras narrativas, sino su valor de representación al desnudar ciertos modos del funcionamiento literario de lo referente a la problemática de la constitución textual de la identidad sexual» (2009, p. 115). El componente que alude a la realidad está dispuesto en la superficie textual, pero incorporado como lo hermético, tanto porque no queda explícita la conexión entre lo dicho y el decir como por cierta desconfianza que el texto genera en relación con el dador del relato. La alusión da pie a una posible investigación/suposición sobre la base de poner aquello que es legible desde su superficie textual. Por ello, transcribo como post-epígrafe el siguiente texto:

> Al empezar este libro (*Sebregondi se excede*) estaba completamente equivocado; ahora lo comprendo; y aun cuando para el «retrocede» ya es tarde, debo, igual, reconocerlo: por miedo —nada que ver aquí la llamada honestidad intelectual—; estoy asustado del tamaño del error y del hecho de haber construido el borrador, ahora inmodificable, de este sistema de bloqueo espasmódico de todas las posibles salidas retóricas; me estoy degradando: ensayo; no es agradable ver cómo el cuerpo se desliza entre los dedos; y me digo: —Bien, bien. Esto está bien. Voy por buen camino y enciendo un cigarrillo (2010 pp. 176-77).

Referencias Bibliográficas

Aira, C. (1988). Prólogo. En Lamborghini, O. *Novelas y cuentos* (pp. 7-16). Barcelona: Serbal

Aira, C. (2010). Nota del compilador. En Lamborghini, O. *Novelas y cuentos I* (pp. 301-311). Buenos Aires: Mondadori.

Amícola, J. (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

Barona, A. (1999). "El niño proletario" hace las "Larvas". La cultura popular y las representaciones literarias de los niños miserables. Desde las buenas intenciones hasta la voluptuosidad del mal. En Zubieta, A. M. (Comp.). *Letrados*

iletrados (pp. 101-15). Buenos Aires: Eudeba.
Brizuela, L (Ed.) (2000). *Historia de un deseo. El erotismo homosexual en 28 relatos argentinos contemporáneos*. Buenos Aires: Planeta.
Conde, O. (2004). *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus.
Dabove, J. P. & Brizuela, N. (Comps.) (2008). *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Interzona.
Drucaroff, E. (1996). Los hijos de Osvaldo Lamborghini. En Jitrik, N. (Comp.). *Atípicos en la literatura latinoamericana* (pp. 145-54). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
Gusmán, L. (2008). Sebregondi no retrocede. En Dabove, J. P. & Brizuela, N. (Comps). *Y todo el resto es literatura. Ensayos sobre Osvaldo Lamborghini* (pp. 33-54) Buenos Aires: Interzona.
Kulawik, K. (2009). *Travestismo lingüístico*. *El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
Lamborghini, O. (2010) (2ª ed.). *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori.
Lamborghini, O. (2011) (2ª ed.). *Novelas y cuentos II*. Buenos Aires: Mondadori.
Lamborghini, O. (1988). *Novelas y cuentos*. Barcelona: Serbal.
Libertella, H. (1993). *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.
Mattoni, S. (2000). Estilos soberanos. *Boletín* (8), 90-101.
Medina, E. (1979). "Die Verneinung" de Osvaldo Lamborghini. *Chasqui, 8* (3), 63-68.
Perlongher, N. (1993). Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense. *Revista chilena de literatura*, (41), 47-57.
Schettini, A. (2005). Osvaldo Lamborghini: Argentina como representación. *Boletín*, (12), 1-8.

Supervivencia de la Literatura

Elisa Calabrese*

Este trabajo parte de la elección de algunos textos publicados desde el 2005 hasta la actualidad, pues actúan como soporte –si se prefiere, por el carácter arbitrario del recorte, podría decirse «como coartada»– para una reflexión sobre las transformaciones originadas por la expansión tecnológica de los medios audiovisuales en los modos de leer y escribir, condición de posibilidad de eso que llamamos literatura.

El enorme volumen de novedades que proponen a diario las redes sociales bloquean el interés por interrogar la realidad bajo las aceptaciones de lo obvio. Se evade así la pregunta por el sentido profundo subyacente bajo la expansión tecnológica, obturando la curiosidad filosófica, motor básico de la cultura del *homo sapiens*. Esta situación nos sitúa ante un panorama sintetizado en la frase del astrofísico Stephen Hawking cuando anuncia «la filosofía ha muerto», porque –según afirma– ahora son los científicos quienes llevan la antorcha del descubrimiento en nuestra búsqueda del conocimiento, aunque por nuestra parte, nos negamos a aceptar su aseveración. Ello no impide observar que el mercado y la circulación producida por los medios se hallan más fascinados por la velocidad casi instantánea de la expansión tecnológica que por ahondar en sus motivaciones o efectos. Desde esta perspectiva, pensar la tecnología, más allá del uso que se haga de ella –amplio abanico que va desde lo instrumental hasta lo autista–, implicaría advertir que su naturaleza no está en los últimos modelos de instrumentos y sus innumerables componentes agregados (un teléfono que no solo nos comunica con alguien, sino que toma fotos, permite buscar datos, nos avisa lo que debemos hacer a determinada hora, etc.), sino en su poder para condicionar cómo captamos y estructuramos la realidad.

De allí la importancia que esta capacidad adquiere en relación con la construcción de subjetividades que ya serán otras de las que modeló la modernidad; de allí esos informes –a veces alarmantes– de sus efectos extremos en relación con los sujetos más

* Profesora y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora titular en el área de Literatura Argentina de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Profesora extraordinaria en la categoría Emérita por la misma Universidad desde el 2009. Correo electrónico: eliscalabrese@gmail.com

lábiles; así, niños que pasan horas y horas frente a las computadoras y padecen de sedentarismo, obesidad precoz, falta de interés por el juego, el aire libre y la compañía de sus pares, de lo cual deriva una fuerte tendencia antisocial, proclive a la violencia y a las adicciones, características todas ellas que permiten hablar de sujetos esquizoides. Pero me repito: más allá del uso instrumental o autista, importa pensar aquí en el régimen que la tecnología imprime a la flexión actual de la cultura globalizada.

Hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, la autoconciencia de ser moderno se vinculaba con la vida urbana y las transformaciones producidas por la modernización técnica, cuyos inventos modificaron la vida cotidiana y, al cambiar la constitución de la subjetividad, configuraron así la ambivalencia de los dos rostros fluyentes que la modernidad expone en el arte: la dialéctica en el juego individuo/multitud; la contundencia perceptual de lo fugaz y perecedero, pero que a la vez permite un vislumbre de eternidad, dando cuenta estéticamente de esa contradictoria captación; mientras que desde los comienzos del siglo XXI, el interrogante sobre cómo definir la cultura globalizada se ancla en el auge de las tecnologías, porque no se trata de las actividades que realizamos a partir de ellas, sino de la actitud que asumimos ante la realidad al hacerlo y, por ende, de las cambiantes condiciones de la cultura y de los sujetos.

Como lúcido y penetrante intérprete de la cultura, especialmente desde las vanguardias en adelante, Andreas Huyssen (2002) destaca la discronía como rasgo determinante de la contemporaneidad al señalar que, si a comienzos del siglo XX se atendieron febrilmente las transformaciones humanistas y tecnológicas para nutrir la visión futurista, en este principio de milenio, el anhelo de imaginar cede el paso a la revisión del pasado, mostrando un interés titubeante ante el ideal de estructurar, mediante las ideologías, las eventuales virtudes de un futuro digno de la ciencia ficción, futuro ya hecho presente con las biotecnologías (así las promesas de una institución universitaria de Silicon Valley, que anuncia, para dentro de una década, la aparición de robots inteligentes o la posibilidad de implantar *softwares* en el cerebro). Y aquí puedo hacer un paréntesis en el desarrollo de mi argumento, adelantando posiciones: se trata de destacar los alcances de la capacidad anticipatoria de la literatura. Se me dirá –preveo lo obvio– que la ciencia ficción ha podido imaginar todo tipo de avances tecnológicos, algunos de ellos, como es el caso de los viajes interestelares, decretados como imposibles por la ciencia. Pero no pensaba en este caso en el género cuya característica básica es imaginar historias sobre un entramado de ficciones más o menos sostenidas por el conocimiento científico, sino en textos cuya índole indagatoria, crítica o alegórica bucea en las condiciones de la sociedad. Como ejemplo, recurro a *Abaddón, el Exterminador*, de Ernesto Sábato, una de las novelas –a mi juicio– peor leídas de nuestra literatura, para recordar las páginas donde, con un *collage* de fragmentos de apócrifas noticias periodísticas, se da cuenta de los trasplantes de órganos, hasta llegar a la extrema irrisión de presentar a

un individuo cuyo cuerpo original (para decirlo de alguna manera) ya no existe, pues se ha tornado una compañía de órganos ajenos; tomemos en cuenta que la fecha de publicación de esta novela es 1974, unos pocos años después del primer trasplante de corazón, en 1967, cuando estábamos lejos todavía de las prácticas que modifican el cuerpo, aceptadas masivamente [1].

Vuelvo a Huyssen por un momento para destacar una de sus hipótesis. El crítico efectúa un rodeo teórico posibilitado por la amplitud de sus conocimientos sobre arte y literatura que rebasan las fronteras geopolíticas e idiomáticas y, así, repasa el intento de las vanguardias históricas por asimilar el arte a la vida, en tanto cuestionaron radicalmente el papel del arte en la sociedad burguesa al creer que en esta práctica se hallaba la clave de una transformación social, aquello que Peter Bürger (1974), en su famoso estudio, consideró el «fracaso» de las vanguardias, en tanto sus productos fueron asimilados por la burguesía, tornándose así mercancía. Huyssen no adhiere plenamente a esta tesis y, en polémica con la posición de Adorno, no rechaza de pleno la cultura mediática. Sin embargo, no deja de advertir que la deglución total con que la cultura de masas ha fagocitado el arte ya no permite que este ocupe el lugar de la función crítica que tal vez se haya desplazado, dejando este cometido a cargo de ciertos movimientos sociales espontáneos. Si esto fuera así, el derrumbe de la dimensión crítica, ideologema tan ligado a la concepción autónoma del arte, propia de la modernidad, constituye uno de los cambios fundamentales en la idea que podemos tener de literatura.

Los avances informáticos (las famosas redes sociales) obligan a replantear qué quiere decir tener vida privada, compartir algo o poseer algo, cuestiones básicas del interés de la política moderna. Si es propio de la modernidad –según reflexiona Walter Benjamin– la destrucción de la experiencia como relato transmisible debido al horror vivido en la guerra moderna, horror de tal dimensión que lo hace intransferible, Giorgio Agamben (2007), en la estela de este pensamiento, señala que tal destrucción, actualmente, no requiere de ese límite, sino del transcurrir de la banal cotidianeidad, debido a la velocidad con que todo transcurre, imposibilitando la vivencia que, posteriormente, daría lugar a ese relato cuyo fruto es la experiencia. Es justamente lo cotidiano lo que evidencia la imposibilidad de transmitir la experiencia, la futilidad de la búsqueda del sentido de estar en el mundo. Pero lo curioso es que, mientras se celebra continuamente la existencia del ciberespacio como una condición nunca imaginable antes para el hombre, esto es, la posibilidad de anular la distancia y estar continuamente comunicados, construyendo de modo constante una fluyente comunidad global, las guerras tribales y religiosas parecen brotar con su arcaica fuerza en varios lugares del planeta, y las masacres causadas por el terrorismo son un espectáculo mediático

1. Para un análisis pormenorizado de este aspecto, remito a mi libro de 2013 *Sábato. Historia y apocalipsis*. Córdoba: Alción editora.

permanente que ha incentivado la paranoia del hipercontrol en el mundo occidental, llamado civilizado.

Por otra parte, las opiniones desde lugares disciplinarios que en primera instancia parecieran no tener ninguna vinculación con las transformaciones culturales, pueden resultar sorprendentes. Así, algunos biólogos sostienen que el ciberespacio sería fatal para la especie, porque significa el fin de la innovación. La razón de esta asunción es la siguiente: en nuestra especie, la evolución se produce a través del comportamiento; innovamos el comportamiento para adaptarnos. Y dado que la innovación solo se da en pequeños grupos, con treinta millones de individuos, resulta absolutamente imposible. La comunicación de masas anularía la diversidad, y nuestra diversidad intelectual es nuestro recurso más valioso, aspecto donde la literatura tiene mucho que decir, pues si algo –más allá de la pretensión de taxonomías o siquiera, de especificidad– le es propio, es la diversidad, en tanto su objeto es siempre singular o, de no serlo, se presenta así; para quienes creen que la literatura habla de «la condición humana» en general, no importa: aparece como un en sí particular.

¿Qué pasará, entonces, con la literatura? Finalizada su función crítica, destituida el *aura* (en el sentido que da Benjamin a este término) que el alto modernismo aún conservaba entre los pliegues de su búsqueda experimental, ¿acordaremos con quienes sostienen la idea de su muerte? Ya en la década de los 20, Borges concluía uno de sus tan breves cuan fulgurantes ensayos con estas palabras: «… pero la literatura es un arte que sabe profetizar aquel tiempo en que habrá enmudecido, y encarnizarse con la propia virtud y enamorarse de la propia disolución y cortejar su fin» (1996, p. 205).

La cita se justifica en relación con la escritura de alguien que se empeña en caracterizar este final: Josefina Ludmer, la crítica argentina que, desde los años de la vanguardia de *Literal*, se ha destacado por producir una escritura deliberadamente al margen de las herramientas críticas propias de la academia. Para dar un solo ejemplo, bastaría recordar que en los años 70 calificó el lenguaje de Osvaldo Lamborghini como «inmediatamente político», concepto ambivalente pues concibe la existencia de un lenguaje sin mediaciones. Afín con esta capacidad de moverse ente fronteras borrosas, Ludmer señala, en los albores del siglo xxi, que ha fenecido la idea de literatura autónoma. Es decir que, si desde el siglo xviii, con las reflexiones de Kant, la estética constituía una esfera autónoma, esa frontera no ha desaparecido totalmente, pero se ha tornado porosa, atravesada por otras prácticas, y especialmente transformada por los nuevos modos de leer y escribir generados por la tecnología. Salir de la esfera específicamente literaria, negar su autonomía al tiempo que se admiten las marcas de procedencia que hablan de su contexto (concursos, librerías, premios, recepción mediática) quiere decir reconocer el fin de un ciclo, allí donde las «literaturas» postautónomas –esta es su categoría fundamental– no dejan de reconocer y utilizar el sistema que sanciona y

otorga el crédito que legitima desde el mercado y la institución con su prestigio. Por ello, Ludmer permite discernir entre el gusto y el valor, más allá de que este último ya no funcione como modelo de aceptabilidad y clasificación universales. De esta manera, desecha todas las categorías tradicionales de la crítica literaria (autor, obra, ficción, realidad, etc.) para instaurar un sistema de lectura que pone de relieve los modos de fabricación de realidad en la imaginación pública, aquella que se produce anónima y colectivamente. Ludmer propone términos anfibológicos como realidad/ficción; privado/público; adentro/afuera, y asume la confusión que promueven; para ella, esta confusión es análoga a la del tiempo sobre el que reflexiona: el momento de la hegemonía del capitalismo tardío –Jameson dixit–, en el cual ya no es posible, como se pretendía en los 60 y 70, construir un espacio exógeno al mercado; de allí este adentro/afuera que, en el caso del mercado, trata de ser un adentro del adentro, en una actitud de «activismo cultural». La crítica es clara cuando nos aproxima a la idea de literatura que funciona como directriz de su ensayo. Dice en una conferencia recogida en Internet:

> En un momento la crítica pensó al autor, a la obra, después al texto y al intertexto; hoy para mí la literatura es un hilo de la imaginación pública, de todo lo que circula en forma de libro, y se sitúa en el interior de la industria de la lengua, que abarca teléfonos, diarios, revistas, radios, libros, internet. Y que está transnacionalizada… (Ludmer, 2010b).

La última palabra es clave: la noción de literatura autónoma y su momento de esplendor coinciden históricamente, para Ludmer, con la era de las naciones latinoamericanas desde su constitución hasta su culminación como tales que es el punto más alto de modernidad que han alcanzado. Nación y sociedad eran los ejes de la representación, que se borra un poco hoy con las ideas de éxodo, migraciones y transversalidades. Los binarismos se someten a procesos de fusiones y de multiplicaciones. Y hasta se borran los géneros literarios: «una escritura posautónoma puede ser ensayo, poesía, novela, cuento policial y de ciencia ficción, todo al mismo tiempo», sostiene Ludmer (2010b).

Un análisis pormenorizado dejaría entrever disensos y acuerdos; para dar un ejemplo, pienso que la posmodernidad podría ser caracterizable como una representación de la representación, es decir, un simulacro, como algunos han pensado. Pero importa destacar el núcleo donde Ludmer pone el acento: la omnipresencia del mercado, el valor económico como supremacía y la importancia de situar en la lengua tal valor (recordemos que la literatura es parte de esa amplia constelación que es la que llama «industria de la lengua»). La frase de Fredric Jameson que me parece sintetizar la cuestión es la siguiente: «…cualquiera haya sido el caso en estadios y momentos anteriores del capitalismo, donde lo estético era un santuario y un refugio de los negocios y el Estado,

hoy no hay ningún enclave donde la forma mercancía no reine suprema» (1998, p. 62).

Pero la literatura insiste en exhibir su voluntad de supervivencia; su permanencia engloba los cambios; entre otros, parece haberse modificado el campo intelectual: no se advierten sólidas formaciones (en el sentido que da Raymond Williams al término), y las batallas literarias están, por lo general, motivadas por el deseo narcisista de mostrarse y alcanzar notoriedad, cuando no como una manera de venderse y vender lo que se ha publicado. Un ejemplo que me parece paradigmático es *El aleph engordado* (2009), de Pablo Katchadjan. Autor de un curioso experimento, aparecido en 2007, de nombre *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente,* Katchadjan –editor y autor del sello IAP– parece haberse especializado en textos «clásicos» con los que opera aplicándoles algún mecanismo de transformación, con el fin de *épater le bourgois* y provocar la escandalosa polémica, objetivo que logró ampliamente. Es así que el texto de Hernández aparece por exacto orden alfabético y, aunque Katchadjian mantendrá literalmente intocados cada uno de los versos de Hernández, destruirá consecuentemente –obvio es decirlo– la estructura del texto y su lógica semántico-sintáctica mediante la modificación del orden por un criterio externo al sentido, en el que la sucesión alfabética obra como contingencia azarosa. Este experimento fue objeto de una elogiosa nota de César Aira (2009-2010), donde lo compara con «un cuadro al revés», desarrollando un tan inteligente cuan barroco argumento para realzarlo como un triunfo de la pura forma.

Este espaldarazo por parte de un escritor considerado el más original experimentador de nuestras letras repite el operativo con el que Borges prologa *La invención de Morel*, de su amigo Adolfo Bioy Casares. Pero mientras Borges y Bioy procuraban, además del éxito de la novela, imponer otros géneros, diferentes a los hábitos de lectura del momento, para que hicieran la guerra al realismo de Gálvez, Katchadjan, con su *shock* para el lector, quien sabe que se transgrede un texto fundador, pretende celebridad y la obtiene. Esta situación se intensificó cuando en su mismo sello editorial apareció la «novela» *El aleph engordado*, audacia que motivó el inicio de un recurso legal por plagio, por parte de la viuda de Borges, que aún está por resolverse; en este litigio, no es un dato menor que su abogado defensor sea Ricardo Strafacce, notable investigador y autor de una excelente biografía del escritor maldito de nuestras letras, Osvaldo Lamborghini. Mi ejemplo no pasaría de ser una anécdota del campo intelectual si no fuera porque intenta mostrar el eje de mi argumento: no es suficiente la práctica experimental en el arte para constituirse como vanguardista; nadie asume ya que los gestos de ruptura podrían, de por sí, tener efectos políticos, más bien vemos aquí ese interior del mercado y una operación de cultura mediática sin bordes perceptibles.

Ahora paso a comentar otro experimento narrativo, no menos curioso por su índole radicalmente extraña para nuestra literatura de las últimas décadas, tan ajena a los saberes y atmósferas clásicas, medievales o renacentistas. Se trata de *Anatomía de la me-*

lancolía, de Carlos Aletto. Y no estoy sola en esta mirada: me acompaña un nombre tan famoso en el campo de la crítica sobre literatura argentina y latinoamericana que no necesita de presentaciones: me refiero a Noé Jitrik. Dada su experiencia y la actualidad de sus lecturas sobre los escritores argentinos más recientes, no podríamos esperar, por su parte, fáciles deslumbramientos. Por eso importa destacar su opinión cuando dice:

> Un libro como éste, desafiante, a sabiendas, de lo usual de la narrativa argentina, devuelve confianza a lectores desesperanzados pero que, contra toda tiranía de desprolijos lugares comunes, siguen creyendo en una literatura que algo significa para una cultura que se sigue buscando (2015, contratapa).

El epígrafe de Borges con que Aletto encabeza su texto, «…la literatura no es otra cosa que una mentira que dice la verdad», tiene, en este caso, un contenido literalmente cierto, porque el texto brota de una genuina experiencia de su autor, minuciosamente relatada en la introducción en primera persona que, azarosamente (¿y no creía André Breton que el azar era una de las fuentes del saber inconsciente?), coincide con uno de los recursos literarios del linaje más tradicional desde el Quijote: el encuentro de un manuscrito donde, supuestamente, el escritor declara haber leído la historia que va a narrar. Así lo explica la página inicial que oficia de introducción aclaratoria:

> *Debo mencionar, antes que nada, que la Carta que trata la anatomía de la melancolía la encontré por error en mayo de 2001, en la Bibliothèque Nationale de France. Había solicitado un microfilm de un pliego renacentista y al ver la primera imagen advertí que no era la portada de la obra que buscaba, sino un escrito atribuido al anatomista Andrés Vesalio. Corrí el carrete hasta el final para ver los datos de imprenta y en el colofón leí: Hieronymo Margarit, Barcelona, 1615. En ese mismo momento verifiqué que recién seis años después, en 1621, se había impreso la célebre obra The Anatomy of Melancholy de Robert Burton. Este dato implicaba que el escrito que tenía frente a mis ojos era, al menos, un interesante antecedente del exhaustivo estudio inglés sobre la melancolía. Esa misma tarde lo leí y deslumbrado por la lectura me propuse trabajar el texto* (2012, p. 4, en cursiva en el original)

¿Importaría, en rigor, saber si esta declaración del autor es verdadera? Nada de eso: la ficción cubre con holgura todas las «mentiras» impregnadas por «verdades» propias de quienes somos, pero sí interesa este dato extratextual en posesión de quienes lo conocemos, pues sabemos que Carlos Aletto es un lector privilegiado y diferente, a contracorriente de algunas direcciones de la cultura actual, tan apegada a lo inmediato y la celeridad; es un apasionado por los clásicos grecolatinos y por los autores del Renacimiento, además de ser un gran conocedor de la pintura de El Bosco y de Brueghel el Viejo; también importa advertir que deja constancia de la prelación de la fuente

que constituye su hipotexto respecto de la célebre obra de Robert Burton: cauciones propias del cuidado de un lector erudito.

De esa mezcla de verdad y ficción surge una primera persona que presenta su relato como las memorias de Andrés Vasalio, médico en la corte de Felipe II, obsedido por la devastación que la melancolía produce en los cuerpos hasta el punto de cometer lo que hará de él un réprobo: «…disecar a un hombre vivo como si fuera una sangrienta granada», según sus propias palabras. Pero este registro memorialístico alterna con otro a la manera de un canon: mientras la escritura de Vesalio ocupa los llamados capítulos, otra voz, la de un sujeto de nombre Túngano, ¿narra, describe, sueña o delira? las visiones de su *catábasis* (es decir, de su descenso infernal), guiado por un ángel; este motivo tradicional es otro interés persistente del autor, quien admite haber estado siempre fascinado por las *catábasis*, dada su recurrencia en toda la literatura occidental desde Virgilio y, por supuesto, Dante. Al presentar, en septiembre de 2012, su libro en la Casa del Bicentenario, se refirió a esta visión: «… uno de los descensos que más me interesan es 'La Visión de don Túngano', un viaje alegórico redactado en torno a 1140 por un monje irlandés, que se publicó por última vez en 1526» (Télam, 2012). Y, de esta manera, el escritor exhibe los materiales sobre los que trabaja, con una operación esencial: la lectura que deriva hacia la escritura.

Hasta aquí, entonces, las condiciones de posibilidad de una investigación sobre un hallazgo y un arduo trabajo posterior con el lenguaje, que conducen a un texto inscripto en el género que conocemos como novela histórica, aunque este estadio previo de estudio sobre los materiales sea indiscernible, gracias a una escritura cuya superficie no deja advertir las suturas de su tapiz. Pero lo dicho no es suficiente para aproximarnos al efecto hipnótico de una escritura que fascina con su virtuosismo al promover un extrañamiento que convive con la familiaridad propicia para la identificación. Cito un breve pasaje para que pueda observarse la tensión entre ambos efectos, porque mientras podemos compartir el estado de ánimo del personaje –quién no ha tenido angustia, dolor, preocupación, incertidumbre, y eso le ha provocado insomnio–, nadie creería, ahora, que el sentimiento se asocia con los humores ni los vapores del corazón, o que los espíritus vitales unen el cuerpo y el alma; tampoco describiríamos los procesos psico-físicos del modo en que están explicados en lo que sigue:

> Quería decir algo y no me llegaban las palabras a la boca, me era necesario decir algo que les diera a entender que yo, como ellos, soy más saturnino que jovial y que la duradera agonía de Jeroen me traía a la memoria la triste recordación de mis terribles aprietos y angustias que no me dejaba dormir por las noches. No consigo un momento tranquilo para hallar una receta que acierte en mudar los humores negros, amargos, fríos, secos y espesos en humores cálidos, dulces, templados y rojos para criar en el corazón vapores más sutiles y fortalecer los

> espíritus vitales, que son los lazos entre el cuerpo y el alma. Y estando en estos pensamientos, me hallé inclinado sobre el catre, tomándole el pulso a Jeroen, en cuyos ojos veía, al estar cerca mayor profundidad; eran dos pozos en cuyos oscuros fondos brillaba, como agua de azabache, el humor de la melancolía (2013, p. 43).

De esta manera, la reconstrucción de una época lejana en el tiempo distancia, pero el lenguaje, es decir, lo poético de su efecto lumínico –hay colores como en los cuadros y la oscuridad es tan potente como la luz pues tiene su propio destello–, los desdoblamientos de algunos personajes que son y no son el mismo, las visiones oníricas plenas de alegorías bifrontes características de las pesadillas o los delirios inducidos por drogas son propios de una escritura contemporánea que no adhiere al modelo arqueológico, sino a la profundización magistral generada por una ficción que induce al lector a inmiscuirse en el imaginario de una subjetividad para compartir sus experiencias, sus saberes, sus obsesiones, sus perversiones y sus sentimientos, que son también los de una época arcaica para nosotros, pero accesible por una novela que explora su dimensión imaginaria.

Retomo ahora lo escrito líneas más arriba. Si la frontera específica de la literatura se ha tornado lábil y porosa, si ha sido destituida su dimensión crítica y lo político no podría darse en un espacio alternativo al mercado, recurro a una novela tan singular como revulsiva para mostrar algunas persistencias de eso que llamo «supervivencia de la literatura»: hablo de *La Virgen cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara. Si con un solo término quisiéramos caracterizarla, debería ser «inclasificable», para aproximarnos a la idea de un texto situado en la permanente y dinámica confluencia de discursos, registros culturales, transversalidades sociales y sexualidades nómadas; aunque todo ello tenga lugar en un significante que todo lo engloba: la villa, llamada *El poso*, y la expresión musical que es la síntesis energética de lo que nuclea a esa comunidad, la cumbia villera. Lo de inclasificable se entiende en el contexto de la crítica académica que, hace diez años, reunió, en la Universidad de Rosario, a un grupo de críticos jóvenes pero ya reconocidos por su trayectoria para discutir sobre realismo. El interés del tema se entiende en el contexto de la gran crisis del 2001, y más tarde, por las políticas puestas en marcha por los sucesivos gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, cuyas implicancias culturales han sido caracterizadas así:

> Las respuestas efectivas a estas demandas serán percibidas más allá del plano meramente individual y tendrán como correlato un renovado impulso para la redefinición de un "capital cultural" capaz de articular un sentido global a las políticas de gobierno. La paulatina y creciente construcción de dispositivos simbólicos aglutinantes, abarca tanto fundamentales núcleos semánticos de la

> historia, como los grandes relatos culturales contemporáneos. En esta dirección, el kirchnerismo elaborará una tradición propia mediante un discurso de aliento épico sobre "lo nacional", caracterizado por la reivindicación selectiva de procesos, acontecimientos, movimientos y sujetos colectivos y particulares del pasado y del presente, ligados a grandes discursos sociales, entre los que la identidad peronista, la militancia de los 70, el enfoque revisionista de la historia, el universo futbolístico y el rock tiene un lugar preferencial (Pérez Calarco, 2014).

En esta constelación cultural, emergen textos que bucean en la marginalidad exponiendo el submundo villero, la bailanta y la cumbia, destacando el perfil de lúmpenes protagónicos, tratados como individualidades sobresalientes de los barrios bajos. La mencionada discusión se entiende, entonces, por el afán de caracterizar esas nuevas formas de dar cuenta de la realidad, lo que, en términos generales, recibe el nombre de realismo. Pero para plantearse los alcances de esta categoría en esta flexión epocal del nuevo realismo, no diríamos –con Ludmer– que ya no existe la representación, sino que apelaríamos a lo descripto por Fredric Jameson (1991, pp. 35-46) como la lógica cultural del capitalismo tardío, según la cual la relación entre el enunciado artístico y su referente se ha desplazado, pues el lazo referencial ya no aspira a dar cuenta de una verdad, sino que se establece entre el signo y un simulacro, una representación que sustituye al mundo. Volvemos así al comienzo de estas líneas, cuando nos preguntábamos por la incidencia de la cultura de masas en la construcción de la subjetividad y su impregnación en los imaginarios sociales. Es en este aspecto donde la novela de Cabezón Cámara acierta a dar en el blanco; en efecto, la mentalidad de una de las dos protagonistas, la travesti llamada Cleo, capta la realidad intermediándola por la televisión. Su ícono sagrado es Susana Giménez, modelo paradigmático de la diva televisiva, quien, dicho sea de paso, en una de las alternativas bizarras de la trama, la apadrina, lanzándola realmente a la fama como cantante estrella de la ópera cumbia.

En el foro sobre realismo que he mencionado, Graciela Speranza, retomando una definición de Beatriz Sarlo, al referirse a este nuevo realismo, anota: «Con renovado espíritu etnográfico, el escritor se documenta y deja que el lenguaje se desvanezca en beneficio de una certeza de realidad» (2005, p. 4). La novela que me ocupa, sin embargo, no responde a las condiciones señaladas por Speranza. Estructurada, como la de Aletto, con un recurso de vasta tradición novelística, como es el de las voces alternadas –cada capítulo está a cargo de una de las dos protagonistas, Qüity y Cleo–, lanza al lector a un vórtice discursivo, a veces poético, otras, verborrágico. Pero no caben dudas de que la actitud epistemológica de la narradora-escribiente, Qüity, no tiene nada de etnográfica, si entendemos por tal la mirada distante de quien contempla un mundo ajeno para describirlo. Por el contrario, el personaje –una periodista joven y activa, de costumbres irregulares (bebe, se droga, en ciertos períodos tiene una conducta promis-

cua), que, aunque ha abandonado su carrera de Letras, es poseedora de una amplia cultura letrada y se ha especializado en lenguas clásicas– llega a la villa por la posibilidad de conseguir material para un artículo interesante, pero la villa la atrapa, la conquista, se va posesionando de ella hasta transformarla en letrista de la ópera cumbia. En algunos capítulos, estrofas de tales letras aparecen como epígrafes y permiten observar un conglomerado lingüístico que incorpora expresiones idiomáticas en inglés en los versos octosílabos propios de la poesía popular, mostrando el cruce de lo elemental con lo bizarro: «*Topadoras y bulldozers/doble trabajo lograron/ not only nos aplastaron:/they olso did los cimientos/pa´los del country privado*» (2009, cap. 21, p. 131).

De modo que, al sumergirse en ese mundo, la periodista/escritora también nos hace entrar en él, y la primera persona singular en la que escribe se va transformando en una plural con la que narra y describe cómo vive la comunidad villera a la que ya pertenece. La segunda razón por la que la novela no condice con lo expuesto por Speranza es el lenguaje. Lejos de desvanecerse, aquí el lenguaje tiene un fuerte protagonismo y un abanico de usos singulares. Lenguaje de mezcla, híbrido y bastardo, desliza su vértigo acumulativo entre un dinámico límite que oscila entre lo obsceno y lo poético, pero que siempre logra capturar al lector con el efecto de lo genuinamente experimentado.

Hay un momento climático en la transformación de la protagonista: ocurre cuando, casi sin pensarlo, se ve envuelta en una situación de extrema violencia y horror en la que llega hasta matar a una jovencita quemada viva para terminar con su sufrimiento. Veamos un fragmento de una de las escenas más fuertes del texto, en la que la misma protagonista relata ese terrible episodio:

> Estaba tan dura que creí que el frío de la noche me haría añicos como si fuera un vidrio, pero no me hizo, el olor de la carne quemada por el fuego no me hizo añicos, abrazar con mi tapado de paño rojo a la mujer que gemía y aullaba y respiraba con estertores de ballena moribunda y que rechinaba los dientes como los condenados del infierno de Dante no me hizo añicos, sentarme en el piso y ponerla en mi regazo como si fuera un bebé para apagarla del todo no me hizo añicos, mirarla a los ojos que le quedaba vivos en la carita carbonizada no me hizo añicos, decirle que se quede tranquila, que ya pasaba todo, mentirle que iba a estar bien no me hizo añicos, acercarle el cañón de la 38 a la sien no me hizo añicos, acunarla no me hizo añicos, embadurnarme de la carne y los fluidos de su cuerpo asado no me hizo añicos, y dispararle y quedar bañada del spray de sangre y sesos que le salió de la cabeza tampoco me hizo añicos (2009, p. 43).

Lo extenso de la cita se puede admitir para que observemos cómo la autora maneja fluidamente los recursos de un lenguaje donde se conjugan hábilmente el naturalis-

mo semántico –un contenido enseñoreado por lo biológico del cuerpo desgarrado y sufriente, en plena abyección– con una sintaxis fluyente, donde la repetición se torna obsesiva para lograr el efecto de una experiencia tan impactante que ha ocasionado el desdoblamiento de quien la vive: «no me hizo añicos». Estas bipolaridades cruzadas se dan también en otras direcciones: por ejemplo, la dureza de una vida precaria que se halla siempre en el filo de la muerte violenta convive con la sensiblería de un imaginario *camp* impregnado con los estereotipos de la telenovela. En la estela de la estética *kitsch* tan magistralmente trabajada por Puig en la literatura argentina, *La Virgen cabeza* la exacerba al enmarcarla en una atmósfera de extrema violencia, crueldad naturalizada, peligrosidad e injusticia, pero desplegada sin dramatismos, sino, por el contrario, envuelta en ternura y humor.

Y si de nuevos realismos se trata, *Glaxo* (2009), la segunda novela de Hernán Ronsino, se ajusta al tema como anillo al dedo. Importa señalar que ya ha conocido tres reimpresiones, una el mismo año de su aparición y otras dos en 2011 y en 2012; esa favorable circunstancia evidencia su éxito de público y también quiere decir que aún quedan lectores, esos «cisnes tenebrosos y singulares», según quiso definirnos Borges. Si nos preguntáramos a qué clase de lectores puede haber atrapado esta novela, puedo imaginar una posible respuesta al decir que serían lectores que disfrutan lo que Barthes llamó «el placer del texto», y si bien en las décadas que conocieron el auge del postestructuralismo se prefería el texto de goce, nada hay en esta novela de ingenuidad narratológica. Una escritura «blanca», despojada, hace pensar en el minimalismo por su tendencia a reducir la información a lo esencial y, si bien esta categoría, empleada por primera vez por Richard Wollheim en 1965, fue usada para calificar obras de las artes plásticas (así, por ejemplo, los *ready made* de Marcel Duchamp), pasó luego a la literatura en función de la obra de Raymond Carver. Como se sabe, el minimalismo extrema el punto de vista «desde afuera», por lo que no se nos permitirá entrar a la subjetividad del personaje ni se nos dirá nada de sus intenciones o sentimientos; sin embargo, como veremos, el realismo por momentos minimalista de Ronsino deja, al final de la novela, un resto de sentido que apunta a la crítica política.

Dos condiciones de posibilidad sustentan, a mi parecer, la novela de Ronsino: una severa frugalidad de recursos en el lenguaje, pero a la vez, la solidez estructural del relato, donde los cabos sueltos se recolectan al final, a la manera del policial clásico. El relato está a cargo de cuatro personajes situados en diferentes cortes temporales: Vardemann, octubre de 1973; Bicho Souza, diciembre de 1984; Miguelito Barrios, julio de 1966, y Folcada, diciembre de 1959. Cada uno narra algunos episodios de su vida sin visible relación ente sí, en un pueblo donde, en apariencia, no pasa nada particularmente intenso y los días transcurren monótonos. Un tiempo monocorde se metaforiza con el sonido de los trenes, que parecen pautar la inane reiteración de

los rituales pueblerinos. Pero el tren será eliminado: ya al comienzo, una cuadrilla de obreros está desmontando los rieles, aunque su estrépito perdura en la memoria del personaje y reaparece en sus sueños. Por eso el emblema de un suceder oculto emerge en un pasaje que se reitera, casi sin cambios, de esta manera:

> Entonces empiezo a soñar con trenes: con trenes que descarrilan. Se hamacan, antes de caer. Rompen los rieles. Largan chispas. Y después viene ese ruido, previo a la detención, tan estridente. Que hace doler las muelas. Que conmueve. Como cuando la navaja raspa en la zona de la nuca y las cabeza se estremecen, las espaldas se estremecen, y no importa si es Bicho Souza o el viejo Berman, las espaldas se sacuden como los vagones de un tren descarrilando. Escalofrío, que le llaman. Después hay un ardor, en la nuca. Y la picazón del cepillo, entalcado, rodeando el cuello. Y una primitiva calma (2009, p. 12).

Como vemos por el pasaje citado, los detalles de las acciones cotidianas están descompuestos en sus mínimos elementos, y esta insistencia, así como las repeticiones que aparecen en varias zonas del texto casi hasta el abuso y son el único recurso retórico perceptible, construyen una atmósfera de inminencia, a la espera del desatarse de una catástrofe. Este estilo, entonces, constituye una fuerte exigencia al lector, pues, para captar la densidad del acontecer, es necesario estar atento a los indicios, que siempre son sutiles. El transcurrir de la vida en el pueblo, según anoté antes, es de una calma y gris monotonía, sin embargo, en esa primitiva pasividad, ocurre un hecho de sangre: un cadáver aparece en el cañaveral cercano a las vías del tren. Los escritores que marcaron a Ronsino son, sin duda, los maestros del policial negro y los realistas norteamericanos como el Hemingway de *El viejo y el mar*: por debajo de una superficie de acciones menores, atenta a los detalles, se anuncia algo latente y ominoso. Es que este realismo minimalista no se afirma en la eventual inmediatez de la transposición directa, sino en la mediación de una serie de aspectos formales como la singularidad de lo relevante en una totalidad intensiva y no extensiva, así como en mínimos elementos de cada personaje que revelan su tipicidad.

La cultura de masas también está presente, pero, en este caso, por el imaginario del cine. En el apartado concedido a la narración del «Bicho» Souza, los recuerdos de la infancia consisten en un juego de dramatizaciones en el que los chicos del pueblo imitan las escenas de un *western*, *El último tren de Gun Hill*, donde reproducen los gestos de Kirk Douglas y de John Wayne. Esta impregnación imaginaria es tan indeleble que el narrador-personaje las incorpora a las escenas «reales» y lo relata así:

> Era gracioso ver la cara del Flaco Vardemann copiándole los gestos y el andar a Kirk Douglas.[…] El finado Miguelito Barrios, pobrecito, en cambio, sacaba

> igual los pasos de John Wayne. *Entonces,* […] *el Flaco Vandermann y Miguelito Barrios armaban un duelo imaginario; el Flaco salía a la calle, Miguelito se sentaba dándole la espalda a la entrada; y cuando el Flaco Vandermann reaparecía, ya no era más el hijo único del peluquero de la Glaxo, ese flaco insulso y desgarbado, ahora el Flaco Vandermann era Kirk Douglas y con unos pasos inseguros se acercaba, rodeado por alguna risa contenida, para tocarle el hombro a Miguelito, que para ese entonces también se había transformado y ahora era John Wayne; entonces el duelo se volvía inevitable* (2009, pp. 38-39, el énfasis es mío).

Pese a las características «exteriores» del punto de vista donde se emplaza la descripción del personaje, a veces se transgrede tal exterioridad y se le permite que «hable» con el lector. Es el caso de Folcada, cuando soliloquia sus sospechas sobre la infidelidad de su mujer, la Negra Miranda: esta inquietud motiva la sostenida búsqueda del presunto amante que él emprende con el fin de vengarse, venganza que será el desencadenante de los acontecimientos. Pero, en rigor, este prolongado e insistente buceo interior constituye un desplazamiento; funciona para que podamos advertir la paranoia del agresivo temperamento de quien ha sido destituido de la fuerza policial por el empleo de injustificada violencia. Su triunfo, mediante una conspirativa maniobra para inculpar a un inocente, con la complicidad de otro de los personajes a quien somete por el miedo, permite mostrar la impunidad que reina en un país como el nuestro, sin el suficiente desarrollo de los mecanismos efectivos de la sociedad civil.

Por otra parte, si nos detuviéramos en la rápida acumulación de las frases en el párrafo, en contraste con la morosidad y aparente insignificancia de lo descripto, en la obsesiva recurrencia interna del pensamiento, enseguida nos traería ecos de un maestro de la espera y de la literatura: Antonio Di Benedetto. Pero, mientras, como se sabe, el deseo desembocando en la espera inútil y por extensión, en la posible futilidad de toda existencia humana, es el resto de sentido que nos deja el magistral existencialista Di Benedetto, en *Glaxo*, el arraigo de los personajes en su contexto puntual constituye un fuerte anclaje para la historia que se avecina. Porque, como en las buenas policiales, los cuatro relatos de los personajes anudan al final la lógica de una historia banal pero no por eso menos terrible. Aunque no es un policial, salvo que consideráramos así a *Operación masacre*, texto al que pertenece el pasaje que, no por casualidad, oficia de epígrafe. Como su mentada antecesora, esta novela excede los requerimientos del género: en efecto, no se trata de cómo se trabajan las estrategias o el recurso al suspenso, sino de algo más profundo semióticamente, cuyas implicancias son epistemológicas. Pues todo policial es, en rigor, casuístico; el lector quiere saber, necesita saber, quién hizo qué, mientras que aquí se construye una mirada sobre los modos en que opera el poder en un país cuyo ruido, como el del tren, perdura en el sueño y el transcurrir del tiempo.

Con estas novelas, me he propuesto ofrecer un ejemplo que, según creo, nos permite advertir la supervivencia de nuestra literatura.

