ISSN 1850-0153 (Impresa)
ISSN 1850-0161 (En línea)

Gramma

Año XXXIV, Número 70, 2023

Revista de la Escuela de Letras
Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales
Universidad del Salvador
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Vol. 34 Núm. 70 (2023): *Gramma*

INVESTIGACIÓN

- **"LA IMPACIENCIA PATRIÓTICA": EL LENGUARAZ COMO PROBLEMA DE TIEMPO Y ESPACIO EN «UNA EXCURSIÓN A LOS INDIOS RANQUELES», DE LUCIO V. MANSILLA**

  Lorena Paz López

- **«TODOS ÉRAMOS HIJOS», DE MARÍA ROSA LOJO, COMO RELATO DE FILIACIÓN: FAMILIA, POLÍTICA Y RELIGIÓN**

  María José Bustos Fernández

- **«ROMEO Y JULIETA»: UNA ANTESALA A LA MODERNIDAD**

  Alejandro Miroli

DOSSIER: «NUEVAS LECTURAS SOBRE EL NEOBARROCO DE NUESTRA AMÉRICA»

- **ANGELITOS MUERTOS Y ALETEOS MOCHOS. NEOBARROCO Y POSDICTADURA EN CHILE**

  Ricardo Soto Uribe

- **BARROCO PUNZÓ: UN ABORDAJE A LA OBRA DE CRISTINA PIFFER**

  Danila Desirée Nieto

- **ENTREVISTA A CARLOS BATTILANA**

  Pablo Valle

- **PRÁCTICAS NEOBARROCAS NUESTROAMERICANAS: ¿SE PUEDE AFILIAR AL MOVIMIENTO UN POEMARIO EN (SUB)DESARROLLO?**

  Fernando Aíta

CREACIÓN

- **LA JAULA DEL HAMBRE (ANTICIPO)**

  Pablo Romero

- TAL VEZ UN GAUCHO

  Alejandro Martín Galay

RESEÑAS

- SEBASTIÁN BASUALDO: UNA INCONFUNDIBLE MARCA PROPIA

  María Rosa Lojo

- MEMORIA Y RECAPITULACIÓN

  Rafael Felipe Oteriño

- TIEMPO ROBADO, VIDA RECUPERADA. DISTOPÍA Y UTOPÍA EN «EL TIEMPO USURPADO», DE MARÍA LAURA PÉREZ GRAS

  María Amelia Arancet Ruda

AUTORES

- AUTORES

INVESTIGACIÓN

"LA IMPACIENCIA PATRIÓTICA": EL LENGUARAZ COMO PROBLEMA DE TIEMPO Y ESPACIO EN «UNA EXCURSIÓN A LOS INDIOS RANQUELES», DE LUCIO V. MANSILLA

Paz López, Lorena

Lorena Paz López
loren.paz.lopez@gmail.com
CUNY Graduate Center, Estados Unidos

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 70, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 14 Enero 2023
Aprobación: 22 Marzo 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604322001/

Resumen: La guerra, la violencia, la conquista del terreno y el deseo de controlar el exceso de vida, sea de vidas gauchescas (gauchas) o indias, son cuestiones que atraviesan la literatura argentina del siglo XIX. Lucio V. Mansilla, en *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), intentará poner fin al problema de los indios negociando las condiciones de un tratado de paz ya pactado entre los ranqueles, encabezados por el cacique Mariano Rosas, y el gobierno de Sarmiento. En el centro de estas negociaciones entre Mansilla y los indios, está la figura del lenguaraz, cuyo cometido trasciende el mero papel de intérprete lingüístico. En este trabajo, estudio los variados aspectos que derivan de la presencia del cuerpo del lenguaraz o que tienen una relación estrecha con él y que se encuentran fuertemente imbricados entre sí: la comunicación gestual, la temporalidad, la velocidad y el espacio, y, por último, la disuasión en la guerra. Sostengo que, a través del relato de Mansilla, se puede inferir cómo el lenguaraz sirve como instrumento de control de la temporalidad en las negociaciones que desencadena la impaciencia y confusión del adversario.

Palabras clave: Guerra, Lenguaraz, Cuerpos, Espacio, Tiempo, Disuasión.