Referencias Bibliográficas

Agamben, G. (2007). *Infancia e historia* (Mattoni, S., Trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Aletto, C. D. (2012). *Anatomía de la melancolía*. Mar del Plata: Cuerva Blanca.

Aletto, C. D. (2015). *Anatomía de la melancolía* (2ª ed.). Buenos Aires: Galerna.

Aira, C. (2009-2010). El tiempo y el lugar de la literatura. Acerca de *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* y *El Aleph engordado*, de Pablo Katchadjian. *Revista Otra parte* (19). Recuperado 4 de diciembre, 2015, de http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-19-verano-2009-2010/el-tiempo-y-el-lugar-de-la-literatura

Borges, J. L. (1996). La supersticiosa ética del lector. En *Obras Completas I* (pp. 202-205). Buenos Aires: Emecé.

Bürger, P. (1978). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Cabezón Cámara, G. (2009) *La virgen cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Jameson, F. (1998). Notes on Globalization as Philosophical Issue. En Jameson, F. & Miyoshi, M. (Eds.). *The Cultures of Globalization* (pp. 54-80). Durham, NC: Duke University Press.

Jameson, F. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo* (Tarcus, H., Comp.). Buenos Aires, Imago Mundi.

Montaldo, G. (2002). De la mano del caos. Sujetos y prácticas culturales. *Cuadernos de Literatura, 8* (15), 21-29.

Huyssen, A. (2002a). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Huyssen, A. (2002b). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Ludmer, J. (2010a). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Ludmer, J. (2010b). Literaturas postautónomas. Otro estado de la escritura. *Revista Dossier* (17). Recuperado 7 de julio, 2015, de http://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/

Pérez Calarco, M. (2014). *Vigencias decimonónicas. Actualizaciones de núcleos míticos de la cultura argentina en emergentes de una constelación estética: literatura, cine, rock (1983-2009).* [Tesis doctoral inédita]. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.

Ronsino, H. (2009). *Glaxo*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Speranza, G. (2005, diciembre). Por un realismo idiota. *BOLETIN/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 1-11.

Télam (2012, septiembre 21). El escritor Carlos Aletto presentó su libro *Anatomía de la melancolía*. Recuperado 4 de diciembre, 2015, de http://www.telam.com.ar/nota/38721/

Contemporaneidad y Territorialidad: Pensar el Teatro de Buenos Aires en el Siglo xxi

Jorge Dubatti*

Las siguientes reflexiones se relacionan con temas que venimos trabajando desde hace dos décadas en la Universidad de Buenos Aires y que, solo en parte, hemos expuesto en los tres tomos de nuestra *Filosofía del Teatro* (Dubatti, 2007, 2010, 2014a) y en *El teatro de los muertos* (2014b). Observa Juan Villegas que nuestro trabajo teórico es un «caso paradigmático» de la articulación entre el pensamiento teatral de los artistas y el académico, «dado que el pensamiento de los artistas se constituye en la base teórica de enunciación de los principios de su *Filosofía del teatro*» (Villegas, 2013, p. 13). Justamente en esa línea queremos profundizar. Creemos que, en esta perspectiva señalada por Villegas, confluye no solo nuestra tarea en la Universidad, sino también nuestro trabajo en el campo teatral en gestión y política cultural, como programador artístico en el Centro Cultural de la Cooperación, director y docente de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, y crítico teatral en medios.

El Concepto de Teatro-Matriz, una Precuela Teórica

Para llegar a los conceptos de cartografía radicante y pensamiento cartografiado, necesitamos previamente explicar que entendemos el término *teatro* en tanto *teatro-matriz* para designar el amplio conjunto de las artes escénicas o artes del teatro que trabajan con el convivio territorial y la presencia de los cuerpos en él produciendo *poíesis*. Nuestro pensamiento sobre la necesidad de una redefinición de lo teatral como objeto de estudio es sincrónico con otros fenómenos del campo teatral de la Argentina y el mundo, en tanto en los últimos años se ha acrecentado la percepción de la problematicidad del teatro cuando se intenta responder: ¿qué entendemos por teatro? En la Post-dictadura argentina (período que se abre a partir de 1983), la definición teórica del teatro deja de tener una caracterización cerrada, desdibuja sus límites, se torna eminentemente abierta. El teatro deja de ser solo una de las *bellas artes*, un *edificio* o *un texto para ser representado por actores*, como en las viejas definiciones de siglos pasados.

* Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: jorgeadubatti@hotmail.com

Se problematiza[1]. Y es relevante señalar que esta nueva visión problemática del teatro implica nuevas dinámicas no solo en la teoría, también en el comportamiento de los espectadores, en la legislación, en la programación de festivales, en el diseño de planes de estudio, en las políticas culturales, en la elaboración de los discursos críticos, etc.

Para enfrentar el interrogante de la problematicidad, proponemos el concepto de *teatro-matriz*: una estructura formal ontológica-histórica mayor, fundante, generadora, de la que se desprenden otras a lo largo de la historia y que las incluye a todas. El teatro-matriz sería constante, desde su surgimiento en la cultura hasta hoy, y de él se desprenderían prácticas, usos, concepciones diversas a través de la historia, que exigen en cada caso un estudio particular. Para definir la idea de teatro-matriz necesitamos reconocer tres conceptos: teatralidad, teatro, transteatralización.

El concepto de teatralidad es de raíz antropológica. Desde una antropología del teatro[2], la teatralidad es una condición de lo humano que consiste en la capacidad del hombre de organizar la mirada del otro, de producir una óptica política o una política de la mirada[3]. El mundo humano se sostiene en una red de mirada. Una red de mirada (de lo que debe y no debe verse, de lo que puede y no puede verse) genera acción social y sostiene el poder, el mercado, la totalidad de las prácticas sociales. Desde una perspectiva antropológica, así como la especie se define en el *Homo sapiens* (el hombre que sabe), el *Homo faber* (el hombre que hace) y el *Homo ludens* (el hombre que juega), se reconoce un *Homo theatralis*, el «hombre teatral». La teatralidad es inseparable de lo humano y acompaña al hombre desde sus orígenes. Incluso podemos hablar de una teatralidad preconsciente del infante, por ejemplo, en las dinámicas del llanto. La teatralidad (organizar la mirada del otro, dejarse organizar la propia mirada por la acción del otro, establecer un diálogo en ese juego de miradas) está presente en la esfera completa de las prácticas humanas en sociedad: la organización familiar, la cívica, el comercio, el rito, el deporte, la sexualidad, la construcción de género, la violencia legitimada, la educación, y otras innumerables formas de lo que podemos llamar la teatralidad social. También está presente en el teatro, ya que tardíamente este se apropia de la teatralidad para darle un uso específico.

El teatro en sentido genérico y abarcador, el teatro-matriz, sería resultado de un nuevo uso, tardío respecto de los anteriores, de la teatralidad humana, y se emparienta, por vía antropológica, con la gran familia de prácticas originadas en la teatralidad

1. Hemos desarrollado el tema en Dubatti, 2015a.

2. Antropología del Teatro: disciplina científica de la teatrología que estudia los fenómenos teatrales por su relación con la teatralidad humana, es decir, con la teatralidad como atributo sin el cual la humanidad sería inconcebible.

3. Partimos para esta formulación de una apropiación, desde una perspectiva antropológica, de la propuesta de Gustavo Geirola, 2000, de base psicoanalítica.

social. El teatro propone un uso singular de la organización de la mirada, que exige: reunión, *poíesis* corporal y expectación. La filosofía del teatro define ese uso como un acontecimiento en el que artistas, técnicos y espectadores se reúnen de cuerpo presente (el convivio) para expectar (recordemos que el término teatro, en griego, *théatron*, podría traducirse «mirador», «observatorio») la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas, en el cuerpo de los actores (Aristóteles, en su *Poética*, llama a esa construcción *poíesis*, y de ese término proviene la palabra «poesía»).

Hay otra vuelta de tuerca, desde hace siglos, acentuada en el mundo contemporáneo: la transteatralización. Llamamos transteatralización a la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad —fenómeno extendido a todo el orden social— a través del control y empleo de estrategias teatrales, pero, en la mayoría de los casos, para que no se perciban como tales. Abonada por el auge de la mediaticidad y la digitalización, se produce una proyección del teatro sobre la teatralidad antropológica como resultado de una dinámica invertida: como en el dominio de la política de la mirada se sostienen el poder, el mercado y la vida social desde los medios, para optimizar y cultivar el control de la teatralidad, se recurre a las estrategias y procedimientos del teatro. Las múltiples prácticas de la teatralidad social se enriquecen con los saberes y estrategias del teatro. Políticos, periodistas, pastores, abogados, gerentes de empresas, comerciantes, docentes, entre otros, realizan cada vez más cursos y entrenamientos de teatro para valerse de esos saberes y destrezas al servicio de un mayor dominio de la teatralidad social en sus campos específicos.

Un ejemplo: organizar la mirada de las vastas audiencias implica construir opinión pública, ganar o perder elecciones, vender más o menos productos. La retórica investiga ancestralmente las formas de dominar la organización de la mirada del otro (Pricco, 2015). La publicidad puede ser estudiada desde los mecanismos de la transteatralización. En esta el teatro borra su carácter poiético. Frente al auge social de la transteatralización —término clave para la comprensión del mundo contemporáneo—, el teatro poiético dialoga con esa tendencia: plantea fricciones, reacciones, resistencias o filiaciones para poner en evidencia su relación o diferencia con la transteatralización.

De esta manera, definimos como teatro, en un sentido genérico e incluyente —teatro-matriz—, a todos los acontecimientos en los que se reconoce la presencia conjunta y combinada de convivio, poesía corporal[4] y expectación. El teatro puede incluir elementos tecnológicos (como en la llamada *escena neotecnológica*,[5] cada vez más exten-

4. Cuando hablamos de *poíesis* corporal, no nos referimos a estética de la prosaica corporal. Para diferenciar poética y prosaica, véase Katya Mandoki, 2006a, 2006b y 2007.

5. Llamamos así a la escena de Buenos Aires que incluye en su poética recursos de los nuevos avances tecnológicos: digitalización, redes ópticas, *streaming*, proyecciones, escenografía computarizada, etc. Véase Sassone, 2005.

dida en Buenos Aires), pero no puede renunciar al convivio, a la presencia aurática corporal productora de *poíesis*. Oponemos a convivio, entonces, tecnovivio, paradigma existencial de la vida cotidiana que permite, gracias a recursos tecnológicos, establecer un vínculo desterritorializado (sin reunión territorial) que permite la sustracción del cuerpo presente. Las prácticas artísticas que se fundamentan en la impresión o la transmisión digital y satelital (la literatura impresa, el cine, la televisión, el video, etc.) son prácticas tecnoviviales. En el convivio territorialidad y cuerpo presente son condiciones *sine qua non*. El teatro-matriz se funda en un acontecimiento de *convivio* + *poíesis* + *expectación*: es una matriz-acontecimiento.

¿Por qué perseverar en el término ancestral «teatro» y no recurrir a otros más cercanos, como «artes escénicas»? Porque, etimológicamente, el término *théatron* —'lugar para ver, mirador, observatorio'— reenvía, a su manera, a las nociones de *lugar* (territorialidad) al que acudir y donde *reunirse* (convivio), para *mirar* (percibir, pensar, inteligir, en raíz compartida con el término *theoría*), y especialmente para mirar, con un sentido de transitividad, algo que aparece (ver aparecer: *theáomai,* véase Naugrette, 2004). El término «arte escénica» no implica necesariamente ni territorialidad compartida ni reunión convivial (por ejemplo, son artes escénicas las aguas danzantes, los espectáculos con hologramas y autómatas, determinados usos de las artes visuales); exige la distinción entre artes escénicas conviviales y no conviviales. Nuestra propuesta reivindica un valor teórico de la palabra teatro, desde la contemporaneidad hacia el pasado del derrotero teatral, más allá de los usos históricos que la palabra tuvo en particular en cada época y contexto. Invocamos un doble movimiento que persigue un equilibrio de diacronía/sincronía/anacronía: desde el origen etimológico ancestral hacia el presente, de la contemporaneidad al pretérito con una nueva carga semántica. Teatro-matriz, en tanto genérico, vale para pensar una estructura común (y a la vez diversa) presente en el aedo de la Antigua Grecia, en el drama litúrgico medieval, el teatro de boulevard y el teatro realista, la performance y el *happening*.

Todo lo que esa matriz toma, lo absorbe/transforma en teatro (Vivi Tellas, 2010), opera como una modelización de segundo grado (Lotman, 1988, 1996): el teatro *per-forma* (Schechner, 2012), da forma a través de la matriz de acontecimiento. La matriz es así vastamente inclusiva: permite combinatorias internas de esos componentes, variables en estructura (organización interna jerárquica de los componentes), trabajo (formas de producción, técnicas y métodos, uso de materiales finalmente ausentes en la estructura) y concepción (cómo piensa la poética su relación con el universo: la sociedad, la política, lo sagrado, la naturaleza, el lenguaje, el sexo y el género, etc)[6]. Esto implica una (re)ampliación del concepto de teatro, que pasa a incluir bajo ese nombre

6. Para el desarrollo de una teoría de la poética como estructura + trabajo + concepción, véanse Dubatti, 2009 y 2010a.

fenómenos de gran diversidad a través de las épocas (teatro griego, teatro latino, teatro cristiano, teatro renacentista, etc.). Por la diversidad de sus posibles inclusiones, el teatro-matriz se propone de esta manera como un genérico implícito que per-forma los materiales que convoca o absorbe y transforma: podemos proponer la fórmula

teatro + de […]

Es decir: teatro + de [prosa, danza, movimiento, muñecos, mimo, papel, poesía, relato, etc.], o también: teatro + de [la cultura griega, la latinidad, la cristiandad, etc.].

A partir de esta (re)ampliación del registro genérico, del teatro a teatro-matriz, se considera teatro tanto a las formas convencionalizadas (teatro de prosa o en verso representado por actores en salas especialmente diseñadas) como al teatro de mimo, de títeres y objetos, de nuevo circo, de papel (a la manera japonesa, el *kamishibai*), de *impro* (improvisación), de danza, de movimiento, de sombras, del relato (o narración oral), de calle, de alturas o las infinitas formas del teatro musical, el *stand up*, teatro neotecnológico (con aplicaciones de internet, proyecciones, hologramas, autómatas, etc.), entre otros. Toda aquella práctica en la que se verifique, de manera completa o fragmentaria, continua o discontinua, la matriz de acontecimiento convivio + poíesis corporal + expectación. La matriz es tan abarcadora que las combinaciones internas resultan ilimitadas.

También se incluyen los fenómenos que definimos como teatro de la liminalidad, fronterizos entre el teatro y el no-teatro (Dubatti, 2015b), en sus distintas formas: *performing arts*, teatro performático y *happening*, *serata* (las *veladas* italianas del futurismo), varieté, *music hall*, circo, intervenciones urbanas, acciones políticas como los *escraches*, las instalaciones con presencias corporales vivientes, teatro postdramático, teatro invisible (Augusto Boal), teatro ambiental, teatro rásico, teatro en los transportes públicos, biodrama, etc.

Ya no se usa, entonces, la palabra *teatro* como en el pasado, hoy está cargada de más vastas referencias. ¿Qué corpus incluiría una historia del teatro en la Argentina? Tanto los recitales de Madonna como las obras de Eduardo Pavlovsky y el Desfile del Bicentenario del 25 de Mayo de 2010 organizado en Buenos Aires por el grupo Fuerzabruta, las instalaciones con *poíesis* corporal, la narración oral y la magia. Una gran conquista epistemológica: sin duda un mayor acercamiento a la realidad del teatro y a la complejidad de sus vínculos fronterizos e intercambios con el resto del mundo. El teatro está hecho de mundo, y el mundo está hecho de teatro. La definición de teatro, parafraseando a Beckett, ha dejado entrar el caos al mismo tiempo que ha buscado diseñar un concepto inclusivo de las formas teatrales en los procesos de larga duración.

El teatro-matriz involucra el amplio espectro entre el prototipo moderno[7] (fuerza centrípeta) y la liminalidad (fuerza centrífuga hacia el no-teatro), parafraseando a Prieto Stambaugh (2009).

Como adelantamos antes, esta nueva visión (re)ampliada del teatro implica nuevas dinámicas en el comportamiento de los espectadores, en la legislación, en la programación de festivales, en el diseño de planes de estudio, en las políticas culturales, etc. El concepto de teatro se complejiza en todos los planos de la actividad, y esto acarrea necesarios cambios en las dinámicas de cada actividad.

Este nuevo uso del concepto teatro-matriz no solo vale para pensar el presente, sino también la historia. En este sentido advertimos, en la idea de teatro-matriz, un doble valor temporal: es un concepto de formulación contemporánea para pensar fenómenos contemporáneos; es un concepto de formulación contemporánea para pensar fenómenos antiquísimos. Nos gusta pensar el concepto de teatro-matriz como una precuela teórica: un concepto formulado después para nombrar lo que estaba —mucho— antes.

Por eso no hablamos de visión «ampliada» (o, como es frecuente oír hoy, «extendida») del teatro, sino (re)ampliada: sobre una visión más amplia en los primeros tiempos, la modernidad fue operando un estrechamiento reduccionista que terminó excluyendo de la noción de teatro una vasta masa de fenómenos teatrales (durante muchos años, por ejemplo, por influencia de esa reducción teórica moderna, se dijo que el teatro había desaparecido en la Edad Media). Las nuevas teorizaciones, como esta de teatro-matriz, permiten incluir, en tanto teatro, un sistema de expresiones mucho más vasto y complejo.

Ciencias del Arte, Epistemología de las Ciencias del Arte

Consecuentemente con esta ampliación del concepto de teatro, creemos que, en la Argentina y en Latinoamérica, se ha abierto un nuevo período en los estudios teatrales o teatrología, marcado por la consolidación prometeica de las ciencias del arte y, dentro de ellas, de las ciencias del teatro; por añadidura, la afirmación también de una epistemología de las ciencias del arte/del teatro, con el nuevo protagonismo de las universidades en su relación con el arte, la práctica y la reflexión.

¿A qué llamamos ciencias del arte? Al conjunto de disciplinas que se dedican a la producción de conocimiento riguroso, sistemático, fundamentado y validado por una comunidad sobre el arte. ¿A qué llamamos epistemología de las ciencias del arte? Al estudio de las condiciones de producción y validación del conocimiento científico sobre el arte y, en especial, de las teorías científicas vinculadas al estudio del arte. En tanto las ciencias parten de supuestos, la filosofía de la ciencia o epistemología debe analizar los supuestos en que se constituyen las ciencias.

7. Nos referimos como prototipo moderno a la idea de drama absoluto (Szondi, 1994) y su representación.

¿Cómo se diferencian las ciencias entre sí? Las ciencias pueden clasificarse por cuatro criterios fundamentales: objeto de estudio, métodos, clase de enunciados y tipo de verdad. ¿Cuáles son hoy las grandes construcciones científicas del teatro? Tienen vigencia actual cuatro grandes construcciones científicas del teatro. Aunque no son las únicas (Rozik, 2014), son las más desarrolladas y aceptadas en el presente: semiótica, sociología del teatro, antropología del teatro, filosofía del teatro. Cada una de estas construcciones científicas, como hemos estudiado en los volúmenes de *Filosofía del Teatro* (2007, 2010a, 2014a), plantea sus diferencias radicales y sus complementos. Quedémonos con el criterio del objeto de estudio. Entonces, si aceptamos que el teatro es un objeto de estudio singular, aceptamos la necesidad de las ciencias del teatro. Hay ciencias particulares dedicadas al teatro siempre y cuando este se plantee como un objeto de estudio singular.

Creemos que en esto radica el fundamento de este nuevo período en los estudios teatrales: en la aceptación, por ejemplo, desde la visión de la filosofía del teatro (que es una filosofía de la praxis teatral), de que hay una singularidad que diferencia el teatro de otros objetos de estudio. ¿Dónde está esa singularidad? En varios aspectos destacables en nuestro objeto de estudio, retomando las observaciones sobre teatro-matriz:

a) el teatro es un acontecimiento de la cultura viviente (distinguimos convivio y tecnovivio como paradigmas existenciales diversos) en el que confluyen tres sub-acontecimientos: convivio, *poíesis* corporal y expectación;
b) como tal, el teatro está sometido a incapturabilidad, a impredecibilidad, y especialmente a la experiencia de la pérdida y del duelo (también de la destrucción, como otra forma de la pérdida);
c) el teatro no permite la sustracción del cuerpo viviente en la producción y recepción de *poíesis*: acontece en y entre los cuerpos en reunión convivial;
d) en tanto cultura viviente no se puede desterritorializar, el teatro es un acontecimiento territorial (a diferencia de las artes tecnoviviales);
e) el teatro posee una inmanencia estructural en el nivel poiético;
f) esa inmanencia, por su naturaleza metafórica, se relaciona de forma compleja con la historia social y presenta una historia interna y una historia externa;
g) el teatro posee formas de producción y trabajo específicos (creatividad);
h) por su liminalidad (de origen) con la teatralidad humana (*Homo theatralis*), el teatro se relaciona estrechamente con todas las otras prácticas de la teatralidad natural y social y, a la vez, se diferencia de ellas;
i) como una de las artes, el teatro se relaciona y se diferencia con las otras artes;

Surgen así algunos de los conceptos clave que permiten presentar al teatro como un

objeto de estudio singular, dotado de especificidades: acontecimiento, cultura viviente, convivio, *poíesis* corporal, expectación, territorialidad, inmanencia estructural, historia interna/externa, trabajo, liminalidad con todas las otras prácticas de la teatralidad, vínculo y diferencia con las otras artes.

Aceptar la singularidad del teatro implica el reconocimiento de saberes específicos del teatro: como afirma Mauricio Kartun, «el teatro sabe» (es decir, posee saberes que no poseen otras actividades humanas) y «el teatro teatra» (el único que realiza los procesos complejos del «teatrar» es el teatro: el cine no «teatra», la literatura no «teatra», el psicoanálisis no «teatra», etc.) (Kartun, 2010, pp. 110-114).

Nuevos Aires en la Teatrología: Filosofía de la Praxis y Pensamiento Teatral

En esa zona específica, ¿los artistas de teatro —directores, actores, dramaturgos, coreógrafos, titiriteros, etc.— son los que más saben sobre esa especificidad? Sí. ¿Por qué? Creemos que el artista teatral es un trabajador específico (recordemos la afirmación de Karl Marx: el arte es trabajo humano), que posee múltiples saberes: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Y ese trabajo —al que el artista vive plenamente abocado, lo que lo diferencia de otros trabajadores— genera un pensamiento específico.

Proponemos así el concepto de *pensamiento teatral*: llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento singular que el artista y el técnico-artista generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral[8]. Ese pensamiento teatral es un objeto precioso para comprender la especificidad del teatro y para cimentar tanto las ciencias del teatro como una epistemología de las ciencias del teatro. El gran cambio radica, entonces, en que el fundamento está en comprender la praxis teatral y el pensamiento que de ella se desprende.

¿Cómo se produce este pensamiento artístico/teatral y cómo se transforma en un insumo fundamental para las ciencias del arte/del teatro? Reconocemos cuatro grandes figuras generadoras y sistematizadoras (en distinto grado y cualidad) de ese pensamiento: el artista-investigador, el investigador-artista, el artista asociado a un investigador no-artista especializado en arte y el investigador que (sin ser artista) produce conocimiento participando en el acontecimiento artístico (ya sea por su estrecha relación y familiaridad con el campo artístico o por su trabajo en el convivio como espectador; es el investigador que ubica su laboratorio en el acontecimiento teatral).

Ampliemos brevemente las características de estas cuatro figuras. Llamamos artista-investigador al artista (incluido el técnico-artista) que produce pensamiento a

8. Recordemos, en breve paréntesis, que el primer texto teórico-técnico sobre teatro del que tenemos noticia, aunque permanece perdido, es de un artista: *Sobre el coro*, de Sófocles, siglo v a.C., es decir, en muchos años anterior a la *Poética* de Aristóteles, del siglo iv a.C.

partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la docencia. En el teatro argentino abundan los ejemplos notables: mencionemos a Eduardo Pavlovsky, Raúl Serrano, Mauricio Kartun, Ricardo Bartís y Rafael Spregelburd, entre otros muchos.

Llamamos investigador-artista al teórico con importante producción ensayística y/o científica que, además de su carrera académica, es un artista de primer nivel. Un ejemplo fundamental de la Argentina es Gastón Breyer: arquitecto, docente e investigador universitario, doctor *honoris causa* por la Universidad de Buenos Aires y uno de los escenógrafos más relevantes y fecundos en la historia de la escena nacional. En los últimos años, la figura del investigador-artista está proliferando en la Argentina, gracias a un desarrollo mayor de los espacios institucionales que fomentan la investigación (por ejemplo, muchos becarios e investigadores formados del CONICET tienen, además de su trabajo como investigadores profesionales, producción artística).

Llamamos investigador participativo —de acuerdo con el término utilizado por María Teresa Sirvent (2006)— a aquel investigador (científico, académico, ensayista, teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio, de su cubículo universitario o del aula y trabaja, adentro mismo del campo teatral, como espectador, periodista, investigador de campo, gestor, político cultural, es decir, que participa estrechamente en el hacer del campo teatral y que, en muchos casos, produce, más allá de su investigación específica (que se verá concretada en informes, artículos, libros, comunicaciones), contribuciones en el plano de la investigación aplicada a lo social, lo político, lo institucional, lo legislativo, la docencia y, muy particularmente, la formación de público, etc. Creemos que cada vez más, en relación directa con la redefinición del rol universitario en el plano del arte y de las ciencias del arte, esta dimensión participativa de la investigación artística está creciendo.

Pero, además, el perfil participativo de un investigador puede estar dado por la asociación colaboradora con los artistas. Llamamos artista e investigador asociados a la pareja de colaboración entre un creador y un investigador (científico o académico o ensayista, etc.) con un objetivo común relacionado con la producción de conocimiento sobre el arte. La colaboración del investigador puede exceder la producción de conocimiento y estar ligada a la creación misma (por ejemplo, cuando el investigador es convocado como dramaturgista o para trabajar integrado al equipo creativo bajo diferentes figuras, la de asesor de contenidos o lecturas). En nuestro caso, venimos trabajando en asociación con diversos artistas para la generación de estudios, testimonios o ediciones sobre su obra, entre ellos, Eduardo Pavlovsky (*La ética del cuerpo*, 2001), Ana María Bovo (*Narrar, oficio trémulo*, 2002), Ricardo Bartís (*Cancha con niebla*, 2003). También desarrollamos esa tarea de colaboración a través de las entrevistas con los artistas y del análisis de sus espectáculos en las reuniones de la Escuela de Espectadores

de Buenos Aires —todos los lunes de marzo a noviembre inclusive, desde 2001—, en las que intervienen desde hace varios años 340 alumnos.

Los fundamentos y el posible crecimiento de las Ciencias del Teatro deben apoyarse en una Filosofía de la Praxis Teatral, el estudio de las prácticas teatrales (el hacer) y el pensamiento que surge de esas prácticas, cargado de saberes y conocimientos.

Afianzamiento de una Actitud Radicante frente al Teatro

Creemos que en los últimos años esta filosofía de la praxis teatral, que otorga relevancia al pensamiento teatral, le da prioridad al estudio de casos (es decir, al conocimiento de lo particular, desde un trayecto inductivo: de lo particular empírico a lo general abstracto) y pone el acento en pensar lo territorial desde una actitud radicante (en el sentido que otorga a este término Nicolas Bourriaud [2009]). El estudio consiste no en aplicar un principio radical, sino en reconocer un territorio, sus detalles y accidentes, su rugosidad e irregularidades, desde un descubrimiento radicante.

Se trata, en consecuencia, de desarrollar una razón pragmática o pensamiento/conocimiento de la praxis concreta: hacer teatro, pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el pensar el hacer, pensar el hacer el pensar, etc. Se pone en primer plano la cláusula de la lógica modal *ab esse ad posse* ('si es puede ser'): del ser (del acontecimiento teatral) al poder ser (de la teoría teatral), vale, y no al revés. Se priorizan los recorridos inductivos de investigación (pasaje de observación empírica a elaboración de ley empírica, y de esta a elaboración de ley abstracta) y el examen crítico, la revisión y el cuestionamiento de los recorridos deductivos que parten de un saber *a priori*. Por ejemplo: no se trata de aplicar el concepto de teatro posdramático (tal como lo formula Hans-Thies Lehmann [2013]) a las obras de Spregelburd (yendo de lo general a lo particular), sino de analizar en su singularidad las prácticas de Spregelburd para, luego de formular una poética abstracta de su teatro a partir de las prácticas, poner esta en relación con la teoría del teatro posdramático.

Hoy existe una nueva cartografía mundial de división del trabajo en la teatrología, no hay una lengua común universal en la teatrología, no hay Mesías teórico, sino trabajos territoriales, radicantes, desde lo particular, y *a posteriori* hay intercambio y apropiación local de saberes y conocimientos intercambiados. De allí la importancia de los encuentros de artistas y teóricos: congresos, coloquios, espacios de diálogo e intercambio. Diálogo de cartografías. Tenemos que estudiar territorialmente y luego transmitir, intercambiar, dialogar con otros estudios territoriales, para poder obtener visiones mayores, visiones de conjunto, que solo pueden surgir a partir del conocimiento del teatro concreto y particular. En diálogo con Lehmann en Porto Alegre (en el marco del Congreso de la International Brecht Society, en 2013) (véase una recopilación parcial de las actas de dicho congreso en Alcántara Gil e Isaacsson, 2013), le señalé

que su libro *Teatro posdramático* no me servía para comprender lo que estaba pasando en Buenos Aires. Lehmann me contestó con sabiduría: «Yo no escribí mi libro pensando en Buenos Aires. Es usted el que me tiene que decir qué está pasando en Buenos Aires». Nos comentó el teatrista y académico Mario Espinosa, de la UNAM, que, en una conferencia en México, Lehmann hizo referencia a este diálogo que sostuvimos en Porto Alegre y estableció desde su punto de vista una perspectiva coincidente con la que le formulamos entonces.

En suma, nos interesa pensar que vivimos en una época de *pensamiento cartografiado*: no podemos pensar el Todo, sino conjuntos en territorialidad, tendencias, conexiones entre fenómenos particulares, que nos permitan diseñar una cartografía radicante. Fundamento de nuestra tarea en las universidades de arte.

Complejidad: Otra Conciencia sobre la Dinámica de los Nuevos Campos Teatrales

La actitud radicante nos permite reconocer una mayor complejidad en los acontecimientos teatrales, y asumir otra conciencia sobre la dinámica de los nuevos campos teatrales y sobre nuestra posibilidad de comprenderlos. Por ejemplo, solo en Buenos Aires, en 2015, se presentaron más de 2000 estrenos y funcionaron unas 300 salas habilitadas en los diferentes circuitos de producción (comercial, oficial, independiente). ¿Cómo pensar un Todo para esa masa de acontecimiento? ¿Qué ser humano puede asistir a más de 2000 estrenos en 365 días? Además, son espectáculos muy distintos, cada uno con sus propias características y reglas. Ya en los primeros años de la Post-dictadura argentina, entre 1983 y 1990, se advierte en el teatro nacional el efecto —a nuestro juicio, mal llamado *posmoderno*— de la caída de los grandes discursos de representación y la proliferación de micropoéticas y micropolíticas. Tanto en la dramaturgia como en la dirección, la actuación, el trabajo grupal, etc., se produce un gran estallido poético, de dimensiones artísticas excepcionales. Contra los modelos de autoridad antes vigentes, se impone en la creación el «cada loco con su tema»; contra la creciente homogeneización globalizadora, cobran auge las micropoéticas —poéticas elaboradas en coordenadas singulares, irrepetibles, únicas, de rasgos diferentes, que no responden a estándares prefijados— y se internacionaliza —paradójicamente— lo regional y lo local en las formas de producción, en los imaginarios, en los procedimientos. Desaparecen los creadores *faro* teatrales internacionales, esos referentes a los que antes nadie podía ignorar (y a los que había que seguir). Además, el teatro ya no se hace solo con teatro: se inspira en el cine, la plástica, la música, la ciencia, la matemática, la lógica, la física cuántica, los manuales de buenas costumbres, los museos... Se impone un teatro del deseo, con una nueva dinámica: la creación teatral funda micropolíticas, es decir, territorios de subjetividad alternativa, que constituyen moradas de habitabili-

dad. El teatro se transforma radicalmente en una forma de vivir, en una biopolítica, en un medio de construcción de la realidad más que en una representación especular de la realidad. El teatro nacional se molecularizа, se produce un fenómeno histórico que hemos llamado de diversas maneras: destotalización, canon de la multiplicidad, canon imposible (ya que en él no podrían estar representadas todas las expresiones micropoéticas y micropolíticas), conquista de la diversidad (Dubatti, 2002, 2011). Ninguna micropoética es igual a la otra y hay que comprender a cada una en su singularidad: entender las claves de una obra de Rafael Spregelburd no sirve directamente para entender las de una obra de Mauricio Kartun, y las claves de los mundos poéticos de ambos no sirven para entender las de una obra de Vivi Tellas. No se puede comprender a uno con los mismos parámetros que al otro: son ciertamente creaciones micropoéticas, productos de proyectos, subjetividades, deseos y circunstancias de producción singulares. Imponen al lector, al espectador, al crítico y al investigador operar como el «matemático loco» del que habla Beckett en la «Carta de 1937 en alemán»: «Hagamos por lo tanto como ese matemático loco (?) [sic] que solía aplicar un principio de medición diferente en cada fase del cálculo» (Beckett, 2009, p. 58). Hay ilimitados mundos poéticos, y su percepción depende de la mirada filosófica del pluralismo, aquella que «acentúa la diversidad de perspectivas que nos entrega nuestra experiencia del mundo, sin que se juzgue posible, conveniente o necesario, un procedimiento reductivo que reconduzca tal experiencia múltiple a una unidad más básica o fundamental» (Cabanchik, 2000, p. 100).

El panorama del estallido y la diversidad de micropoéticas y micropolíticas teatrales genera un doble efecto en la observación: proliferación de lo nuevo (si se lo confronta con la tradición y las prácticas innovadoras del pasado teatral) y, a la par, relativización de un modelo hegemónico o fuerte de lo nuevo (si se confrontan las micropoéticas y las micropolíticas entre sí). La proliferación de mundos poéticos genera la ilusión de que es posible cualquier tipo de expresión y que no hay líneas internas que se sigan orgánicamente, sino más bien molecularización y red de vínculos que conectan los fragmentos incontables del campo teatral. La imagen ya no es piramidal ni jerárquica, sino horizontal y comunitaria: las distintas micropoéticas y micropolíticas conviven en el mismo nivel como islotes en red. Esta nueva situación del funcionamiento de los campos teatrales en la Argentina, nueva en la historia del teatro occidental, adelgaza paradójicamente la percepción de novedad y originalidad. Lo nuevo parece definirse como aquello que es necesario o inexorable para las búsquedas de expresión en cada proyecto anclado históricamente en una nueva estructura de subjetividad, experimentación y coordenadas de trabajo. De esta manera los campos teatrales se han complejizado. La diversidad asiste también a las trayectorias internas de los artistas que, aunque manifiestan líneas de continuidad de una obra a otra, han acentuado su dinámica de

metamorfosis. Este nuevo funcionamiento del campo teatral ha generado un espectador abierto a la diversidad, dotado necesariamente de las competencias de la amigabilidad, la disponibilidad y el compañerismo frente a la multiplicidad de expresiones y concepciones que se despliegan ante sus ojos. Un espectador pluralista, *politeísta*, que puede relacionarse con distintas concepciones de teatro. El *canon imposible* exige en los críticos profesionales y a los científicos un reposicionamiento de sus prácticas respecto del pasado.

Con el paso de los años, en los 90, el estallido se acentúa y va ampliando sus límites, como un *big bang* que se expande. Así lo demuestra cabalmente, por ejemplo, la dramaturgia argentina. Se multiplican los autores, y cada uno escribe siguiendo sus propios parámetros. Pero además se reconocen nuevas dramaturgias: de autor, de dramaturgista, de versionista o adaptador, de director, de actor, de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas, las tres últimas englobables en el concepto de dramaturgia de escena. Ya no se habla solo de puesta en escena, sino también de escritura escénica y de reescritura. Se identifican también nuevos tipos de producción dramática con rasgos específicos: se habla de dramaturgia(s) de narrador oral, de *stand up*, de títeres u objetos, de mimo, de danza, de teatro musical, de teatro infantil, de teatro callejero, de teatro de papel, de impro, etc. Se clasifican las formas dramáticas de acuerdo a su relación con el acontecimiento teatral: hay una dramaturgia pre-escénica (escrita *a priori*, antes e independientemente de la escena); hay otra directamente escénica (que acontece en el escenario); hay otra post-escénica (que surge de la notación y transformación del texto escénico en otra clase de texto verbal). Se abandona la vieja definición reduccionista y excluyente de *texto literario para ser representado en escena* o la identificación del drama solo con el texto escrito y de estructura aristotélica, con la idea de contar una historia. Además, en la Post-dictadura la dramaturgia empieza a enseñarse sistemáticamente en espacios institucionales terciarios o universitarios, de grado y posgrado, y proliferan los talleres, los concursos, los encuentros y festivales. Se multiplican también las ediciones en libros y revistas, en papel y formato digital. Sobre todo, la dramaturgia argentina gana en calidad, en excelencia de factura, y es reconocida internacionalmente. Otro de los grandes logros de la Post-dictadura es la consideración de la dramaturgia ya no como territorio literario (lo que antes se llamaba *literatura dramática*, eventualmente representable), sino como producción específica y diferenciable marcada por el hacer teatral, que surge del riñón mismo del acontecimiento escénico, de los cuerpos produciendo estructuras rítmicas y relatos de intensidades en el espacio. Lo que no quita la enorme contribución de la dramaturgia argentina a la fundación de una zona o región muy extraña de la nueva literatura nacional.

Los años 2003-2015 marcan una ampliación cada vez mayor del arco de proliferación de poéticas: el paisaje teatral incrementa la desdelimitación, la destotalización,

la proliferación de mundos y poéticas ya característica de los años anteriores de la Post-dictadura. Por un lado, se observa el afianzamiento y multiplicación de aquellas poéticas que tienen sus primeros desarrollos en los primeros años de la Post-dictadura: teatro comunitario (el teatro de vecinos para vecinos, cuya cantidad de grupos ha aumentado considerablemente después de 2001), teatro del relato, *teatro de estados* (a la manera de Ricardo Bartís), clown y varieté, la experimentación en la tradición titiritera, la figura del dramaturgo-director o del director-dramaturgo. Por otro, se consolidan en el siglo XXI prácticas de escaso desarrollo en años anteriores: la producción de escena neotecnológica (con relevante presencia de la tecnología en la escenotecnia), el teatro liminal con la vida y las otras artes, el nuevo teatro documental (a la manera del teatro-testimonio o el biodrama). También se advierte la voluntad de renovar las poéticas del teatro de cámara, que abundan en obras unipersonales o de escaso elenco, por ejemplo, a través de la creación de espectáculos con muchos actores (como en *Multitudes*, de Federico León, que incluyó 120, o *La máquina idiota*, de Ricardo Bartís, con 17). Diversidad, pluralismo, multiplicidad, canon imposible exigen evitar las generalidades y producir conocimiento sobre/desde lo particular, teniendo en cuenta, como dice Peter Brook, «el detalle del detalle del detalle» (2005).

La Articulación de una Investigación Artística para el Artista-Investigador

El pensamiento teatral —la producción de conocimiento singular que el artista y el técnico-artista generan desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral— es una de las manifestaciones del pensamiento cartografiado, fundamento de nuestras ciencias del teatro y de su epistemología. Creemos que una de las preguntas fundamentales que debemos hacernos, como artistas o como teóricos, es: ¿qué están haciendo y qué están pensando actualmente los artistas en Latinoamérica?, ¿qué están haciendo y qué están pensando en las diversas cartografías: en las grandes capitales como Buenos Aires, Santiago de Chile, México, Bogotá, y en los pequeños pueblos y ciudades? Luego podemos preguntarnos: en una cartografía radicante, ¿qué relaciones y diferencias hay entre la praxis y el pensamiento teatral en esas diversas territorialidades?

Por todo esto, consideramos necesario estimular al artista investigador en la producción de pensamiento, por ejemplo, a través de diferentes formas discursivas: a) el diario de trabajo o cuaderno de bitácora, que pone el acento en los procesos, las técnicas y los métodos empleados para la elaboración de un espectáculo, y se presenta como una acumulación más o menos fragmentaria e inconexa de observaciones; b) la recopilación de pretextos (borradores, esbozos) y paratextos (textos escritos en paralelo a la experiencia de creación, incluso de diferentes géneros discursivos: poesía, música, plástica, periodismo, cine, fotografía, televisión, etc.) para un análisis genético de los espectáculos teatrales estrenados; c) la composición de metatextos sobre el espectáculo

teatral o, en general, sobre el teatro, bajo la forma de aforismos, notas y artículos, apuntes, *mails*, editorializaciones (programas de mano, folletos, orientaciones para el espectador o la prensa), manifiestos, ensayos, libros, entrevistas, videos e incluso espectáculos-conferencias (como en el caso de la coreógrafa Mariela Ruggeri en Buenos Aires); d) la escritura histórica a partir de la memoria del artista y/o del grupo, y el testimonio sobre las experiencias en el campo artístico, acompañados por la confección de un archivo de documentación que incluye lo audiovisual; e) la investigación sobre temas históricos, técnicos o de política cultural, que incluyen trabajo de campo, archivo y gestión, entrevistas o el estudio sobre la poética de un maestro.

Debemos reconocer y sistematizar una vasta bibliografía de los artistas: en el teatro argentino hay libros, artículos, entrevistas de Ricardo Bartís, Gastón Breyer, Javier Daulte, Juan Carlos Gené, Mauricio Kartun, Federico León, Eduardo Pavlovsky, Raúl Serrano, Rafael Spregelburd, Vivi Tellas, Alberto Ure, entre otros, que resultan un auténtico tesoro para una cartografía radicante, para pensar la praxis y el pensamiento teatral.

Conclusión

Creemos que estas perspectivas, una filosofía de la praxis teatral y una valorización del pensamiento teatral, constituyen grandes desafíos para la teatrología en Latinoamérica, y especialmente, para multiplicar los puentes entre teatro y producción de conocimiento científico en nuestras Universidades. Se trata de componer una cartografía radicante de las prácticas latinoamericanas; valorar nuestro pensamiento cartografiado en nuestras territorialidades, reconocer en su singularidad las prácticas y el pensamiento de la propia territorialidad; poner en diálogo esos conocimientos con los que provienen de otros contextos; educar al artista para que se asuma como un productor de pensamiento; asociarse artistas e investigadores en mutua colaboración; diseñar un nuevo tipo de investigador-participativo: el que coloca el laboratorio en el acontecimiento, privilegia las horas de contacto con la expectación y el campo teatral, trabaja la historia del presente, la territorialidad, el pensamiento cartografiado; diseñar disciplinas que se hagan cargo de la singularidad del objeto de estudio, cuestionar las disciplinas que no se hacen cargo de esa singularidad (contra los desajustes epistemológicos); elaborar modelos abstractos por vía inductiva y cuestionar la mera aplicación deductiva de los vigentes; pelear institucionalmente, en cada uno de nuestros contextos, por el reconocimiento de las ciencias del arte/del teatro y por el reconocimiento de una epistemología especial. Los saberes y conocimientos de esta filosofía de la praxis teatral y del pensamiento teatral tienen, además, un valor de aplicabilidad, son herramientas para la acción en los campos teatrales y sociales: valen para orientar y hacer más eficaces la gestión y las políticas culturales. Creemos que por este camino se produciría una profunda reno-

vación de los estudios teatrales, tanto en los planos teórico, metodológico, analítico y epistemológico, como en la articulación de las relaciones entre Universidad, campo teatral y producción artística.

Referencias Bibliográficas

Alcántara Gil, J. P., Isaacsson, M. et al (Eds.) (2013). *O Espectador Criativo: colisão e diálogo*. Porto Alegre: AGE Editora, Programa de Pós-Graduação em Artes Cénicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aristóteles. (2011). *Poética* (Sinnott, E., Trad.). Buenos Aires: Colihue Clásica.

Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.

Beckett, S. (2009). Carta de 1937 en alemán. *Disjecta* (pp. 55-58). Valencia: Pre-textos.

Boal, A. (2015). *Teatro del Oprimido.* Buenos Aires: InterZona.

Bovo, A. M. (2002). *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

Brook, P. y Brook, S. (2005). *Brook par Brook*. *Portrait intime*. París: Arte Vidéo et Ministère des Affaires Étrangères.

Cabanchik, S. (2000). *Introducciones a la Filosofía*. Barcelona: Gedisa; Universidad de Buenos Aires.

Dubatti, J. (Coord.). (2002). *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). Micropoéticas I.* Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas.* Buenos Aires: Colihue Universidad.

Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (Coord.). (2011). *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V.* Buenos Aires: Ediciones del CCC.

Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días.* Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.

Dubatti, J. (2014a). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos.* Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2014b). *El teatro de los muertos. Filosofía del teatro y epistemología de las ciencias del teatro.* México: Libros de Godot.

Dubatti, J. (2015a). La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas. En Quevedo, L. A. (Comp.). *La cultu-*

ra argentina hoy. Tendencias! (pp. 151-196). Buenos Aires: Siglo XXI Editores; Fundación OSDE.

Dubatti, J. (2015b). La liminalidad en el teatro: lo liminal constitutivo del acontecimiento teatral y los conceptos de teatro-matriz y teatro liminal. En Fabiani N. & Brutocao, M. T. (Comps.). *Actas XVIII Jornadas Nacionales de Estética y de Historia del Teatro Marplatense "Las venas de América Latina: en memoria de Eduardo Galeano"* (147-160). Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Grupo de Investigaciones Estéticas (GIE) e Instituto de Estudios Culturales y Estéticos (IECE).

Geirola, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Ediciones Gestos.

Kartun, M. (2010). *El niño Argentino*. Buenos Aires: Atuel.

Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. México-Murcia: Paso de Gato/CENDEAC..

Lotman, J. (1988). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo..

Lotman, J. (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra.

Mandoki, K. (2006a). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica uno.* México: Siglo XXI Editores.

Mandoki, K. (2006b). *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica dos.* México: Siglo XXI Editores.

Mandoki, K. (2007). *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional. Prosaica tres.* México: Siglo XXI Editores.

Naugrette, C. (2004). *Estética del Teatro.* Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

Pavlovsky, E. (2001). *La ética del cuerpo*. *Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Atuel.

Pricco, A. R. (2015). *Sostener la inquietud*. Buenos Aires: Biblos; Rosario: Universidad Nacional de Rosario.

Prieto Stambaugh, A. (2009). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. En Adame, D. (Coord. Ed.). *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva latinoamericana* (pp. 116-143). México: Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro.

Rozik, E. (2014). *Theatre Sciences: a Plea for a Multidisciplinary Approach to Theatre Studies*. Londres: Sussex Academic Press.

Sassone, R- (2005, julio-septiembre). Inscripción de la escena teatral en el contexto de la escena 'neotecnológica'. *ADE Teatro*, (106), 49-59.

Schechner, R. (2000). *Performance*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires; Libros del Rojas.

Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción.* México: FCE.

Sirvent, M. T. (2006). *El proceso de investigación*. Buenos Aires: Universidad de Buenos

Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona: Destino.
Tellas, V. (2010). Entrevista en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires realizada por Jorge Dubatti [entrevista inédita].
Villegas, J. (Ed.) (2013, abril). Para la historia de las teorías teatrales en España y América Latina. *Para la historia de las teorías teatrales* [Número especial]. *Gestos. Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, (55), 11-18.

Imágenes de Brasil en la Literatura Argentina Contemporánea

Antonio R. Esteves*

Tan cerca, tan lejos

Es harto conocido que los sistemas literarios de Brasil y de Hispanoamérica se han desarrollado en paralelo, pero sin entrecruzarse demasiado, y que tales sistemas están relativamente incomunicados entre sí, mirando hacia un centro, en general, ubicado en Europa. También es harto conocido que a lo largo de los últimos dos siglos, a pesar del casi mutuo desconocimiento, hubo muchos intentos de acercamiento y de diálogo entre ambos bloques culturales. Con la Argentina pasa lo mismo, aunque, en términos generales, se pueda decir que el vecino platense es el país hispanoamericano más cercano a Brasil.

En un artículo reciente, Diego A. Molina (2014) señala tres momentos especiales de acercamiento entre intelectuales brasileños y argentinos. El primero, a mediados del siglo xix, se refiere al diálogo entablado por José Mármol con el romántico brasileño Joaquim Norberto de Souza Silva, durante el período en que el escritor argentino estuvo exiliado en Río de Janeiro. En 1846, Mármol publica su clásico «Examen crítico de la juventud progresista de Río de Janeiro» en el *Ostensor Brasileiro*, casi como respuesta a las «Indagações sobre a literatura argentina», publicado por Joaquim Norberto en la revista *Minerva* dos años antes.

Al terminar el siglo, la «misión» diplomática intelectual de García Mérou en Río de Janeiro inaugura un nuevo e interesante círculo de relaciones, a raíz de la publicación de su libro *El Brasil intelectual* (1900).

El tercer momento serían los acuerdos culturales firmados entre los gobiernos de Agustín P. Justo (1932-1938) y Getúlio Vargas (1930-1945), con la creación de la Comisión Revisora de Textos de Historia y Geografía Americana, a cargo de Ricardo Levene por la Argentina, y de Pedro Calmon por Brasil. Dicha comisión incrementó la publicación, en Brasil, de diez libros argentinos traducidos al portugués entre 1937 y 1942, y, en Argentina, de siete libros brasileños traducidos al español en el mismo periodo.

* Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de São Paulo (USP). Profesor de grado y posgrado (maestría y doctorado) en la Facultad de Ciencias y Letras de la Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis (UNESP, Brasil). Correo electrónico: aesteves26@uol.com.br

Se puede constatar así que siempre hubo intelectuales brasileños y argentinos que, a lo largo de los tiempos, trataron de divulgar las culturas de ambos países. Entre los argentinos, se suele destacar el trabajo de Ramón J. Cárcano (1860-1946), embajador en Brasil en dos ocasiones y socio corresponsal de la Academia Brasileña de Letras (1938-1946). En dicho contexto de colaboraciones, diversos políticos e intelectuales argentinos, entre los cuales se cuentan García Mérou y el mismo Bartolomé Mitre, fueron corresponsales de la Academia Brasileña.

Ricardo Sáez Hayes (1888-1970) es otro argentino que escribió sobre Brasil. Traductor del clásico *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre, de quien era amigo personal, es autor del prólogo que acompañó las dos primeras ediciones argentinas, de 1942 y 1943. En el mismo 1942 había publicado, en Buenos Aires, su *El Brasil Moderno*, un libro de género indefinido en el cual se trata la cultura brasileña, que pretendía ser una especie de actualización de la obra de García Mérou (Diniz 2014). También en ese mismo año, hay que mencionar la publicación del número 96 de *Sur*, «Homenaje al Brasil», que incluía, además de textos de Jorge Amado, Vinicius de Morais, Rachel de Queiroz, entre otros, una «Pequeña Antología de la Poesía Brasileña Actual» (Artundo, 2004, p. 151).

Aunque la lista no sería tan amplia, otros argentinos también escribieron sobre Brasil hasta que, a partir de la segunda mitad del siglo xx, por motivos diversos, tales relaciones empezaron a ser más constantes, no solamente en el ámbito general, sino también, específicamente, en el campo académico y universitario. Se agrega, en ese sentido, que las dictaduras argentinas de las últimas décadas y la inestabilidad económica hicieron que importantes intelectuales optaran por radicarse en Brasil, favoreciendo la divulgación de su cultura en tierras del Plata.

En dicho contexto, no se puede olvidar que Robert Arlt, ya entonces conocido escritor y periodista más famoso todavía, estuvo entre marzo y mayo de 1930 en Río de Janeiro y publicó, en *El Mundo,* cuarenta y dos de sus aguafuertes con sus impresiones entre el 2 de abril y el 29 de mayo. Tal conjunto de notas, conocido como *Aguafuertes cariocas,* solo fue editado en libro muy recientemente, cuando, en 2013, además de la edición argentina con los textos originales, salieron también dos traducciones brasileñas. Se trata de un capítulo especial que demuestra cómo un importante intelectual argentino pudo ver de cerca el universo cotidiano de la entonces capital de Brasil y registró sus impresiones, que compartió con sus coterráneos publicándolas en la prensa porteña. Es, sin duda, un rico material para discutir cómo ese argentino especial que era Arlt percibe la alteridad brasileña (Arlt, 2013). El material está abierto a estudios. Escapa a los objetivos de este texto tratar de la visión arltiana acerca de Brasil.

Lo que pretendo, en esta ocasión, es algo mucho más modesto. Trataré de discutir cómo cuatro escritores, tres hombres y una mujer, representaron Brasil en cuatro novelas publicadas entre 1978 y 2003. Son ellas: *Daimón* (1978), de Abel Posse (1934);

Inconfidencia (El Aleijadinho) (1979), de Abelardo Arias (1908-1981); *Fordlandia. Un oscuro paraíso* (1997), de Eduardo Sguiglia (1952), y *Anita cubierta de arena* (2003), de Alicia Dujovne Ortiz (1940).

En otras oportunidades estos libros ya fueron discutidas por separado por mí. El eje común, además de las imágenes de Brasil que pretendo comentar, es el hecho de que tales obras pertenecen a un subgénero que aún mantiene su vigor, a pesar de las diferentes designaciones y formas de manifestación: la novela histórica.

Es reiterativo afirmar que, a partir del último cuarto del siglo pasado (y en los años transcurridos del presente), hubo un gran incremento de publicaciones de novelas que se ocuparon de traer hacia el centro de la acción hechos o personajes históricos. Dicho fenómeno, prácticamente universal, tiene especial relevancia en el espacio de las literaturas latinoamericanas. Independientemente del hecho de que se pueda establecer una genealogía para ese tipo de novelas, buscando sus orígenes en la novela histórica del siglo diecinueve, como lo hacen varios críticos, o se ubique el fenómeno directamente en la posmodernidad, usando el concepto de metaficción historiográfica de Linda Hutcheon (1991), no se puede negar la importancia de dicha relectura de la historia propuesta por la novela. Del mismo modo, poco parece importar si se le llama «nueva novela histórica latinoamericana», como lo hacen Ainsa (1991) o Menton (1993), entre otros; novela histórica a secas, como lo hacen muchos; «narrativa de extracción histórica», como lo hace André Trouche (2006); narrativa histórica, como lo formula Gloria da Cunha (2004); ficción histórica, como Weinhardt (2004); o si sencillamente se repite la feliz expresión de Hutcheon. Una de las marcas principales apuntadas por la intelectual canadiense, que me interesa en particular a los efectos del presente trabajo, es la posibilidad de recuperar figuras marginadas, periféricas o «ex-céntricas», olvidadas o despreciadas por las narrativas hegemónicas.

Me ocupo, en el presente trabajo, de cuatro historias que, de alguna forma, tratan de Brasil como tema. Situadas en tiempos distantes, habrán de mostrar aspectos puntuales de ese pasado, en el que darán consistencia y relieve a voces de las llamadas minorías. Además, debemos considerar el hecho de que tales lecturas tocan el problema relativo a la pretensión de verdad que caracteriza, en general, a los discursos de cuño histórico y, con ello, abren la posible discusión acerca de la tensión crítica que se establece a la hora de revisar las exploraciones ficcionales, según su mayor apego a las fuentes historiográficas o a las libres recreaciones y transgresiones de los diversos momentos del pasado histórico.

Imágenes de Brasil en la Geografía Mitopoética de Daimón (1978), de Abel Posse

El argentino Abel Posse, merecedor de varios premios literarios, es un personaje bastante conocido de las letras hispanoamericanas, aunque su obra cause cierta polémica

en su propia tierra. Es autor de más de una docena de novelas, en las cuales se puede constatar una preocupación central: la relectura crítica de la historia del continente. Es evidente, en sus obras, una conciencia de la unidad cultural de Latinoamérica, vasta región, al mismo tiempo tan diversa y plena de similitudes. Él mismo, que gracias a su profesión —diplomático— ha tenido la oportunidad de vivir en diversos países de la zona, suele decir que considera su patria como un barrio latinoamericano (Perrone, 1990).

América es, en la obra de Posse, casi siempre Latinoamérica, una realidad mestiza que habla principalmente español y portugués, lugar en que la Península Ibérica, también mestiza, se encuentra con África y Asia, además de hacer contrapunto con la realidad local precolombina. Para él, sin embargo, esa América no fue descubierta por los europeos, sino que los descubrió, a partir del fatídico encuentro del doce de octubre de 1492.

Quizás *Daimón* (1978) sea la novela en que tales ideas aparezcan de modo más explícito. La saga de Lope de Aguirre puede verse como la del americano en búsqueda de una identidad multifacética. En una vigilia sin fin, entre sueños y delirios, el conquistador rebelde, personaje histórico que tuvo el valor de levantarse en contra del todopoderoso Felipe II, vaga con un grupo de seguidores por la geografía y por la historia del continente. El tiempo y el espacio se entrecruzan como en un juego de cartas —los arcanos del tarot abren cada uno de los diez capítulos de la novela—. En dicho juego, se barajan imágenes de la conquista, de la colonización, de la independencia y la construcción de las nacionalidades, de las dictaduras contemporáneas, en un espacio que trata de abarcar todo el continente: desde las *caatingas* del noreste brasileño hasta las serranías andinas; desde las entrañas de la selva amazónica hasta la gélida pampa del sur. Manaos, Belém, Buenos Aires, Cartagena de Indias, Río de Janeiro, Caracas, Lima, Santiago de Chile, Cuzco, Quito, Valparaíso, Canudos, Machu Picchu: todas a la vez. Sudamérica en su dimensión plena. Y Brasil como parte de esa realidad.

En dicho espacio físico, los personajes deambulan como espectros, cambiando su papel de acuerdo con el cambio temporal. Se suspende la temporalidad convencional dando lugar a un tiempo cíclico, primitivo y mítico. La acción abarca prácticamente toda la historia del continente. Las fechas, sin embargo, tienen que deducirse a partir de los hechos históricos a que se refieren. En la mayor parte de la obra, no hay la explicitación del tiempo cronológico que se baraja de modo deliberado.

La figura de Lope de Aguirre conduce la narrativa, guiando al lector por la vasta red intertextual que compone la obra, cuya intención es re/presentar la compleja realidad americana, en la cual Brasil aparece con frecuencia. Dicho hilo es tenue como en las narrativas orales de la tradición popular y, a través de él, se puede seguir a un Lope agónico que intenta encontrar su propia identidad en cada uno de los fragmentos de

un espejo roto. Tales imágenes, tan pronto se juntan, vuelven a separarse, como en el frenético movimiento de un caleidoscopio. El foco asimila, así, muchas voces, anónimas y calladas durante siglos, que se levantan produciendo una narrativa fragmentada, resultado del *collage* de muchas historias plenas de entrelugares (Santiago, 2000) que tienen como hilo conductor la propia historia de América. El discurso es el único elemento cognoscible.

Siguiendo los pasos del viejo conquistador/rebelde/peregrino, la novela presenta una serie de imágenes de Brasil, diluidas (a veces más, otras veces menos) en las imágenes generales de América. Históricamente, el personaje pasó una importante parte de su vida en territorios que más tarde serían incorporados a Brasil y que hoy hacen parte del imaginario del país. Sus aventuras por la Amazonía, entre 1560 y 1561, comienzan en el río Coca y, mientras la expedición baja el río Amazonas hasta la desembocadura, se desarrolla toda la epopeya que la hizo famosa.

En la novela, cuando Aguirre decide levantarse de su tumba —que nunca tuvo en realidad—, para comenzar una nueva aventura americana, lo hace partiendo de algún punto de Brasil, y por dicho territorio vaga durante buena parte de la acción. Así, en la primera parte, a pesar de las pocas indicaciones explícitas de elementos brasileños, el espacio predominante es la Amazonía, tanto la real como la mítica. Todo el tercer capítulo de la primera parte, por ejemplo, se lleva a cabo durante la visita al reino de las amazonas. Ahí Posse desmitifica la construcción del paraíso americano, desarrollada en el período colonial. En el cuarto capítulo, la expedición visita el reino de El Dorado, que aparece como un territorio pobre y árido, pues las arenas auríferas impiden el crecimiento de vegetales y la sobrevivencia de muchos seres vivos. A punto de cambiar el rumbo de su vida, Lope dona el reino a Tupac Amaru y pone sus tropas a servicio de los rebeldes.

En la primera parte, que trata del periodo colonial, son pocas las referencias explícitas a Brasil. Hay algunos indicativos geográficos, con nombres de ríos, descripciones de paisajes, plantas y animales y unos pocos hechos históricos. En pleno siglo xviii, el grupo se dirige a la célebre Cartagena de Indias, en el virreinato de Nueva Granada, actual Colombia. Allí encuentran a una negra bahiana que, mientras prepara una «heteróclita feijoada», canta con todas sus fuerzas una «melopea dedicada a Xangó». A su lado hay negros «comiendo sus platazos de tutú de feijoao» (Posse, 1989, p. 85). El error de grafía de debe, seguramente, a la poca familiaridad con el portugués.

El hecho de que el actual plato nacional brasileño aparezca en la novela es significativo. No solamente para marcar la presencia brasileña en Latinoamérica, representada en su lado más popular y más negro, sino principalmente por el hecho de que dicho plato es, en sí, una mezcla de varios elementos culturales. La imagen de la negra fuerte, cantando para Xangó mientras corta trozos de naranja que va tirando en la olla en

donde hierve el espeso caldo mezclado con varios tipos de carnes, es emblemática. Una bella forma de representar la idea de una América Latina heterodoxamente mestiza. Además, es destacable el hecho de que la escena está ubicada en Cartagena, ciudad reconocidamente híbrida y multicultural, que presenta muchas similitudes con Brasil.

Todavía en la primera parte, entre las referencias históricas, está la presencia de los *bandeirantes* paulistas, hombres de «piel coriácea y despareja, que se venían corriendo de exterminio en exterminio desde la costa, robando para Portugal terrenos ya usurpados por España y papalmente atribuidos» (125). Su descripción, sin embargo, dentro del espíritu de la obra, incorpora elementos en general asociados a los conquistadores españoles y no a los mamelucos de São Paulo. Es evidente, más que la diferencia entre los colonizadores españoles y portugueses, la semejanza entre los métodos violentos que ambos usaban y, principalmente, el carácter arbitrario de la división de América por el Tratado de Tordesillas. El trecho señala, además, el resultado nefasto de la acción conjunta entre portugueses y españoles en las guerras guaraníticas del siglo XVIII, cuando las misiones de los jesuitas fueron prácticamente destrozadas. Como consecuencia, más guaraníes partieron en su incesante busca de la «Tierra sin Males», en la peregrinación tantas veces referida en la novela.

En la segunda parte, el narrador dedica mayor espacio a Brasil en el inmenso fresco de Latinoamérica que se propuso dibujar. Buena parte del cuarto capítulo, por ejemplo, ocurre en territorio brasileño y se refiere a hechos de la historia del país. Después de dedicarse al amor y a la experiencia interior a través del ritual de la ayawasca, Aguirre baja la sierra y, una vez más, deambula por el espacio americano, ahora específicamente brasileño. Surgen, entonces, el sertón, Conselheiro y Canudos; *cangaceiros* (Riobaldo y Diadorim, personajes de Guimarães Rosa); la ocupación de la Amazonía durante la explotación del caucho y el *vaudeville* de Manaos, cuyos letreros luminosos dicen «Manaos Capital del Caucho»; Caruso cantando *La Traviata* en la Opera de Manaos. El inmenso falo, monumento simbólico de las amazonas que ya había aparecido antes, está ahora ennegrecido, perdido en el patio central de la principal empresa negociadora de la hevea.

Los intertextos son variados: Euclides da Cunha, Guimarães Rosa, José Eustasio Rivera. No falta ni siquiera una irónica referencia al mayor fracaso de la dictadura militar brasileña de los años 60 y 70 del siglo XX: una de las empresas negociadoras del caucho tiene el nombre de Maderera Transamazónica.

El capítulo termina con un congreso que reúne a los vencidos de la historia latinoamericana en la selva de Chachapoyas. Participan desde animales extintos o en proceso de extinción de la fauna latinoamericana hasta los más ilustres derrotados y excluidos por la historiografía hegemónica oficial. De Manaos, en donde se ubicaba la escena anterior, Lope de Aguirre se dirige al congreso siguiendo un grupo de indios barés.

El representante brasileño más ilustre en la reunión es el tan mentado Antonio Conselheiro. El evento, además de la tradicional serie de lamentaciones de los vencidos, despojados o despreciados, realiza el juicio de ilustres figuras políticas: Getulio Vargas parejo a Perón. Como predomina la retórica de la ruina, Lope decide abandonar el evento y seguir su propio camino.

Las referencias a Brasil siguen hasta el último capítulo, en el cual el protagonista, después de pasar por un largo proceso de aprendizaje y sintiéndose ya totalmente latinoamericano, decide dedicarse a la lucha por los oprimidos. Acaba preso y torturado por una de las tantas dictaduras que cíclicamente barren el continente. Al describir el desfile de los militares golpistas, el narrador mezcla, una vez más, elementos espaciales: La Moneda, Café el Molino, Plaza de Armas, Palacio Pizarro. La avenida por donde pasa el cortejo, y para la cual se abren las ventanas del Palacio presidencial, es la maravillosa avenida Laranjeiras.

En la tortura, Lope sufre los efectos del brasilerísimo *pau de arara*, invención local que acabó siendo importada por todas las dictaduras vecinas. Entre los magnates liberales que oprimen al pueblo y traman rentables negocios con el poder, están los Matarazzo. Al lado de Gardel y de Negrete, Carmen Miranda y Dolores del Río. Los barrios finos de la ciudad son diversos, entre los cuales se pueden citar Ipanema y Copacabana. Y los encantos de Río de Janeiro —«republicano pero imperial: casonas *fin de siécle* con jardines que se disolvían en una intimidad irracional de bananeros, palmeras y flores del Trópico» (p. 242)— aparecen mezclados con otras ciudades sudamericanas. Del mismo modo, entre los diarios citados a lo largo de la obra, está el *Jornal do Brasil* y hasta un exótico *La voz de Jeremoabo*.

Muerto, Lope de Aguirre renace, y su renacimiento, pleno y libre, simboliza el surgimiento de una América nueva, también plena y libre. Se cierra un ciclo y principia otro, girando la rueda de la historia. Tal visión cíclica de la historia, en donde todo se repite pero al mismo tiempo puede ser imprevisible, haciendo que acontecimientos absurdos e inesperados puedan ocurrir, es la marca usual de un tipo de novela histórica que relee la historia, bastante común en la literatura latinoamericana de las últimas décadas (Menton, 1993, p. 42).

Construyendo un Mulato en el Brasil Barroco de la Inconfidencia

Cuando salió *Inconfidencia (El Aleijadinho)*, en 1979, el inquieto y multifacético escritor de la «Generación del 50 y del 55» (Gatti, 2013), Abelardo Arias, era un respetable señor de más de setenta años de edad, con varias novelas publicadas y una reciente incursión en el ámbito de la novela histórica. En plena dictadura militar, esa novela, éxito de ventas, con una segunda edición en el año siguiente, llamaba la atención por no tratar ningún tema nacional. La acción, por el contrario, ocurre en la lejana región

de Minas Gerais, interior de Brasil, en la transición entre los siglos XVIII y XIX.

El título, oscuro para un argentino medio, puede, sin embargo, ser familiar para un lector brasileño común. Se refiere a un movimiento rebelde, la *Inconfidencia Mineira*, que pretendía, en 1789, en la estela de la Revolución Francesa y la Independencia Norteamericana, separar la región de la Metrópolis portuguesa. El subtítulo, entre paréntesis, señala directamente al principal artista plástico brasileño del período colonial, que vivió y trabajó en Minas Gerais —en la cual dejó su vasta obra—, favorecida por la efímera riqueza de las minas de oro. El mulato Antonio Francisco Lisboa (1730?-1814), hijo de un portugués, del cual heredó la profesión, y de una esclava negra, fue víctima de una desconocida enfermedad que le causó deformaciones físicas, y pasó a la historia como *Aleijadinho*, diminutivo cariñoso, tan usual en el portugués de Brasil, de *aleijado*, 'tullido'.

Mulato, hijo de una esclava, bastardo y deformado por la enfermedad, hubiera estado destinado a perderse en los laberintos de la historia si no fuera por el monumental conjunto artístico, bien visible —dígase de paso—, que legó a la posteridad. Casi nada se sabe de su vida y de su forma de ser y de pensar. Lo desconocido se hizo riqueza y sobre él se tejieron posteriormente biografías fantasiosas con más preguntas que respuestas. Entre la leyenda y la controversia, fue elevado a héroe, transformándose en icono de la brasilidad, un artista mulato esculpido por las controversias barrocas.

Misterio y desconocimiento son elementos fundamentales para la ficción. Todo lo que la historia desconoce la imaginación lo suple rellenando con fantasía lo que los documentos callan. Eso ocurre en la escritura de la historia y de la literatura, y la novela histórica se vale con creces de dicha ambigüedad. Así se construye la novela de Arias.

El núcleo es la vida de Aleijadinho, cuyo punto de vista conduce la narrativa en tercera persona. La acción se desarrolla entre 1789, año de la conjura, y 1814, fecha de su muerte. El espacio son las ciudades mineiras en las cuales el artista vivió casi toda su larga vida, especialmente Ouro Preto, en donde pasó la mayor parte del tiempo, y Congonhas do Campo, adonde se dirige para ejecutar, de 1796 a 1804, el conjunto escultural de Bom Jesus de Matozinhos, su obra prima.

Para introducir la rebelión de 1789, aunque poco se sabe de la participación directa del maestre de obras en dicho movimiento planeado por la élite intelectual criolla de la zona, el narrador crea una relación entre el Aleijadinho y María Dorotea de Seixas (1767-1853), la Marília, musa del poeta Tomás Antonio Gonzaga (1744-1810), oidor general, uno de los líderes del movimiento. En el ámbito arcádico instaurado por los artistas locales, el poeta Tomás Antonio Gonzaga es el pastor Dirceu y su amada, la joven Dorotea, es Marília. La pareja quedó inmortalizada en la principal obra de la literatura escrita en Brasil en el siglo XVIII, *Marília de Dirceu*, publicada inicialmente en Lisboa, en 1792. La boda entre Dorotea y Tomás no llegó a realizarse debido a que el

poeta fue preso como consecuencia de la conjuración de 1789 y condenado al destierro en Mozambique, hacia donde fue enviado en 1792. De Marília, inmortalizada por el libro, tampoco se conoce mucho, pero se sabe que permaneció soltera, retirada en la hacienda de la familia, hasta morir ya anciana en 1853.

Aberlardo Arias se vale del idilio romántico de la adolescente con el poeta famoso, quien, abandonada por motivos externos, sufre en soledad. Partiendo del motivo romántico de la bella y la bestia, el narrador imagina al escultor deformado, un hombre mayor en la ocasión, enamorado por la sílfide inspiradora del poeta Gonzaga, y crea una frágil relación entre ella y el Aleijadinho, basada en la figura del poeta y en la obra del escultor, a quien hace inspirarse en la joven que sufre para esculpir la *Mater Dolorosa* existente en una de las iglesias de Ouro Preto.

En sus treinta capítulos, la mitad de los cuales con acción en Ouro Preto, en los años de la Inconfidencia y sus consecuencias, y la otra mitad en Congonhas do Campo, período en que ejecuta su monumental conjunto escultural formado por los *Pasos de la Pasión y los Doce Profetas*, la novela cuenta prácticamente toda la vida del escultor. En *flash backs* se complementa la vida del artista, de modo exageradamente didáctico, incluyendo, en el capítulo 9, por ejemplo, una lista de las obras anteriores del escultor.

Del mismo modo, se cuenta la historia de la Inconfidencia, incluyendo el destino de cada uno de los participantes, con especial destaque, como suele ocurrir en los libros de historia de Brasil, de los poetas Claudio Manuel da Costa (1729-1789) y Tomás Antonio Gonzaga, y del alférez Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792), el Tiradentes. La muerte del primero, en la cárcel, ha ocupado la labor de los historiadores, quienes han intentado aclarar la causa: suicidio o asesinato. Arias opta por la primera opción: habiendo delatado a sus compañeros, «no pudo suportar el papel de delator, y, para rehabilitarse con su muerte, se ahorcó en su celda» (Arias 1979, 86). Al segundo, en general más conocido por su obra poética, se le condena el hecho de haberse olvidado de la pobre Marília y de casarse poco después con una rica mujer en Mozambique.

Joaquim José da Silva Xavier, el Tiradentes, fue el único ejecutado por la sublevación. Después de tres años en una mazmorra, fue condenado y ahorcado el 21 de abril de 1792. Su cuerpo hecho cuartos, fue distribuido por el camino entre Río de Janeiro y Minas Gerais, y a Ouro Preto le cupo la cabeza, expuesta en la picota, frente al Palacio de los Gobernadores. Los capítulos 11 y 12 están dedicados a la ejecución de la sentencia y repiten la versión de documentos posteriores, producidos a fines del siglo xix, cuando la República brasileña lo eleva a héroe nacional y hace levantar un monumento en el mismo lugar en donde estuvo expuesta su cabeza.

El Aleijadinho de Arias, al observar la llegada de la cabeza del héroe a Ouro Preto, imagina los pasos de su pasión, que reproducirá después en el conjunto de esculturas de la *Vía Crucis* de Congonhas do Campo: «Allí estaban los centuriones, también los

soldados de Caifás que prendieron a Cristo en el Monte de los Olivos. Le pareció que en la cara del gobernador podía descubrir también las rasgos de Poncio Pilatos o la de los sacerdotes del tempo de Jerusalén» (p. 134). Evidentemente, el Cristo tiene la cara de Tiradentes, como todavía explican los guías turísticos al enseñar el conjunto de esculturas en tamaño natural que constituyen aquella *Via Crucis* y como lo construyó discursivamente la República, en búsqueda de un héroe nacional, uno de los pocos próceres de una historia tan falta de ellos como es la brasileña.

El cruce entre literatura, es decir, la palabra, y las artes plásticas, es el ápice de la novela de Arias, que describe, de modo magistral, discutiendo principios del barroco mineiro, prácticamente toda la obra de Aleijadinho. Merecen destaque, sin embargo, la descripción del conjunto más importante de la obra del escultor, la ya referida *Vía Crucis* y los *Doce Profetas* del Santuario de Bom Jesus de Matozinhos. Se trata de un monumental conjunto constituido por la *Via Crucis*, un total de 66 estatuas en tamaño natural, talladas en madera, distribuidas en seis capillas independientes, en forma de herradura, en frente del santuario, y complementado, con más brillo, por las doce figuras de los profetas, tallados en piedra jabón, al aire libre, en el atrio del santuario. De acuerdo con los recibos firmados por el artista, la *Vía Crucis* fue ejecutada entre 1796 y 1799, y los *Profetas* entre 1800 y 1805. Arias dedica los últimos quince capítulos de la novela al conjunto: describe cuidadosamente cada una de las estatuas y presenta las reflexiones del protagonista sobre su tema y sobre sus vivencias en el periodo de la elaboración.

La novela de Arias, formalmente, no presenta ninguna innovación. Siguiendo el modelo narrativo de una novela histórica tradicional, va relatando los hechos prácticamente en orden cronológico. Los espacios vacíos dejados por la documentación, que son muchos, según ya se ha dicho, tanto en la historia de Antonio Francisco Lisboa cuanto en la de Maria Dorotea de Seixas, la Marília, y la de la misma Inconfidencia Mineira, se completan con la imaginación, sea la del escritor, sea la de las obras por él usadas para construir su panorama histórico. El autor incluye en sus agradecimientos a más de dos decenas de autores cuyas obras ha usado en su investigación, entre los que se incluyen los textos más conocidos hasta entonces sobre el tema. La biblioteca intertextual (Samoyault 2008, 123) referida muchas veces de modo directo, incluyendo los poetas del grupo de Minas Gerais, canónicos en la literatura brasileña, aparece a lo largo de la obra.

Un tema central merece ser referido: son las constantes reflexiones del personaje sobre el papel del mulato y, por ende, del esclavo en la sociedad brasileña, en especial, en el período colonial. Arias dibuja un Lisboa exageradamente religioso, quizás llevado por el conjunto de su obra, casi toda de carácter sacro, dedicada a adornar iglesias y santuarios de la región. Tal religiosidad, tejida a partir de un eje cristiano, mantiene un

curioso conflicto tanto con los ideales libertarios de la Revolución Francesa, laica y anti eclesiástica, cuanto con las religiones originales de los esclavos africanos que acaban por sincretizarse con el catolicismo.

La forma como el Aleijadinho escapa de la feroz opresión que la sociedad colonial brasileña ejerció sobre los esclavos —por siglos desconsiderados por la sociedad colonial y por la historia misma del país escrita a lo largo de los tiempos— mantiene dicha ideología: una inmersión en los principios cristianos. El Aleijadinho de Arias es un rebelde que no está de acuerdo con su condición de excluido: mulato, hijo de esclava, bastardo y deformado por una enfermedad que él no acepta como castigo a pecados que no siente haber cometido. Tratará de exaltar el sufrimiento como forma de purificación y el arte como forma de aceptación en aquella sociedad racista y asentada en la esclavitud.

Prácticamente olvidado en vida, su obra, sin la exaltación de la autoría, dentro de los principios colectivos del barroco, solo empieza a reconocerse mucho más tarde. Ocurre que, en una sociedad en la que el negro no se considera como ser humano, es complicado presentar al individuo tocado por la genialidad que es el artista de acuerdo con los principios románticos. En ese sentido, la misteriosa enfermedad que lo martirizó a partir de la segunda mitad de su vida viene a ayudar en el proceso de su purificación. Tal es la visión de Arias: su protagonista espera todo el tiempo un milagro, y cuanto más lejos de la curación está, más se siente ungido por la presencia divina.

Sin embargo, la novela denuncia de modo incisivo la principal mácula de la sociedad brasileña, problema que no está circunscrito al período colonial, sino que llega de modo candente a los días actuales. Esta es la lección principal de la novela de Arias. Su Aleijadinho, más que la opresión política, denuncia la opresión social:

> … lo único que en verdad le interesaba era su obra, se repitió. […] [P]ese a su mulatez y bastardía había logrado consideración y respeto de los blancos y de las autoridades. ¿Consideración? ¿Acaso los blancos se tenían consideración y respeto entre ellos? Y esto no obstante las dos terceras partes de población de la ciudad eran negros, mestizos y mulatos (Arias, 1979, pp. 16-17).

Pese a toda ambigüedad de su forma de ser, acorde con el tiempo que le tocó vivir, queda como lección la discusión de la situación del esclavo, vendido como mercancía y tratado como bestia, que ni siquiera será tenido en cuenta por los revolucionarios que intentan cultivar en las tierras mineiras los principios de la Revolución Francesa, ya que él, mulato y libre, nunca había sido invitado para las reuniones en la casa del poeta Claudio Manuel da Costa, en donde se tramaba la revolución (p. 20).

El mismo Aleijadinho tenía esclavos y consideraba a los negros como raza inferior. Históricamente es así, de acuerdo con el sistema colonial. Sin embargo, Arias pone

en el protagonista una chispa de razón: «Algún día tendría de ocuparse en averiguar, en creer que eran hombres y no bestias» (p. 168). En sus momentos de crisis, por el rechazo causado principalmente por la enfermedad, cierta lucidez lo ataca, como el dolor de los monstruos de las novelas románticas. Curiosamente, Arias hace que su revuelta venga del hecho de ser una especie de monstruo físico y no del hecho de ser rechazado por ser mulato.

Pero se ve en la novela de Arias algo casi ausente en los intelectuales brasileños: el señalar la mulatez del escultor como elemento positivo en el proceso creativo. El híbrido americano se vale de su situación y produce una nueva visión de mundo. Así leyeron la obra de Aleijadinho los vanguardistas y así lo muestra el escritor argentino en su novela.

Un Argentino en la Amazonia del Delirio del Caucho

Una de las últimas fronteras del planeta, la región amazónica, hace parte del imaginario universal. Cubierto por misterio y magia, este vasto territorio fue, a lo largo de los siglos, escenario de innúmeras aventuras que buscaban allí encontrar misteriosos reinos habitados por seres fantásticos e infinitas riquezas. Nació bajo el signo de un mito, y las legendarias mujeres guerreras casi siempre estuvieron presentes en el imaginario de quienes osaron penetrar en la maraña de sus caudalosos ríos en búsqueda de la utópica ciudad de oro. La historia de su explotación, empezada por los españoles, a quienes cabía la región por el Tratado de Tordesillas, y de su ulterior colonización por los portugueses que rompieron las líneas del tratado y fueron plantando marcos a lo largo del territorio, está poblada de fantasía.

Incorporada a Brasil, la región siguió siendo blanco de la codicia general. Después de la apertura de la navegación de sus ríos, en la segunda mitad del siglo XIX, sufrió el primer intento de integración al capitalismo occidental a través de la explotación del caucho. La *Hevea brasiliensis*, árbol nativo de la zona, produce la goma, materia prima incorporada a la industrialización a partir del descubrimiento del proceso de vulcanización, que es necesaria para la fabricación de varios productos, especialmente neumáticos y llantas de automóviles. De ese modo, en menos de medio siglo, la región fue ocupada por aventureros en búsqueda de los árboles de la goma esparcidos por su vasto territorio.

La riqueza, sin embargo, fue efímera. En 1876, un aventurero inglés envió semillas del árbol a Inglaterra, de donde partieron las plantas para el suroeste asiático, en cuyos suelos se adaptaron con facilidad. Pocas décadas más tarde, miles de árboles de caucho estaban en plena producción, con un coste bastante inferior al de los árboles nativos amazónicos. El año de 1910 representó el tope del precio internacional. A partir de entonces, bajó de forma vertiginosa, lo que hizo a la producción brasileña poco

competitiva. Si en dicho año Brasil producía la mitad de la goma de todo el planeta, en 1926, incluso con el incremento del consumo, el país ya contribuía con solo el 5 %. La quiebra había empezado en 1913 y, en pocos años, todo el sistema se hundió. Las grandes empresas que financiaban a los caucheros quisieron ejecutar sus deudas, y el desplome fue total. Los negocios que lograron escapar de la quiebra cerraron sus puertas y abandonaron la zona. Ni siquiera la intervención de los Gobiernos consiguió salvar la situación, sumergida en la crisis. Muchos de los inmigrantes volvieron a sus tierras, dejando a sus espaldas un territorio que volvió a la letargia de medio siglo antes.

Enriquecido con la industria automovilística, gran propulsora de la explotación del caucho, Henry Ford poseía, en 1926, una de las fortunas más prósperas del mundo. Conocido por su excentricidad, él decidió, entonces, que produciría el caucho consumido en sus industrias. Para ello, compró, del gobierno del Estado brasileño de Pará, más de tres millones de hectáreas, con exención de impuestos, para cultivar los árboles del caucho, con la intención de producir cuarenta mil toneladas anuales de goma.

La primera colonia, bautizada como Fordlandia, estaba ubicada a la orilla izquierda del río Tapajós, más o menos a unos cien kilómetros al norte de Ituiutaba. Recibió una envidiable infraestructura, como agua corriente y electricidad, un hospital con doscientas camillas, una escuela y áreas deportivas y de ocio. Los salarios ofrecidos eran superiores a aquellos normalmente pagados en la región. Nada de ello, sin embargo, impidió el fracaso. Una vez talado el bosque natural y plantados los árboles del caucho, el cultivo fue asolado por una plaga de hongos que impidió la producción planeada. Incluso habiendo trasladado su inversión hacia otra área más al norte llamada Belterra, sobre el mismo río, a sesenta kilómetros de Santarém, no se pudo revertir el proceso. Pasados diez años, la producción no había llegado a un décimo de lo planeado.

En 1946, Ford vendió los proyectos por un precio simbólico al gobierno de Pará. Actualmente, quedan dos poblados prácticamente fantasmas, y su exigua población vive de la agricultura de subsistencia, mientras las construcciones y maquinarias del faraónico proyecto se pudren en medio de los pocos árboles de caucho restantes. Se estima que se invirtieron allí alrededor de ocho millones de dólares que jamás volvieron a los cofres de la empresa. Tal fracaso suele ser citado como ejemplo de la arrogancia del capital internacional que intenta instalar en la región una tecnología y una cultura ajenas a la realidad local.

La aventura de la multinacional de Henry Ford en el Pará es el tema tratado por el escritor argentino Eduardo Sguiglia en *Fordlandia: un oscuro paraíso*, novela editada en 1997, en Buenos Aires, por el Grupo Editorial Norma, cuya central está en Bogotá, pero que posee sucursales en toda América Hispánica, además de la misma España. Significativamente, la novela forma parte de la colección El Dorado. Traducida a varios idiomas, incluso al portugués —salió en Brasil en 1998— , desde su publicación, la

novela ha sido un éxito de ventas, especialmente en los Estados Unidos. Se trata de la primera novela del periodista y diplomático argentino, formado en el campo de las ciencias económicas, nacido en Rosario en 1952.

Para contar la historia de la inversión de Ford en el Pará —la novela no hace referencia a Belterra y presenta Fordlandia como una especie de síntesis de los dos proyectos—, Sguiglia, que ha escrito la novela sin haber visitado el lugar, crea un protagonista conterráneo suyo, que es contratado para conseguir mano de obra para trabajar en el proyecto.

La narrativa, bastante ágil, se desarrolla en 22 capítulos. Alterna narración en primera persona, en la cual Horacio, el protagonista, presenta su experiencia en la Amazonía, y en tercera persona, cuando el foco se aleja de Fordlandia para presentar los hechos protagonizados por el magnate de los automóviles, ocurridos en Detroit, sede de la empresa.

La acción se desarrolla entre junio de 1930 y setiembre de 1931. Empieza cuando Horacio, argentino de madre irlandesa, para escapar de deudas de juego y del conflicto con su padre, abandona Buenos Aires y se suma al proyecto de Ford. Termina cuando, malograda la experiencia del cultivo, después de la visita de Ford a la región, Horacio también decide marcharse, sin quedar claro cuál es su destino. Por el tono del relato, se desprende que la narración se hace en un tiempo bien posterior a la acción, aunque dicho tiempo no se explicite.