Abstract: *War, violence, the conquest of the land and the desire to control the excess of life, whether of* gaucho *or Indian lives, are issues that run through the Argentine literature of the 19th century. Lucio V. Mansilla in* Una excursión a los indios ranqueles *(1870) will try to put an end to the Indian problem by negotiating the conditions of a peace treaty already agreed between the Indians* ranqueles*, led by the cacique Mariano Rosas, and the government of Sarmiento. In the center of these negotiations between Mansilla and the Indians is the figure of the* lenguaraz*, whose task transcends the mere role of linguistic interpreter. In this paper I study the various aspects that derive from the presence of the lenguaraz's body or that have a close relationship with it and that are strongly imbricated with each other: gestural communication, temporality, speed and space, and, finally, deterrence in warfare. I argue that, through Mansilla's narration, it can be inferred how the tongue-lashing serves as an instrument of control of temporality in negotiations that triggers the impatience and confusion of the adversary.*

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

La guerra, la violencia, la conquista del terreno y el deseo de controlar el exceso de vida, sea de vidas gauchescas o indias, son cuestiones que atraviesan la literatura argentina del siglo XIX. Con la publicación del *Facundo* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento, se afianza el enfrentamiento civilización vs. barbarie cuya solución parece pasar solamente por dos vías: asimilación o exterminación. Ante esta dicotomía, Lucio V. Mansilla, en su obra *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), se va a decantar por la primera opción. Este escritor intentará poner fin al problema de los indios —energías incontrolables que fluctúan por la pampa argentina y se concentran en la frontera dificultando las relaciones comerciales de la nación— negociando las condiciones de un tratado de paz ya pactado entre los ranqueles, encabezados por el cacique Mariano Rosas, y el gobierno de Domingo F. Sarmiento.

Una excursión a los indios ranqueles, que antes de ser editado y publicado como libro salió en forma de apostillas en el diario *La Tribuna*, narra la travesía que Mansilla emprendió durante el mes de marzo de 1870 desde Río Quinto, en Córdoba, hasta Leubucó, entre las provincias de La Pampa y San Luis, y su encuentro con la forma de vida de los indios ranqueles y su cacique Mariano Rosas. Uno de los actores principales en las negociaciones del tratado de paz de Mansilla con los indios ranqueles es el lenguaraz, cuyo cometido principal trasciende el mero papel de intérprete lingüístico. En este trabajo, me interesa centrarme en varios aspectos que o bien derivan de la presencia del cuerpo del lenguaraz o que tienen una relación estrecha con él, y que se encuentran fuertemente imbricados entre sí: la comunicación gestual, la temporalidad, la velocidad y el espacio y, por último, la disuasión en la guerra. Los lenguaraces tienen un rol activo y creativo en los parlamentos y conversaciones entre los caciques ranqueles y Mansilla, y su presencia se requiere incluso cuando los interlocutores saben hablar el mismo idioma. Si los lenguaraces ya no son un asunto de lengua, entonces, interesa indagar sobre cuáles son sus otras funciones en esta guerra. La principal diferencia entre un traductor y un intérprete-lenguaraz es que este último interviene en los contextos en los que opera por su corporeidad. Existe una dimensión no verbal poco explorada por la bibliografía que se ocupa de estos personajes, que, sin embargo, resulta relevante para una comprensión más completa de su rol en la excursión de Mansilla Tierra Adentro.

Lo novedoso de la estrategia de Mansilla reside en el hecho de que viaja a las tierras ranquelinas, y de que pone su cuerpo en contacto con el otro, neutraliza el potencial bélico del indio acercándose a él humanizándolo. El conocimiento empírico de la realidad y, sobre todo, del terreno, es lo que le otorga a Mansilla poder y superioridad con respecto a otros autores que habían propuesto diferentes soluciones al problema del indio, y lo que le impide cometer errores de empresas anteriores, como, por ejemplo, la del General Mitre. La pampa (o las pampas, como él las llama) de Mansilla no es la llanura que necesita ser llenada, sino el terreno vasto y móvil, el guadal y la rastrillada de los malones, que, con ecos deleuzianos, es producida por el movimiento perpetuo, veloz e imprevisible de los indios que van con sus caballos. Los lenguaraces se sitúan en el centro del contacto entre Mansilla y los ranqueles y son, en su mayoría, hijos de cautivas o de desertores, que suelen tener un gran conocimiento del terreno e información privilegiada acerca de los acontecimientos sociales y políticos de la frontera al mantener la comunicación con los dos bandos.

En toda comunicación se expresa más de lo que se dice y, en un contexto de tensión bélica, en el que la censura suele acompañar, saber interpretar los gestos y silencios del adversario es de vital importancia a la hora de reconducir las negociaciones, y que estas no deriven en una batalla. Asimismo, la *performance* del lenguaraz en los parlamentos introduce una temporalidad distinta: sus repeticiones y traducciones marcan un ritmo ritual, particular, que da espacio tanto a la rectificación como a la corrección, al apaciguamiento de los temperamentos de los negociadores y a la aparición de inquietudes. A menudo los lenguaraces son baquianos que se orientan bien en la pampa y, por ello, se encargan tanto de dirigir y guiar a Mansilla y a su comitiva por las rastrilladas ranquelinas, como de servir de mensajeros que se adelantan para anunciar a los caciques la llegada de su visita. Estar acompañado de un buen o mal lenguaraz-baquiano influirá en la velocidad de la expedición y en el tiempo de espera impuesto por los ranqueles para iniciar los parlamentos.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Aunque Mansilla viaja a Leubucó para asegurar un tratado que ponga fin a los enfrentamientos entre indios y «civilizados», esta paz nunca parece darse al estar muy presente la idea de amenaza. El filósofo Paul Virilio (2008) emplea el concepto *deterrence* —'disuasión'— para referirse a un estado de lo que él denomina guerra pura, que no se caracteriza ya por la utilización de armas, sino por la pervivencia de un estado de sospecha constante. En este sentido, me interesa poner en relación el concepto viriliano con la figura del lenguaraz, quien, al encontrarse bifurcado entre dos mundos, siempre es objeto de desconfianza. Se tratará, pues, de analizar la figura de los lenguaraces en *Una excursión a los indios ranqueles* no como un problema de lengua, sino, más bien, como un problema de corporeidad, temporalidad y velocidad en un contexto de guerra (pura).

Cuerpos Interpretados

La presencia y conciencia del cuerpo atraviesa todo el relato de Mansilla. El exponer el cuerpo, el estar ahí, es la herramienta que legitima los hechos por él narrados, lo que, según Mansilla, lo diferencia de otros autores coetáneos que también intentaron poner por escrito la realidad fronteriza:

> ... el deseo de ver *con mis propios ojos* ese mundo que llaman Tierra Adentro, para estudiar sus usos y costumbres, sus necesidades, sus ideas, su religión, su lengua, e inspeccionar *yo mismo* el terreno por donde alguna vez quizá tendrán que marchar las fuerzas que están bajo mis órdenes —he ahí lo que me decidió no ha mucho y *contra el torrente de algunos hombres que se decían conocedores de los indios*, a penetrar hasta sus tolderías, y a comer primero que tú en Nagüel Mapo una tortilla de huevos de avestruz (Mansilla, 1984, p. 5; las cursivas son mías).

Mansilla enfatiza su deseo de vivir la experiencia de estar en el propio terreno («con mis propios ojos», «yo mismo») y utiliza esa misma experiencia como cualidad que lo sitúa en un lugar privilegiado con respecto a los autores que «se decían conocedores de los indios» sin haber conocido nunca sus tierras[1]. Dandi cosmopolita, este escritor hace alarde de haber recorrido desde los lugares más remotos de Oriente, pasando por París y otras principales capitales europeas, hasta acabar emprendiendo su periplo hasta la tierra en la que reside el cacique Mariano Rosas. Mansilla no solamente es uno de los personajes de la época que más viajes tiene a sus espaldas, sino también, en palabras de David Viñas, es uno de los que mejor los ha «paladeado» (Contreras, 2012, p. 10). El viajar cosmopolita de Mansilla se aleja del concepto con el que se suele asociar a otros personajes pertenecientes a clases privilegiadas de este período, como, por ejemplo, Madame de Stäel —a quien el propio autor hace referencia en su texto cuando habla de los múltiples modos y razones de los viajes— y se acerca a un cosmopolitismo que Bruce Robbins ha calificado como «cosmopolitismo desde abajo» (2012, p. 11), que pasa por la experiencia del cuerpo y por la afectividad, enraizado en los placeres mundanos, como, por ejemplo, el placer de comerse una tortilla de huevos de avestruz o de dormir a la intemperie en la pampa. Hay en *Una excursión* una preocupación constante por lo gestual, por una realidad extraverbal y extratextual, relacionada con lo emocional, que el autor valora por encima de la escritura y de lo decible:

> Hay tales misterios en el corazón humano; abismos tan profundos, de amor, de abnegación, de generosidad, que la palabra no conseguirá jamás explicarlos. Hay que sentir y callar. Por eso una mirada, un abrazo, un ademán con la mano, dicen más que todo cuanto la pluma más hábilmente manejada pueda describir (Mansilla, 1984, p. 20).