La narrativa se complementa con digresiones que, con exagerado didactismo, cuentan prácticamente toda la historia de la Amazonía, incluyendo el período del caucho. También a través de *flash backs* se cuenta la historia de Henry Ford y de cómo él erigió su fabuloso imperio fabricando automóviles. Tampoco faltan anticipaciones que presentan el fracaso del proyecto, una vez que la empresa abandona la región poco después de la muerte de su fundador, en 1947, y vende el proyecto «a cambio de un puñado de dólares» (Sguiglia, 1997, p. 247). El proyecto, cuyas actividades históricamente duran más de dos décadas (1926-1946), acaba condensado, en la novela, a poco más de cinco años, entre 1926 y 1931.

La novela trae diversos anacronismos, algo normal en esa modalidad de novela histórica. Así, el narrador hace a Ford visitar Fordlandia en 1931, cuando se encuentra con uno de los constructores del Ferrocarril Madeira-Mamoré, Percival Farquhar, presentado como un idealista fracasado, al contrario de lo que cuenta la historiografía. Dicho encuentro se puede considerar un homenaje al escritor de Amazonas Márcio Souza, que incluye a Farquhar entre los personajes de su novela *Mad Maria* (1980), que trata de las peripecias de la construcción de dicho ferrocarril, uno de los más fantasmagóricos capítulos del período áureo de la explotación del caucho, llevado a cabo a miles de kilómetros de Pará, en el extremo oeste de la Amazonía brasileña.

Otra referencia a la obra ficcional de Souza parte de la biblioteca intertextual manejada por el escritor argentino, que seguramente Sguiglia ha leído con cuidado para construir su telón de fondo histórico, se evidencia en el encuentro casual de Horacio con el español Manuel Gálvez Rodríguez de Arias, quien fue protagonista de otro fantástico episodio histórico del período del caucho amazónico. Me refiero a la fundación del Estado Independiente del Acre en 1899, tema de la novela más conocida de Souza, *Galvez Imperador do Acre*, de 1976, traducida a varios idiomas, incluido el español, e importante referente de la biblioteca amazónica.

Sguiglia, sin embargo, podría haber hecho el encuentro entre Horacio y Gálvez más misterioso si lo hubiese ubicado en Buenos Aires algunos años antes, incluso como forma de que Horacio se interesara por la región. Históricamente, muy poco se sabe de Gálvez después de haber abandonado el Acre en 1900, y, aunque fuera poco probable que todavía viviera en 1930, por esos años ya no estaba en Belém, sino posiblemente en Río de Janeiro o en Buenos Aires, ciudades en las cuales parece haber vivido modestamente en los últimos años de su vida.

Como se puede ver, dentro del espíritu del género, la obra de Sguiglia dialoga con las obras más conocidas que tratan de la Amazonía brasileña y del período áureo del caucho. Además de Márcio Souza, aparecen de modo explícito Ferreira de Castro, de *A selva* (1926), y Euclides da Cunha, de *À margem da história* (1909) y *Entre Peru e Bolívia* (1909), entre otros. Del mismo modo, se puede constatar en la novela, directa o indirectamente, la presencia de diversas obras que discuten el tema, sean libros de historia, relatos de viajeros, o descripciones del paisaje amazónico o de costumbres indígenas. Constituyen la biblioteca (Samoyault 2008, 123) que recopila y guarda la memoria, histórica y ficcional, de la región.

Sin embargo, *Fordlandia* trae muy pocas innovaciones: trabaja casi siempre con imágenes estereotipadas de Brasil y de los brasileños. Del mismo modo, las descripciones de la flora y de la fauna local también repiten lugares comunes y muchas veces cometen errores elementales. La novela presenta una serie de *caboclos* indolentes y dedicados al vicio de la cachaza; caucheros harapientos y sin perspectivas; dueños de seringales que explotan a sus trabajadores de modo brutal; autoridades corruptas; indígenas misteriosos, a veces exageradamente idealizados, otras veces innecesariamente violentos; y mulatas o *caboclas* fogosas, que, sin embargo, solo sirven para que el protagonista sacie su deseo sexual, ya que, para el idilio amoroso, elige a una rubia norteamericana. Entre los tópicos, están la antropóloga idealista que intenta comprender la esencia de la cultura indígena, en el caso de los mundurucú, y el misionero alemán, mezcla de antropólogo y catequizador. Del mismo modo, por más que el narrador, persona culta y bien informada, intente ser políticamente correcto, no consigue dejar de presentar a los habitantes locales como una especie de sub-raza castigada por una

naturaleza impiadosa y una estructura social opresora, siguiendo la mentalidad positivista de fines del siglo XIX.

En las entrelíneas se puede constatar que Horacio no esconde su admiración por el proyecto aséptico de Ford, que pretende traer, a esa región primitiva, los beneficios de la tecnología y su modo de vida. Civilización y barbarie son términos que aparecen muchas veces a lo largo del relato, y es bastante evidente el tono amargo del narrador, al constatar, al final de la historia, que, contra la exuberante naturaleza amazónica, poco puede el modelo civilizador del primer mundo. El episodio de la rebelión de los trabajadores brasileños, atraídos por las falsas promesas de Horacio para trabajar en Fordlandia, que piden la expulsión de sus colegas de Barbados, es bastante ilustrativo de ello. Horacio no entiende que ellos quieran tener el derecho de comer lo que les gusta y beber su aguardiente y danzar su música local.

Aunque sea importante constatar que el escritor argentino se esfuerza por traer al centro de su obra un episodio del Brasil, la lectura de la novela acaba por no satisfacer al lector nativo, que puede fácilmente notar la visión estereotipada del país. La relectura de la presencia de la Ford en el Pará hecha por Sguiglia, medio siglo después de la confirmación oficial de su fracaso, podría señalar hacia nuevas direcciones, cuando, una vez más, la región ocupa el centro de las discusiones. Sin embargo, por reiterar lugares comunes y antiguos mitos que presentan poca novedad al lector crítico, el libro parece únicamente valerse del interés que la ya no tan misteriosa región sigue suscitando para captar incautos lectores.

En todo caso, se puede decir, en defensa de la obra, que el autor, al retomar un episodio ya casi olvidado, puede llevar al lector más crítico a reevaluar aquella experiencia histórica. Puede llevarlo, además, a redescubrir las causas de tan estrepitoso fracaso económico, comparándolo con las nuevas incursiones que periódicamente sufre la Amazonia, ese tan decantado paraíso que tiene un lugar privilegiado en el imaginario universal. Del mismo modo, al constatar las líneas mal atadas y las lagunas del tejido narrativo, el lector puede evaluar cómo la ficción malograda, aunque queriendo decir verdades, no sale del campo de las mentiras.

El Lugar de la Mujer en la Utopía Latinoamericana: *Anita cubierta de arena* (2003), de Alicia Dujovne Ortiz

Ana Maria de Jesús Ribeiro, nacida en 1821 en Santa Catarina, Brasil, y muerta en Mandriole, Italia, en 1849, pasó a la historia como Anita Garibaldi, la esposa brasileña del famoso revolucionario italiano. Casada a los catorce años de edad, tres años después ya había roto el matrimonio. Su monótona vida habría de modificarse radicalmente cuando, en 1839, su ciudad fue invadida por las tropas de los rebeldes de la vecina provincia de Río Grande del Sur, que habían proclamado una república independiente

en el extremo sur del Imperio de Brasil (Schumaher, Vital Brazil, 2000, pp. 77-80).

Con los rebeldes venía Giuseppe Garibaldi y, tan pronto se conocieron, surgió entre ellos una fuerte pasión. Desde entonces la joven siguió al italiano y participó de su agitada vida, plena de luchas, batallas, fugas y privaciones hasta el final de sus días. De Santa Catarina, siguiendo los combates de la *Guerra dos Farrapos*, la pareja se dirigió al Río Grande del Sur, donde nació su primer hijo. Con la derrota de los rebeldes *gaúchos*, ellos se marcharon a Montevideo, en donde Garibaldi se unió a la lucha contra Rosas. Allí la pareja oficializó su matrimonio, y nacieron tres hijos más.

Acompañado de la familia, Garibaldi regresó a Italia en 1842, en donde luchó por la unificación del país durante más de dos décadas. En los primeros años, tuvo a su lado a Anita que, habiendo dejado sus hijos al cuidado de la suegra, lo siguió hasta prácticamente caer en combate, con menos de treinta años de edad, cuando estaba embarazada de su quinto hijo. Muerta, se transformó en mito e ingresó en la historia como la heroína de dos mundos.

En Italia su nombre se asocia al del marido, elevado a la categoría de héroe después de la unificación. Ella pasó definitivamente a las páginas de la historia a través de las memorias que Garibaldi dictó a Alejandro Dumas para la biografía que este le dedicó en 1882. En Brasil empezó a hacerse conocida por el libro de Dumas, pero adquirió protagonismo después de la proclamación de la República. En 1898 apareció la primera biografía y, desde entonces, su vida ha sido tratada por varios historiadores y novelistas.

Este es el personaje histórico que aparece recreado por Alicia Dujovne Ortiz en *Anita cubierta de arena*, publicada en Argentina en 2003. La autora es una porteña radicada en París desde 1978 y viene dedicándose desde hace tiempo al periodismo y a la literatura. Tuvo mucho éxito la biografía de Eva Perón que escribió en 1995 y que luego fue traducida a varios idiomas.

Anita cubierta de arena, en la prosa ágil derivada de la experiencia periodística de su autora, relata la vida de la heroína y de su marido en nueve capítulos, unas palabras previas y un epílogo en que ata los cables. El foco es Garibaldi que, en un discurso en tercera persona, al mismo tiempo que evoca la imagen de la amada precozmente desaparecida, narra los acontecimientos a Manuela Sáenz, la amante de Simón Bolívar, a la que visita en 1851. De ese modo, la historia de Anita aparece asociada a la de Manuela, de la misma forma que la historia del italiano se asocia a la figura del Libertador, ambos revolucionarios, se puede decir románticos, que dieron sus vidas por unos ideales frustrados. Las junciones Anita-Manuelita y Garibaldi-Bolívar permiten establecer la conexión de dos mundos: la joven América que busca su independencia y la vieja Europa que intenta hacer la revolución liberal, en defensa explícita del ideal libertario, seguramente compartido también por la autora de la novela.

Al final, Manuela Sáenz, hundida en su propia frustración, no consigue vislumbrar el futuro de esperanza por el cual han luchado los idealistas de la independencia de América, entre los cuales están su amado Bolívar y el viejo maestro Simón Rodríguez, que de vez en cuando la visita. Lo mismo se puede afirmar de Garibaldi, que pasó prácticamente toda la vida intentando construir una patria en la que dominaran los ideales de igualdad y libertad. Queda la impresión de que su lucha fue vana.

Se puede decir que, al principio, él ha sido utilizado por Bento Gonçalves, jefe de los rebeldes del Río Grande, cuyos verdaderos objetivos no quedan claros en la novela. Después, en Uruguay, a pesar de luchar bravamente con la Legión Italiana, parece que lo manipulan una vez más, tanto los caudillos locales como los representantes del imperialismo británico. Más tarde los burgueses del norte italiano acabarían haciendo lo mismo, ya que estaban más preocupados por su interés particular que por la construcción de una Italia libre, igualitaria y justa. Así, Garibaldi muere pobre y frustrado en su refugio de la isla de Caprera, en Cerdeña, más de treinta años después de la desaparición de su esposa.

El título del octavo capítulo, que presta nombre a la novela, *Anita cubierta de arena*, se refiere a la muerte de Anita. Después de la derrota en Roma, el resto de las tropas de Garibaldi emprende una difícil fuga hacia el Adriático, con el objetivo de alcanzar Venecia. Anita, con un embarazo avanzado, no resiste la dura travesía de los Apeninos y fallece tan pronto llegan a la costa. Con el ejército austríaco en los talones, el marido abandona el cadáver de la esposa, que es enterrada a prisa por campesinos locales en un local arenoso. Pasados algunos días, una chica encuentra la improvisada fosa, con una mano fuera, medio devorada por perros. Entonces Anita tiene un entierro decente, y es rescatada por el marido diez años más tarde y depositada en el panteón familiar.

El episodio de la mano levantada admite una doble lectura. El hecho de que la seudo-viuda del Libertador haga una serie de acusaciones al italiano es un contrapunto importante de su contradictoria versión de la muerte de la esposa. La mano levantada puede significar un gesto de desesperación, un intento de retener al amado que la abandona en la soledad de la muerte. También puede leerse como el puño revolucionario de alguien que, consciente de que él ya no puede hacer nada para salvarla, lo empuja a que siga su destino de libertador de su patria y del líder en la lucha por la construcción de un mundo mejor. Anticipando el futuro en una visión, Manuela le miente a Garibaldi para que él pueda seguir tranquilamente su destino de revolucionario sin remordimientos. La lectura puede tener, sin embargo, doble vía. La narrativa podría haber concluido en esa significativa escena, y dejado al lector elegir el final.

La novela de Alicia Djovne Ortiz intenta barrer el polvo de los monumentos levantados en homenaje a Anita y da una dimensión humana al personaje. Cuando el irreverente Garibaldi ya no ponía en riesgo el modelo capitalista burgués instalado en la

Italia unificada bajo la tutela de los piamonteses, fue transformado en héroe nacional. Surgieron, entonces, hermosas estatuas en los cuatro rincones del país, y su nombre pasó a designar importantes calles y avenidas. En su estela, la esposa brasileña también acabó por transformarse en monumentos, incluyendo el que está en la plaza que lleva su nombre, en el Gianícolo, en Roma, en el cual finalmente fueron depositados sus restos, después de deambular por varios lugares.

Incluso en Brasil, apagado el recuerdo de la Revolución *Farroupilha,* cuya paz nada honrosa, para los verdaderos idealistas, había sido condenada por Garibaldi, también surgieron monumentos a la ya entonces heroína. La misma Laguna, que la vio nacer y que al principio trató a su hija más ilustre casi como a una ramera, la transformó en hija dilecta.

Sin embargo, la Anita que pasea por las páginas de la obra de la escritora argentina es una mujer sencilla. Fruto de la mentalidad de su tiempo, la heroína romántica vivió en plenitud el amor desenfrenado por su marido, con quien compartió la fantasía de construir un mundo mejor. Con un valor digno de admiración, luchó con todas las fuerzas que tenía, no solamente en su tierra y su continente, sino también en tierra extranjera, la patria del amado. Enamorada, lo siguió y sufrió como cualquier mujer apasionada cuando él la rechazó. Celosa, fue capaz de perdonarlo, pero supo hacerse escuchar cuando hacía falta. Dueña de aguda percepción, se dio cuenta cuando sus jefes lo usaban por su ingenuo idealismo.

Bajo esa perspectiva, los retratos que se pintan en la novela de Bento Gonçalves o Davi Canabarro, conocidos caudillos de la Revolución *Farroupilha*, no son nada positivos. De la misma forma aparecen dibujados con colores semejantes los diversos caudillos argentinos y uruguayos, todos ellos considerados próceres en sus patrias, pero que en el fondo actúan defendiendo intereses privados o excéntricos caprichos. Rosas, Oribe, Lavalleja y Urquiza se construyen con esa misma materia opaca.

Los conflictos en la región del Río de Plata de aquellos años no son más que una pugna infinita de intereses privados, protegidos y manipulados por los intereses más fuertes del capital británico o del imperialismo francés. Más tarde, en Italia, la situación parece repetirse. Solamente Garibaldi consigue escapar de dicho engranaje, movido por un idealismo exagerado y muchas veces tan ciego y utópico que llega a rayar en lo patético. Así, Anita funciona como una especie de conciencia ingenua del italiano. La novela, en ese sentido, camina hacia la defensa de la utopía de la igualdad entre personas y pueblos. El tono amargo que se observa es resultado de la constatación de que muchísimas vidas, entre las cuales está la de la misma Anita, fueron segadas en vano.

Como mujer y madre, ella sabe defender el pan de sus hijos cuando el marido quiere donar a las causas revolucionarias todo su salario. Pero no hesita en dejarlos al cuidado de la suegra, a quien odia y que la odia, para seguir sus pasos. Fogosa en la

cama, ella practica una sexualidad sin tabúes, más cercana a la del siglo xx que a la de la época que le tocó vivir. Las más bellas páginas de la novela son aquellas en las que aflora un erotismo especial que da tónica al relato, bajo la mirada femenina.

Es prácticamente un lugar común decir que la Argentina contemporánea es una sociedad casi sin esperanzas que ha perdido su forma central de integración. El tono amargo de la novela puede comprenderse en ese contexto de los años en que se publicó la novela. No obstante, las disyunciones entre las aspiraciones utópicas del ideal defendido por Anita, Garibaldi, Manuela Sáenz o Bolívar en sus acciones y lo amargo y desesperanzado que resulta de las reflexiones conducidas por el entramado narrativo producen una ambigüedad que permite establecer una doble lectura, bastante de acuerdo con lo que presupone ese tipo de relato histórico.

Al mantenerse estructuralmente más cercana a los cánones realistas y al repetir algunos lugares comunes de cierto idealismo ya pasado de moda, la novela de Alicia Dujovne Ortiz podría asociarse a aquella narrativa histórica de fundación, bastante común en el siglo xix, cuyo objetivo era sostener un proyecto político nacional a través de la utilización de la relación amorosa que presuponía el éxito y el optimismo. El final trágico, tanto de la relación amorosa cuanto de los sueños y los proyectos revolucionarios de los protagonistas, sin embargo, admite otras lecturas.

El tono de nostalgia por la pérdida del paraíso utópico del ideal libertario, a la vez que lamenta dicha pérdida también la niega, reanuda el ciclo. La forma tradicional se podría entender, de ese modo, como el intento de recuperar la legitimidad que las narrativas maestras del pasado han perdido en el paso de la modernidad a la posmodernidad. Así, la imagen de la mujer muerta y el puño levantando y la ambigüedad que proporciona su lectura señalan en dicha dirección.

Lo negativo y hasta cierto punto tétrico del cuerpo muerto, casi trashumante, visión bien argentina, se contrapone y se neutraliza con la visión latinoamericana, en general más positiva, suscitada por el origen brasileño de la protagonista, que pasa parte de su vida fuera y que se presenta bajo la óptica de la ecuatoriana radicada en el Perú, amante del Libertador, venezolano por nacimiento y latinoamericano por adopción.

Como ya se dijo, Dujovne Ortiz innova al apear a Anita de los altos pedestales a los que había sido elevada en las últimas décadas y al modelarla de una forma más humana. Al mismo tiempo, actualiza algunos capítulos de la historia de América (entre ellos, la Revolución *Farroupilha* y los conflictos del Río de la Plata) y de Europa presentándolos bajo la óptica femenina. Al plantear el papel de la mujer en la sociedad patriarcal del siglo xix, también discute el sentido de la revolución y la utopía bolivariana de una América Latina fuerte y libre.

Así, la narrativa tejida a partir del cruce de los discursos histórico y ficticio pone de relieve, en el rol de las utopías, el valor de la reescritura de la historia a través de la

ficción. Apasionada, humana y rebelde, Anita se levanta de su tumba para desacralizar las verdades impuestas por la historia hegemónica, y la relectura de sus actos indica, al mismo tiempo, la refundación de la nación y la reescritura de la historia desde otras perspectivas. Al optar por el enfoque de actores distintos de la historia, como las mujeres o los desposeídos, que padecieron en silencio sus efectos, la novela niega la unívoca dirección de la historia oficial de los países latinoamericanos para fundar una nueva forma de independencia de pensamiento.

Para Terminar sin Concluir

Entre los textos que dedicó a Río de Janeiro en sus *Aguafuertes cariocas*, hay uno en que el viajero Arlt (2013) demuestra su perplejidad por el hecho de que en 1930 hacía poco más de cuarenta años que Brasil había abolido la esclavitud. Se espantaba con el hecho de que todos los negros con más de setenta años habían sido esclavos. Con su peculiar tono irónico, termina la crónica diciendo que prefiere no penetrar en el «País del miedo y del castigo», prefiere creer que la esclavitud es una historia sucedida en un país de fantasía (Arlt 2013, p. 169). Pero, en realidad, él sabe que no es así. Del mismo modo también lo sabe Arias al tratar de la historia de Aleijadinho en la Minas Gerais colonial.

La esclavitud siempre fue la herida abierta brasileña señalada con espanto por los viajeros que por allí pasaron. Del mismo modo, la fuerte herencia africana en el país frecuentemente fue señalada con una mezcla de espanto y atracción. Además de la naturaleza fecunda, el mestizaje racial y cultural es un atractivo del país y no podría dejar de serlo para los argentinos.

El mismo Arlt, en sus *Aguafuertes cariocas*, en varias ocasiones se refiere a la belleza de la mulata brasileña, casi al borde del estereotipo. El misterio de la cultura afrobrasileña, por su exuberancia, se transfiere a un erotismo que sigue transformando los cuerpos mulatos, especialmente los femeninos, en objeto de un deseo primitivo de posesión y violación. Se trata de un tema que merecería estudios más profundos, que escapan al espacio de las pocas páginas de que disponemos, pero que, de algún modo, está presente en las novelas aquí referidas. Quizás el ojo colonizador erotice un deseo de posesión que, en el fondo, sería el deseo de explotación de la naturaleza, de dominio total sin ninguna concesión. Forma diferente de manifestación del célebre antagonismo entre civilización y barbarie, casi un lugar común cuando se refiere a las culturas latinoamericanas, en especial, la argentina, que hace muy complicado entender lo híbrido y lo mestizo de la cultura brasileña.

Para concluir este rápido paseo por cuatro novelas históricas argentinas que presentan visiones particulares de Brasil, podemos afirmar que esas obras cumplen sus objetivos. Y estos van más allá de lo meramente estético. En ese sentido, vale la pena recordar que Abel Posse (García Pinto, 1989) considera que la literatura latinoamericana —y es

ese el término que le gusta usar— debe cumplir una función desmitificadora, más allá de una función meramente estética. Para el novelista, la obra de los grandes escritores latinoamericanos viene llevando a cabo, a lo largo de la historia, un papel revisor de las interpretaciones históricas.

Dicha revisión tiene la finalidad de encontrar las raíces ocultas o rotas a lo largo de un proceso histórico repleto de fisuras y enmascaramientos, que hacen del continente una realidad en constante construcción. Cabe a la literatura, entonces, la tarea fundadora que la transforma en una gran usina de creación de realidades nuevas. A través de su quehacer, se legitima el espacio humano latinoamericano que antes se interpretaba bajo una mirada casi exclusivamente europea.

Referencias Bibliográficas

Aínsa, F. (1991). La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*, (240), 82-85.

Arias, A. (1979). *Inconfidencia (El Aleijadinho*). Buenos Aires: Sudamericana.

Arlt, R. (2013). *Aguafuertes cariocas. Crónicas inéditas desde Río de Janeiro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Artundo, P. (2004). *Mário de Andrade e a Argentina. Um país e sua produção cultural como espaço de reflexão* (Andrade, G., Trad.). San Pablo: EDUSP; FAPESP.

Cunha, G. da (Ed.). (2004). *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas*. Buenos Aires: Corregidor.

Diniz, D. O. (2014). Gilberto Freyre, ensaísta intercontinental às bordas do Brasil e da Argentina. Diálogo intelectual rio-pratense e recepção argentina. *Abeache. Revista da Associação Brasileira de Hispanistas*, *1* (7), 60-81. Recuperado el 18 de agosto, 2015, de http://issuu.com/assbrasileiradehispanistas/docs/abehache_7_completo.

Dujovne Ortiz, A. (2003). *Anita cubierta de Arena*. Buenos Aires: Alfaguara.

Esteves, A. R. Imagens do Brasil em romances históricos hispano-americanos. En Sedycias, J. (Ed.). *A América hispânica no imaginário literário brasileiro. Brasil en el imaginario literario hispanoamericano* (pp. 51-80). Recife: Ed. UFPE, 2007.

García Pinto, M. (1989). Entrevista con Abel Posse. *Revista Iberoamericana* (146-147), 493-508.

Gatti, J. M. (2013, octubre 31). Abelardo Arias: la literatura de trece letras. *Hojas del abanico.* Recuperado el 18 de agosto, 2015, de http://hojasdelabanico.blogspot.com.br/2013/10/abelardo-arias-la-literatura-de-trece.html

Hutcheon, L. (1991). *Poética do Pós-modernismo* (Cruz, R. Trad.). Río de Janeiro: Imago.

Menton, S. (1993). *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México: FCE.

Molina, D. A. (2014). Argentina y Brasil en tres acercamientos. *Abeache. Revista da Associação Brasileira de Hispanistas*, *1* (7), 10-32. Recuperado el 18 de agosto, 2015, de http://issuu.com/assbrasileiradehispanistas/docs/abehache_7_completo.

Perrone, A. M. (1990, febrero 2). Abel Posse: La Argentina es como un barrio latinoamericano. *Sur*, 2-3.

Posse, A. (1989). *Daimón*. Buenos Aires: Emecé.

Samoyault, T. (2008). *A intertextualidade* (Nitrini, S., Trad.). San Pablo: Aderaldo & Rothschild.

Santiago, S. (2000). O entre-lugar do discurso latino-americano. *Uma literatura nos trópicos* (2.ª ed.) (pp. 9-26.). Río de Janeiro: Rocco.

Schumaher, S. y Vital Brazil, E. (Eds.) (2000). *Dicionário de Mulheres do Brasil.* Río de Janeiro: Jorge Zahar.

Sguiglia, E. (1997). *Fordlandia. Un oscuro paraíso*. Buenos Aires: Norma.

Trouche, A. L. G. (2006). *América: história e ficção.* Niterói: EdUFF.

Weinhardt, M. (2004). *Ficção histórica e regionalismo*. Curitiba: Ed. UFPR.

Cuento/Relato Histórico, Otro Desafío al Canon Narrativo

Rosa Maria Grillo*

La hibridez de lo que, por tradición y conciencia genérica, llamamos «cuento o relato histórico» abarca varios ámbitos, uno de tipo estructural —la «forma», en relación con otras tipologías narrativas como la novela u otras narraciones de difícil clasificación—, otro en relación con el contenido, otro temático —la presencia de la Historia, por lo tanto, la relación con el cuento o relato ficcional— y, finalmente, los criterios de edición y publicación —es decir, si hay o no, y de qué tipo, relación con otros textos similares que comparten el mismo lugar de publicación—: si se publica de modo «independiente» en una revista, en una colección de textos no históricos o en un volumen de relatos todos «históricos» que tienden a formar un macrotexto con significado distinto al de los textos analizados por separado, subrayado eventualmente por el paratexto.

Podemos pensar también en la cercanía con otros géneros narrativos teñidos de Historia como el mito y la leyenda, simplemente para recordar que, parafraseando a Baltasar Gracián, lo que es Historia para uno, es Mito para otros; lo que, en un tiempo, un pueblo consideró relato histórico ahora puede considerarse mito o leyenda, y lo que fue crónica o testimonio puede ser leído hoy como relato histórico o leyenda; lo que es epopeya para uno es tragedia para otros… Se escribe, siempre, desde y para el presente, pero también la recepción está extremadamente condicionada por el momento y la circunstancia de la lectura, cambiando con el tiempo, con las modificaciones del horizonte de expectativas, con cambios de sensibilidad y de interpretación de la Historia.

Aún podemos pensar en la ambigüedad semántica de la palabra *historia*, que parte de un acontecimiento para llegar a una visión compartida de este, pero se puede referir también a la disciplina que lo estudia y al discurso que lo narra, o a cualquier discurso ficcional que cuenta algo. Puede tener como punto de referencia la macro o la micro realidad, macro o micro eventos o grupos. Asimismo, podemos resaltar similar ambigüedad en otro término, muy relacionado con Historia, y que aquí tendremos que tener en cuenta: memoria, que de acto individual y subjetivo se transforma en acto político, ya que

> Las sociedades guardan memoria de lo que ha acontecido, de distintas maneras. Puede haber memorias acalladas y que sin embargo permanecen e irrumpen de

* Catedrática de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad de Salerno y directora del Departamento de Estudios Humanísticos. Correo electrónico: rgrillo@unisa.it

> maneras imprevisibles, indirectas. Pero también hay actos abiertos de memoria como ejercicio intencional, buscado, que se orienta por el deseo básico de comprensión, o bien por un ansia de justicia; se trata, en estos casos de una decisión consciente de no olvidar, como demanda ética y como resistencia a los relatos cómodos. En este sentido, la memoria es sobre todo acto, ejercicio, práctica colectiva, que se conecta casi invariablemente con la escritura. […] no existen las memorias neutrales sino formas diferentes de articular lo vivido con el presente. Y es en esta articulación precisa, y no en una u otra lectura del pasado, que reside la carga política que se le asigna a la memoria (Calveiro, 2006, p. 378).

Por supuesto, la memoria se articula y nutre también de estas narraciones híbridas que participan en la construcción de la Historia y del patrimonio inmaterial de un pueblo y, al contrario, al dejar memoria de la propia contemporaneidad, se contribuye a la construcción de la Historia. Tampoco la relación referencial es límpida y unívoca, y a menudo podemos reconocer, como referente, uno o varios pre-textos, lo que invita a la reflexión metadiscursiva[1]. Y la diferencia entre cuento, relato, novela, *nouvelle*, novela corta o cuento largo no es nunca solo cuestión de número de caracteres, palabras o páginas, sino de estructura y de relación entre núcleo temático y su construcción narrativa.

Escamoteando esos temas, que he tratado en más de una ocasión[2], me ceñiré a un solo elemento dirimente que distinguiría la novela, género consagrado, de todas las demás formas «menores» de narrativa histórica, es decir, la publicación autónoma[3] en el primer caso, y en contextos más amplios[4] en el segundo, sea en revistas, antologías, libros colectivos monotemáticos o libres, contexto que de alguna forma condiciona la estructura del texto y su recepción. Así, intentaré investigar las características del cuento/relato histórico y su relación con el contexto en que está publicado y con toda la construcción paratextual con eventuales proclamaciones del «pacto de lectura» auspiciado por el autor.

Tampoco carece de importancia el nombre que queremos dar a estas narraciones, y quizás valga la pena suponer una distinción entre «cuento» —texto breve o muy breve, necesariamente vinculado a un contexto o marco que lo contextualice y dé coordinadas y claves de lectura— y «relato» —texto más amplio, autosuficiente, que contiene en sí mismo lo necesario para una lectura historicista—.

1. Cuando esta se vuelve dominante, se puede hablar de «metaficciones», historiográficas o genéricamente narrativas (Pulgarín, 1995).

2. Véanse los trabajos de Grillo, 1985, 1987, 1993, 1994, 2000 y 2016.

3. En libro, aunque en algún momento era usual la publicación por entregas en folletines y revistas.

4. Tomo en cuenta la forma de publicación más acreditada, sabiendo que un texto breve puede ser publicado en varias modalidades antes de encontrar su colocación «ideal».

El «cuento histórico» sería un texto que puede vivir solo apoyándose en otros escritos cercanos y en un paratexto «fuerte» que invita al lector a conectar los diferentes textos, porque solo del macrotexto pueden resaltar la naturaleza y, sobre todo, la finalidad y el «mensaje» del texto. Generalmente en esa tipología no hay reflexiones metadiscursivas, ya que todo está explicitado en el paratexto.

Un ejemplo de cuentos históricos, con un marco y una arquitectura muy estrictos que otorgan un sentido de unidad, es *Memoria del fuego* de Eduardo Galeano: son microrrelatos, explosivos y chocantes, que iluminan como relámpagos puntos oscuros de la Historia de América y se pueden leer también como el gran relato del continente que abarca los tiempos largos de la violencia americana, desde el mundo precolombino hasta hoy día. Perfectas me parecen las palabras de Galeano en el *Umbral*:

> Yo no soy historiador. Soy un escritor que quisiera contribuir al rescate de la memoria secuestrada de toda América, pero sobre todo de América Latina, tierra despreciada y entrañable: quisiera conversar con ella, compartirle los secretos, preguntarle de qué diversos barros fue nacida, de qué actos de amor y violaciones viene.
> Ignoro a qué género literario pertenece esta voz de voces. *Memoria del fuego* no es una antología, […] pero no sé si es novela o ensayo o poesía épica o testimonio o crónica o… […]. No creo en las fronteras que, según los aduaneros de la literatura, separan a los géneros.
> Yo no quise escribir una obra objetiva. Ni quise ni podría. Nada tiene de neutral este relato de la historia. Incapaz de distancia, tomo partido: lo confieso y no me arrepiento. Sin embargo, cada fragmento de este vasto mosaico se apoya sobre una sólida base documental. Cuanto aquí cuento, ha ocurrido; aunque yo lo cuento a mi modo y manera (Galeano, 1991, vol. 1, p. 12).

A menudo, Galeano ha intentado definir o, mejor dicho, explicar qué es para él esta obra, ya que reconoce que ignora «a qué género literario pertenece esta voz de voces»: sin duda, responde al rol del «nuevo historiador» que ha asimilado los principios de la *École des Annales* desplazando la atención desde el estudio de la historia de los «eventos» al estudio de la historia de los hombres, de la mentalidad, de las construcciones sociales o, lo que aquí me parece más pertinente, reescribiendo, enriqueciendo la historia tradicional con los aportes de la microhistoria y de las historias parciales, desde perspectivas inéditas, dudando de la posibilidad misma de «hacer» Historia. Además, como escritor de textos que podríamos definir genéricamente como semireferenciales, Galeano se pone en la condición de testigo implicado e intérprete, rechazando rotundamente la presunta objetividad del historiador y la búsqueda de una imposible verdad. Son cuentos poéticos, a veces *microrrelatos* que relatan episodios contados por los antiguos cronistas y los nuevos historiadores, acompañados por una excelente bibliografía cuyos

criterios están ilustrados en el citado *Umbral*: «Al pie de cada texto, entre paréntesis, los números señalan las principales obras que el autor ha consultado en busca de información y marcos de referencia. La lista de las fuentes documentales se ofrece al final. A la cabeza de cada episodio histórico se indica el año y el lugar en que ha ocurrido» (Galeano, 1991, vol. 1, p. 12). Estas indicaciones dadas al principio evitan que, dentro de cada cuento, se ilustren las circunstancias o se comenten y/o juzguen los eventos narrados: es el paratexto que proporciona la clave de lectura, y el curioso lector podrá ir a buscar en la bibliografía indicaciones y noticias historiográficas más «certeras». Mito e Historia se confunden o, como decíamos antes, lo que es Mito para uno es Historia para otro… A menudo, el cuento roza la poesía, sobre todo en la primera parte referida al mundo precolombino, o a un mundo sin edad, como en *El guayacán*:

> Andaba en busca de agua una muchacha del pueblo de los nivakle, cuando se encontró con un árbol fornido, Nasuk, el guayacán, y se sintió llamada. Se abrazó a su firme tronco, apretándose con todo el cuerpo, y clavó sus uñas en la corteza. El árbol sangró. Al despedirse, ella dijo:
> —¡Cómo quisiera, Nasuk, que fueras hombre!
> Y el guayacán se hizo hombre y fue a buscarla. Cuando la encontró, le mostró la espalda arañada y se tendió a su lado (Galeano, 1991, vol. 1, p. 123).

Como decíamos antes, «relato», en cambio, indicaría una forma de texto que no es ajena a la tradición latinoamericana, una forma intermedia —híbrida— como dejan entender, sin dar mayores detalles, por ejemplo, el uruguayo Alberto Zum Felde cuando afirma que Carlos Martínez Moreno ha escrito «*Los días por venir* (cuento) y *Cordelia* (relato)» (1964, p. 360), o el cubano Antonio Benítez Rojo al explicar la elección de publicar la antología *Un siglo del relato latinoamericano*:

> optamos […] por un tipo de pieza cuya extensión intermedia permitía casi tantas libertades como la novela y, al mismo tiempo, hacía posible la publicación de un volumen practicable que enlazara con nuestra selección anterior (*Quince relatos de América Latina*) ampliando así la muestra de relatos hasta los mismos orígenes de nuestra narrativa (Benítez Rojo & Benedetti, 1976, p. 3).

Siendo imposible publicar una «veintena de novelas [porque] el número de páginas habría resultado abrumador», se descartó también el «cuento [que] debido a su rigidez, a su tradicional apego a las formas clásicas de expresión, no resultaba el mejor género para [ofrecer una visión de cuerpo en movimiento]» (Benítez Rojo & Benedetti, 1976, p. 3) de la literatura latinoamericana. Entre los relatos elegidos, están *El matadero* (¿1838-1840?) del argentino Esteban Echeverría y *El combate de la tapera* (1892) del

uruguayo Eduardo Acevedo Díaz[5]. Este último, publicado en forma de folletín en *La Tribuna* de Buenos Aires el 27 de enero de 1892, es considerado un ejemplo cabal de relato histórico autónomo aunque insertado en un proyecto político de amplio alcance, es decir, la tetralogía formada por las novelas históricas *Ismael* (1888), *Nativa* (1890), *Grito de gloria* (1893) y *Lanza y sable* (1914). El *incipit* in medias res nos introduce inmediatamente en el registro referencial: «Era después del desastre del Catalán[6], más de setenta años hace» (Acevedo Díaz, 1976, p. 237). Todo coincide, la batalla del Catalán tuvo lugar en el norte de la Banda Oriental el 4 de enero de 1817, y efectivamente ese breve párrafo nos invita a leer el texto como un trozo de historia uruguaya, la invasión portuguesa de la Banda Oriental, que comenzó en 1816 y culminó con la ocupación de Montevideo en 1820. Otras rápidas referencias confirman nuestro horizonte de expectativas, y esto es suficiente para poder tildarlo de histórico: en caso contrario, la trágica historia de amor de Cata y del sargento Sanabria daría lugar simplemente a un «cuento de amor romántico». El otro texto seleccionado, *El matadero* de Esteban Echeverría, considerado siempre obra excéntrica, ahora cuadro de costumbre, ahora cuento/relato[7] o «vigoroso testimonio del enfrentamiento entre unitarios y federales, […] un análisis de la degradación popular en que se apoyaba la tiranía [de Rosas]» (Fernández, 1995, p. 108), fue escrito entre 1839 y 1840 y publicado póstumamente en 1871 en las *Obras completas* (1870-1874). Poeta y, sobre todo, hombre político, exiliado en Montevideo durante el gobierno de Manuel de Rosas, Echeverría no escribió otras narraciones; *El matadero* no pertenece, por lo tanto, a ningún proyecto de más amplio respiro, quiso ser una «crónica novelada», una denuncia del clima violento y bárbaro del rosismo, pero el lector de hoy lo puede leer como un relato histórico, y ya en el *incipit* se autopresenta como tal:

> A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestros prototipos. Tengo muchas razones para no seguir ese ejemplo, las que callo por no ser difuso. Diré solamente que los sucesos de mi narración pasaban por los años de Cristo de 183… (Echeverría, 1976, p. 103).

5. No es por pura casualidad que estos dos relatos sean los citados por Robin Lefere como ejemplos de «cuentos históricos independientes» (Lefere, 2013, p. 55), aunque a menudo *El matadero* sea considerado «cuadro de costumbre».

6. En *Grito de gloria*, la tercera novela de su tetralogía histórica, el primer capítulo se titula precisamente «Después de Catalán».

7. Aun sin compartir totalmente las implicaciones presentes en «Forma y significación en *El Matadero* de Esteban Echeverría», de Noé Jitrik, estoy totalmente de acuerdo en que «El Matadero empieza a ser cuento a partir de un determinado momento y previamente no lo es» (1970, p. 68).

Podemos considerar estas palabras como un embrional planteamiento metadiscursivo, que llegará a ser dominante en las nuevas narraciones históricas «largas», relatos y novelas. *El matadero* pide, por lo tanto, que se lo lea como un texto histórico, pero al mismo tiempo avisa que no se encontrarán todos los antefactos, como sería usual en una novela; aún así, en sus páginas, nos relata un suceso enmarcado en su contexto histórico-geográfico-cronológico, es decir, una cuaresma, la «época en que escasea la carne en Buenos Aires» por voluntad de la Iglesia, en un año específico en que «por causa de una inundación estuvo quince días el Matadero de la Convalecencia sin ver una sola cabeza vacuna» (pp. 104-105). Sigue la acelerada narración del trágico suceso que todos conocemos, con frecuentes comentarios y noticias añadidas sobre la contraposición entre federales y unitarios, que caracteriza precisamente la década del 30 aludida en las primeras líneas. El yo narrador —testigo implicado y no ingenuo—, entre la ironía, el sarcasmo y la denuncia, hace del Restaurador el gran protagonista *in absentia*, y juzga y narra su época sin intentar esconderse detrás de una escritura «de grado cero» o supuestamente imparcial:

> —¡Viva la Federación! ¡Viva el Restaurador!
> Porque han de saber los lectores que en aquel tiempo la Federación estaba en todas partes, hasta entre las inmundicias del Matadero y no había fiesta sin el Restaurador como no hay sermón sin San Agustín. Cuentan que al oír tan desaforados gritos las últimas ratas que agonizaban de hambre en sus cuevas, se reanimaron y echaron a correr desatendadas conociendo que volvían a aquellos lugares la acostumbrada alegría y la algazara precursora de abundancia.
> El primer novillo que se mató fue todo entero de regalo al Restaurador, hombre muy amigo del asado (pp. 106-107).

Es esto que podemos, a falta de otras etiquetas, llamar «relato histórico», algo como un cuento —que relata un único suceso, sin necesidad de contextualizarlo— pero enmarcado históricamente, y que de la Historia se nutre y sobre la Historia opina. No necesita apoyo externo alguno, y con pocas líneas consigue, aun sin contar pormenores, antecedentes, enlaces etc., ilustrar una época y juzgarla, contando un suceso de alguna forma ejemplar de aquella época y reconocible como perteneciente a ella.