Mansilla sitúa el conocimiento de las lenguas en el centro de su concepción de viajero ideal; él mismo habla múltiples idiomas y se preocupa por estudiar araucano durante su expedición, rehuyendo de los viajes elitistas y turísticos en los que el contacto con la cultura visitada suele ser superficial[2]. Sin embargo, su búsqueda de comunicación y conexión con el otro excede lo lingüístico, hasta el punto de que, como evidencia la cita anterior, recomienda «callar», renunciar a lo verbal, para «sentir» aquello que las palabras no alcanzan a explicar. La relevancia del cuerpo como dispositivo de comunicación está presente también en otras de sus

PDF generado a partir de XML-JATS4R

obras. En sus *Memorias*, publicadas en 1904, recuerda las lecciones aprendidas en un viaje desde Buenos Aires hacia Montevideo:

> De este viaje sin más impresiones que las del océano en calma o agitado, con horizonte limpio o sucio y firmamento sombrío o rutilante, tengo dos enseñanzas: mi incapacidad para versificar (intenté hacer algunas estrofas, nada tan prosaico y ramplón), y que la mímica puede reemplazar la palabra, puesto que sabiendo sólo una que otra del inglés lo hacía reír, al capitán, a veces a carcajadas, traduciéndole pasajes del Quijote, en su lengua; de lo cual se deduce que eran mis gestos expresivos, y ni por asomo la frase, los que lo divertían, hasta provocar su hilaridad, y que Cicerón decía bien cuando hablaba del *quasi sermo corporis*, más eficaz en todo caso que las erres, y las ies «tan largas», que lo hicieron desconfiar a don Estanislao López (Mendonça, 2015, p. 131).

La mímica aparece en esta cita ya no como un complemento de la comunicación verbal, sino que resulta un recurso extremo que sustituye a la palabra misma. La comunicación gestual, importante en el arte de la oratoria, es empleada por Mansilla también en *Una excursión* como forma de hacerse entender y de convencer a su audiencia ranquelina:

> ... recurrí a la oratoria y a la mímica, pronuncié un extenso discurso lleno de fuego, sentimental, patético. Ignoro si estuve inspirado. Debí estar o debieron no entenderme; porque noté corrientes de aprobación. La elocuencia tiene sus secretos. Yo me acuerdo siempre, en ciertos casos, cuando veo a la muchedumbre conmovida por la resonancia de una dicción eufónica, rimbombante, sonora, de un predicador catamarqueño. Predicaba un sermón de Viernes Santo. Un muchacho oculto en el fondo del púlpito se lo soplaba. Había llegado a lo más tocante, al instante en que el Redentor va a expirar ya ultimado por los fariseos. La agonía del mártir había empezado a arrancar lágrimas de los fieles, amargos sollozos vibraban en las bóvedas del templo. El predicador conmovido a su vez, iba perdiendo el hilo. Miró al fondo del púlpito; el muchacho se había dormido. Era imposible continuar hablando. Recurrió a la mímica. Cicerón lo ha dicho: *quasi sermo corporis*. Esta vez quedó probado. El dolor crecía como la marea. No había más que ayudar un poco para producir la crisis y completar el cuadro. A falta de palabras, el orador apeló a sus brazos y a sus pulmones; accionaba y se estremecía dando ayes desgarradores (Mansilla, 1984, pp. 302-303).