Si en el romanticismo es posible rastrear cierto número de narraciones con enlaces con la Historia, casi siempre estas se pierden o en el cuadro de costumbres, en los que la presencia de la Historia es puramente anecdótica o de ambientación, o en la leyenda romántica en que la tragicidad del enfrentamiento —ideológico-político o social-sentimental— se diluye en desenlaces góticos o decididamente fantasmales, como «El pozo del Yocci» o «El guante negro», de Juana Manuela Gorriti. Una agradable excepción la constituye «Camila O'Gorman» de la misma Gorriti, relato incluido en *Panoramas*

de la vida (1876), dos tomos misceláneos que abarcan distintas obras, entre ellas, una biografía de Belzú, esposo de la misma Gorriti y destacado hombre político boliviano, relatos de las guerras civiles sudamericanas y el *Divino perfil* de *Camila O'Gorman.* Pasado desapercibido o considerado erróneamente «ensayo» (Werth, 2005), este último es, en realidad, un intrigante relato histórico que utiliza la estructura del doble relato enmarcado que anula la distancia cronológica y permite un cruce de comentarios distanciados en el tiempo. El marco coincide idealmente con el momento de la escritura: el narrador primero, durante una excursión en las cercanías de Buenos Aires, cede la palabra al narrador segundo, identificado como el Coronel G., que relata un episodio de su infancia —28 años antes— y cómo, cuando regresó más tarde de un viaje a Europa y asistió casualmente al martirio de Camila, reconoció en ella a la joven que lo había fascinado cuando era todavía un niño. Considerada la iniciadora del relato fantástico en la Argentina y escritora feminista *ante litteram*, generalmente Gorriti «equipara las figuras de la loca y el fantasma con el destino ineludible de la mujer transgresora» (Coromina I.S., 2010) que aparece a menudo al final del relato como una nueva *llorona*. Escapa a esa tipología *Camila O'Gorman,* relato anclado en un respetuoso realismo, que desvela la posición política de Gorriti —«feminista» y antirrosista— a través de parcos comentarios y tejiendo una trama oculta que aligera las culpas de aquel amor que, si no tuviera un antecedente, posiblemente ficticio, sería inexcusable: un amor juvenil e inocente, truncado porque «el amante, inducido en error por la presencia de un rival favorecido con la influencia del padre de su amada, juzgóla infiel á sus promesas y en un arrebato de desesperacion, huyó de ella, y fué a pedir en un país extrangero las órdenes sagradas» (Gorriti, 1876, p. 382). Al reencontrarse, ya no hay posibilidad de dominar la pasión y los dos amantes deciden huir, pero no pueden evitar el odio y la venganza del «pretendiente desdeñado». Esta trágica historia de amor adquiere un *surplus* de valor, porque, enmarcada históricamente con parcas alusiones al Restaurador, el hombre que define y connota una época, y cuando, finalmente, se le nombra, el lector ya sabe que se trata de un «tiempo del terror» (p. 370) y de una «luctuosa época» (p. 376): «mi padre aun antes de ver á la familia debía dar al dictador cuenta de la misión que le confiara […] Rosas no estaba […] y segun se nos dijo debía hallarse en el campamento de Santos lugares, cuyo cuartel general estaba en el pueblo» (p. 380). Acompañando al padre, el joven escucha de la vox pópuli el nombre de Camila O'Gorman y su trágica historia: «Huyeron, y fueron á estender su proscripta felicidad en un parage ignorado, en donde no pudieron descubrirla ni las investigaciones de un padre irritado, ni los emisarios de Rosas, armados con las aterradoras órdenes de su dueño» (p. 383). Pero sí pudo encontrarlos el «pretendiente desdeñado» que delató su escondite y los consignó a Rosas. Encontramos aquí todos los ingredientes del relato histórico: personajes reales a cuyos datos conocidos se agregan pocos pero determinan-

tes detalles ficcionales, marco histórico, juicio del autor expresado en pocas y definitivas pinceladas. No hay que decir nada más, el relato se justifica por sí mismo y retrata espléndidamente la época de Rosas desde una evidente perspectiva antirrosista.

Podríamos rastrear en la literatura argentina de fin de siglo otros relatos históricos, mientras que, para encontrar cuentos enmarcados en un macrotexto, hay que esperar el nuevo siglo; un ejemplo podrían ser los dos volúmenes de M. Mujica Láinez que Martin Lefere considera «cuentos tan interrelacionados que tienden hacia la novela: […] *Aqui vivieron* […] (1949) —23 relatos que, reza la cubierta posterior, brindan "la imaginaria biografía de un lugar de los alrededores de Buenos Aires (de 1583 a 1924)"— seguido en 1951 por *Misteriosa Buenos Aires* (42 relatos, que evocan la historia de Buenos Aires desde 1536 hasta 1904)» (Lefere, 2013, p. 56).

Aunque sin duda se pueda hablar de macrotexto, los dos libros no pueden considerarse de ningún modo novelas, ya que les faltan elementos aglutinantes, como un complejo juego de intertextualidad, reenvíos recíprocos, una arquitectura compleja o la presencia de un hilo argumental. En *Misteriosa Buenos Aires*, por ejemplo, no hay ninguna indicación paratextual, pero el lugar aglutinador indicado en el título (Buenos Aires) y la fecha que acompaña cada relato inmediatamente dirigen al lector hacia una lectura historicista, que viene confirmada a lo largo de los textos por la presencia de nombres y eventos históricos —Juan de Garay, el General San Martín, Rosas—. Pero esos textos no añaden nada a lo ya conocido, y los elementos ficcionales no iluminan zonas obscuras de la historia tampoco cuando rozan atmósferas mágicas como en «La hechizada» (pp. 200-211); más bien quedan como esbozos de vida porteña, enmarcados históricamente con algún detalle o nombre. Las consideraría obras inconclusas, de aquella franja intermedia entre la «tensión del cuento» y «lo acabado de la novela larga» de la que habla Quiroga en su *Decálogo*, ni «cuentos» ni «relatos», lejanos de una idea de macrotexto «fuerte», porque falta un paratexto que los involucre todos en un discurso unitario y porque los elementos unificantes son muy sutiles y apenas reconocibles; además, cada texto es un mundo en sí, un microcosmos que podría también vivir autónomamente sin perder sentido ni profundidad, ya que falta totalmente aquella tensión intertextual tan enriquecedora de *Memoria del fuego* o, como veremos más adelante, de los cuentos de Osvaldo Soriano.

Otro caso problemático para mi teorización de las diferencias entre cuento y relato lo representan *Historias ocultas de la Recoleta* (1999) y *Amores insólitos de nuestra historia* (2001) de María Rosa Lojo. Los consideraría decididamente «relatos», pero están acompañados por un paratexto que da un *surplus* de información y lo explica todo, quizás demasiado, quitándoles el quid de lo no dicho, aquella calidad de lo literario que exige la participación activa del lector, aun cuando este sepa perfectamente lo que ocurrió —el evento— y su horizonte de expectativas esté restringido a lo factual sin

esperar ninguna intervención mágica, como, en cambio, podía esperar el lector ideal de Galeano, respetuoso intérprete de las culturas de los indígenas americanos. En ambos libros de Lojo, experta y afamada autora de novelas históricas que, en *La princesa federal* o *Una mujer de fin de siglo*, sopesa cuidadosamente las esferas de lo historiográfico y de lo ficticio, hay, como decía, un *surplus* de paratexto que, como ella misma declara en el «Posfacio» de *Amores insólitos…*, corresponde a su deseo de lectora de conocer «la base de "verdad" (hechos realmente ocurridos y personajes de existencia empírica, no sólo ficcional) de cada cuento. Aunque esto, desde luego, no es lo más importante […]. En el caso de este libro, es posible rastrear con relativa transparencia la huella de los "hechos" en el mundo narrativo que los engloba y también los trasciende, porque los transforma en símbolos» (Lojo, 2006, p. 380).

Es sin duda esta una aspiración legítima, como un *memento mori*, para que el lector recuerde en cada momento que no de patrañas o cuentos góticos se trata, sino de algo que, por ocurrido, puede volver a ocurrir y, siendo los acontecimientos en su mayoría eventos trágicos, sirvan de escarmiento. Esto ya está claro tanto en los prólogos («En el umbral de la Recoleta» en un caso, «Prólogo» en el otro) como en los títulos que, al contener el término «historia», reenvían a un ámbito referencial, si bien con sentido diferente. En *Historias ocultas…,* además, el paratexto nos da una indicación suplementaria: la investigación histórica ha estado a cargo de Roberto L. Elissalde, historiador autor de varios libros similares, como *Historias ignoradas de las Invasiones Inglesas, Dolores Pueyrredón y Juan Martín de Pueyrredón: Lazos de Sangre, Amor y Melancolía* y *Diario de Buenos Aires 1810*. En el prólogo «En el umbral de la Recoleta», que narra la historia del Cementerio, se vislumbran claramente dos discursos: el historiográfico e ideológico que está detrás de esta operación cultural —combatir la dicotomía civilización-barbarie y quebrar los cánones de la historiografía filosarmientina para, por lo menos, insinuar dudas sobre las connotaciones de los dos bandos en perenne lucha— y el ficcional, explicitado en un claro pacto con el lector: «Todos los textos de este volumen se adscriben, […] en cuanto a su escritura, procedimientos e intenciones, a la libertad y a la autonomía estética de la ficción» (Lojo, 2002, p. 27); pero el primero, quizás obedeciendo a la mirada historiográfica de Elissalde, parece sobreponerse al segundo y a las intenciones de la autora.

Vemos cómo estas dos miradas —del historiador y de la novelista— rigen la compleja trama de ficción y referencialidad a lo largo de todo el macrotexto, siguiendo un tema en su viaje textual: Rosas y el rosismo, punto nodal y espinoso de la Historia argentina, presente también en sus novelas y central en *La princesa federal,* casi un himno a Rosas y a su «barbarie». Más que el Restaurador mismo, en estos dos libros, Lojo elige como símbolo del rosismo a Facundo Quiroga. Ya en «En el umbral de la Recoleta», nos indica el camino comentando una obra artística «de notable valor» obsequiada por el barón Demarchi

> a la tumba de su suegro: nada menos que el general Juan Facundo Quiroga, quien, por cierto, no fue en modo alguno tan insensible a los refinamientos del arte y a las comodidades de la 'civilización', como lo pinta su ya legendario 'estereotipo bárbaro'. La bella cara de la estatua reproduce la de María de los Dolores Fernández, viuda de Quiroga. Lamentablemente, ni siquiera esta escultura pudo escapar de los odios políticos de nuestra historia: su velo se rasgó cuando un grupo de sedicentes 'civilizados' intentó destruirla, tirando de ella con sogas y caballos (Lojo, 2002, p. 15).

Facundo Quiroga, el «gaucho malo» sarmientino, es también el protagonista del relato *El general Quiroga vuelve en coche del muere*, donde tanto Quiroga como Rosas están «revisionados», retratados desde múltiples perspectivas, como queriendo escapar a cualquier lectura maniquea. Encontramos, en este texto, un elenco de lo que había sido robado después del asesinato de Facundo Quiroga:

> Faltan […] tres bolsas con onzas de oro sellado y una con plata […]. Faltan por lo menos seiscientos billetes de mil pesos. […]. Falta una caja de madera donde había un juego de botones de camisa, un prendedor, dos sortijas con piedras o luces […] un reloj y su cadena con sellos de oro, y un canuto de plata con un mondadientes de oro […]. Faltan tres cucharas y los cubiertos y el jarro de plata en el que don Juan Facundo Quiroga bebiera desde niño y en todos sus fogones y caminamentos, como para distinguirse de los montoneros y los gauchos alzados a los que ha igualado y vencido (Lojo, 2002, p. 114).

Sigue una página entera de la lista de la ropa, toda finísima, de seda y oro, que retrata no a un gaucho, sino a un hombre de familia rica y noble y de gustos refinados («jarro de plata en el que don Juan Facundo Quiroga bebiera desde niño» [Lojo, 2002, p. 114]). Todo esto, cualquier lector, hasta el más despreocupado, y después de haber leído el «Umbral…», lo entiende con facilidad, así que le resulta repetitivo encontrar el mismo concepto en el «Posfacio» que recoge puntuales resúmenes de las fábulas narradas, con notas referenciales correspondientes:

> el relato se vuelca también sobre las facetas menos sospechadas (o menos tenidas en cuenta por su estereotipo) del Quiroga vivo: hombre de familia acaudalada, con fortuna personal considerable, regularmente instruido y preocupado hasta el fin por la organización nacional. Para sorpresa de quienes lo asocian exclusivamente con el guerrero bárbaro del Facundo sarmientino, basta el recuento de las pertenencias que llevaba en la galera antes de morir para modificar simplificaciones o visiones parciales (pp. 314-315).

El mismo mensaje «político» sobre el rosismo lo encontramos explicitado en repetidas ocasiones a lo largo de todo el macrotexto, especialmente remarcado en el último relato, «El polvo de sus huesos», sobre el traslado, en 1989, de los restos de Rosas desde Southampton hasta la Recoleta, como María Rosa Lojo explica en el «Posfacio»:

> La narración se focaliza en Rosas mismo, que no acaba de entender si está viviendo una pesadilla durante la fiebre de la neumonía que lo llevó a la muerte, o si se encuentra, realmente, en un futuro que no le agrada del todo[8]. No es casual, por cierto, que este libro concluya con la mirada excéntrica de una figura política largamente marginada de la historia canónica y hasta del territorio de la nación (2002, p. 322).

No hay dudas alrededor de la naturaleza del texto, que no puede ser sino un relato contrafactual que contradice las leyes de la vida y de la muerte, como la novela *Daimon* de Abel Posse en la que Lope de Aguirre resucita para participar en todas las revoluciones del continente americano; así, este Rosas se despierta ciento doce años después de muerto para «acompañar» sus huesos a tierras argentinas y reconquistar un lugar en la Recoleta y en la memoria colectiva: «No espera una buena acogida. A lo sumo, la indiferencia de la cortesía. Supone que después de tantos años él, que fue gobernante chúcaro de una república primitiva y lejana, no ha de figurar en los anales presentes de la memoria» (2002, p. 295).

Interesante es, sin duda, esta trama muy tupida entre las diferentes tipologías de textos presentes en el volumen (termina con una bibliografia muy amplia, y no nos olvidemos del nombre de Elissalde en la cubierta) que nos permite hablar del libro entero como de un macrotexto, pero cuyos elementos, de alguna forma, se entorpecen recíprocamente y confirman, indirectamente, aquella tesis mía inicial, del cuento que necesita un armazón paratextual y el relato que puede prescindir de ello. Es decir, si leemos el volumen como un macrotexto («apasionante itinerario que se inicia con la historia del cementerio», se dice en la cubierta), los textos ficcionales resultan prolijos —y las 20 páginas en promedio utilizadas, excesivas—, ya que intentan mostrar lo que las partes ensayísticas —«En el umbral…» y «Posfacio»— afirman como hechos incontrovertibles. Al contrario —y prefiero personalmente esta segunda solución, ya que me parece que restituye a los textos su valor y sentido literario—, prescindiendo de las voluminosas páginas paratextuales, dejando solo el título y pocas líneas sobre el sentido y valor simbólico de la Recoleta, los relatos se bastan a sí mismos, ofrecen la justa contextualización histórico-política y se relacionan entre sí gracias a inteligentes y puntuales anotaciones revisionistas, a menudo irónicas, y a parcas alusiones metanarrativas, como en «Las muertes de Florencio Varela»:

8. A pesar del registro referencial que predomina, hay algunos textos que rozan la esfera paranormal con una voz que viene del más allá, de la ultratumba, como este.

> Don Florencio Varela lee la noticia que él mismo ha redactado y publicado en su propio diario el día anterior […]. Sin embargo, a pesar de su desdén por todo lo que exceda al poder constructor de la voluntad, Florencio Varela no logra impedir un escalofrío. Pertenece, después de todo, a esa extraña tribu dispersa por todo el planeta, que […] tiene un credo común: la convicción de que nada es real hasta que asume la forma escrita. No deja de pensar que, con el mejor humor del mundo, él mismo acaba de darle cartas de realidad a su propia muerte […]. Abre su libro de Memorias. Allí ha consignado, año tras año, impresiones y decisiones, gestos políticos y problemas de alta poética. Sin embargo, cuando sopesa este cuaderno privado entre los dedos largos, teme que la imagen diseñada por sus páginas sea tan falsa como la efigie fusilada por Oribe, o tan exterior, congelada e inasible como la imagen de su espejo (pp. 144-146).

Aún podemos notar que hay casos en que los estrechos vínculos y reenvíos entre unos cuantos textos —un macrotexto intermedio— ofrecen al lector una visión pluridimensional del mismo hecho, como en el caso de los tres primeros relatos, «Vidas paralelas, El que lo había entregado, La casa de luto», que cuentan, desde diferentes puntos de vista, la transición del sistema colonial a la independencia a través de la exitosa subida y la repentina caída de la familia Alzaga, siguiendo la suerte trágica de tres generaciones. Aquí, de verdad, nada sobra ni falta, y el destino trágico de esta familia enmarcado en un cruce histórico de tanta envergadura nos dice mucho más que tantas páginas de ensayo o de manual historiográfico al mismo tiempo que nos intriga como una ficción. En particular, la mirada de una criada que socorre a su antigua «patroncita» —una galdosiana Misericordia trasladada a la región rioplatense—, o la orgullosa reacción de las mujeres —imposible no recordar a la lorquiana Bernarda Alba— frente al odio político y al racismo social y económico que dictaba ley en el Buenos Aires de inicios del siglo XIX, dan vida a un cuadro histórico vivaz, perfectamente dibujado y totalmente autosuficiente, alcanzando la pulcritud y la perfecta consonancia entre ficción y referencialidad que hemos apreciado en las novelas históricas de la misma autora.

Un ejemplo de construcción compleja, pero perfectamente equilibrada, lo encontramos en *Cuentos de los años felices* de Osvaldo Soriano, dividido en tres apartados, «En nombre del padre, Otra Historia, Pensar con los pies». Cada apartado es un macrotexto bien delimitado y autosuficiente, y los tres, leídos juntos, representan tres posibilidades «híbridas» de afrontar la Historia. Un pequeño aviso que precede a cada apartado nos da unas cuantas pautas y establece separaciones entre un apartado y otro; todos dan por conocidos los trasfondos históricos[9] en que se mueven Osvaldo Soriano y su padre (microhistoria autoreferencial en «En nombre del padre»), San Martín y

9. No es por casualidad que solo «Robespierre» incluya indicaciones históricas para entender mejor al personaje.

Belgrano (en «Otra Historia»), Maradona y otros goleadores (microhistoria social en «Pensar con los pies»).

El primer apartado se desarrolla a partir de la memoria autobiográfica: «*Empecé a escribir estos relatos sobre la infancia sin saber que mi padre iba a convertirse en el protagonista* […]. [*I*]*ndefectiblemente mi padre se impuso con las tristes y desopilantes experiencias que tuvo a su paso por este mundo*» (Soriano, 1993, p. 3; en cursivas en el original), pero en todos los textos acaba por prevalecer prepotente la historia, hasta desplazar la figura paterna hacia los márgenes. Así, la memoria individual se vuelve Historia: la Argentina de Perón y de Evita —viva y muerta— es la deuteragonista de todos los cuentos, que se pueden leer también como etapas de un proceso de formación o de aquel choque generacional que a menudo vio como adversarios políticos a padres e hijos.

El tercer apartado, «Pensar con los pies», es un homenaje al *football*, cuentos que exploran el mundo de los campeones —no podía faltar Maradona— y las pequeñas grandes historias de las canchitas de la periferia. Bien sabemos, nos lo ha enseñado la *nouvelle histoire*, que podríamos escribir la Historia de un país a través de la historia de un deporte, de una moda, de la alimentación, etc., y esos cuentos de Soriano lo demuestran eficazmente.

Aun así, un juez severo tildará de «históricos» solo los de la segunda sección, excelentes cuentos enmarcados ideológica e históricamente gracias al párrafo inicial, y que respetan la distancia cronológica entre hecho y narración y la distancia emotiva entre evento y narrador:

> *Estas crónicas sobre la Independencia a veces contradicen la historia oficial y también la de los revisionistas. Son, simplemente, mis lecturas contadas a otros lectores. En los documentos originales reproducidos en los veintitrés volúmenes de la Biblioteca de Mayo y en libros poco difundidos, encontré los testimonios de los protagonistas, las citas de primera mano, las memorias y biografías con las que armé estos relatos. Durante un año pasé largas noches alterándome de muchas cosas que los colegios no me habían enseñado. Pensé, entonces, que yo no era el único en ignorarlas y me puse a armar pequeños rompecabezas de datos y fechas que a veces se contradicen de una a otra fuente. Me gustó hacerlo porque me pareció que en el pasado encontraba algunas claves para comprender el país de hoy y adivinar el que tendremos mañana* (Soriano, 1993, p. 59; en cursivas en el original).

No se necesita saber nada más para comprender esos textos muy cercanos al modelo de *Memoria del fuego* de Galeano: no tienen ningún elemento ficcional, no añaden nada de la vida privada de los próceres ni hay personajes ficcionales, es solo y todo Historia, pero contada «como si fuera una novela», humanizando a los personajes y

dejando emerger dudas, contradicciones, perspectivas diferentes y, siempre, reflexiones sobre la escritura de la Historia. Los diez cuentos, esenciales y casi como crónicas, constituyen un macrotexto ceñido alrededor de los años de la Independencia: cada cuento presenta un evento que contribuye a dar sentido cabal al conjunto, ya que el rompecabezas de la Historia se recompone solo al reencontrarse los mismos personajes en circunstancias diferentes, presentados desde perspectivas diferentes, protagonizando alianzas y grupos de poder diferentes.

1810, por ejemplo, es mera reconstrucción del inicio de la Revolución, poniendo énfasis no en un *discurso* constructor de la Historia, sino en las contradicciones, ya que «El orden de los hechos es confuso y contradictorio según a qué memorialista se consulte» (p. 60). Nombres y eventos hiperconocidos, pronunciados sin explicaciones ni pormenores, construyen una tupida red de aventuras, traiciones, alianzas, mucho más que una novela de aventuras, así resumidas al final:

> Saavedra sólo dura cuatro meses al frente del gobierno y nunca más volverá a tener influencia en los asuntos públicos. Los porteños se ensañan con él y lo persiguen durante cuatro años por campos y aldeas. Nadie tendrá paz: ni Castelli, que muere durante el juicio, ni el propio San Martín, que combate en Chile. Belgrano muere en la pobreza y el olvido el mismo día de caos en que Buenos Aires cambia tres gobernadores. Rivadavia traiciona a los orientales y todos persiguen a Artigas hasta que se aseguran de que los intereses porteños prevalecerán.
> Pese a todo, la idea de independencia queda en pie levantada por San Martín, que se ha llevado como asistente a Monteagudo, «el del alma tan negra como la madre que lo parió». Los ramalazos de la discordia duran intactos por medio siglo y se prolongan hasta hoy en los entresijos de una historia no resuelta (Soriano, 1993, p. 64).

Aparentemente más «novelesco» es «La Argentina invade California», pero solo porque el protagonista es un tal «Bouchard [que] llegó al Río de la Plata en 1809 en un barco de corsarios franceses» (p. 68), y su vida parece sacada de las páginas de una novela de corsarios de Emilio Salgari:

> Para seguir su loca carrera es preciso tener a mano un *mapamundi:* en Tamatava, a la entrada del Océano índico, libera a los esclavos de cuatro barcos españoles y les canta el Himno Nacional para que el ruido llegue hasta Buenos Aires. Pasa por las costas occidentales de la India y entra en el Archipiélago del Sonda donde toca los puertos de Java, Macasar, Célebes, Borneo y Mindanao.
> No le es fácil el periplo: en Java la *Argentina* atrapa el escorbuto y el capitán tira cuarenta cadáveres al mar. En Macasar lo atacan cinco barcos piratas pero en

> una hora y media de combate Bouchard pone en fuga a cuatro y se queda con el quinto. La batalla le deja siete marineros muertos a los que reemplaza con los más fornidos de la nave capturada. A los otros les ordena rezar y los hunde a cañonazos.
> Por fin se acerca a Manila, en las Filipinas (Soriano, 1993, p. 69).

Otros, siempre tan escuetos y esenciales, parecen estar solo para permitir un parangón con los tiempos presentes y devolver a la narración histórica su función de indagar en los nudos irresueltos del pasado para comprender o, por lo menos, interrogarse sobre el presente:

> Lo que diferencia a Álzaga de Jorge Rafael Videla y sus cómplices es que el procedimiento de 1795 era público y el correntino Díaz tuvo derecho a un abogado defensor […]. Pasaron casi dos siglos antes de que Álzaga se tomara la revancha: los militares que desde 1976 emplearon iguales o peores métodos en interrogatorios clandestinos están en libertad y hasta escriben sus memorias. En la implacable historia circular que repiten los argentinos, los hombres de Mayo esperan todavía su turno para proclamar de nuevo la independencia y la libertad de estas tristes colonias (Soriano, 1993, p. 74).

Este volumen de Osvaldo Soriano nos enseña otras posibles escrituras de la Historia, de ayer y de hoy, y representa otro desafío a barreras entre historia, testimonio, memoria, ficción; estos y otros cuentos de la reciente narrativa argentina siguen contándonos otras historias y otra Historia, como debería ser para toda literatura semireferencial o semipragmática, más allá de etiquetas, géneros y subgéneros que son cruz y delicia de todo crítico literario, yo *in primis*.

Referencias Bibliográficas

Acevedo Díaz, E. (1976). El combate de la tapera. En Benítez Rojo, A. & Benedetti, M. (Eds.). *Un siglo del relato latinoamericano* (pp. 235-248). La Habana: Casa de las Américas.

Benítez Rojo, A. & Benedetti, M. (1976). *Un siglo del relato latinoamericano.* La Habana: Casa de las Américas.

Calveiro, P. (2006). Los usos políticos de la memoria. En Caetano, G. (Ed.). *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta* (pp. 359-382). Buenos Aires: CLACSO.

Coromina, I. S. (2010). El destino de la mujer transgresora en tres cuentos con desenlace fantástico de Juana Manuela Gorriti. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (43). Recuperado el 30 de octubre, 2015, de http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/jmgorriti.html

Echeverría, E. (1976). El matadero. En Benítez Rojo, A. & Benedetti M. (Eds.). *Un*

siglo del relato latinoamericano (pp. 101-120). La Habana: Casa de las Américas.

Fernández, T. (1995). La conquista de una tradición. En Fernández, T., Millares, S. & Becerra, E. (Eds.). *Historia de la literatura hispanoamericana* (pp. 15-138). Madrid: Editorial Universitas.

Galeano, E. (1991). *Memorias del fuego*, vol. I, *Los Nacimientos*. Madrid: Siglo XXI.

Galeano, E. (1991). Umbral. En *Memorias del fuego*: *vol. I Los Nacimientos* (p. 12). Madrid: Siglo XXI.

Galeano, E. (2000). Entrevista de Daniel Cabalero. En *Días y noches de amor y de guerra* (pp. 111-113). Barcelona: Era.

Gorriti, J. M. (1876). Perfiles Divinos: Camila O'Gorman. En *Panoramas de la vida. Colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas. Obras completas* (pp. 369-386). Buenos Aires: Imprenta y Librerías de Mayo.

Grillo, R. M. (1985). *Racconto spagnolo. Appunti per una teoria del racconto e le sue forme.* Salerno: Palladio.

Grillo, R. M. (1987). Mario Benedetti, el exilio y los géneros narrativos. *Palinure,* (3), 102-111.

Grillo, R. M. (1993). Horacio Quiroga tra racconto e nouvelle: La meningitis y su sombra. En Cabibbo, P. (Ed.). *Sulla soglia. Questioni di liminalità in letteratura* (pp. 155-170). Roma: Il Calamo.

Grillo, R. M. (1994). La nouvelle o el cuento colmado de ripios. *Studi di Letteratura e di Linguistica,* (6), 203-222.

Grillo, R. M. (2010). *Escribir la historia.* Alicante: Cuadernos de América sin Nombre.

Grillo, R. M. (2016). Cuentos y relatos históricos en la narrativa hispanoamericana. *Studi Ispanici* (XLI), 211-228.

Jitrik, N. (1997). Forma y significación en *El Matadero* de Esteban Echeverría. En Aguilar, G. y Laspada, G. (Eds.). *Suspender toda certeza: antología crítica (1959-1976): estudios sobre seis escritores argentinos* (pp. 65-96). Buenos Aires: Biblos.

Lefere, M. (2013). *La novela histórica: (re)definición, caracterización, tipología.* Madrid: Visor.

Lojo, M. R. (2002). *Historias ocultas de la Recoleta*. Buenos Aires: Punto de Lectura Argentina.

Lojo, M. R. (2002). En el umbral de la Recoleta. En *Historias ocultas de la Recoleta* (pp. 11-28). Buenos Aires: Punto de Lectura Argentina.

Lojo, M. R. (2002). Posfacio. En *Historias ocultas de la Recoleta* (pp. 307-322). Buenos Aires: Punto de Lectura Argentina.

Lojo, M. R. (2006). *Amores insólitos de nuestra historia.* Buenos Aires: Punto de Lectura

Argentina.
Lojo, M. R. (2006). Posfacio. En *Amores insólitos de nuestra historia* (pp. 379-397). Buenos Aires: Punto de Lectura Argentina.
Pulgarín, A. (1995). *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmoderna.* Madrid: Fundamentos.
Soriano, O. (1993). *Cuentos de los años felices.* Buenos Aires: Sudamericana.
Zum Felde, A. (1964). *La narrativa en Hispanoamérica.* Madrid: Aguilar.
Werth, B. (2005). Cuerpos y lugares de memoria: la genealogía de Camila O'Gorman en el teatro argentino. *Telón de fondo,* (2), 1-9. Recuperado el 30 de octubre, 2015, de http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero2/articulo/20/cuerpos-y-lugares-de-memoria-la-genealogia-de-camila-o%EF%BF%BDgorman-en-el-teatro-argentino.html

Reflexiones en torno a la Cultura de la Memoria Histórica en la Argentina

Karl Kohut*

Más de treinta años después del fin de la dictadura, el recuerdo de su horror sigue vivo en la sociedad argentina: en la política, en la literatura, en actos (como los de las Madres y las Abuelas de la Plaza de Mayo), en museos, en monumentos. Este recuerdo y sus diferentes expresiones son, al mismo tiempo, materia de la investigación científica de diferentes disciplinas. De modo general, podemos observar que es la violencia en sus múltiples formas lo que más interesa a los estudiosos.

La dictadura es del pasado, pero su memoria es del presente. En efecto, la Argentina constituye un caso paradigmático de lo que se llama la memoria histórica o la cultura de la memoria histórica. Se trata de un fenómeno nuevo, lo que indica el número de publicaciones dedicadas a él, que ha crecido vertiginosamente en las últimas dos o tres décadas[1]. Beatriz Sarlo constata que «en medio siglo, el que va entre el fin de la segunda guerra y el presente, la memoria ha ganado un estatuto irrefutable» (2005, p. 57). Sin embargo, la Argentina es solo un caso entre muchos otros. Así escribe TzvetanTodorov en un escueto libro publicado en 2015: «En este fin del milenario, los europeos y, de modo particular, los franceses, están obsesionados por un nuevo culto, él de la memoria» (2015, p. 50)[2], y de modo igual, Paul Ricoeur constata una «obsesión conmemorativa» en nuestro tiempo (2000, p. 110). Es cierto que los intelectuales argentinos y latinoamericanos, traumatizados por el pasado violento de sus países, considerarían un

* Catedrático emérito de Filología Románica de la Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt, Alemania. Correo electrónico: catedrahumboldt@yahoo.com.mx

1. Astrid Ertl encontró, en el banco de datos de la *Modern Language Association*, sobre la temática de «literatura y memoria», para 1980, unas 30 publicaciones; en 2000, ya eran 568 y, después, unas 430 por año (Ertl en Gudehus, C.; Eichenberg, A. & Welzer, H. [Eds.], 2010, p. 288). Para una primera orientación en este campo cada vez más inabarcable, véanse Richard, 2000; D'Haen, 2000-2005; Gudehus, C.; Eichenberg, A. & Welzer, H. [Eds.], 2010; y Hatfield, 2014.

2. «En cette fin de millénaire, les Européens, et tout particulièrement les Français, sont obsédés par un nouveau culte, celui de la mémoire» (Todorov, 2015, p. 50). La referencia a «este fin de siglo» se debe al hecho de que la publicación de 2015 se basa en una conferencia del autor ante el congreso «Histoire et mémoire des crimes et des génocides nazi», organizado por la Fundación Auschwitz en 1992. Por su parte, Ricoeur escribe: «C'est un moment historique, le nôtre, qui est dès lors tout entier caractérisé par l'«obsession conmémorative» (2000, p. 110). Aquí y en lo que sigue, las traducciones del francés y alemán al castellano son mías.

insulto la imputación de estar «obsesionados» por la memoria.

La cultura de la memoria histórica domina en muchos países: en América Latina, en Europa, en otros continentes. Desde que el Congreso de la Nación Argentina declaró, en su sesión del 2 de agosto 2002, el 24 de marzo como Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, la memoria histórica ha obtenido un estatus legal. Sin embargo, la «memoria» de la «memoria histórica» es un concepto que se distingue claramente del concepto tradicional. Por eso, deseo presentar, en lo que sigue, algunas reflexiones sobre este concepto, relacionándolo, dentro de lo posible, con su expresión en las letras argentinas[3].

La Memoria Histórica y su Objeto

La memoria histórica es un fenómeno multifacético que cambia según las condiciones históricas y políticas de cada país. Sin minimizar las variantes nacionales, podemos constatar que se caracteriza por dos puntos esenciales: la referencia a un trauma nacional en el pasado cercano y el papel privilegiado de las víctimas. La novedad de esta concepción resalta en una breve reflexión histórica. En un pasado ya remoto, los pueblos recordaban las victorias y celebraban a los príncipes victoriosos, lo que atestiguan los monumentos en las ciudades de los diferentes países. En Europa, las guerras napoleónicas son, tal vez, el último ejemplo de este fenómeno. En París, el Arco de Triunfo y varias estaciones del metro recuerdan las victorias del emperador. En Alemania hay algunos monumentos que recuerdan la victoria sobre Napoleón. A partir de la guerra franco-alemana de 1870-1871, aparecieron en ambos países monumentos que recuerdan los nombres de los soldados caídos: héroes que murieron por la patria, pero que eran, al mismo tiempo, víctimas. El fenómeno se repitió después de las dos grandes guerras del siglo XX[4].

En América Latina, podemos observar una evolución análoga que presenta, sin embargo, variaciones notables debidas a las diferencias históricas. Aquí, son las guerras de emancipación las que constituyen la fase heroica, mitos fundacionales de los diferentes países, hecho que prueban los monumentos a Bolívar, San Martín, O'Higgins, Hidalgo y Morelos. En momentos y constelaciones diferentes, algunas naciones empezaban a identificarse con las víctimas, los perdedores de la Conquista del siglo XVI. Un ejemplo paradigmático es la Cámara de Diputados de México. En el muro de honor, figura, por un decreto de 1950, en grandes letras doradas, el nombre del último rey azteca, Cuauhtémoc, ejecutado por Cortés. Sobre todo desde la segunda mitad del siglo XX, encontramos numerosas huellas de esta identificación en la literatura del

3. Retomo en este artículo algunos pasajes de mi artículo de 2009.

4. Sobre el papel de los monumentos para la memoria de las naciones, véase la obra fundamental de Nora 1984-1992. Véase también el volumen colectivo Fleury & Walter 2011.

subcontinente. Es cierto que en la Argentina, la unión de los criollos con los indígenas aliados no sobrevivió mucho la emancipación.

En las numerosas dictaduras del siglo XIX hispanoamericano, podemos observar una creciente heroización de las víctimas que ya no son indígenas, sino ciudadanos disidentes, entre ellos, intelectuales y escritores. Probablemente estos eran una minoría, pero eran más visibles gracias a su dominio de la palabra. Ahí nace la oposición entre los intelectuales y el poder estatal que caracteriza la escena literaria y política de estos países hasta hoy. A pesar de las diferencias históricas, podemos observar, tanto en Europa como América Latina (sin olvidar analogías en otros continentes), una transición de los vencedores a las víctimas, proceso que puede considerarse como antecedente de la memoria histórica de las últimas décadas.

El historiador Martin Sabrow propone una explicación diferente de este cambio de la mentalidad. Para él, este sería la consecuencia del paso de un ideal orientado hacia el futuro y el progreso a un ideal de la memoria orientada hacia el pasado: «Ya no es el héroe que ocupa el centro de nuestra cultura histórica actual sino la víctima» (citado por Assmann, 2013, p. 144)[5]. Es cierto que el entusiasmo hacia el futuro ha bajado mucho en las diferentes sociedades occidentales. Sin embargo, en nuestro contexto, este proceso descrito por Sabrow me parece secundario.

Empero, ¿víctimas de qué, de quien? Una comparación de dos casos opuestos sirve para aclarar la problemática. Alemania tiene la triste fama de haber perpetrado el mayor crimen del siglo XX, es decir, el Holocausto[6]. Consecuentemente, la memoria histórica se centra en sus víctimas. El monumento cerca de la Puerta de Brandenburgo de Berlín recuerda a los seis millones de judíos asesinados. La dedicación exclusiva a los judíos hizo necesario otros monumentos, mucho más modestos, dedicados a los homosexuales y los sinti y roma. Las víctimas son los otros, los que se consideraban ajenos al pueblo autóctono. En la Argentina, la memoria histórica tiene como objeto las víctimas de la dictadura militar de 1976-1983, incluyendo los años anteriores. En este caso, las víctimas no son los otros, sino los argentinos mismos.

La víctima presupone necesariamente a un victimario (salvo casos en los cuales hablamos más generalmente de la víctima de una catástrofe natural, como sismos, erupciones de volcanes, tsunamis, etc.). Este es *per se* culpable. En el caso alemán, es la nación que asume la culpa (implícitamente, esto significa la aceptación de la culpa-

5. «Nicht mehr der Held steht mehr im Mittelpunkt unserer heutigen Geschichtskultur, sondern das Opfer» (Martin Sacrow, «Erinnerung als Pathosformel der Gegenwart», citado por Assmann, 2013, p. 144).

6. Dejo de lado la pregunta de si el Holocausto es el ejemplo más grande y absoluto de genocidio del siglo XX o si se puede o (aún más) debe comparar con otros (Rusia, China, Laos); véanse las reflexiones de Todorov al respecto (2015, pp. 33-41). En Alemania, la cuestión ha sido discutida polémicamente en el llamado «Historikerstreit» (discusión polémica de historiadores) de los años ochenta del siglo pasado.

bilidad colectiva del pueblo alemán, concepto discutido —a menudo polémicamente— desde el fin de la Segunda Guerra Mundial). En la Argentina, la culpa es de los otros, los militares y sus simpatizantes. Es cierto que esta oposición simplifica —tal vez indebidamente— la situación argentina, puesto que deja de lado lo que se ha llamado, en otros países, la «mayoría silenciosa» que aguantó la opresión política sin rebelarse, sea por miedo u otras razones menos confesables. Finalmente, se discute cada vez más la violencia ejercida por parte de los Montoneros y otros grupos, violencia que se justificaba —y, tal vez, aún se justifica— a menudo, en tanto que violencia dirigida contra el poder dominante.

La cultura de la memoria histórica ha surgido en sociedades democráticas que siguieron un régimen totalitario que había impuesto y mantenido su poder violentamente sin respetar los derechos humanos. Se exige la investigación y la penalizacióin de los crímenes del Gobierno anterior. Pero las exigencias van más allá de la penalización jurídica, en tanto que el recuerdo de los crímenes debe quedar vivo en la sociedad. Así, la memoria se convierte en un deber moral: «La memoria ha sido el deber de la Argentina posterior a la dictadura militar y lo es en la mayoría de los países de América Latina», escribe Beatriz Sarlo (2005, p. 24). Del mismo modo, Henry Rousso (1998) constata que en Europa la memoria se ha convertido en un imperativo moral[7].

En la reconstrucción de la verdad del pasado traumático, la voz de las víctimas tiene un peso particular, porque son ellas las que han sufrido en carne propia la violencia de la dictadura. Por lo tanto, los testimonios de las víctimas obtienen un estatus privilegiado, y el testimonio llega a ser un medio central (o, tal vez, el medio central) en la recuperación de la verdad histórica[8]. Esto explica el éxito de los testimonios en la Argentina, elemento que caracteriza la época posdictatorial casi desde su comienzo (en Alemania, por el contrario, la memoria histórica surgió solo varias décadas después de los hechos mismos). La Argentina fue, además, pionera en la institución de una Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, que publicó, ya en 1984, el resultado de sus indagaciones bajo el título *Nunca más*[9]. Otros países latinoamericanos siguieron el ejemplo[10]. Según escribió Aleida Assmann, para 2012, existían en este momento

7. Cfr. las reflexiones de Ricoeur sobre la memoria considerada un deber («Niveau éthico-politique: la mémoire obligée» [2000, pp. 105-111]).

8. El papel privilegiado del testimonio en el contexto de la memoria histórica ha suscitado numerosas publicaciones. Véanse Dulong, 1998; Beverley, 2004; Vallina, 2009; García, 2012; y Simón, 2014.

9. Lamentablemente, no pude ver el estudio de Emilio Crenzel (2016) sobre la historia política del *Nunca más*.

10. Cito aquí, entre otros ejemplos más, los casos brasileño *Brasil. Nunca mais* (1985), editado por el cardenal Arns, el colombiano *¡Basta ya!* (2013), editado por el Grupo de Memoria Histórica, y el peruano *Nunca más. Los años de crueldad: el terrorismo en el Perú* (2015), de Bustamante Flores.

más de 30 «comisiones de la verdad» en todo el mundo (Assmann 2013, p. 193)[11]. La cultura de la memoria histórica se ha convertido en un fenómeno global.

La Memoria Histórica y la Concepción del Tiempo

Las variantes de la memoria histórica, en América Latina, Europa y otros continentes, tienen en común el afán de mantener vivo un trauma del pasado reciente. La dimensión temporal decisiva es el presente. Ahora bien, desde Aristóteles y San Agustín, la memoria ha sido un tema recurrente en la filosofía occidental. Retomando la frase de Aristóteles, «la memoria es del pasado», Paul Ricoeur constata que «aceptamos que la memoria se refiere, no preferentemente, sino exclusivamente, al pasado» (Ricoeur, 2000, p. 453)[12].

En oposición al concepto tradicional de la memoria, la memoria histórica es del presente. A primera vista, esta aserción parece una contradicción en sí misma. Para solucionar esta contradicción aparente, debemos recurrir al concepto de tiempo. «Memoria y recuerdo están, en primer lugar, arraigados en la dimensión del tiempo», escribe el psicólogo alemán Hans-Joachim Markowitsch (2002, p. 64)[13]. En su libro fundamental sobre tiempo y relato, Paul Ricoeur reflexiona sobre la oposición de dos conceptos del presente en la fenomenología del siglo XX. Por un lado, el concepto tradicional percibió el presente como punto entre el pasado y el futuro, punto en huida continua sin existencia propia. A este concepto se oponía otro que se caracteriza por un presente que abarcaría la inminencia de un futuro próximo y de un pasado recién desaparecido, concepto que Ricoeur llama «presente vivo» (*présent vif*) (1985, III, p. 420)[14]. Ricoeur reconcilia estos dos conceptos aparentemente irreconciliables forjando el concepto de «presente histórico» (*présent historique*), retomando ideas del fenomenólogo y sociologo vienés Alfred Schütz (quien más tarde, emigrado en los EE.UU., cambió su nombre a Schutz). Schütz (o Schutz) había elaborado la noción de la «contemporaneidad», la simultaneidad física de una generación, situada entre sus predecesores y sus sucesores: «el presente histórico es desde ya concebido como espacio

11. En vista del año de publicación, podemos ubicar el momento de la constatación más o menos un año antes.

12. «Il est entendu que la mémoire porte, non pas de préférence, mais exclusivement, sur le passé. La formule d'Aristote que j'aime à répéter : 'La mémoire est du passé', n'a pas besoin d'évoquer le futur pour donner sens et vigueur à son affirmation» (Ricoeur 2000, p. 453).

13. «Gedächtnis und Erinnerung sind zuallererst eingebunden in die Dimension Zeit».

14. «[La phénoménologie] avait creusé l'abîme entre la notion d'un *instant* sans épaisseur, réduit à la simple *coupure* entre deux extensions temporelles, et celle d'un *présent*, gros de l'imminence de l'avenir prochain et de la récence d'un passé tout juste écoulé» (Ricoeur 1985, III, p. 420, cursivas del autor).

común de experiencia» (Ricoeur, 1985, III, p. 421. La cursiva es del autor)[15].

Sin referirse a Ricoeur, el historiador colombiano Hugo Fazio Vengoa ha desarrollado un concepto análogo de presente histórico, el cual aplica, sin embargo, a la sociedad del presente en un sentido global. También él define el «presente histórico» como «contemporaneidad», es decir, como «el intervalo del tiempo en el que se desenvuelven las sociedades contemporáneas» (Fazio 2010, pp. 72 y 73). Nuestra contemporaneidad es, para él, la época que comenzó en 1968 y cuyo fin todavía no es visible. Queda claro que su concepto es mucho más amplio que él que constituye la base de este artículo.

El Concepto de la Memoria entre Filosofía, Historia, Psicología y Sociología

Curiosamente, la concepción de la memoria misma tiene un papel a lo mejor marginal en los textos y debates alrededor de la memoria histórica. Los defensores de la memoria histórica priorizan los recuerdos de las víctimas y rechazan cualquier pregunta por la verdad de sus testimonios. Después de la opresión de la verdad por los regímenes caídos, el primer impulso era y es dar la voz a los oprimidos de antes. Preguntar por la verdad de estos testimonios era un tabú y sigue siéndolo. Para Beatriz Sarlo, «hubiera tenido algo monstruoso aplicar […] los principios de la duda metodológica» (2005, p. 61). Sin embargo, la memoria es un fenómeno sumamente complejo. Cada uno de nosotros confía en su memoria y tiene que admitir, al mismo tiempo, sus falacias. Es este carácter polifacético que fascina tanto a filósofos como a sociólogos y psicólogos: es común en todos ellos la convicción de que constituye un elemento central de la identidad humana. Es por eso que inserto aquí una breve reflexión sobre los principales puntos discutidos en las diferentes disciplinas.

En primer lugar, las falacias. Después de casi dos mil años, las reflexiones de San Agustín no han perdido nada de su valor ni actualidad. San Augustín desarrolló la noción de que la memoria no es algo objetivo y fijo, sino sujeto al trabajo continuo de la conciencia que cambia los hechos memorizados y que está, además, siempre expuesta al olvido (*Confessiones*, libro X). Nuevos recuerdos se superponen a los viejos, que, sin embargo, muchas veces no desaparecen totalmente, sino que surgen en los momentos menos esperados. El recuerdo es un fenómeno individual, y los recuerdos de un evento particular por parte de diferentes personas pueden diferir, hasta oponerse. *El libro de los recuerdos*, de Ana María Shua, publicado en 1994, trata de un modo solo aparentemente ligero estas falacias de la memoria en la narración de la vida de inmigrantes judíos. Todos los recuerdos están expuestos al peligro del olvido. Un caso particular es la represión de experiencias traumáticas que la persona no puede aguantar. Esto ocurre a menudo en situaciones de guerra y represión, y la dictadura militar argentina

15. «Le présent historique est d'emblée appréhendé comme espace *commun* d'expérience» (Ricoeur 1985, III, p. 421. La cursiva es del autor).

y los años que la precedieron son un ejemplo paradigmático. El cuento «Cambio de armas», que Luisa Valenzuela publicó en 1982, es una excelente expresión literaria de esta problemática. En la psicología, las diferentes facetas de la memoria son la materia de intensas investigaciones en curso que se centran en la relación de la memoria en tanto que fenómeno psíquico con los procesos materiales dentro de nuestro cerebro[16].

En la historiografía, la valoración de la memoria coincide con una tendencia reciente. Así, Ricoeur señala dos posiciones opuestas para con el pasado. Mientras que una insiste en la distancia entre pasado y presente, en su alteridad, otra se caracteriza por la de-distanciación. El presente se identifica con el pasado, el cual, por lo tanto, persiste en el presente (Ricoeur, 1985, III, pp. 256 y 263). De este modo, la memoria se convierte en una parte esencial de la «historia del tiempo presente», para retomar un concepto de Hugo Fazio ya mencionado antes. «El pasado, para decirlo de algún modo, *se hace presente*», escribe Beatriz Sarlo (2005, p. 10. La cursiva es de la autora).

La historia del tiempo presente presta particular atención a los testigos oculares y vivenciales. Ahora bien, ¿hasta qué punto se puede confiar en los testimonios de ellos? La opinión común en tiempos de la cultura de la memoria histórica que prioriza la verdad de los testimonios coincide con una concepción historiográfica que surgió en la antigüedad y tuvo particular importancia en las crónicas de Indias. Se trata del concepto de lo «visto y lo vivido», que se remonta a las historias de Tucidides y Flavio Josefo y constituía la base de la teoría historiográfica de los cronistas[17]. Lo visto y lo vivido por el historiador era la garantía más fehaciente de la verdad de lo narrado. Quitando las distancias temporales y filosóficas, hay una convicción que une los dos conceptos: el testigo visual y vivencial garantiza la verdad enunciada, experiencia y memoria son vistas como unidad.

En oposición a esta concepción, se encuentra la metodología tradicional según la cual hay que someter los testimonios al escrutinio del historiador. Este tiene que comparar los diferentes testimonios para poder elaborar, de este modo, una imagen verídica del pasado. Ambas aproximaciones chocan con el escepticismo de los filósofos posmodernos y sus seguidores, para los cuales el concepto de la verdad histórica había perdido todo valor.

En la sociología, finalmente, interesa, de modo particular, la relación de la memoria individual con la colectiva (por lo demás, un tema que comparte con otras disciplinas). La memoria individual forma parte de nuestra conciencia y constituye la base de nuestra identidad. Un hombre que ha perdido la memoria ha perdido su

16. Los libros de Schacter (1996) y de Markowitsch (2002) son excelenes introducciones a la problemática; véase también Schmidt 1991.

17. Sobre el concepto de «lo visto y lo vivido» y su historia, véase Frankl, 1963, libro 2, cap. 6. Sobre la problemática de historia y memoria, véase LeGoff, 1988.

identidad, convicción compartida por sociólogos y psicólogos. Esta constatación puede trasladarse a las entidades colectivas, incluyendo la nación. Según Schopenhauer, es solo a través de la historia como un pueblo llega enteramente a la conciencia de sí mismo[18]. De ahí se comprende la importancia de la memoria para las discusiones sobre la identidad latinoamericana (o la argentinidad, la peruanidad, etc.). Ahora bien, la memoria individual es, en principio, algo inmaterial, tal como lo es la conciencia, pero puede ser exteriorizada escribiendo, por ejemplo, un diario o nuestras memorias. Del mismo modo, existen expresiones exteriores de la memoria colectiva que nos permiten, de modo indirecto, acceder a ella. En efecto, la memoria colectiva se manifiesta en la totalidad de las tradiciones orales y escritas, en las expresiones artísticas y culturales, así como en los objetos de uso diario.

Según sostuvo el sociólogo francés Maurice Halbwachs en su libro fundamental sobre la memoria colectiva, los recuerdos individuales forman parte de un conjunto de pensamientos comunes a un grupo (1976, p. 143), sea una familia, una comunidad religiosa o una clase social (a lo que podríamos agregar el concepto de nación)[19]. Las memorias colectivas de estas entidades no se excluyen mutuamente, sino que se sobreponen y mezclan, del mismo modo que se mezclan la memoria particular de un individuo con las memorias colectivas de los grupos de los cuales forma parte (Cfr. Ricoeur 2000, pp. 512-517). En realidad, la noción de memoria colectiva es una abstracción que reúne una multitud indefinida de variantes.

Cada cultura desarrolla formas de memoria que le son propias. En tanto que cada memoria individual forma parte de la memoria colectiva, cada hombre influye en ella, aunque sea de manera mínima. El influjo de los escritores y poetas, por el contrario, es mucho más grande y visible según el impacto de sus obras. En este sentido podríamos decir que son trabajadores de la memoria.

El Malestar para con la Memoria Histórica

Ricoeur distingue dos líneas de investigación de la memoria: la primera se centra en la aspiración de la memoria de recordar la verdad, lo que ha sucedido realmente; la segunda, en el uso de ella (Ricoeur, 2000, pp. 107-108). Ahora bien, el mismo autor advierte que el uso conlleva la posibilidad del abuso[20]. En efecto, la cultura de la memoria histórica ha generado en su seno ciertos excesos que suscitaron un malestar que

18. «Erst durch die Geschichte wird ein Volk sich seiner selbst vollständig bewusst» (Schopenhauer 1960, II, p. 571).

19. Véase el subcapítulo «Mémoire personelle, mémoire collective» (Ricoeur, 2000, pp. 112-163). Sobre Halbwachs, véánse especialmente pp. 146-151.

20. «Disons-le d'un mot, l'exercice de la mémoire, c'est son usage; or l'us comporte la possibilité de l'abus» (Ricoeur, 2000, p. 58).

se expresó, en los últimos años, en una serie de libros publicados en varios países[21]. La Argentina comparte la cultura de la memoria histórica con muchos otros países más, con las variantes nacionales mencionadas. ¿Compartiría, del mismo modo, el malestar?

Las razones de este fenómeno son múltiples y aparecieron ya, aunque sea fugazmente, en las reflexiones anteriores. De modo general, podemos explicar este malestar como reacción a una valoración excesiva que algunos autores caracterizan como «obsesión» o «manía». En su libro reciente sobre la temática, Aleida Assmann (2013, p. 180) señala, algo vagamente, odios, endurecimientos y depresiones como posibles efectos dañinos de la memoria. A estos puntos podríamos agregar la conversión de la memoria en un imperativo moral discutido antes. Filosóficamente, la memoria no es, en sí misma, ni una virtud ni una categoría ética, lo que vale, igualmente, para su opuesto eterno, el olvido. Cargar la memoria con un postulado moral impide cualquier cuestionamiento.

Cercas, Todorov y Giglioli analizan los peligros del estatus privilegiado de víctima. El libro de Cercas es una mezcla híbrida de novela, biografía, autobiografía y ensayo; en varios pasajes en los cuales habla la voz del autor, este analiza la consecuencia negativa de la tendencia a privilegiar excesivamente a la víctima: «dos prestigios paralelos e imbatibles —escribe—: el prestigio de la víctima y el prestigio del testigo; nadie se atreve a poner en duda la autoridad de la víctima, nadie se atreve a poner en duda la autoridad del testigo: la cesión pusilánime a ese doble soborno —el primero de orden moral y el segundo de orden intelectual—…» (2014). Todorov y Giglioli van más lejos al hablar de los abusos de la memoria (Todorov) o criticar el estatus mismo de la víctima (Giglioli). De modo particular, Todorov señala la posibilidad de que las víctimas —sean individuos o grupos— puedan asegurarse ciertos privilegios sociales y políticos. Si un grupo logra establecer de modo convincente el haber sido víctima de injusticias en el pasado, obtiene un crédito ilimitado en el presente: «más grande la ofensa en el pasado, más grandes serán los derechos en el presente» (Todorov, 2015, p. 55)[22]. En el caso extremo, esto puede llevar al fraude. Así, Javier Cercas narra, en *El impostor,* el ascenso y la caída del catalán Enric Marco, quien llegó a ser presidente

21. En Francia Pascal Bruckner, *La Tyrannie de la pénitence*, 2006 y Tzvetan Todorov, *Les Abus de la mémoire,* 2015, en España Javier Cercas, *El impostor*, 2014, en Italia Daniele Giglioli, *Critica della vittima,* 2014, en EE.UU. Erika Doss, *Memorial Mania,* 2010; en Alemania, finalmente, además del libro de Assmann ya citado varias veces, Ulrike Jureit *et al* (eds.), *Das Unbehagen an der Erinnerung*, 2012.

22. «Plus grande a été l'offense dans le passé, plus grands seront les droits dans le présent» (Todorov, 2015, p. 55). Ricoeur considera la argumentación de Todorov como «un réquisitoire sévère tourné contre la frénésie contemporaine de commémoration, avec leur cortège de rites et de mythes, ordinairement liés aux événements fondateurs évoqués à l'instant» [«un requisitorio severo de la frenesí contemporánea de conmemoración, con sus secuelas de ritos y mitos, gereneralmente ligadas a los eventos fundadores recordados en el momento»] (2000, p. 104).

de la asociación española de prisioneros del campo de concentración de Mauthausen sin que hubiera jamás estado en ningún campo. Es cierto que se trata de un caso extremo y excepcional. Más comunes son los fraudes pequeños que se traducen en un cierto oportunismo. Así, Cercas recuerda que en la transición democrática de España, muchos se construyeron un pasado de resistentes y víctimas sin haberlo sido jamás. Bruckner, finalmente, tematiza el fenómeno de que privilegiar a la víctima esconde una tendencia de una autoflagelación excesiva. No hay que confundir estas críticas con una simpatía escondida con los regímenes totalitarios que causaron los diferentes traumas nacionales; ninguno de los autores niega o minimiza la violencia de los victimarios ni el sufrimiento de sus víctimas. Empero, se niegan a cerrar los ojos ante ciertos excesos de la cultura de la memoria histórica.

La Cultura de la Memoria Histórica en la Argentina

Cultura de la memoria histórica, malestar para con esta cultura: después de las reflexiones teóricas precedentes, cabe preguntar hasta qué punto ayudan a comprender mejor el caso argentino. Es, sobre todo, el concepto de presente histórico que había elaborado Ricoeur siguiendo a Schütz (o Schutz), es decir, la «contemporaneidad» de una generación, situada en un espacio común de la experiencia, la que describe mejor la situación argentina. El presente es la memoria de la violencia sufrida bajo la dictadura militar, el presente es también los 33 años de democracia recuperada. ¿Podemos observar, en la Argentina, un malestar parecido al expresado en los libros analizados antes?

En un artículo publicado en 2010, Verónica Garibotto avanza en la hipótesis de que Beatriz Sarlo habría anunciado (tal vez sin quererlo), en su ensayo *Tiempo pasado* (2005), «el fin de lo que ella llama la 'cultura de la memoria' en la Argentina contemporánea» (Garibotto, 2010, p. 101). ¿Sería este anuncio una expresión implícita de este malestar? Sea como fuere, el ensayo de Sarlo concentra, como en un crisol, problemas centrales de la cultura de la memoria histórica en la Argentina[23].

La memoria era un «deber de la Argentina posterior a la dictadura militar» —escribe (Sarlo, 2005, p. 24)— y su expresión central era el testimonio. Este se convirtió «en un icono de la Verdad o en el recurso más importante para la reconstrucción del pasado» (Sarlo, 2005, p. 23). El «yo» de la víctima era la garantía de la verdad: «la primera persona es indispensable para restituir aquello que fue borrado por la violencia del terrorismo de estado» (Sarlo, 2005, p. 162). Esta reivindicación del yo es una consecuencia del «giro subjetivo» que Sarlo observa en las letras occidentales[24].

23. Por su parte, habría que analizar la cultura de la memoria histórica en el contexto político-histórico. Cfr. Vezzetti 2003.

24. Sarlo relaciona el «giro subjetivo» con el «giro lingüístico» (2005, p. 22). Empero, los dos giros obran en niveles diferentes. El «yo» del giro subjetivo es el yo del testigo, también el yo del novelista. En efecto, el

Hasta aquí, el ensayo se puede leer como una defensa incondicional del testimonio enunciado por un yo que ha sido víctima. Sin embargo, contiene también, menos visibles y como semiescondidas, semillas de duda. Si bien la autora admite que la valoración de los testimonios como expresión de un imperativo moral era una necesidad en la transición democrática, sostiene que este estatus no debe llevar a considerarlos como intangibles: «esos discursos testimoniales, como sea, son discursos y no deberían quedar encerrados en una cristalización inabordable» (Sarlo, 2005, p. 62). Y en otro contexto va aún más lejos al constatar que «el atentado de las dictaduras contra el carácter sagrado de la vida no traslada ese carácter al discurso testimonial sobre aquellos hechos. Cualquier relato de la experiencia es interpretable» (Sarlo, 2005, p. 84). Finalmente, polemiza contra «la fetichización de la verdad testimonial» que le otorga «un peso superior al de otros documentos […]. Solo una confianza ingenua en la primera persona y en el recuerdo de lo vivido pretendería establecer un orden presidido por lo testimonial» (Sarlo, 2005, p. 63).

Al final del ensayo, la autora hace ver, en unos pasajes que se parecen a una confesión, («si tuviera que hablar por mí») que encontró en la literatura «las imágenes más precisas del horror del pasado reciente y de su textura de ideas y experiencias»: «la ficción puede representar aquello sobre lo que no existe ningún testimonio en primera persona»[25]. No es posible prescindir de la verdad del testimonio, pero «tampoco se puede dejar de problematizarlo. La idea misma de la verdad es un problema» (Sarlo, 2005, pp. 163 y 164).

El ensayo permite dos lecturas. En un primer nivel, se puede leer como un análisis del testimonio, de su función esencial e insustituible en la transición democrática. En un segundo nivel, se puede leer como una protesta contra su fetichización o sacralización. En este sentido, el ensayo entra en la serie de obras que expresan un cierto malestar para con la cultura de la memoria histórica. La autora hace ver cierta preferencia por la ficción de la novela en comparación con la verdad del testimonio. Se trata de dos «verdades» distintas. La novela de la dictadura no significa el fin de la cultura de la memoria, sino solo un cambio en el modo de su expresión.

El ensayo suscitó una polémica, dentro de la cual deseo destacar el artículo de John Beverley, «The neoconservative turn in Latin American Literary and Cultural Criticism», publicado en 2008[26]. Beverley pasa por alto el primer nivel de lectura y se centra exclu-

«yo» narrativo reapareció en las letras occidentales de las últimas décadas. El giro lingüístico, por el contrario, se refiere a la presencia de aspectos ficcionales y, por ende, subjetivos en una historiografía que aspira a reconstruir la verdad histórica objetiva.

25. Para ilustrar su tesis, Sarlo cita *Glosa*, de Juan José Saer, *Dos veces junio*, de Martín Kohan y *Los planetas*, de Sergio Chejfec.

26. Para un análisis más deatallado de esta polémica, véase el artículo de Garibotto, 2010.

sivamente en el segundo, es decir, deja de lado la defensa del testimonio para centrarse en su crítica. Además, esta lectura se basa en la oposición de hegemonía y subalternidad: en su interpretación, la voz de Sarlo es la del intelectual hegemónico, la del testigo es la del subalterno: «The political and ethical authority conceded to testimonio, threatens, in Sarlo's view, to destabilize the authority of both imaginative literature and the academic social sciences» (2008, p. 73) [«La autoridad política y ética otorgada al testimonio amenaza, según opina Sarlo, desestabilizar la autoridad de la literatura imaginativa y de la sciencia social académica»]. Beverley ve en la actitud de Sarlo (que compartiría con otros intelectuales latinoamericanos tratados en su artículo) una defensa del escritor-crítico o intelectual tradicional y el rechazo de la autoridad de la voz subalterna y de su experiencia, y una «disatisfacción» extrema del multiculturalismo (2008, p. 76). El punto más importante, sin embargo, parece ser «an explicit disavowal of the project of the armed revolutionary struggle of the '60s or '70s, in favor of a more considered and cautious left» (2008, p. 77) [«un rechazo explícito del proyecto de una lucha revolucionaria armada de los 60 y 70, en favor de una izquierda más moderada y cautelosa»]. Beverley denuncia la postura de Sarlo como un intento de reconquistar la supremacía en la interpretación del trauma nacional contra la voz de los subalternos. En su argumentación es secundario el estatus del subalterno como víctima.

La fuerza y, al mismo tiempo, la debilidad del ensayo de Sarlo es que se centra exclusivamente en el testimonio como expresión de la memoria histórica. Esta elección se justífica por el hecho de que el testimonio había sido considerado, «desde los comienzos de la redemocratización, y sobre todo durante los noventa […] el modelo narrativo sobre el que el intelectual posdictatorial argentino cimentó su ética y fundó su campo de autoridad» (Garibotto, 2010, p. 99). En efecto, se puede vislumbrar en el ensayo un cierto hartazgo. Así, Sarlo confiesa, en el «agradecimiento» al final del libro, haber leído «demasiadas autobiografías y testimonios durante varios meses» (Sarlo 2005, p. 167).

No se puede juzgar adecuadamente esta discusión sin tomar en cuenta la dimensión temporal. El testimonio puede ser —según las circunstancias— espontáneo o tardío; en efecto, puede aparecer en cualquier momento, suscitado por alguna casualidad. En el caso argentino, los testimonios eran una reacción espontánea a la liberación de la represión política. Lo que era comprensible en un primer momento, es decir, la confianza absoluta en la verdad del testimonio (hecho discutido ampliamente antes), es cuestionable veinte años más tarde (el momento de la escritura del ensayo de Sarlo). Su ensayo se basa en la convicción de que había venido el momento del examen crítico de «sus condiciones teóricas, discursivas e históricas» (Sarlo, 2005, p. 167).

En este sentido, el ensayo es el signo del fin de una etapa, pero no del fin de la cultura de la memoria histórica. La autora misma indica que la literatura ficcional, más concretamente, la novela, podría considerarse una forma de la memoria superior

al testimonio. Al dominio del testimonio sigue el dominio de la novela de la dictadura. En un principio, las «novelas de la dictadura» eran las escritas durante la dictadura misma y publicadas en esos años o poco después[27]. Las novelas posteriores se firman como «novelas posdictatoriales»; sin embargo, cada vez más pasan por «novelas sobre la dictadura», destinando a sus predecesoras al olvido[28]. Sería materia de otro artículo intentar un resumen de esta literatura e indicar sus diferentes etapas de evolución.

Hago una excepción para mencionar dos novelas que constituyen una nueva forma de la memoria narrativa, concretamente *La casa de los conejos* (2008), de Laura Alcoba[29], y *Todos éramos hijos* (2014), de María Rosa Lojo. La primera narra las experiencias de una niña en la clandestinidad de su madre montonera; la segunda, la infancia en un instituto católico. Alcoba mantiene todavía el «yo» y es, en este sentido, un ejemplo más del giro subjetivo tematizado por Sarlo. Lojo, por el contrario, pasa a la tercera persona. Ambas obras son, al mismo tiempo, autobiografía, testimonio y novela; la de Alcoba más testimonio, la de Lojo más novela.

Sin restar importancia al testimonio y a la novela, no cabe olvidar las otras formas de la cultura de la memoria histórica: el teatro, actos públicos (los de las Madres y las Abuelas de la Plaza de Mayo), actos políticos (entre otros, la ley sobre el 24 de Marzo, mencionada al comienzo), monumentos, museos. Pero también es cierto que la memoria histórica divide a la sociedad argentina. En las páginas iniciales de su ensayo, Sarlo menciona sumariamente los «conflictos que tienen lugar entre quienes mantienen el recuerdo de los crímenes del estado y quienes proponen pasar a otra etapa, cerrando el caso más monstruoso de nuestra historia» (2005, p. 24). La Argentina comparte con otros países marcados por la cultura de la memoria histórica estos conflictos que amenazan la paz interior. En su libro ya varias veces citado, Aleida Assmann propone y discute cuatro modelos posibles para superar estos conflictos internos mantenidos vivos por la memoria histórica que resumo en lo que sigue.

27. Cfr. Jara & Vidal, 1986; Balderston, 1987; Sosnowski, 1988; Reati, 1992; André, 1995; Foster, 1995; Corbatta, 1999; Kohut, 2003.

28. El libro de Dalmaroni (2004) es un indicio, entre otros, de esta transición (cap. «La moral de la historia. Novelas argentinas sobre la dictadura (1995-2002)» [pp. 155-174]). De las novelas escritas durante la dictadura, menciona solo *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, y *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer, ambas de 1980 (2004, p. 155). Sobre la narrativa argentina de la dictadura y posdictadura, véanse además Spiller, 1991; Perilli, 1994; Girona Fibla, 1995; Bergero & Reati, 1997; Reati, 1997; Lorenzano, 2001; Rotger, 2011; Parchuc, 2012; Nemrava, 2013; Schindel & Colombo, 2014; Crenzel, 2015; Feld & Franco, 2015. Fuera de la Argentina, es notable el interés en Alemania. En primer lugar, cabe indicar el proyecto de investigación Narrativas del terror y de la desaparición. Dimensiones fantásticas de recuerdos colectivos de la última dictadura argentina (1976-1983), de Kirsten Mahlke, de la Universidad de Heidelberg (véase su portal en él de la universidad). Véanse, además, las tesis de doctorado de Saban (Heidelberg, 2011) y Bolte (Berlin, 2011).

29. La novela había sido publicado primero en francés (2017) bajo el título *Manèges*.

Modelos de una Cultura de la Memoria Histórica

1. Olvido dialógico (Asmann, 2013, pp. 182-187). Este modelo parte de la observación de que la memoria sostiene vivas energías destructivas en los ciudadanos de una sociedad. Contra este peligro, habría que priorizar el lema de «olvidar y perdonar». Después de la Guerra de los Treinta Años, el tratado de paz de 1648 contenía la fórmula decisiva «olvido eterno y amnistía» (*perpetua oblivio et amnistía*). Y Aleida Assmann concluye que, en efecto, el lema «olvidar y perdonar» ha ayudado muchas veces a lograr dentro de poco tiempo una integración política y social, puesto que suprimía los conflictos entre los partidos enemistados. Por su parte, Ricoeur (2000, pp. 586-588) discute una serie de ejemplos históricos de la eficiencia del olvido para la recuperación de la paz cívica.

2. Recordar para nunca olvidar (Assmann, 2013, pp. 187-191). Sin embargo, la política del olvido fracasó en casos de extrema violencia que Assmann llama asimétrica, en el sentido de que la violencia extrema se encuentra en solo un partido del conflicto, siendo el Holocausto el ejemplo extremo. En estos casos, la solución no es el olvido, sino, por el contrario, la disposición de víctimas y victimarios a unirse en una memoria común. «Esta forma de la preservación del pasado se basa en un pacto ético de memoria, dirigido al futuro y una duración ilimitada: recordar para no olvidar» (2013, p. 191)[30].

3. Recordar para superar (2013, pp. 191-95). Este modelo se refiere a estados que han sufrido un cambio radical de valores o un cambio del sistema político y que están enfrentados con el problema de superar la escisión ética y política para lograr un nuevo consenso de valores. Assmann distingue dos formas de memoria para solucionar la problemática: la primera «preservación del pasado» (*Vergangenheitsbewahrung*); la segunda, «superación del pasado» (*Vergangenheitsbewältigung*). El primer modelo se basa en la fundación ética de una cultura de la memoria que convierte el pasado traumático en una instancia normativa. Esta instancia es la medida para la actuación en el presente, con lo que impediría duraderamente el olvido. El segundo modelo, por el contrario, sustituye el imperativo moral por la idea de terapia social. En este modelo, la memoria no es percibida como una norma absoluta, sino como un medio de terapia social, en una situación de transición, para lograr la reconciliación e integración social y nacional. De todos modos, la transición política debe ser complementada y profundizada por una transición social. Assmann favorece claramente este segundo modelo, puesto que permite un proceso de superación el trauma histórico de la violencia sufrida para lograr un futuro común.

4. Memoria dialógica (2013, pp. 195-200). Este modelo se refiere a conflictos internacionales, lo que interesa menos en el contexto argentino.

30. «Diese Form der Vergangenheitsbewahrung gründet auf einem ethischen Erinnerungspakt, der auf Zukunft und unbeschränkte Dauer ausgerichtet ist: Erinnern, um nicht zu vergessen».

Conclusión con Interrogantes

Aleida Assmann ha desarrollado estos modelos sobre la base de la historia alemana y europea. En una reflexión posterior, menciona explícitamente el caso argentino (2013, 202) introduciendo una variante del tercer modelo. Se trataría de superar la historia de la violencia que hace explotar la sociedad para llegar a una reconciliación que abriría un futuro común. Sin embargo, este modelo choca con la consigna «ni olvido ni perdón», omnipresente en la Argentina desde el fin de la dictadura. En su ensayo ya tantas veces citado y discutido, Beatriz Sarlo aclara categóricamente, en las páginas iniciales, «que el terrorismo de estado es un capítulo que debe quedar jurídicamente abierto, y que lo sucedido durante la dictadura militar debe ser enseñado, difundido, discutido, comenzando por la escuela» (2005, 24).

Sin embargo, la misma autora opina que ha venido el momento de un escrutinio crítico de los testimonios, lo que le valió duras críticas. Más de diez años más tarde, siguen las mismas preguntas: ¿ha llegado el momento de la transición de la memoria a la historia? ¿Ha llegado, en el campo de la literatura, el momento de la transición de la novela de la memoria a la novela histórica? Las respuestas solo se sabrán *a posteriori*, desde una distancia temporal. Mientras tanto, ¿valdrá la consigna de «ni olvido ni perdón»? Ricoeur insinúa que hay una manera de olvido que superaría los odios y, con esto, también la escisión de la sociedad: un olvido que «no será un deber de silenciar el mal sino de decirlo de una manera pacífica, sin cólera» (2000, p. 589)[31]. ¿Una utopía?

Referencias Bibliográficas

André, M. C. (1995). *Con el filo de la palabra. Respuestas de la literatura argentina al discurso de la dictadura (Ricardo Piglia, Luisa Valenzuela, Miguel Bonasso, Marta Lynch)* [Tesis doctoral]. State University of New York at Albany.

Arns, P. E. (1985). *Brasil. Nunca Mais. Um relato para a historia*. Petrópolis: Editora Vozes.

Assmann, A. (2013). *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. München: Beck.

Balderston, D.; Halperin Donghi, T.; Masiello, F. et al. (1987). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.

Bergero, A. J. & Reati, F. (Eds.) (1997). *Memoria colectiva y política de olvido (Argentina y Uruguay, 1970-1990)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Beverley, J. (2004). *Testimonio. On the Politics of Truth*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

31. «Si une forme d'oubli pourra alors être légitimement évoqué, ce ne sera pas un devoir de taire le mal, mais de le dire sur un mode apaisé, sans colère» (Ricoeur 2000, p. 589).

Beverley, J. (2008). The Neoconservative Turn in Latin American Literary and Cultural Criticism. *Journal of Latin American Cultural Studies*, *17* (1), 65-83.

Bolte, R. (2011). *Gegen(-)Abwesenheiten - Memoria-Generationen und mediale Verfahrungsweisen kontra erzwungenes Verschwinden (Argentinien 1976-1996-2006)* [Tesis doctoral]. Humboldt-Universität zu Berlin.

Bruckner, P. (2006). *La Tyrannie de la pénitence, Essai sur le masochisme occidental*. París: Grasset.

Bustamante Flores, R. (2015). *Nunca más. Los años de crueldad: el terrorismo en el Perú*. Lima: Congreso.

Cercas, J. (2014). *El Impostor* [e-book]. Barcelona: Literatura Random House.

Corbatta, J. (1999). *Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina (Piglia, Saer, Valenzuela, Puig)*. Buenos Aires: Corregidor.

Crenzel, E. (2015). Toward a History of the Memory of Political Violence and the Disappeared in Argentina. En Allier-Montaño, E. & Crenzel, E. (Eds.). *The Struggle for Memory in Latin America. Recent History and Political Violence* (pp. 15-34). Nueva York: Palgrave Macmillan

Crenzel, E. (2016). *La mémoire des disparitions en Argentine: l'histoire politique du* Nunca Más. París: L'Harmattan.

Dalmaroni, M. (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina. 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina; Santiago de Chile: RIL. Recuperado el 15 de diciembre, 2015, de www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1/pm.1.pdf

D'Haen, T. (Ed.) (2000-2005). *Literature as Cultural Memory. Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association. Leiden, 16-22 August 1997* (8 Vols.). Ámsterdam-Nueva York: Rodopi.

Doss, E. (2010). *Memorial Mania*. Chicago: University of Chicago Press.

Dulong, R. (1998). *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personelle*. París: Editions de l'EHESS.

Fazio Vengoa, H. (2010). *La historia del tiempo presente: historiografía, problemas y métodos*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Feld, C. & Franco, M. (Eds.). (2015). *Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. México: fce.

Fleury, B. & Walter, J. (2011). *Memorias de la piedra. Ensayos en Torno a Lugares de Detención y Masacre*. Buenos Aires: Ejercitar la memoria editores.

Foster, D. W. (1995). *Violence in Argentine Literature. Cultural Responses to Tyranny*. Columbia and London: University of Missouri Press.

Girona Fibla, N. (1995). *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*. Valencia: Universitat de Valencia.

Frankl, V. (1963). *El "Antijovio" de Gonzalo Jiménez de Quesada y las concepciones de realidad y verdad en la época de la Contrarreforma y del manierismo*. Madrid: Ediciones de Cultura hispánica.

García, V. (2012). Testimonio literario latinoamericano. Una reconsideración histórica del género. *Exlibris*, (1), 371-89.

Garibotto, V. I. (2010). Temporalidad e historia: hacia una reformulación del marco interpretativo del testimonio posdictatorial. *Chasqui*, *39* (2), 99-114.

Giglioli, D. (2014). *Critica della vittima*. Roma: Nottetempo.

G[rupo de] M[emoria] H[istórica]. (2013). *¡BASTA YA! Colombia: Memoria de guerra y dignidad. Informe general Grupo de Memoria Histórica*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Gudehus, C.; Eichenberg, A. & Welzer, H. (Eds.). (2010). *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart-Weimar: Metzler.

Halbwachs, M. (1925/1976). *Les Cadres sociaux de la mémoire*. París-La Haye: De Gruyter-Mouton. Archontes, 5.

Halbwachs, M. (1950/1968). *La Mémoire collective* (2ª ed.). París: PUF.

Hatfield, C. (2014). The Memory Turn in Latin America. *Política común*, *6*. Recuperado el 15 de diciembre, 2015, de http://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0006.015/--memory-turn-in-latin-america?rgn=main;view=fulltext

Jara, R. & Vidal, H. (Eds.). (1986). *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Editorial.

Jureit, U.; Schneider, S. & Frölich, M. (Eds.). (2012). *Das Unbehagen an der Erinnerung. Wandlungsprozesse im Gedenken an den Holocaust*. Frankfurt am Main.: Brandes & Apsel.

Kohut, K. (2003). Más allá de la barbarie y del horror. La literatura argentina de la dictadura. En Paatz, A. & Pohl, B. (Eds.). *Texto social. Estudios pragmáticos sobre literatura y cine. Homenaje a Manfred Engelbert* (pp. 169-187). Berlín: edition tranvía-Verlag Walter Frey.

Kohut, K. (2009). Literatura y memoria. Reflexiones sobre el caso latinoamericano. *Revista del CESLA*, (12), 25-40.

LeGoff, J. (1988). *Histoire et mémoire*. París: Gallimard. Folio histoire.

Lorenzano, S. (2001). *Escrituras de sobrevivencia. Narrativa argtentina y dictadura*. México: UNAM.

Markowitsch, H. J. (2002). *Dem Gedächtnis auf der Spur. Vom Erinnern und Vergessen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Nemrava, D. (2013). *Entre el laberinto y el exilio. Nuevas propuestas sobre la narrativa argentina*. Buenos Aires: Editorial Verbum.

Nora, P. (Ed.). (1984-1992). *Les Lieux de la mémoire* (7 Vols.). París: Gallimard.

Nunca más [El informe Sábato]. *Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (1985). Barcelona: Seix Barral/Eudeba.

Parchuc, J. P. (2012). *Políticas narrativas de la legalidad en la literatura argentina contemporánea* [Tesis doctoral]. Universidad de Buenos Aires.

Perilli, C. (1994). *Las ratas en la Torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.

Reati, F. (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Editorial Lagasa.

Reati, F. (1997). *Memoria colectiva y políticas de olvido (Argentina y Uruguay, 1970-1990)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Richard, N. (Ed.). (2000). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit* (4 Vols.). París: Seuil.

Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Editions du Seuil.

Rotger, P. (2011). Narrativas de la memoria: apuntes a un mapa literario a treinta y cinco años del golpe. *Estudios* (25), 289-204.

Rousso, H. (1998). *La Hantise du passé. Entretien avec Philippe Petit*. París: Textuel.

Saban, K. (2011). *Imaginar el pasado. Nuevas ficciones argentinas de la memoria sobre la última dictadura militar* [Tesis doctoral]. Universidad de Heidelberg.

San Agustín. (1960). *Confessiones / Bekenntnisse*. Lateinisch und deutsch. Munich: Kösel Verlag.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Schacter, D. L. (1996). *Searching for Memory. The Brain, the Mind, and the Past*. Nueva York: Basic Books.

Schindel, E. & Colombo, P. (Eds.). (2014). *Space and the Memories of Violence. Landscapes of Erasure, Disapppeaance and Exception*. Londres: Palgrave Macmillan.

Schmidt, S. J. (Ed.). (1991). *Gedächtnis. Probleme und Perspektiven der interdisziplinären Gedächtnisforschung*. Frankfurt am Main.: suhrkamp.

Schopenhauer, A. (1844/1960). *Die Welt als Wille und Vorstellung* [*Sämtliche Werke*, vols. I-II]. Stuttgart/Frankfurt am Main: Cotta-Insel.

Simón, P. (2014). El Testimonio, un Texto en Busca de Definición. *Gramma*, *25* (52), 61-74.

Sosnowski, S. (Ed.). (1988). *Represión y reconstrucción de una cultura. El caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba.

Spiller, R. (Ed.). (1991). *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt am Main: Vervuert. Lateinamerika-Studien, 29.

Todorov, T. (2015). *Les Abus de la mémoire*. Condé-sur-Noireau: Corlet/Seuil. Collection Arléa-Poche, 44.

Vallina, C (Ed.). (2009). *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Vezzetti, H. (2003). *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Entre el Dibujo, la Arena y la Palabra: Territorio (s) y Ficciones en el Habla Dislocada de *El Uruguayo*

Laura Vazquez*

Exiliarse no es desaparecer sino empequeñecerse, ir reduciéndose lentamente o de manera vertiginosa hasta alcanzar la altura verdadera, la altura real del ser.
Roberto Bolaño (2004, p. 49)

La novela *L'Uruguayen* (1972) de Copi fue traducida por Enrique Vila-Matas y Alberto Cardín y publicada en español por Anagrama en 1978, en la antología *Las viejas travestís y otras infamias*[1]. ¿Cómo abordar una trama cuando las múltiples capas (repertorios temáticos, estilísticos y de género) son inescindibles del procedimiento? La obra gráfica y literaria del autor se propone como una producción sin interrupción ni corte y en donde el acercamiento opera como narratividad propositiva: no importa tanto lo que sucede al interior de cada soporte, sino lo que pasa allí, en el punto exacto de su confluencia.

En este sentido, intento pensar la producción copiana ya no en su intertextualidad inherente sino en su potencia como aparato crítico para discutir la literatura, su sistema de géneros y la adecuación a determinados formatos, circuitos e instituciones[2]. De manera reveladora, y a propósito del carácter polémico de las operaciones de legitimación y valoración que modulan las tramas y contextos del campo literario, destaca Daniel Link:

> una de las razones de la grandeza de Copi (y del desdén con el que, hasta ahora, su obra ha sido tratada entre nosotros) tiene que ver seguramente con la vio-

* Doctora por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA), donde también realizó estudios de posdoctorado. Investigadora adjunta del CONICET, Instituto de Investigaciones Gino Germani, UBA. Correo electrónico: lauravanevaz@gmail.com

1. Las primeras ediciones españolas realizadas por Anagrama (Barcelona) fueron incluidas en la compilación de cuentos Las viejas travestís en 1978, 1981 y 1989. En 2010, la misma editorial publicó «El uruguayo» como cuento autónomo en el tomo I *de Obras* y con presentación de Michel Cournot. Para el análisis tomo esta edición (de la colección Otra vuelta de tuerca, con un prólogo luminoso de María Moreno).

2. Cabe aquí la relación con el «método aireano» y el continuo narrativo. Varios autores ya han resaltado estas filiaciones y no es motivo de este texto detenerme en ello. Recomiendo, en todo caso, el excepcional trabajo de Mariano García y sus *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira* (2006).

> lencia con la que irrumpe en la escena mundial para proponer una ética y una estética trans: transexual, transnacional, translingüística (Link, 2009, p. 383).

Este artículo busca poner en escena el movimiento de su literatura ex-céntrica y discontinuada a partir del análisis de la novela corta *El uruguayo*. Como sabemos, el viaducto Buenos Aires-Montevideo es un topos ficcional que se presenta bajo distintas formas: pasaje de contrabandeo o evasión, pasarela de ilusiones utópicas y tráfico de promesas y sueños quiméricos. Una suerte de «no lugar» o borde caprichoso que nos permite «volver a casa» sin habernos ido del todo. En la fantasía argentina, antes que «otro país», Uruguay representa un filo lindante sin los riesgos afectivos del alejamiento ni del desplazamiento cultural radical y definitivo. María Moreno refiere a ello con lúcido sarcasmo en su prólogo al tomo I de las Obras de Copi: «El Uruguay fue para Copi más que otro país, el fuera del país. Es que desde siempre el Río de la Plata es el lugar por donde ciertos argentinos han salido corridos por los gobiernos y hasta los gobiernos mismos; la ballenera debería formar parte de nuestro escudo nacional» (Moreno, 2010, p. 8). Siguiendo esta línea, Ilse Logie plantea una hipótesis de trabajo sugerente en su artículo «Geografías ficcionales: El Uruguay de Copi» (2013)[3]. En ese texto la investigadora analiza algunos imaginarios que circulan en el cruce «literatura y naciones limítrofes» y, más específicamente, se detiene en aquellas fábulas que inventan los porteños respecto del «otro país», recreando el lugar de extrañamiento que elige Copi para narrar. En cierto modo se trata de un ejercicio ficcional que juega, corrompe y resignifica los mitos que giran alrededor de la patria, la identidad y la cultura rioplatense:

> Aunque, en sus principios, la literatura uruguaya haya estado estrechamente relacionada con la argentina, y aunque mucha de la literatura argentina haya sido compuesta en el Uruguay y gran parte de la uruguaya publicada en Buenos Aires, este alto grado de interpenetración entre ambos países disminuyó con la consolidación de las dos repúblicas, cuyas fronteras son, como suele ocurrir, en

3. Cabe destacar que la autora aborda el análisis de la *nouvelle* de Copi en un contrapunto productivo y riguroso con las otras producciones de la conflictiva «literatura nacional». Cito: «Ya en los 70, Copi apostaba por una autonomía artística de una radicalidad vanguardista, preparando de este modo la línea de la invención absoluta o vuelta al relato, inaugurada en los 90, al interior del sistema literario argentino por escritores antirrepresentativos como César Aira. Junto con Gombrowicz, Copi pertenece a la categoría de autor que opera como modelo en Aira» (Logie, 2013, p 10). Siguiendo esta lectura, se podrían incluir otras series narrativas que recurren a lo que la autora denomina «geografías ficcionales» con el objetivo de construir un mapa complejo de fábulas nacionales. Logie refiere al cuento «El gaucho insufrible» del escritor chileno Roberto Bolaño y trabaja a Copi en comparación a la novela corta *Los Fantasmas* de Aira. Tarea pendiente la de armar un corpus de exiliados, expatriados y especialmente escritores dislocados de América Latina que trabajen sobre geografías inexistentes, toda una tesis sobre el tema.