La cita es extensa, pero resulta significativa para evaluar el alcance que Mansilla otorga al lenguaje corporal en su obra. En estas dos obras (en estos dos textos), se repite parte de la frase de Cicerón «[*actio*] *quasi sermo corporis*», es decir, 'la acción es el lenguaje del cuerpo', que pone en el centro de la comunicación lo extraverbal relacionado con lo corpóreo. Mansilla, en un acto de desesperación, utiliza la modulación de su voz y su movimiento físico (oratoria y mímica) para hacerse entender y, al igual que el predicador cuya anécdota relata, consigue comunicarse con éxito, porque, entre su audiencia, se produjeron «corrientes de aprobación». No es casualidad que Mansilla mencione a Cicerón, considerado padre de la oratoria y uno de los primeros traductores célebres de la historia, ya que otro de los nombres con los que se conoce al lenguaraz es «orador». Durante sus conversaciones con los caciques y embajadores en los ranqueles, Mansilla también utilizará los gestos para comunicarse con sus lenguaraces. Como ha señalado Carlos Gabriel Perna, el oficio de lenguaraz abarcaba diversas habilidades relacionadas con el uso del lenguaje; este operaba como mediador cultural de la frontera y manejaba bien el arte de la retórica, cuyo valor no era poco dentro de la sociedad indígena (2016, p. 108). Estos solían ser mestizos, cautivos, rehenes o renegados que huían de la justicia y que estaban en permanente contacto con las dos culturas.

En *Una excursión*, encontramos diferentes lenguaraces de los que se sirven tanto Mansilla como los propios ranqueles. Los más importantes para el coronel serán dos: la china Carmen y Mora[3]. La primera es una mujer joven, hermosa y astuta, agregada por Mariano Rosas a una comisión de negocios por una pura estrategia, que pasa por la seducción física: «[Mariano Rosas] tiene mucha confianza en la acción de la mujer sobre el hombre, siquiera esté ésta reducida a una triste condición» (Mansilla, 1984, p. 8). Carmen traiciona al cacique ranquel al revelarle información a Mansilla, con quien establece una estrecha conexión, hasta el punto de que este se convertirá en el padrino de su hija. Por su parte, Mora, mestizo chileno, «hombre muy baquiano», será la principal compañía y el intermediario más importante de Mansilla. Sus gestos serán decisivos cuando las palabras no resulten posibles:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> ¿Qué le dijo? Ni lo supe, ni lo sé. Mi lenguaraz no tenía suficiente libertad para hablar conmigo, porque, a más de pertenecer a las tolderías de Ramón, cuyo cuñado estaba allí, a mi lado, rodeábannos muy de cerca muchísimos indios, que atentos y curiosos, no apartaban sus miradas de mí, como queriendo penetrar mis pensamientos. Lo que no podía ocultárseme era que Bustos y el embajador no estaban acordes. El primero se expresaba con verbosidad, con calor y perceptible descontento. Mora, aprovechando un instante de distracción de Bustos, me insinuó con aire significativo que Ramón desconfiaba y que Bustos me defendía. No me había engañado. El hombre había simpatizado conmigo. Ya tenía un aliado. Traté, pues, de acabar de hacer su conquista, afectando la mayor tranquilidad, disimulando que conocía las desconfianzas de Ramón, y encontrando muy natural todo lo que hasta entonces había pasado (Mansilla, 1984, p. 83).

En este contexto de tensión ante el desacuerdo entre el mestizo Bustos y el embajador del cacique Ramón, y bajo la mirada del resto de los indios, Mansilla no puede dialogar con su lenguaraz Mora; sin embargo, sí logran utilizar, levemente, los gestos para insinuar, es decir, para dar a entender, de una manera discreta, quién estaba a favor y quién en contra del comandante. Tras obtener esta información, Mansilla «disimula», de nuevo con su movimiento corporal, su conocimiento para transmitir una «mayor tranquilidad». Toda la escena transcurre a través del silencio entre Mora y Mansilla, y su escasa, pero fundamental comunicación pasa por la gestualidad leve y sutil. Michael Cronin ha señalado que, contrariamente a lo que sucede con un traductor escrito, al que se suele invisibilizar, el intérprete interviene en las situaciones en las que opera por su corporeidad, por lo que comunica no solo a través de sus palabras, sino también mediante su conducta y sus movimientos (Payàs y Garbarini, 2015, p. 350). La gestualidad es mucho más difícil de controlar y, aunque en la cultura de los ranqueles existía la figura del lenguaraz vigilante o lenguaraz corrector, que se aseguraba de que se transmitiese adecuadamente el contenido del mensaje, la comunicación extraverbal casi siempre escapaba al alcance de este, por lo que se convierte en el medio perfecto para el intercambio de mensajes privados en un contexto público, como muestra esta última escena analizada[4].