> gran medida artificiales. Si las fuertes afinidades culturales hacen que siga siendo unánimemente aceptado hablar de una identidad cultural rioplatense, sobre todo en lo que concierne a la Argentina y al Uruguay, la hegemonía argentina y la peculiaridad de las relaciones entre los dos países contribuyeron a la construcción de un mito acerca del vecino oriental, que tiene una larga tradición y que, pese a algunas reconfiguraciones, perdura hasta hoy en día (Logie, 2013, p. 2).

Cierta mansedumbre compensatoria se mantiene en esa geografía fronteriza y literaria, como si el marcharse fuese, también, *un modo de seguir durando* en un terreno intersticial y confortable. Se trata de un espacio diferido que actúa como pre-texto sublimado por naturaleza; ese lugar metafórico que propone otra manera de percibir la relación con el afuera. Al respecto, Logie retoma la mirada del escritor Chejfec. Cito:

> … en *El punto vacilante*, «La parte por el todo. Alegato oriental», Sergio Chejfec ha identificado el Uruguay como el lugar metafórico argentino, asociado a ciertos valores como la serenidad y la hospitalidad, el anticonsumismo y el republicanismo. Tan similar y, sin embargo, tan distinto de la otra orilla, el Uruguay es, para la literatura argentina, «una deriva, el sueño preservado de una Argentina imposible» (2005, p. 40), que permite hablar de lo propio desde la similitud y la extranjería, y realizar un cruce doméstico, de frontera política pero no cultural (Logie, 2013, p. 2).

De allí que, el Uruguay, como lugar delimitado territorialmente, espacio ficcional y *topos* literario, habilita poner en tensión su propia representación y condición de posibilidad: antes que un límite, representa, en la narrativa de Copi, la expresión de una ex-centricidad en la que la dualidad (París-Buenos Aires, Buenos Aires-Montevideo) queda suspendida en una suerte de rendija lábil o entre-lugar heterónomo llamado eufemísticamente, «Río de la Plata». En cierto modo, el personaje que construye en su novela es un sujeto sin nombre y desclasificado, casi en el anonimato del ser. El uruguayo simboliza, así, una modalidad alterna de ciudadanía en relación conflictiva con las identidades nacionales y narrativas.

Como veremos, la ciudad de Montevideo es el anclaje geográfico de la primera novela del autor, *L'Uruguayen,* y es donde pueden detectarse las marcas del exilio y la experiencia del desplazamiento desde el lugar de nacimiento hacia «ese otro lugar» contiguo y ajeno: como si, a través de la reconstrucción literaria de sus años montevideanos, pudieran rastrearse las huellas de un «segundo comienzo» y una recolocación en el mundo en la que ya no se trata de encontrar «la patria», sino de recrearla. Desde esta perspectiva, entiendo que en este relato y siguiendo la perspectiva aireana, se despliega su opción política por las poéticas del pasaje entendidas como grietas y líneas de fuga siempre en proceso, espiraladas y en constante ebullición: la obra de Copi se

alimenta y retroalimenta de sí misma y en este punto preciso, también «desaparece»[4].

La ribera oscilante es el recurso compositivo que asume la flotación como morada y la discontinuidad como principio vector del relato: la *flânerie*, actividad cara a la argumentación benjaminiana, reaparece en tanto distanciamiento que permite salir/se del territorio y de sus recorridos habituales para descubrir nuevos subterfugios: de allí que el pozo en la tierra en el que vive el protagonista (¿la vida humana acaso puede ser subterránea?) funciona como metáfora de un modo alternativo de observar el mundo, una visión privilegiada y un punto de vista distinto para entender la realidad.

Ahora bien, *L'Uruguayen*, dijimos ya, es una narración en la que no se distingue el exilio como condición del exilio como identidad, dado que recurre a recursos autobiográficos (elementos de la anécdota y el repertorio mítico familiar) reestructurados bajo las convenciones de la ficción. Las circunstancias políticas tras el ascenso del General Perón al poder en 1945 y la partida precipitada y de matices fabulescos de la familia Damonte Taborda (relatada por el propio Copi)[5] subyacen como un problema irresuelto, un anacronismo que regurgita en el presente, o un asunto pendiente. De allí que podemos afirmar que lo biográfico cristaliza en una narrativa cuya flexibilidad particular sigue la lógica de irrupción planteada por Didi-Huberman: un síntoma nunca sobreviene ni acontece en el momento preciso o correcto; no se trata de un cálculo racional y mucho menos premeditado sino que «aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente» (Huberman, 2006, pp. 63-64).

Por un lado, Montevideo (donde transcurre la infancia de Copi) representa el exilio en tanto «privación del lugar de nacimiento» y todo aquello que configura el mapa de los afectos y el sosiego del hogar perdido; por el otro, encarna la aventura y la posibi-

4. César Aira, pionero en la aproximación a la obra copiana en la Argentina, planteó esta idea del pasaje y de los umbrales de sentido. Entiendo que todos los que escribimos sobre Copi, después, somos deudores de esa línea de pensamiento. Cito: «… El umbral entre el comic y el teatro es débil, entonces, menos marcado que el pasaje al relato. Pero esta diferencia de intensidad indica apenas una puesta en perspectiva, que puede variar según el punto de vista. Porque son precedencias flotantes. El umbral, los umbrales, están dentro de la obra y la constituyen. Y el cambio de un medio a otro es apenas uno entre una proliferación de pasajes: entre los sexos, entre lo humano y lo animal, entre el niño y el adulto, entre la vida y la muerte» (Aira, 2013, pp. 13-14). Cabe resaltar especialmente el trabajo de Patricio Pron (2007), ya que en su tesis construye una lectura en la que la serie Aira, Laiseca y Washington Cucurto da cuenta de una nueva poética en la literatura argentina. Hay otras series y cruces en las que no puedo detenerme en este ensayo: véanse, a modo de ejemplo, el análisis de Graciela Montaldo (1990) en el que tematiza la relación Aira, Laiseca y Copi; los cortes iluminadores que plantea Daniel Link (2006) en la literatura argentina; el riguroso abordaje de José Amícola y sus *Estéticas bastardas* (2012). Sobre el «método Aira», véase, a modo representativo, Contreras (2002).

5. Véase, para ello, la fascinante entrevista realizada por José Tcherkaski en *Habla Copi* (2013). Este libro resulta un insumo indispensable para cualquier investigador que busque aproximarse a su biografía.

lidad de la escritura como segundo origen, reinvención y esparcimiento. Esta operación sustituye el exilio por una poética del exotismo o des-centramiento del sujeto y produce un dispositivo creativo que permite reescribir el pasado y operar nuevas claves de lectura. Se trata de una estrategia narrativa que alterna indistintamente el lugar de pertenencia (Río de la Plata) y el de existencia (Francia), las amalgama e integra quebrando la dialéctica del origen y el destino. Como señala Logie y sin que podamos agotar el tema en este ensayo:

> Bajo su pluma, el Uruguay se construye como un artefacto, un objeto artístico que ha roto sus amarras con el referente extratextual y que al lector le parece absurdo. Este relato, inspirado en parte por los años que Copi pasó en el Uruguay, representa el grado extremo de una operación literaria de (auto) exotismo, que volveremos a encontrar en determinado linaje de textos de los años 80 (Logie, 2013, p. 3).

En ese contrapunto entre pasados futuros y presentes, se sobreimprimen capas espacio-temporales y convenciones biográficas complejas. Antes que identificarse con un extranjero o un artista/escritor emigrante (en plenitud o disconformidad con la noción de arraigo), Copi se autodefine como un nómade en expresa oposición al gesto europeizante del exiliado («víctima» de las circunstancias elegidas o no de la partida) y subraya su desplazamiento en la materia discursiva, estética y narrativa de su obra, potenciando la diáspora y subvirtiendo su significado original. Desde esta perspectiva, irse es también quedarse y quedarse es una forma de estar/se yendo.

Siguiendo a Homi Bhabha (1990), si la nación se define por su afuera y es esa exterioridad la que avala una identidad en el interior de la comunidad, el territorio inventado de *L'Uruguayen* desintegra las posibilidades de pertenecer a un enclave nacional determinado y delimitado al mismo tiempo que produce la ilusión de un estar/se fuera de la modernidad, es decir, de su disciplinamiento normativo y sus reglas consensuadas y, en este sentido, también, de sus posibilidades de insubordinación y desobediencia civil: no hay *statu quo* posible que romper, porque, en el mundo de los uruguayos planteado en la novela, todo está trastocado desde el principio, y sus personajes lindan con la locura o la pesadilla.

La *nouvelle* (de poco más de treinta folios) comienza con un excurso: «Querido Maestro: sin duda le sorprenderá recibir noticias mías desde una ciudad tan lejana como Montevideo» (Copi, 2010, p. 43). Escribe, entonces, partiendo de su experiencia de exiliado y desde el conflicto entre dos espacios: el residual («el viejo» Montevideo descripto bajo los escombros) y su actual y promisoria morada: la capital parisina. Y aunque personifique a «el uruguayo», la narración despliega las contradicciones de una identidad rioplatense dejando ver que, para el autor, el Uruguay nunca es el «de

verdad». Parece un relato de viaje y sin embargo, nada sabremos sobre el país vecino al finalizar el relato. Tal como señala Logie (2013), la «misión antropológica», en la que se embarca el narrador falsea la mirada etnográfica y su sistema erudito de referencias sesudas, de tono científico y perspectiva etnocéntrica. Se trata, en este punto, de una parodia, una crítica y una estrategia narrativa:

> Estas expectativas son sin embargo defraudadas, ya que el relato no nos enseña nada sobre el Uruguay y, al contrario, satiriza el discurso antropológico. Sabemos que construir una identidad es a la vez 'diferenciarse' y 'parecerse', y también que toda identidad depende de la alteridad, que todo 'nosotros' se determina antes que nada por el modo de concebir a sus 'otros' y de relacionarse con ellos. La estrategia que pone en obra Copi en *L'Uruguayen* es la de estirar al máximo la alteridad porque representa al uruguayo (cuya cultura, para alguien venido de fuera, resulta casi intercambiable con la argentina) como al otro absoluto, como diferencia desmesurada comparada con el país vecino (Logie, 2013, p. 6).

Siguiendo su propio itinerario, la tierra oriental es parte de la/su historia argentina; una cultura yuxtapuesta que promueve utopías casi de cualquier orden:

> El país se llama República Oriental del Uruguay. Y el Uruguay, siendo naturalmente un río que está al oeste de la República, es un nombre que, en indio, podría traducirse por la República (URU) está en Oriente (GUAY). Aquí tiene la primera cosa rara. La segunda es esta: la ciudad se llama Montevideo y ellos te explican tranquilamente que eso en portugués quiere decir: vi el monte. Sigo escribiendo y doy por supuesto que leyó y tachó esta llamada, lo que no siempre es seguro, ya que hay un tipo de lectores —lejos de mí el censurarlos— que leen al final de la página todas las llamadas a la vez (Copi, 2010, p. 44).

En términos argumentales, el relato se presenta en forma de una serie de cartas firmadas por «Copi» (narrador y enunciador del discurso) y destinadas a su «Cher Maître», residente en París. Sin embargo, las transgresiones se afirman cuando observamos que no es el narrador de la carta, sino el autor de *El uruguayo*. Patricio Pron (2006) señala con claridad el rasgo de «carta imposible» de la *nouvelle* de Copi al poner en evidencia los distintos planos del discurso y los niveles enunciativos superpuestos. La figura se superpone a la del autor del relato y a la propia elección del título, identidad que fortifica la convención ficcional: «Al Uruguay, país donde pasé los años capitales de mi vida, el humilde homenaje de este libro escrito en francés pero pensado en uruguayo» (Copi, 2010, p. 39).

¿Para quién escribe Copi en francés pero «pensando en uruguayo»? El idioma

inexistente es, también, su pasado imaginario o la ficcionalización de su desplazamiento. ¿Qué añora de sus años montevideanos? ¿Qué queda y qué recuerda de aquellos «años capitales» de su vida? La novela transcurre en Uruguay, pero para hablar del Río de la Plata, una operación similar a la que realiza en la pieza *Cachafaz*, situada en un conventillo montevideano y en la que alude a la realidad argentina, es decir, habla de lo conocido pero situándose en otro territorio, como si la distancia (no sólo física sino también ficcional) le acercase una fórmula creativa y efectiva desde el sesgo del extrañamiento[6]. Ya no desde el margen, sino desde el afuera del emplazamiento geográfico y ficcional.

Tras su edición francesa en 1972 (C. Bourgois, París), y luego de varios años de demora, *El uruguayo* fue publicado en español en 1978 y, por mediación del editor Jorge Herralde, con traducción del escritor Enrique Vila-Matas. En la presentación, el crítico y novelista Michel Cournot[7] señala:

> Durante bastante tiempo se creyó que Copi dibujaba porque no sabía escribir. Absurda idea que impedía ver que Copi, que, en efecto, no sabe escribir, tampoco dibuja […]. ¿Y qué escribe Copi en el tono inimitable y al fin audible de quienes no saben escribir? Escribe que, pese a las apariencias, no está en París, sigue estando en su casa de Montevideo y cuenta lo que pasa en Montevideo, el verdadero, el Montevideo en el que Copi se ha quedado (Cournot, 2010, p. 37).

Lo que resulta de interés es que Cournot, quien «conocía» al historietista (ambos compartían la redacción del *Le Nouvel Observateur*), subraya el juego intertextual o equívoco deliberado que establece con el novelista ficticio del relato, ya que Copi no es el narrador/protagonista de la historia aunque uno y otro lleven el mismo seudónimo. Por su parte y en sus memorias, Jorge Herralde señala sobre *El uruguayo*, y tras la edición de 1972 que realizó el editor francés Christian Bourgois:

> Por entonces se había trasladado a París, con poco dinero, un joven aspirante a literato, Enrique Vila-Matas, y le propuse traducirlo. Creo que fue su primera traducción, bastante breve y con el autor a mano para consultar dudas. Cuando Enrique me la envió, Bourgois me dijo que Copi quería revisarla, lo que me pareció perfecto. Pero pasaron los meses (y los años) y no había respuesta de Copi; insistí y seguíamos sin la traducción revisada, aunque se trataba solo de algo más de una treintena de folios. Así que aproveché un viaje a París para intentar

6. Para una entrada a las cuestiones de la autobiografía, los cruces vida y obra y la «era de la intimidad», véase Giordano, 2011.

7. Texto publicado como epílogo en la edición francesa *de L'Uruguayen*, en 1999. En la edición de Anagrama de 2010, reaparece como «Presentación».

> hablar con el esquivo Copi y fuimos al teatro donde estaba actuando en una pieza suya en la que era el protagonista disfrazado de larguirucha rata, totalmente verosímil, genial. A la salida, Copi, con un peludísimo abrigo blanco hasta los pies, y yo nos fuimos a un bar para comentar la jugada: ningún problema, dijo, podíamos editar el libro, él no tenía tiempo (ni ganas, supongo) de revisar la traducción (ni esta ni ninguna de las otras que fui publicando) (Herralde, 2004, pp. 169-170).

No es menor subrayar que, en el momento en el que escribe esta novela, Copi ya había publicado varios álbumes gráficos, además de alcanzar el reconocimiento por su historieta más emblemática, *La mujer sentada,* publicada en *Le Nouvel Observateur* (París, 1964-1970). Como veremos, el hecho de que el narrador «dibuje sobre la arena» es un elemento constitutivo de su autobiografía (la playa uruguaya de su infancia) y al mismo tiempo pone en la superficie la tensión del lenguaje historietístico, aquello que Oscar Steimberg (2013) resalta como la mostración evidente del acto mismo de narrar.

Cuando desaparecen un edificio o una casa, por ejemplo, el narrador los dibuja manteniendo las longitudes y proporciones originales. De igual modo, agrega rótulos allí donde la representación es necesaria, como si el dibujo realista de un objeto no bastara para revelar su significado: si dibujo un árbol, acaso, ¿no *es* un árbol?, no sólo revela la arbitrariedad de la convención (literaria y gráfica) sino que pone en contradicción la preeminencia del dibujo por sobre la palabra, y viceversa, para quedarse en el hiato de la transposición y la circulación de los lenguajes[8].

Además, la construcción de un narrador múltiple formula una identidad fragmentada en distintas direcciones: por un lado, el actor «Copi», por el otro, el interlocutor del Maestro que configura el «yo» de la narración, y finalmente, ligada a esta, la figura del enunciador con intervenciones en los paratextos y en el plano de la escritura. Estas decisiones están fundadas en el «procedimiento transgresivo de las narraciones paradójicas» trabajadas en extenso por Patricio Pron (2006) y acentúan la preocupación por tematizar la memoria.

En efecto, el protagonista tiene una memoria desfasada no solo con respecto al Uruguay (que ya no recuerda tal como era y que, por eso, inventa), sino también respecto de su pasado reciente: sus propios recuerdos como exiliado son ex-céntricos: entre la configuración cultural de un «ellos» y un «nosotros», no puede tomar posición y se queda en el intermedio conflictivo y residual de una identidad fabulosa y una lengua ininteligible:

8. Cito a Logie sin poder extenderme en el tema de la obra gráfica y la tensión literaria: «Si la pipa de Magritte, que todo el mundo juraría que ve, no es una pipa, más vale renunciar a toda ilusión representacional. El Uruguay de Copi no pretende ser más que un dibujo esbozado en la arena que se autodestruye, un cuento fabulado en plena libertad» (Logie, 2013, p. 10).

> Los uruguayos pronuncian una media de tres palabras por día[9], algunos pronuncian siempre la misma palabra, otros son resueltamente mudos. Cuando dos de entre ellos pronuncian habitualmente la misma palabra (poco importa de qué palabra se trate) se convierten en hermanos de sangre, es decir, que pertenecen a una formación política y son fusilados de inmediato. Este es el origen, creo, de su manía de inventar palabras cada vez más complicadas (Copi, 2010, p. 50).

El autor de este «diario» no regresa al punto de partida[10]. Este desplazamiento inexistente revela la construcción de la identidad como proceso, en donde el punto de referencia es también la marcación de una diferencia. ¿Quiénes son los uruguayos para Copi? La ilusión de un habla absurda (el idioma uruguayo, desde luego, no existe) tematiza la imposibilidad de una nación y una cultura común: los habitantes funcionan así como significantes a la deriva (personajes desclasificados del mapa y del territorio), y los retrata como «seres que no huelen», que improvisan significados, disponen reglas inverosímiles o desarrollan prácticas extraordinarias. En definitiva, una suerte de zombis que sucumben en una realidad alterna:

> La mayoría de las veces sus discusiones no conducen a nada (sospecho que mienten bastante a menudo, a pesar de que la palabra mentir no existe en su vocabulario) (de hecho no se sirven nunca de ningún verbo) puesto que todos dicen siempre tener un lugar más grande (imponente) que el de su vecino, es decir, que su lugar comprende mayor número de elementos (por ejemplo un pan, una mesa, una silla y un tenedor) que otro lugar que no tendría más que la mitad del pan (a menudo, además, la del vecino), un tenedor torcido y una pequeña punta de salchicha (la llaman sassassa)… (Copi, 2010, pp. 46-47).

Siguiendo a Pron (2006) el relato utiliza las convenciones del género epistolar, aunque paradojalmente también transgrede sus normas, puesto que se trata de una carta que invalida a su lector, dado que la diégesis principal del relato es, en rigor, una metadiégesis. Es decir, si la correspondencia entraña el deseo de comunicación mediante el diálogo escrito, ¿cómo hacerlo cuando los distintos niveles enunciativos están superpuestos? Pron (2006) resalta con rigor los rasgos de esta «carta imposible» cuando describe los planos del discurso y la aporía de este destinatario imaginario. En otros términos, si se trata de una esquela tachada y que no debería llegar a destino, nada explica que sea leída por nosotros: «Nunca sabré en qué momento leerá estas palabras ni dónde

9. «¡Y gracias!» (nota al pie del autor, Copi, 2010, p. 50).

10. Se me ocurren aquí analogías con la historieta argentina de ciencia ficción *El Eternauta* (1957), de Héctor Oesterheld y Francisco Solano López, y en el *loop* del espacio tiempo y sus giros narrativos. Por supuesto, no podría desarrollarlo aquí, pero dejo la inquietud para futuras incursiones.

estaré yo entonces. Prométame que hasta ahora lo tachó todo» (Copi, 2010, p. 45).

Siguiendo a Josefina Ludmer, la carta «es, ante todo, un diálogo escrito con lo que queda del otro (su palabra-voz, resonando) cuando se ausenta; en verdad exige del otro la desaparición elocutoria —el silencio: esa forma de la muerte— para incluirlo como destinatario y lector» (2009, p. 203). Este dispositivo opera contra la memoria y la lógica de la causalidad: toda la trama tiende al recuerdo y al olvido como operaciones intercambiables entre sí, o, en otros términos, el acontecimiento y su anulación revisten el mismo grado de importancia, lo que no es lo mismo que decir, ninguna. Dicho esto, la violencia no es sólo contra las instituciones, la literatura y sus aparatos sino también contra el texto, y en este caso, garantiza, paradojalmente, su condición de comunicabilidad:

> Si me permito dirigirle esta carta, sin duda irritante, es más por ser leído por usted que por lo que le voy a contar: no le ofenderé pensando que mi historia le interesa más que a mí. Le estaré, pues, muy agradecido si saca del bolsillo su estilográfica y tacha, a medida que vaya leyendo, todo lo que le voy a escribir. Gracias a este simple artificio, al término de la lectura le quedará en la memoria tan poco de este libro como a mí, puesto que, como probablemente ya habrá sospechado, prácticamente ya no tengo memoria (Copi, 2010, p. 43).

La relación entre el protagonista y su tutor recuerda aquella planteada en el relato de Gombrowicz entre el profesor Pimko y Kowalski, ese alumno de 30 años que ya no quería aprender porque «empequeñecerse en un notable maestro notorio constituye la cumbre misma de la indecente pequeñez» (Gombrowicz, 2014, p. 35)[11]. Podría decirse que la inestabilidad de la forma corporal del personaje ferdydurkiano (maduro/joven) se asemeja a la búsqueda (¿viaje de crecimiento o educación sentimental?) realizada por Copi cuando subraya la insignificancia y la torpeza vetusta del maestro:

> Estoy seguro que le habrá molestado que emprendiera solo tan largo viaje. Debería, lo sé muy bien, haberle llevado conmigo en lugar de huir como un ladrón. Ya está hecho y aprovecho para confesarle que lo que me asqueaba de usted (y lo que habría hecho insoportable su compañía en este viaje) es su manía de detenerse a cada momento para tomar notas de lo que ve, como en nuestro viaje a Normandía al término de mis estudios. Antes lo toleraba, ahora eso francamente me tocaría los huevos. Tache con rabia (Copi, 2010, p. 44).

No sabemos por qué el protagonista llegó a Montevideo ni cómo lo hizo; solo se nos informa que está allí casi como un náufrago en tierras exóticas. Aunque la esquela

11. Mucho se ha escrito sobre el novelista y dramaturgo polaco, las formas de exilio y sus años en la Argentina. Recomiendo el abordaje de Pablo Gasparini, 2007.

comienza con la salutación «Querido Maestro», más tarde afloran referencias como «Buenos días, pelotudo» o «Llora, viejo boludo», que indican que la posición de autoridad se ha perdido o que siempre ha sido ilusoria. La degradación del maestro y la quita de sus facultades trazan un escenario donde el destierro simbólico funciona como metáfora de autonomía autoral: para superarse es necesario matar a los padres o, en términos menos dramáticos, alejarse de ellos. Se trata, en definitiva, de la fórmula del alumno que supera al profesor y está en condiciones de dictar sus propias reglas:

> Sospecho que usted tuvo un perro en su juventud, es una idea típica de un amo de perro, Maestro. Pelotudo. Sospecho que incluso va a tachar todos los insultos de esta carta antes de releerla. No le va a quedar nada de ella, sabe usted. Pelotudo. Taché yo mismo todo lo que sigue a la palabra Copi. No encontré mi lenguaje de ayer. Voy a pasearme (Copi, 2010, pp. 45-46).

La distancia cultural entre el maestro francés y el exiliado rioplatense parece acortarse cuando el «aquí y allá» se entrevera con el «antes y ahora» de una nueva temporalidad y condición. Se trata de una operación que, al acentuar la arbitrariedad del origen y del punto de partida, plantea también un enfoque crítico respecto de las figuras relacionales «experto europeo» y «discípulo latino», entendidas como metáforas de formación intelectual (cuando no de desigualdad cultural) y ligadas a la experiencia del viaje transoceánico. Al mismo tiempo, el narrador busca crear una intimidad/complicidad con el lector impidiendo que se identifique o prefiera un saber fundado en el *ser argentino* o el *ser europeo*:

> No debí nunca llevar a mi perro conmigo, se siente muy desgraciado. Debería habérselo dejado a usted para que me lo guardara, Maestro. Hay tantas cosas que degustar con el olfato en su casa, su vieja ropa, sus pedos, su balcón, la madera de su mesa, su propio olor, sus coles impregnándolo todo de ese olor impertinente que destilan mientras usted toma las últimas notas de una tranquila jornada de otoño, con su apetito abriéndose cada vez más, como una col, dentro de su estómago y la saliva suelta en su boca cerrada (Copi, 2010, p. 48).

Aunque las cartas sean ocho, el vocativo que las encabeza es expuesto solo al inicio de la novela. Asimismo, las maneras de saludo epistolar, junto con la rúbrica del remitente, conforman un único texto sin respetar las convenciones típicas de género. El Copi narrador configura su relato a partir de la homologación de los distintos niveles del discurso y en relación con un «aquí y ahora» (Montevideo) y un espacio virtual (París) percibidos de manera descentrada aunque no neutral. A medida que la historia avanza, el protagonista advierte que, al volver de la playa (donde su perro desaparece bajo la arena tras hacer un pozo con sus patas), la ciudad toda se desintegra a un ritmo

frenético y sufre transformaciones delirantes. Enseguida, cae en la cuenta de que es el único sobreviviente de un desastre. Aquí el género podría seguir las numerosas fábulas de ciencia ficción y la soledad y la locura que desencadena el estar/se sin el otro:

> Habría podido pensar que era el único superviviente de una catástrofe nuclear y que había salvado milagrosamente la vida al hallarme en la playa en el momento de la explosión, pero eso tiene poca lógica. Una explosión nuclear, si no recuerdo mal lo que leí en los periódicos franceses, lo arrasa casi todo, pero no deposita arena sobre toda una ciudad […]. ¿Una especie de tornado, quizá? […]. Roí algunos huesos de mi pobre perro muerto, a pesar de que no tenía tanta hambre. No tengo ninguna sed (Copi, 2010, pp. 52-53).

Retomando la fórmula bajtiniana, la narrativa manifiesta una experiencia cronotópica[12], dado que desarrolla la unidad del espacio y del tiempo: las dunas cambian de lugar, donde termina la playa comienza el cielo y las actividades del día y la noche son inconfundibles en su duración. El espacio es entendido y medido a través del tiempo y los elementos del tiempo se revelan en el espacio. Llegado a este punto y con una ciudad repleta de cadáveres, el protagonista desarrolla ritos absurdos hasta enloquecer: si, por un lado, sus acciones pueden leerse como un dispositivo contra la memoria; por el otro, se insinúa una pregunta por la identidad. La ciudad de arena que reaparece cada vez que se la dibuja puede estar «en la mente» del narrador, en sus desvaríos constantes y seguir aquella fórmula fabulosa del oasis en medio del desierto que visualiza el errante:

> Para pasar el tiempo, dibujé en la arena con un trozo de madera el lugar de las aceras, de las calles, de las casas, de los peatones, de los perros, de los autos, y circulo únicamente por las calles y las aceras. Cada vez que encuentro un peatón (están bastante bien dibujados, teniendo en cuenta que los veo desde arriba) digo buenos días señora, buenos días señor o bien qué bonito perro tiene usted […]. Hoy sopló un viento ligero que borró un poco mis dibujos de ayer y como no tenía demasiadas ganas de volver a dibujarlo todo escribí el nombre de cada objeto o persona con grandes caracteres sobre ellos. Por ejemplo, escribí auto sobre los autos, Mimí sobre el sombrero de la señora que me había sonreído (Copi, 2010, p. 54).

César Aira ya había advertido que *L'Uruguayen* representa un umbral entre el cómic-teatro y la novela en la producción de Copi. Como dijimos, su perspectiva resulta

12. Siguiendo a Bajtín, «a la intervinculación esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente la llamaremos cronotopo (lo que traducido literalmente significa tiempoespacio) […]. [N]os importa la indivisibilidad del espacio y del tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría formal y de contenido de la literatura» (1985, p. 270).

clave acerca del funcionamiento de la narrativa copiana en los umbrales de los lenguajes y el sentido, dado que están dentro de la obra y la constituyen (Aira, 2003, 14). El trazado de una ciudad sobre el papel/territorio borrado y la colocación de carteles indiciales para reforzar el significado exponen los recursos constitutivos de la historieta dominante: «Dibuja la ciudad en la arena con lo que el cómic vuelve a la superficie, reificado» (Aira, 2003, p. 24).

El cartel indicativo (perro dibujado/la palabra perro) anula las convenciones esquemáticas para quedarse en el hiato de la transposición: no es historieta, pero tampoco es del todo, literatura. Además, si la condición del acceso al signo es «borrar» el mundo para reescribirlo, los dibujos ligeros en la arena (continuamente negados) instalan el juego de lo simbólico y la posibilidad de representación.

Si, por un lado, el «dibujo sobre la arena» nos remite a distintos tópicos del género autobiográfico (el olvido y el recuerdo como síntoma y retorno), por el otro, pone en la superficie la mostración de la narración: los pactos iconográficos quedan al descubierto, a favor del lenguaje y contra el artificio. Y entonces, si la historieta siguiendo la premisa masottiana es un medio que no puede suprimir su enunciación porque siempre deja marcas[13], entonces, los carteles (casa, perro, árbol) son las huellas del pasado de una historia dibujada en el presente. Podría decirse, además, que, en su relato, la representación es puesta a la intemperie, dado que «Copi sabe» que es imposible salir/se del juego discursivo.

Se trata de la multiplicidad y la superposición de los tiempos de la ficción: leemos lo que ya pasó, y el recurso narrativo y estético permite romper la ilusión de la yuxtaposición entre el tiempo y el espacio. La novela trabaja *sobre los restos* y nos presenta una historia fantasmal, puesto que la imagen transcurre después del texto y no durante. De este modo, el enunciado niega lo que enuncia considerando lo absurdo de un dibujo que nunca puede ser aquello que representa:

> Se hace ver mediante la semejanza, se habla a través de la diferencia, de tal manera que los dos sistemas no pueden entrecruzarse ni mezclarse. Es preciso que de un modo u otro haya subordinación: o bien el texto es regulado por la imagen […], o bien la imagen es regulada por el texto […]. [E]l signo verbal y la representación visual nunca se dan a la vez (Foucault, 2012, p. 28).

El protagonista circula por esas calles y vive en esas casas que dibuja: y como la realidad ya no existe, se refugia en la calidez de su imaginación. Los uruguayos dibujados pasan a ser los actores del relato (y ya no sólo los extras de la escena), y él conversa con ellos e interactúa con el poder que le confiere ser el creador de la farsa. Todas las

13. Sugiero, para un análisis de la perspectiva de Oscar Masotta sobre la historieta, la investigación realizada por Lucas Berone (2011).

decisiones antojadizas están justificadas por la potestad única del «dibujante inventor»; la maqueta sobre la que delinea la ficción tiene la precariedad de los decorados de un teatro suburbano y los personajes/actores entran y salen de escena con el ritmo delirante de una *performance* artística, o mejor, dicho una murga circense por las calles montevideanas. Tras devorar un pollo asado que halla casualmente sobre la arena, el narrador se dirige al agujero en el que había enterrado a su perro:

> El hoyo se ha ensanchado considerablemente, ahora tiene casi cincuenta metros de diámetro y está lleno hasta el tope de pollos que hacen un ruido infernal. Naturalmente los que están encima se salvan del pozo y corren hacia… iba a decir la ciudad, en fin, hacia mi dibujo […]. Esta banda de puercos ha dejado mi ciudad en un estado repugnante […]. Hola, pelotudo. Esta mañana un yate de turistas argentinos varó en la orilla […].Tuve que correr para no ser atrapado por las olas (Copi, 2010, pp 55-56).

A partir de entonces vuelve la «normalidad»: al despertarse, encuentra su habitación «literalmente invadida por militares» (Copi, 2010, p. 56). Tras una serie de sucesos incoherentes, los gendarmes son carbonizados. El mar se retira y el cielo comienza al borde de la playa; en la ciudad, la gente está disecada y colocada en cualquier sitio: «montañas de cadáveres en la esquina de una calle, algunos sobre un coche […]. Se diría que este trabajo se ha hecho con prisa y sin convicción» (2010, p. 57). La evocación de los militares, los aviones de la marina y los cuerpos carbonizados tiene reminiscencias más amplias.

En efecto, la ficción parece remitir a los bombardeos de Plaza de Mayo del 55 y la embestida desde el cielo contra la población civil; el hecho de que la destrucción de la «casa presidencial» del primer mandatario ocupe un lugar central en la ofensiva permite trazar relaciones entre ficción y literatura en donde lo nacional y lo ficcional se entrecruzan. En la novela, el presidente uruguayo se inmola, acaso como los sectores radicalizados pretendían que «se inmolara» (por la lucha) el general Perón en su segunda vuelta: «Entró vestido en el mar y se puso a nadar; no se había alejado ni cien metros cuando oí el ruido del avión […] ¡boom! de lleno sobre la cabeza del presidente» (Copi, 2010, p. 59).

Sin embargo, «resucita» una vez que los militares ceden en su ataque. Teniendo en cuenta el momento de escritura, este renacimiento insinúa el retorno del general tras diecisiete años de exilio; la imagen potente del renacimiento opera en su dimensión mítica en tanto el que vuelve de la muerte es un muerto vivo, un zombi o algo aún más temible: ese otro pesadillesco que ya no es el que ha sido.

El narrador organiza su tiempo en rutinas crusonianas hasta que pierde el juicio. Transformado en «hechicero», realiza milagros por hastío y reflexiona: «¡Pensar que me

han llegado estos poderes de brujo justo en el momento en que esto no puede servirme de nada en esta mierda de país…!» (Copi, 2010, p. 63). La distancia temporal aumenta a medida que el país se encoge: luego de varios años, los cuerpos resucitan y deifican al protagonista. La imagen evoca el nomadismo singular del «tratado imaginario» de Saer y su pesquisa mediante la cual cita anotaciones «invariables y contradictorias» (Saer, 1991, p. 25). El regreso al lugar de los afectos es un tópico recurrente en su escritura: «Es sabido que el mito engendra la repetición y que la repetición la costumbre, y que la costumbre el rito y que el rito el dogma; y que el dogma, finalmente, la herejía» (Saer, 1991, pp. 13-14). Queda así planteada en el relato una matriz poética y política que, al asumir la borradura de los contornos espaciotemporales, traza sobre la arena de la duda, un futuro imposible.

En colaboración con el presidente, el narrador se traviste «en uno de ellos» (tras cortarse los párpados y los labios) y se cambia el nombre: «Me decidí por la palabra rata, que es bastante corta y no exige más que un pequeño temblor de la garganta» (Copi, 2010, p. 69). El corte con navaja parece rememorar la escena del cortometraje *El perro andaluz* (1929) en la que opera la instancia surrealista en cruce con el psicoanálisis, el sueño y la locura. La permutación del nombre «Copi» por «Rat» destaca el juego de figuras que autor y lector entrelazan en su consensuado contrato. Experimentación sobre los límites que se construye en y desde los límites: y la legibilidad, queda garantizada.

Oculto en la multitud de muertos vivientes, el narrador se desplaza simulando ser un reencarnado hasta que logra hacer un pozo en la arena y organizar su vida clandestina. Así, utiliza la playa como guarida y basta con que saque la mano para conseguir «deliciosas verduras» o prepararse conejos. El presidente y una «niña puta» («luego o antes» es asesinada) lo visitan con frecuencia: escuchan música con un tocadiscos a pila, hay varias camas, mobiliario, y el espacio se describe como relativamente confortable. Gastón Bachelard (1975), denomina topoanálisis al estudio de los parajes de nuestra vida íntima, y sostiene que, para el conocimiento de la intimidad, antes que la determinación de las fechas es importante la localización de los espacios.

Si bien da cuenta de la correspondencia decisiva de ambos ejes (espacio/tiempo), pues «el espacio conserva tiempo comprimido», además señala que «es en el espacio donde encontramos los bellos fósiles de la duración, concretados por largas estancias» (Bachelard, 1975, p. 39). Siguiendo este argumento, la playa montevideana pone de relieve «los fósiles» del pasado sentimental y lúdico de Copi; pero también la costa (ese margen territorial) puede ser habitada como sitio introspectivo: el hoyo en el que el personaje-narrador-rata vive se parece a ese adentro que simboliza la casa como núcleo de privacidad.

La espacialización del mito del «adentro» y del «afuera» acentúa su falsa dialéctica, y el agujero funciona como alegoría que sintetiza los valores del resguardo: «Ese enlace

apasionado de nuestro cuerpo que no olvida la casa» (Bachelard, 1975, p. 45). Asimismo, la cuestión de un espacio textual-geográfico transfigurado y en continua construcción y destrucción destaca la resistencia del autor a fijar(se) un lugar y concentrar su ficción en el movimiento en donde la estabilidad queda disuelta, en «la arena» del significado.

La visita de un papa argentino introduce un nuevo elemento político: «en la Argentina nuestras aventuras fueron seguidas por televisión» (Copi, 2010, pp. 70-71). El gobernante, el papa y Copi conviven en la cueva hasta que el religioso sodomiza al primero. El narrador se declara defraudado «por el extremo servilismo del presidente, que haría lo que fuera con tal [de] que se le devolvieran las vacas uruguayas que se fueron a nado a la Argentina cuando aún había mar» (2010, p. 72).

En el rol obediente se representa la crisis como repetición y, en su «dejarse penetrar», subyace una crítica al mito del «destino sudamericano» y una puesta paródica de la mirada condicionada por los prejuicios eurocéntricos asociados al continente sudamericano. Asimismo, en la reconstrucción de la Argentina (como un país superior frente al rural y subdesarrollado Uruguay) y en la oposición grande/pequeño queda planteada una doble vía: del mito no hay escapatoria ni salida.

Por su parte, la indocilidad del protagonista pone en tensión el deseo y el poder representados como elecciones contradictorias: frente a las antinomias de los discursos autoritarios (o la dialéctica bien pensante del amo y del esclavo), la rebeldía del joven no complaciente propone una posición política y sexual: no se puede gozar con el poder. Asimismo, en la construcción de un ellos (los argentinos) y un nosotros (los uruguayos), se replican ciertos tópicos axiomáticos, sobre todo aquellos que nutren las figuraciones de identidades sensibles a las construcciones de corte nacionalista. Por ejemplo, antes de marcharse, el papa pide que le enseñen algunos uruguayos, a lo que opina el narrador en términos comparativos: «Repetía que los argentinos son más altos, más limpios, más ricos que nosotros, y aunque sea verdad (no lo sé porque nunca los he visto) no creo que sea una cosa que le corresponda decir a un papa» (Copi, 2010, p. 73).

Poco después, el papa —quien se revela como un sodomita y traficante de blancas— seduce mediante sus ardides al presidente y lo rapta, se lo lleva a la Argentina y deja a Copi como gobernante. Devenido en un ser sagrado, cuando pasea por fuera de su excavación, se dedica a celebrar ceremonias sin sentido; por ejemplo, coloca a «sus uruguayos» en círculo alrededor del pequeño país o los utiliza como reloj, puesto que el suyo se ha roto «hace años». El tiempo se acelera, al punto que el caos espacial habita en la temporalidad y, por el contrario, el tiempo se vuelve espacial: «Se hablan cada vez más deprisa y cada frase tarda apenas quince minutos en dar la vuelta completa» (Copi, 2010, p. 75).

Cuando regresa, el primer mandatario relata su aventura: el religioso lo ha explotado como travesti en los cabarés porteños. Siguiendo a César Aira, «de la figura

semionírica de cómic que empezó siendo, el presidente ha evolucionado hasta ese otro cómic de Copi, el mundo de las «locas», que en su obra es una suerte de *objet trouvé* del cómic» (Aira, 2003, p. 31). Se trata, entonces, de dos figuras, las del expresidente y el exargentino, que se anulan entre sí en tanto ficciones incompatibles de asir.

Concluyamos con la teoría de Daniel Link (2009) y su lectura acerca de esta relación conyugal. Entiendo que Copi invierte las posiciones de clase y dominación/subordinación quitándole a los personajes destacados de la historia (el Papa, el Tirano, El General) espesor y densidad hasta aplanarlos y les concede, en cambio, a los seres anónimos y anómalos (el narrador en este caso) el lugar destacado en la historia. Retomando a Link y desde su perspectiva, estaríamos frente a una «escena matrimonial» caracterizada por tensiones móviles y modificables. Las posiciones intercambiables de lo masculino y lo femenino son entendidas como parte de un sistema de estética trans, «el rasgo fundamental y menos comprendido» de la obra de Copi, y subraya:

> Copi, que es un argentino de París (y no un argentino en París, como nunca fue un parisiense o un uruguayo en Buenos Aires), rechaza la identificación con una lengua, con un Estado, al mismo tiempo que rechaza todos los demás trascendentales. Propone una estética trans: transnacional, translingüística y transexual, en el sentido en que lo trans debe entenderse, como el pasaje de lo imaginario a lo real. Por eso en el universo-Copi no hay homosexuales, ese invento desdichado del siglo XIX (y los pocos que hay mueren en *La guerra de los putos*), sino locas. Locas desclasificadas y de-generadas. Locas fuera de todo sistema clasificatorio (Link, 2009, pp. 382-386).

Al final del relato, la pareja sadomasoquista se queda viviendo en ese hoyo (una suerte de útero hermafrodita engendrador de ficciones) que, con lentitud, comienza a desaparecer: «Desde que el cielo está al borde de la playa se puede tocar el sol con la punta de los dedos» (Copi, 2010, p. 78). Podría arriesgarse, entonces, que, si al principio, Copi está perdido en un afuera incomprensible, en lo subterráneo, encuentra su «lugar en el mundo». Acaso la identidad solo pueda ser desplegada en su renuncia: oculto en la arena entre el cielo y la tierra alcanza, al fin, el universo.

Referencias Bibliográficas

Aira, C. (2003). *Copi.* Rosario: Beatriz Viterbo.
Amícola, J. (2012), *Estéticas bastardas*. Buenos Aires: Biblos.
Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
Bhabha, H. K. (1990). *Nation and Narration*. Londres: Routledge.
Bajtín, M. (1985). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
Berone, L. (2011). *La fundación del discurso sobre la historieta en la Argentina: de la*

"operación Masotta" a un campo en dispersión. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Bolaño, R. (2004). Exilios. En *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos (1998-2003)* (pp. 49-58). Barcelona: Anagrama.

Contreras, S. (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Copi (1972/2010) *El uruguayo* (Vila-Matas, E., Trad.). En *Obras* (Vol. I, pp. 35-78). Barcelona: Anagrama.

Cournot, M. (2010). Presentación. En Copi. *Obras* (Vol. I, pp. 35-38). Barcelona: Anagrama.

Chejfec, S. (2005). *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma.

Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Foucault, M. (2012). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. (Rodríguez, P. E., Trad.). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

García, M. (2006). *Degeneraciones textuales. Los géneros en la obra de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Gasparini, P. (2007). *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Giordano, A. (2011). *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Gombrowicz, W. (2014). *Ferdydurke*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Herralde, J. (2004). Canutos con Copi. En *El observatorio editorial* (pp. 169-179). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Link, D. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires. Eterna Cadencia.

Link, D. (2006). Restos de Aira. En *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes* (pp. 251-263). Buenos Aires: Entropía.

Logie, I. (2013). Geografías ficcionales: el Uruguay de Copi. *Cuadernos Lirico*, (8). Recuperado el 2 de septiembre de 2016 de https://lirico.revues.org/985.

Ludmer, J. (2009). La novia (carta) robada (a Faulkner). En *Onetti. Los procesos de construcción del relato* (pp. 203-227). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Masotta, O. (1968/2010). *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Moreno, M, (2010). Prólogo. En Copi. *Obras* (Vol. I, pp. 7-31). Barcelona: Anagrama.

Montaldo, G. (1990). Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi). *Hispamérica*, (55), 105-112

Saer, J. J. (1991). *El río sin orillas. Tratado imaginario*. Buenos Aires: Alianza.

Steimberg, O. (1977/2013). *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Pron, P. (2006). Una carta imposible desde un país inexistente: Copi contra las convenciones narrativas en El uruguayo (1972). En Grabe, N.; Lang, S. y Meyer-Minnemann, K. (Dirs.). *La narración paradójica: "normas narrativas" y el principio de la "transgresión"* (pp. 209-220). Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert.

Pron, P. (2007). *"Aquí me río de las modas": procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina.* (Tesis de doctorado). Universidad de Gotinga, Gotinga.

Tcherkaski, J. (2013). *Habla Copi* (2.ª ed.). Buenos Aires: Galerna.

Vila-Matas, E. (2013). *París no se acaba nunca. Tan feliz que ni me enteraba*. Barcelona: Editorial Seix Barral.

La Violencia. Recorridos Teóricos, Aspectos Críticos, Dispositivos de Lectura

Ana María Zubieta*

Introducción

Sin duda singular por su trascendencia histórica, su impacto cultural, político y antropológico es el lugar que ha llegado a alcanzar la violencia, pero también la memoria de la violencia, no solo como fenómenos que atraviesan estructuras y sociedades, coyunturas y enclaves, sino también por las reflexiones teóricas que han suscitado y por las innumerables expresiones artísticas que giran a su alrededor. Cómo es posible abordar un fenómeno de tal magnitud y con tantas aristas, cómo realizar una historia de los conceptos o qué enfoques es indispensable tomar en cuenta al momento de encarar el estudio del problema y anclarlo en un análisis de la literatura argentina que aparece más y más tramada, entretejida, con los fenómenos de la violencia y sus representaciones, perceptible en el presente en el que se asiste a nuevas expresiones del género policial, a su proliferación y a la globalización de sus historias, como bien lo ha estudiado Zizek, especialmente en referencia a las novelas del sueco Henning Mankell. La violencia se declina también en crónicas y en novelas que han intentado acercarse a las experiencias histórico-políticas sangrientas, como la última dictadura militar argentina, una literatura embebida de memoria, en un inocultable y a veces excesivo giro hacia el pasado del que habla Andreas Huyssen. Como sostiene Etienne Balibar, la política, la civilización misma no lograrán ser pensadas como un *puro* programa de eliminación de la violencia, aunque nunca puedan renunciar a plantearse ese problema, y agrega: «Los asuntos del poder se hallan en el núcleo íntimo de lo que llamé economía de la violencia: hay una violencia primordial del poder, una contraviolencia dirigida contra el poder, o una tentativa de construir contrapoderes que adopta la forma de contraviolencia» (Balibar, 2005, p. 107).

Entonces, para examinar las herramientas con las que trabajamos y armar un dispositivo de lectura para una nueva crítica de la violencia, es indispensable trazar un mapa, indudablemente, una tarea que supone un trabajo posicional, perspectivista y, en consecuencia, que no pretende ser inocente, pero sí quiere, como cualquier mapa,

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesora titular de Teoría literaria II en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Correo electrónico: anamariazubieta@gmail.com

dar cuenta de la existencia de algo, ponerlo en escala y orientar o guiar un recorrido. Los mapas, es bueno recordarlo, son también documentos de poder y dominio: gire el mundo en torno a Babilonia, a Roma o a España, la figuración cartográfica siempre implica una decisión acerca de centro y periferia, poder y marginalidad, dominio y sujeción. El mapa es la mejor expresión de lo que Edward Said definiera como «un acto de violencia geográfica mediante el cual se tiende a investigar, cartografiar y finalmente poner bajo control todo espacio del mundo» (Said, 1996, p. 183). No es casual entonces que la geografía política sea hoy un área del saber privilegiada en un tiempo en que fronteras y migraciones aparecen también en las tramas literarias del presente y cautivadas por ellas, se tiñen muchas veces de una abrumadora violencia. En este mapa hay tres grandes zonas: en la primera zona, se destacan tres puntos: violencia, memoria e imágenes; en la segunda zona del vasto territorio, sobresalen fronteras, centros y márgenes y, por último, la tercera zona, atravesada por dos grandes cauces: los cuerpos y la gran maquinaria biopolítica.

1. Violencia, Memoria e Imágenes

Nos detenemos pues en la primera zona y en sus enclaves. Cuando ligamos memoria y violencia, vemos renovados y múltiples asedios estéticos, nuevas subjetividades y asistimos a la pérdida de la hegemonía de la historia como portadora privilegiada de la interpretación, la que quería ser la única poseedora de la necesaria distancia crítica; la ficción le disputó un modo de acercamiento nada menos que a la verdad. El gran historiador italiano Carlo Ginzburg decía hace ya más de 10 años: «Hoy en día términos como *verdad* o *realidad* se volvieron, para algunas personas, impronunciables a menos que estén encerrados entre comillas, escritas o mimadas» (Ginzburg, 2000, p. 19), y si hoy no decimos lo mismo, es porque podemos afirmar que la literatura, conectada dialécticamente con la historia, se ha vuelto materia de reflexión teórica y crítica. Será el mismo Ginzburg, más recientemente, quien rescate una nota al margen de un manuscrito de Stendhal: «ya no se puede alcanzar la Verdad si no es en las novelas» (Ginzburg, 2000, p. 245). Recordar asimismo a Adorno, que advertía «… es necio y sentimental querer mantener el pasado limpio de la sucia marea del presente», y agregamos: hoy la marea del presente es la violencia. Si hubo un tiempo en que se encomendó al tiempo el trabajo de olvidar, hoy no parece que estemos en ese tiempo. Es indudable que leemos desde el presente, que privilegiamos el presente y que el presente es, ni buena ni mala, una gran excusa para leer. Dice Rancière en *Aisthesis* citando a Emerson: «Adhiero a lo común, exploro lo conocido y lo bajo, y me inclino ante ellos. Dadme la llave del presente y tendréis tal vez mundos antiguos y futuros» (Rancière, 2011, p. 76), y, así, desde el presente, miramos con asombro la gran cantidad de trabajos sobre la violencia y la enorme producción de novelas cuyo eje es la violencia o la memoria de la violencia bajo los

ropajes de pasados ominosos. Aquí sería importante hacer la salvedad de que un exceso de memoria puede tener un efecto paradójico: por un lado, induce a pensar la sobreabundancia como saturación y que un excedente de memoria o su *marketing* pueden llevar a su mercantilización y consecuente invisibilidad, como lo señaló Adorno; y, por otro, ese exceso, ese retorno, es también necesidad, inconclusión, algo pendiente, pero que se iluminará de un modo diferente si conjugamos memoria y violencia para reenfocar una modernidad, lanzada al relato de futuros posibles bajo la forma de utopías, revoluciones o ciencia ficción que había soslayado o velado el pasado. Además, como sabemos, donde todo se convierte en transgresión, ya no hay peligro, el peligro está en otra parte, en otros frentes.

Si leemos desde el presente, es indudable que también releemos, como ha sucedido con el Holocausto y la infatigable referencia a él se ha convertido en *tropos* universal o prisma a partir del cual se pudieron pensar otros genocidios, como asegura Huyssen, y este es también uno de los frutos preciados de esa persistencia; en efecto, las reflexiones sobre el Holocausto y la violencia máxima fueron el lecho donde descansaron muchos de los trabajos críticos que abordaron en la literatura argentina el problemático enlace de violencia y memoria, y nos hizo recordar a Bauman, cuando, en *Modernidad y Holocausto*, señala tres rasgos insoslayables: 1. La violencia *autorizada* por órdenes oficiales; 2. Una violencia que se traduce en acciones que se ubican dentro de una *rutina* creada por las normas del Gobierno y por la exacta delimitación de las funciones y 3. Unas víctimas que fueron *deshumanizadas* como consecuencia de las definiciones ideológicas y del adoctrinamiento, todo lo cual apuntó a disminuir las inhibiciones morales contra las atrocidades.

La inconmensurable capacidad de infligir dolor y dar la muerte (parafraseando a Derrida), el sufrimiento llevado a la potencia más extrema, convoca la problemática representación de la crueldad y del sufrimiento, que vuelve a ser materia del debate y hace posar la vista en una subzona del mapa incluida en la memoria de la violencia: ¿son necesarias las imágenes para dar cuenta de lo atroz? Y así podemos analizar una saga reflexiva que empieza con Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, continúa con Judith Butler en *Marcos de guerra*, donde pone en relación las imágenes, difundidas por Internet, de las torturas infligidas por soldados estadounidenses, fotos que han funcionado de distintas maneras (como incitación a la brutalidad, como amenaza de vergüenza para los prisioneros, como crónica de un crimen de guerra, como alegato a favor de la radical inaceptabilidad de la tortura y como trabajo de archivo y documentación difundido por Internet) y sigue con la aproximación iconográfica realizada por Stephen Eisenman en *El efecto Abu Ghraib*, donde elude la estetización de la violencia para hacer un recorrido histórico-comparatista entre el arte y esas fotos sosteniendo que pueden ser vistas como el producto, en palabras de Aby Warburg, de una «herencia

almacenada en la memoria», como sucede en la relación que establece con «Los desastres de la guerra», de Goya, con una diferencia fundamental: mientras que la pintura condena, las fotos aprueban la imposición del dolor y la humillación. Entonces, las imágenes siempre en relación dialéctica con la palabra, las imágenes y los necesarios relatos, pues la violencia extrema puede enmudecer; ponerla frente a nosotros no es, no puede serlo, un privilegio exclusivo de las imágenes, el relato se abre camino para simbolizar, politizar el fenómeno y hacerlo visible desde otro lugar.

Esta tensión se puso de manifiesto con contundencia cuando Lanzmann hizo «Shoá», que, podría decirse, no es un documental, no es representacional, sino que es una *ficción de lo real* para rastrear los efectos traumáticos de las experiencias límite en las vidas de las víctimas y las palabras, un film en el que la lengua adquiere una dimensión trascendental, tal como Victor Klemperer lo dijera en *La lengua del Tercer Reich* al demostrar cómo el lenguaje saca a la luz lo que alguien quiere ocultar de forma deliberada y cómo se introdujo el nazismo en la vida a través de las palabras; así analiza, por ejemplo, la transformación de las palabras *héroe* y *fanatismo*.

En fin, el arte y la literatura que pusieron en relación violencia y memoria formulan preguntas provocativas a la historia. Hay un rechazo absoluto a la pregunta *por qué* y, más bien, lo que se quiso enfocar fue el trauma, la brecha, la herida abierta que se resiste a ser enteramente llenada, sanada o armonizada en el presente. El trauma no sirve simplemente como registro del pasado, sino que precisamente da cuenta de la fuerza de una experiencia que no está todavía totalmente apropiada. Como dice Rancière, la violencia polémica de ayer tiende a adquirir una nueva figura. Se radicaliza en testimonios de lo irrepresentable y del mal o de la catástrofe infinitos. Lo irrepresentable es la categoría central del giro ético en la reflexión estética, como el terror lo es en el plano político, porque es, él también, una categoría de indistinción entre el derecho y el hecho. En la idea de lo irrepresentable, en efecto, se confunden dos nociones: una imposibilidad y una prohibición, y aquí adquiere un gran espesor o peso el papel de las imágenes. Las imágenes producen un *shock* en la medida en que muestran algo nunca visto. Cuando, hacia el final de la Guerra, los nazis quemaron en masa todos sus archivos, los prisioneros que les servían de esclavos en esa tarea aprovecharon la confusión para salvar —apartar, esconder, dispersar— el mayor número posible de imágenes. Fueron *imágenes pese a todo.* Las otras fotos despliegan la manera en que un rostro o un cuerpo cobran figura en el espacio y el tiempo, el encuadre y el montaje que los configurara. Pasolini fue uno de los que captó esta dialéctica de una visión lírica y documental, política y poética de lo que quiso llamar *mimesis maldita,* justamente él, que hizo de la literatura un material inestimable de su cine.

Un asesino deja un cadáver tras de sí y no pretende que su víctima no haya existido nunca; si borra todos los rastros, son los de su propia identidad, y no los del recuerdo y

del dolor de las personas que amaban a la víctima; destruye una vida, pero no destruye el hecho de la misma existencia. Por eso, la desaparición y la categoría de desaparecido es un horror que no cesa y sigue atrayendo nuevas reflexiones y nuevas ficciones. En la conjunción del aparato teórico ofrecido por el Holocausto y las reflexiones sobre el totalitarismo y el terror, vemos brillar la novela *Villa* de Luis Gusmán, quizá la mayor novela de la literatura argentina que narró la conjunción de memoria y violencia de manera magistral. ¿Por qué? *Villa* es la novela de un médico burócrata, de un ser común, de una existencia destinada a no dejar rastro, pero cuyo encuentro con el poder la arrancó de la noche en la que habría podido o debido permanecer, como dice Foucault, leyenda de hombres y mujeres a los que tocó la desgracia o simplemente el poder. El Dr. Villa es cobarde, timorato y silencioso, y en él se centra el relato: en alguien que asiste al desarrollo de la historia queriendo escurrirse, no queriendo ser testigo; va perdiendo paulatinamente los restos de vida afectiva y de humanidad, pero conserva el poder de observar, recordar y reflexionar. Una de las veces se solicitan sus servicios médicos para asistir a una mujer a la que necesitan recuperar para seguir interrogando, y entonces leemos una de las páginas más estremecedoras e indecidibles sobre el dolor (en todos sus matices): ¿se captura el dolor como dato o como experiencia? El dolor puede constituirse en algo refractario a ser expresado sin distorsión en el lenguaje humano. Por eso se dice a veces que el dolor es *indecible*; el dolor es una interrupción del hábito y de la rutina, una fractura del mundo y de la realidad, del mundo de la vida. La cara de la persona está desfigurada, por lo cual no la pudo reconocer, pero ella logra hacerse oír para manifestar su dolor y su miedo, y Villa reconoce su voz. Le da una inyección y ella muere. Villa le saca la media medalla que ella aún llevaba y donde está escrito su nombre: «Me pareció que era el nombre de un muerto» (Gusmán, 1995, p. 167). Y así, sin más lucha, un día Villa va a una tumba cualquiera y se despide de Elena en uno de los finales más impresionantes que puede leerse en esta materia: «Ahora me voy a dar vuelta y te voy a dar la espalda, como le doy la espalda a todas las cosas que duelen y que quiero ignorar. Hasta hoy me ha dado resultado» (p. 218). Pero también puede decirse que el gran mérito de Gusmán es haber inscripto esta novela en una tradición que, desde *El frasquito*, su novela del 73, él conoce y le atrae: la de una literatura que cuenta las historias, las luchas, la vida, los mitos de las clases populares. Un mundo que quedó atrás, que se perdió: el barrio ya no es el mismo, se ha convertido en tierra de miedo, pues habían aparecido algunos cuerpos muertos y, finalmente, solo quedará como *el lugar del secreto*: allí guardará Villa, en una caja del club Arsenal, la media medalla que le sacó a Elena, y allí guardará también el informe que escribe en una escritura jeroglífica y que ya no dará a nadie. La violencia no solo destruyó vidas, sino que fue todo un mundo el que se desplomó. Villa promete, hacia el final, que le contará a su esposa qué era eso de ser mosca, pero sabe que nunca lo hará, que solo lo espera el silencio que llevará

para siempre, porque es el *secreto de la desaparición de una persona*, pero también de una época de ídolos populares, de leyendas, del barrio como enclave de lo popular y de un proyecto político que también han desaparecido. Por eso, quizá, como gesto de reparación o de dolor, Gusmán le puso a su novela *Villa*.

2. El Territorio en Cuestión

Llegamos así a la segunda zona del mapa donde se destacan fronteras, centros y márgenes, y entonces hablamos de un territorio, de enclaves, de centros, imperios y colonias. Kart Schlögel, en su libro *En el espacio, leemos el tiempo*, dice «que explorar, medir e inspeccionar el terreno con miras a una confrontación militar [… es] una de las situaciones fundamentales de las que nace la cartografía» (Schlögel, 2007, p. 116). En el origen, pues, la violencia. En la redistribución territorial, no hay experiencia que haya signado de un modo tan indeleble y violento la historia como las empresas colonialistas, y en tal sentido, hay un trabajo que no puede olvidarse ni ser omitido: Frantz Fanon y *Los condenados de la tierra*, donde tanto Sartre en el «Prólogo» como el mismo Fanon sostienen que la única respuesta a la violencia es la violencia. Ninguna dulzura entonces borrará las señales de la violencia; el colonizado se cura de la neurosis colonial expulsando al colono con las armas, pues la descolonización es siempre un fenómeno violento.

Edward Said, en *Cultura e imperialismo*, estudia la novela realista europea centrándose en la obra de Charles Dickens y Joseph Conrad, que, según él, lograron el reforzamiento del consenso de sus sociedades en relación con la expansión de ultramar. Además, al subrayar el rol fundamental que jugaron esas obras en la imaginación y simbolización del espacio, sostiene que *El extranjero* es una intervención en la historia de los esfuerzos franceses en Argelia, esfuerzos para hacerla y conservarla francesa. Hay que considerar la obra de Camus como un elemento de la geografía política de Argelia, metodológicamente construida por los franceses. Camus no sería solo un representante de algo tan evanescente como la «conciencia europea», sino de la *dominación* europea en el mundo no europeo, un documento inestimable y sesgado del colonialismo, de una violencia asfixiante, dándole un giro radical a las lecturas canónicas de *El extranjero.*

En *Los orígenes del totalitarismo*, Hannah Arendt había captado, en la síntesis entre administración y masacre perpetrada por los británicos en África, una anticipación de la violencia nazi. Como todo «sistema», el colonialismo se organiza espacialmente. Las novelas de Malvinas son un enclave especial para leer la violencia de esta zona del mapa, pues el imperialismo es también geografía. En el instante en que se fijaron cartográficamente por primera vez los perfiles de las costas de América recién descubierta, se cumplió el segundo descubrimiento, quizá el descubrimiento propiamente dicho. Una de las novelas más originales que trabajaron los contornos del conflicto imperial

es *Trasfondo* de Patricia Ratto, publicada en 2012, a partir del relato de la «guerra como situación»: existe un enemigo que está ahí afuera, pero los personajes viven casi todo el tiempo sumergidos, en un submarino, cuidando no ser detectados por el sonido, en una guerra en que la acción ocupa la menor parte del tiempo, mientras que la inactividad se toma el resto; ellos deben permanecer acostados en ese submarino para economizar oxígeno, tirados en la cama y, por lo tanto, la espera crece y también la invisibilidad del adversario, lo cual coloca a esta novela en la tradición de *Tempestades de acero* de Ernst Jünger. «Cero novedad, es un día vacío» (Ratto, 2012, p. 65). «Necesito estar ocupado, como todos, mientras transcurre la espera, ese tiempo en suspenso del vamos-a-ver-qué-pasa» (Ratto, 2012, p. 72). Les llega la noticia del hundimiento del crucero General Belgrano, y el personaje principal empieza a tener síntomas de insensibilidad, que se agregan a ese pasar sin ser visto, como si no lo vieran, como si no estuviera, y al final sus compañeros lo recuerdan a él, un muerto, como si hubiera estado siempre presente. *Trasfondo*, novela de una guerra como inevitable fracaso, como espera, es el relato de un muerto del que quedan unas botas, único recuerdo para su familia.

3. Centros, Márgenes y Fronteras

Llegamos así a la tercera zona, que se vuelve nítida, porque pasamos antes por la segunda. Imperialismo es espacio global producido por el capitalismo. Imperialismo es la geografía del antagonismo entre centro y periferia, la geografía del intercambio desigual, es espacio de poder, dominio construido de los señores coloniales sobre los nativos, de los blancos sobre quienes no lo son, paisaje y topografía urbana de los márgenes. Adquieren así una importancia el territorio, las fronteras y la inevitable mirada sobre la redistribución de centros, márgenes y migrantes. En la periferia se ve de otra manera y se ven otras cosas que en el centro; estilizar la marginalidad en la «peculiaridad»: la frontera como lugar natal de lo original y los originales, territorialización de una experiencia histórica o social.

La literatura argentina parece empeñada, comprometida en esas distribuciones de centros y márgenes. Nuevamente el mapa y el territorio en novelas como *Oscura monótona sangre* de Sergio Olguín o *Hasta quitarle Panamá a los yanquis* de Washington Cucurto, pues en ellas podemos comprobar que «… la frontera estatal y territorial solo es una entre muchas otras […]. Hay tantas formas diferentes de fronteras como sujetos que incluyan y delimiten o espacios que incluyan o excluyan, y así, infinitamente muchas» (Schlögel, 2007, p. 141). Hoy no hay nada más urgente en la agenda política imperial que el problema de la seguridad y las representaciones de sus agentes, tanto de los que la deben prometer (Policía, Ejército, Gobierno) como de los que, se presume, son una amenaza, y allí resplandecen en toda su peligrosidad los sujetos sos-

pechosos, entre ellos, los migrantes; por eso, en un primer movimiento, enfocamos a unos «otros» que son vistos más como peligro que como promesa de futuro, cuando se debate qué hacer con ellos o cuando los estados responden con el freno de la frontera, del muro que separa. *Oscura monótona sangre,* de Sergio Olguín, apareció en 2010, y narra un momento en la vida de Julio Andrada, quien, para llegar a la fábrica que tiene en Lanús —en las afueras de Buenos Aires—, toma un camino que ninguno de sus amigos tomaría jamás, inseguro, y así empezará para él una vida que reúne dinero, sexo y violencia, que se confirma cuando atraviesa una frontera: «Toda frontera tiene su génesis, su época de vigencia y eficacia, y su época de descomposición. Las fronteras 'se hacen'» (Schlögel, 2007, p. 145). La zona aparece descrita así: «Donde comienza el bulevar, nace también la villa de los paraguayos, donde se habla tanto guaraní como argentino» (Olguín, 2010, p. 22), primera caracterización lingüística del margen. Así Andrada conoce a Daiana, una jovencita de 15 años con quien tiene sexo en su auto por muy poco dinero y con quien paulatinamente se va obsesionando más y más. Daiana «tenía el pelo corto de un negro que brillaba en la noche» (Olguín, 2010, p. 34), lo cual, como dato, aísla una insistencia que pone de relieve lo oscuro, y no se sabe con certeza, no se aclara, si esos pobres son migrantes latinoamericanos, pero sospechosamente se detiene en sus rasgos, y un día en que no encuentra a Daiana, la reemplaza por Luli, otra chica: «Era rubia, tenía la piel cobriza y *el rostro aindiado*» (Olguín, 2010, p. 44, subrayado mío). La chica le roba la billetera, él la corre y, cuando vuelve al auto, encuentra a un chico sentado al volante. Andrada lo mata. Ese hombre adinerado no solo mira a los pobres horrorizado, sino que también abusa de esas chicas, mata a un casi niño y a un cartonero, es decir, los pobres en el lugar del delito y una chica de quince años en el lugar del deseo y de la lujuria, casi del amor. Olguín superpone la violencia de la muerte por asesinato con la violencia brutal de una mirada sobre pobres y jóvenes cuya conjunción no es del todo clara, tiñendo el deseo de un plus: los rasgos aindiados u oscuros, un componente latinoamericano que, una vez más, aparece entreverado con el exotismo, una variable de la diferencia que se impuso como característica de los otros y que no es más que una estetización y un subterfugio para justificar esa atracción sin límites. Pero también es una de las tantas poleas que ponen en escena una maquinaria biopolítica que inscribe el comportamiento del hombre en la densidad de su fondo somático, pues el cuerpo aparece precisamente como el lugar donde se produce el encuentro entre la política y la vida, donde se ejercita la biopolítica. El cuerpo se convierte en una realidad biológica y un campo de intervención. Con el nacimiento del biopoder, cada pueblo se dobla en población, cada pueblo *democrático* es, al mismo tiempo, un pueblo *demográfico.*

En 2010 aparece el libro de Washington Cucurto *Hasta quitarle Panamá a los yanquis*, y la sorpresa no nos abandona. Allí, claramente, tienen un lugar privilegiado los

inmigrantes de América Latina: son mayoría los paraguayos, aunque también hay dominicanos, muy divertidos, que bailan constantemente y tienen sexo sin pausa, las dos ocupaciones predominantes, y el perfil del que aparecen dotados es tan ambiguo que es muy difícil tomar posición o pensar que están adquiriendo visibilidad subjetividades y nacionalidades hasta ahora ocultas.

Dice el protagonista de uno de los cuentos: «Qué feliz soy, porque encontraré a mi amada, a mi novia paraguaya…» (Cucurto, 2010, p. 10). Por momentos lo explícito se vuelve casi un slogan político: «…qué felicidad estar en medio de la sorochada espléndida de dientes blancos y pelos de púas… Aguante las mezclas, los mestizajes, los criollismos, viva el indio con el español o el tano o el turco o el árabe o el polaco, de ahí viene la cumbia…» (Cucurto, 2010, p. 17). Y cuando se siente muy bien, dice: «Sos el Chaves de Consti…» (Cucurto, 2010, p. 59). En el mismo sentido, hace una revisión política de los años 90 y del neoliberalismo, del gobierno de Menem, «turco villano y podrido de La Rioja…» (Cucurto, 2010, p. 57), como si la procedencia, una vez más, fuera muy significativa, como sucede cuando dice «pero en Once los peruanos, los turcos y los árabes no cogen si no van a Dolly's» (Cucurto, 2010, p. 163).

El que narra trabaja en un supermercado colocando los artículos en los estantes, y su tiempo libre para el ocio y para la reposición de la fuerza de trabajo lo emplea en lo que más le gusta: ir a la bailanta en el barrio de Constitución. Para seducir a una joven dice: «Como sé que es de Paraguay le miento…» (Cucurto, 2010, p. 56), y así se hace pasar por colombiano: «Le digo que somos extranjeros, que estoy solo acá y tenemos que apostar por la unidad latinoamericana…» (Cucurto, 2010, p. 56); y de otra joven a la que nunca le da la palabra, él cuenta que ella le dice de sí misma que es muy «exigente» (Cucurto, 2010, p. 78), como si en esa pequeña deformación se concentrara la referencia a la falta de cultura, a una escolaridad trunca o fracasada. Cucurto habla de «inmigras y prole suburbana» (Cucurto, 2010, p. 164), y, entre ellos, aparece una dominicana: «María Inés, oriunda de la República Dominicana, treinta y un añitos, […] Hablamos varias cuadras, pero no le entendía un pomo, su castellano era una vana mezcla de palabras caribeñas y un lunfardo que ya nadie usa» (Cucurto, 2010, p. 166); es decir, esta mujer que ni siquiera es un cuerpo completo, sino solo su trasero, es sucia, repugnante, con un pelo pegoteado por el semen, pero al narrador lo atrae de manera irresistible. Cucurto quiere ser una pieza diferente en el panorama actual de la literatura argentina, se queja de la crítica que lo compara con otros de los que se quiere distinguir, y es cierto, es distinto; pero esa diferencia no evita que su literatura, como la de Olguín, esté centrada en marcar un exceso. Pero ¿cuál es el exceso que cuentan estos textos? Estos personajes son pobres, incultos, a veces delincuentes, y el exceso estará entonces centrado en la desposesión, en subjetividades delineadas a partir de su apariencia física, en cuerpos con una potencia que se derrama en diversión, fiesta,

baile y sexo, y así leemos, entre sorprendidos y atónitos, relatos que parecen haber sido fabricados por una maquinaria biopolítica, lo cual deja un vacío, una deuda, un déficit: encontrar la voz para esas presencias que este exceso evidentemente no logró, repitiendo una violencia poscolonial que aún no se pudo superar.

Referencias Bibliográficas

Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz.* Valencia: Pre-Textos.

Agamben, G. (2003). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.

Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.

Balibar, E. (2005). *Violencias, identidades y civilidad.* Barcelona: Gedisa.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas.* Buenos Aires: Paidós.

Cucurto, W. (2010). *Hasta quitarle Panamá a los yanquis.* Buenos Aires: Emecé.

Derrida, J. (2000). *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo.* Barcelona: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes.* Buenos Aires: Manantial.

Eisenman, S. (2014). *El efecto Abu Ghraib*. Barcelona: Sans Soleil.

Gusmán, L. (1995). *Villa*. Buenos Aires: Alfaguara.

Jünger, E. (2008). *Tempestades de acero*. Madrid: Tusquets.

Klemperer, V. (2001). *La lengua del Tercer Reich.* Barcelona: Minúscula.

Olguín, S. (2010). *Oscura monótona sangre.* Buenos Aires: Tusquets.

Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética.* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Ratto, P. (2012). *Trasfondo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Said, E. (1996). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Schlögel, K. (2007). *En el espacio, leemos el tiempo.* Madrid: Siruela.

Schmitt, C. (2006). *El concepto de lo político.* Ed. Struhart & Cía.: Buenos Aires.

Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás.* Barcelona: Alfaguara, 2003.

Traverso, E. (2012). *La historia como campo de batalla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Von Clausewitz, K. (2004). *De la guerra.* Buenos Aires: Agebe.

Daniel Altamiranda. Ph.D. por la Arizona State University y Doctor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Profesor titular de Literatura Inglesa y Norteamericana (UCA), profesor de Teoría Literaria y Literatura Latinoamericana en los IES N° 1 Dra. Alicia Moreau de Justo e IES N° 2. Vicerrector de la Escuela Normal Superior N° 2 Mariano Acosta (Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Ha publicado ensayos sobre teoría literaria y temas de literatura contemporánea en revistas con referato y varios libros colectivos. Es presidente de la Comisión Directiva del Centro de Estudios de Narratología y co-editor de la serie *Spanish American Literature* (Nueva York, Garland). Entre sus publicaciones recientes, están: *Teorías literarias* (I y II) (2001), *Perspectivas de la ficcionalidad* (editor, 2005), *Creación y proyección de los discursos narrativos* (editor, 2008), *Narratologías (post)clásicas* (2009), *Letras de América Latina. Desde principios del siglo XX a las vanguardias* (2010), *Miradas epocales a los discursos narrativos* (editor, 2011), *Narratología y discursos múltiples. Homenaje a David William Foster* (2013), *Escritura, cultura y referencialidad* (2015) y *Modelos de interpretación textual y narratología contemporánea* (editor, 2016).

Elisa Calabrese. Profesora y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Profesora titular en el área de Literatura Argentina de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMdP). Profesora extraordinaria en la categoría Emérita por la misma Universidad desde el 2009. Directora del Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) de la Facultad de Humanidades de la UNMdP desde 1990 hasta 1996, y nuevamente desde 2004 hasta 2013. Fundadora de la Maestría en Letras Hispánicas, que dirigió hasta el 2000. Obtuvo el proyecto FOMEC en 1996 para dicho posgrado. Es miembro fundador de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AELIS), a la cual representó en la Argentina desde 1995 hasta 1998, y nuevamente desde 2006 hasta 2010; miembro del Centro de Estudios de las Civilizaciones del Río de la Plata (CELCIRP), dirigido por Paul Verdevoye (París), y de la Asociación Española de Semiótica (AES). Ha dirigido más de 11 tesis de maestría, 4 de doctorado y un total de 24 entre becarios y adscriptos. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y, entre sus últimos libros, pueden citarse: *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo* (en colaboración con Aymará de Llano, Mar del Plata, Editorial Martín, 2006); *Lugar Común*. *Lecturas críticas de literatura argentina* (Mar del Plata, EUDEM, 2009) y *Sábato: Historia y apocalipsis* (Córdoba, Alción editora, 2013).

Marcela Crespo Buiturón. Doctora en Filología Hispánica por la Universitat de Lleida (España); coordinadora del Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador (USAL), e investigadora del

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente dirige el proyecto «Identidades fronterizas en las literaturas argentina y brasilera: territorio, lengua y otros espacios de encuentro con la alteridad», en el marco del proyecto *Urban Dynamics*, financiado por el Programa Erasmus e integrado por la Universidad Christian-Albrecht zu Kiel, de Alemania; París 8 de Francia; la Universidad Federal de Pernambuco, de Brasil; y la Universidad de Santiago de Compostela, de España. Ha impartido conferencias y participado en varios equipos de investigación en universidades argentinas y españolas. Es docente del Doctorado en Letras, profesora titular de Teoría Literaria y editora de la revista *Gramma* de la Facultad de Filosofía y Letras de la USAL. Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas y volúmenes temáticos, y los libros: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo* (2008), *Buenos Aires: La orilla frente al abismo. Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino* (2009), *La memoria de la llanura: Los marginales usurpan el protagonismo de la Historia* (2012) y *Avatares de un sujeto a la deriva* (2013).

Jorge Dubatti. (Buenos Aires, 1963). Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Es Profesor Adjunto Regular (a cargo) de Historia del Teatro Universal (Carrera de Artes, UBA). Es director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación UBACyT «Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado: origen y desarrollo del teatro de la vanguardia histórica (1896-1939)». Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Fundó y dirige desde 2001 la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, que cuenta con 340 alumnos. Es director general del Aula de Espectadores de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Integra la Cátedra Itinerante de Teatro Latinoamericano (CIELA). Ha publicado más de cien volúmenes (libros de ensayos, antologías, ediciones, compilaciones de estudios, etc.) sobre teatro argentino y universal. Es responsable de la edición del teatro de Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Rafael Spregelburd, Daniel Veronese, Alejandro Urdapilleta, Alberto Vacarezza, entre otros. Entre sus libros figuran *Filosofía del Teatro I, II y III, Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas, Del Centenario al Bicentenario: Dramaturgia. Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010* (encargo del Fondo Nacional de las Artes), *Cien años de teatro argentino, Teatro-matriz, teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada.* Ha recibido numerosas distinciones, entre ellas Premio Shakespeare 2014 (Festival Shakespeare de Buenos Aires y Embajada de Inglaterra) y Premio María Guerrero 2014 (otorgado por la Asociación Amigos del Teatro Nacional Cervantes).

Antonio R. Esteves. Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de San Pablo (USP). Es Profesor de la Facultad de Ciencias y Letras, UNESP-Universidade-Estadual Paulista, Campus de Assis, Estado de San Pablo (Brasil), donde se desempeña como docente en las carreras de grado y en posgrado (maestría y doctorado). Además de profesor y crítico, ha traducido varias obras al portugués, entre las que se encuentra *Lazarillo de Tormes*, con Heloísa Costa Milton (2005). Estudioso de la novela histórica contemporánea y de literatura comparada (especialmente, de las relaciones entre literatura e historia, literatura y cine, y género y frontera), tiene varios trabajos publicados, entre libros, capítulos de libros y artículos, de los cuales se destacan *Ficcão e história. Leituras de romances contemporâneos* (2007), junto con Ana Maria Carlos, y *O romance histórico brasileiro contemporâneo 1975-2000* (2010). Se desempeñó como Profesor en el Centro de Estudios Brasileños de la Universidad de Salamanca (España), durante 2002-2003. Miembro de varias asociaciones, entre ellas, la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH), fue presidente de la Asociación Brasileña de Hispanistas (ABH), bienio 2008-2010.

Rosa Maria Grillo. Catedrática de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad de Salerno y directora del Departamento de Estudios Humanísticos de la misma institución. Es autora de numerosos ensayos y monografías publicadas en Italia, Argentina, Colombia, Ecuador, Escandinavia, España, Estados Unidos, Francia, Paraguay y Uruguay. Es miembro del Comité Científico del Centro Estudios Mario Benedetti (Alicante) y del Centro Studi Americanistici Circolo Amerindiano (Perugia), así como de sus respectivas revistas y publicaciones (*América sin nombre* y *Cuadernos de América sin nombre*, *Thule* y *Quaderni di Thule*), y de numerosas revistas y colecciones (*Cultura latinoamericana*, *Oltreoceano*, *Testi e Linguaggi*, *El Correo de Euclides*, entre otras). Es evaluadora externa de publicaciones de la Universidad del Salvador (Buenos Aires), de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta y de numerosas revistas científicas (*Confluenze*, *Altre Modernità*, *Gramma*, entre otras). Desde 2000 dirige la colección de narrativa latinoamericana en italiano A Sud del Rio Grande (Oédipus, Salerno/Milano), en la cual se han publicado 23 títulos. También desde 2000 es coordinadora de las sesiones de literatura de los congresos organizados por el Centro Studi Americanistici Circolo Amerindiano (Perugia, São Paulo, Mérida, Oxaca, Puebla), y desde 2005 dirige la sede de Salerno del mismo Centro. Entre sus principales temas de investigación, se hallan, entre otros: novela y relato histórico; literatura testimonial, de viaje, del exilio y de la migración; literatura femenina/feminista; Mario Benedetti; Carlos Fuentes; Alejo Carpentier; Horacio Quiroga; José Bergamín; Max Aub.

Karl Kohut. Catedrático emérito de Filología Románica de la Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt (Alemania). Fue fundador y director del Centro de Estudios Latinoamericanos de esta Universidad. Entre 1992 y 1998, fue presidente de la Asociación Alemana de Investigación sobre América Latina (ADLAF, por sus siglas en alemán). Desde 2004 hasta 2007, fue titular de la cátedra Guillermo y Alejandro de Humboldt en El Colegio de México y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Con Sonia V. Rose (Universidad de Toulouse II Jean Jaurès), es editor de la colección Textos y estudios coloniales y de la Independencia (Editorial Iberoamericana/Vervuert: Madrid/Frankfurt). Su investigación abarca el humanismo en la Península Ibérica, la cultura iberoamericana colonial y la literatura latinoamericana de los siglos XX y XXI. En 2016 publicó *Kurze Einführung in Theorie und Geschichte der lateinamerikanischen Literatur (1492-1920)* [*Breve introducción a la teoría y la historia de la literatura latinoamericana (1492-1920)*].

María Rosa Lojo. Profesora y doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora principal del CONICET y profesora del Doctorado en Letras de la Universidad del Salvador. Es miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española. Ha dirigido proyectos de investigación nacionales (PIP del CONICET) e internacionales. Ha publicado más de ciento setenta trabajos académicos y es autora (o co-autora), entre otros, de los libros de ensayo *La 'barbarie' en la narrativa argentina (siglo XIX)* (1994); *Sábato: en busca del original perdido* (1997); *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos* (1997); *Los 'gallegos' en el imaginario argentino* (2008) (dir.), *Identidad y Narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina 1980-2010* (2010, dir. con la co-dirección de Michèle Soriano). Coordinó la edición crítica de *Sobre héroes y tumbas* para la Colección Archivos (2009) y dirigió las ediciones críticas de *Lucia Miranda (1860)*, de Eduarda Mansilla (2007) y de *Diario de viaje a Oriente (1850-51),* de Lucio V. Mansilla. Es directora general del CECLA (USAL) y de las colecciones EALA (Ediciones Académicas de Literatura Argentina, siglos XIX y XX) y La vida en las Pampas (ensayo), ambas en la editorial Corregidor. Fue curadora literaria de las muestras *Leopoldo Marechal 1900-1970* (Tecnópolis, marzo 2015), y *El gran juego de Leopoldo Marechal* (Casa Nacional del Bicentenario, junio 2015) y directora académica del Coloquio académico internacional del mismo nombre. Como narradora, publicó ocho novelas; entre ellas, *Finisterre* (2005), *Árbol de familia* (2010) y *Todos éramos hijos* (2014); y cuatro colecciones de cuentos; el último: *Cuerpos resplandecientes* (2007). *Bosque de ojos* (2011) reúne sus microficciones y textos poéticos. Parte de su obra de ficción ha sido traducida al francés, inglés, italiano, tailandés y gallego. Obtuvo, entre otros, el Premio del Fondo Nacional de las Artes en cuento (1985) y en novela (1986); el Primer Premio Municipal de Buenos Aires Eduardo

Mallea en narrativa (1996); el Premio del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California (1999); el Premio Konex a las Letras argentinas (1994-2003); el Premio Nacional Esteban Echeverría (2004), la Medalla de la Hispanidad (2009), la Medalla del Bicentenario, otorgada por la Ciudad de Buenos Aires (2010), y el Premio a la Trayectoria en la categoría Literatura (2014), de APA (Artistas Premiados Argentinos).

Laura Vazquez. Realizó sus estudios de Doctorado y de Postdoctorado en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es Investigadora Adjunta del CONICET. Se desempeña como profesora titular asociada en Historia de los Medios de Comunicación Nacional y Latinoamericana (UNM). En la Carrera de Comunicación (UBA), coordina el Área de Narrativas Dibujadas. Es profesora de postgrado en la carrera de Crítica y Difusión de las Artes (UNA). Ha sido invitada como conferencista y expositora en congresos nacionales e internacionales y ha publicado artículos en torno a las literaturas dibujadas en revistas y antologías temáticas. Dirigió el Congreso Internacional de la Historieta y el Humor Gráfico Viñetas Serias (ediciones 2010; 2012 y 2014, Biblioteca Nacional y Carrera de Comunicación, UBA). Entre sus publicaciones, se hallan: *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina* (Paidós, 2010) y *Fuera de Cuadro. Ideas sobre historieta argentina*. (Agua Negra, 2012). Paralelamente a su actividad académica, escribe como crítica en revistas especializadas. Como guionista, publicó en España los libros: *Entreactos* (Astiberri) e *Historias Corrientes* (De Ponent) y, junto con Dante Ginevra, realizó tiras gráficas semanales para Télam (2013-2015). Además, escribió una sección crítica en *Fierro* durante varios años. Desde 2014, dirige junto a Oscar Steimberg la revista *Entre Líneas*. Actualmente, concluye un libro sobre Copi y desarrolla una investigación más amplia sobre las relaciones entre literatura e historieta tomando como caso al escritor y dibujante rosarino Roberto Fontanarrosa.

Ana María Zubieta. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesora titular de Teoría Literaria II en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Como crítica literaria es autora de los siguientes libros: *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía* (Buenos Aires, Corregidor, 2013); *Mapas de la violencia. Filosofía, teoría literaria, arte y literatura* (compiladora y autora del apéndice; Bahía Blanca, EDIUNS, Universidad Nacional del Sur, 2014); *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión* (compiladora, y autora del prólogo y de un artículo; Buenos Aires, Eudeba, 2008); *Humor, nación y diferencias***.** *Arturo Cancela y Leopoldo Marechal* (Rosario, Beatriz Viterbo, 1995). Ha dictado cursos en numerosas universidades nacionales y extranjeras y dirigido múltiples proyectos de investigación.