Una excursión puede ser leído también como un relato de aprendizaje: «el mundo no se aprende en los libros, se aprende observando, estudiando los hombres y las costumbres sociales. Yo he aprendido más de mi tierra yendo a los indios ranqueles, que en diez años de despestañarme, leyendo opúsculos, folletos, gacetillas, revistas y libros especiales» (Mansilla, 1984, p. 162). El narrador se instruye a través del contacto, idea clave en el texto: «La civilización y la barbarie se dan la mano; la humanidad se salvará porque los extremos se tocan» (Mansilla, 1984, p. 115). Hay en esta figura un vaivén constante de ambigüedades y contradicciones en lo que concierne a su postura con respecto a la cultura letrada y a la cultura indígena, que complejiza su pensamiento. Aunque el narrador desprecia, a veces, las lecciones estudiadas en los escritos pertenecientes a la cultura letrada y europea, también emplea, como ejemplos, citas de Shakespeare o Molière, y él mismo se encuentra escribiendo cartas a su amigo Santiago Arcos, quien es, a su vez, escritor[5]. Estas referencias letradas contrastan con la inclusión, en el texto, de las historias orales de diversos personajes que se cuentan alrededor del fogón y de las que el narrador no cesa de aprender[6]. Cristina Iglesia ha destacado que uno de los rasgos singulares de la escritura de Mansilla es que «transforma la representación de la frontera militar, de un escenario de combate entre una fuerza que avanza, ocupa, reprime y otra que resiste, en un espacio que produce una relación intensa entre los sujetos y sus saberes» (2003, p. 561). En el centro de esta fuerte relación que Mansilla establece con los sujetos, está su vínculo con los lenguaraces. La complicidad y el afecto existentes entre Mansilla y sus lenguaraces no es habitual en los relatos de la época. Los lenguaraces mansillanos son sujetos con nombre propio, con vidas narrables que se intercalan en la trama; son las primeras figuras dentro de los ranqueles con las que el coronel tiene un contacto estrecho y crea lazos afectivos a través de la convivencia con ellos, son su puerta de entrada al mundo ranquelino. El aprendizaje adquirido por Mansilla, en su excursión, pasa, en diferentes niveles, por la comunicación cuerpo a cuerpo y la experiencia compartida con los lenguaraces.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Tiempo, Espacio, Velocidad

La presencia de los lenguaraces en las negociaciones tiene también una implicación de carácter temporal. Ellos tenían una presencia obligatoria en la celebración de los parlamentos ranquelinos, aunque los negociantes hablasen la misma lengua y no fuese realmente necesaria la traducción. El parlamento era la principal institución de negociación entre los hispanos y los mapuches; nace en el siglo XVI y se consolida en el XVIII (Zavala, Dillehay, Payàs y Le Bonniec, 2015, p. 36). Documentos de la época reflejan que había un sueldo estipulado para estos intérpretes, lo que da muestra del nivel de institucionalización que este oficio había adquirido en el siglo XIX (Perna, 2016, p. 106). Esto manifiesta que el uso de lenguaraces ya no constituye un asunto de lengua, sino que son también un elemento que refuerza la frontera entre las partes, y sirven como una evidencia de la negativa a rebajarse a adoptar la lengua del otro. Los parlamentos tienen un componente ritual, en el que los tiempos están perfectamente estipulados y se respetan: se inician con una serie de interminables saludos, las interrupciones durante la conversación no están permitidas, y los lenguaraces, que siempre se sitúan a la derecha del anfitrión, deben tener la memoria, la calma, la paciencia y la creatividad suficientes para multiplicar las razones de los interlocutores y prolongar así la conversación. La presencia del lenguaraz es también una herramienta de control del tiempo; por ello, en *Una excursión*, se muestra cómo los caciques y capitanejos ranqueles hacían un uso estratégico de estas figuras, que no se remitía solamente al contexto de la celebración de un parlamento:

> Aquella parada a última hora inopinada, que no había formado parte del programa imaginario de nadie, tenía en el ceremonial de la corte de Mariano Rosas un gran significado. [...]. Esta vez el cacique mayor, los Caciques secundarios, los capitanejos, los indios de importancia —como se estila Tierra Adentro— querían verme un rato de cerca, antes de que echara pie a tierra, estudiar mi fisionomía, mi mirada, mi aire, mi aspecto, asegurarse, por ciertas razones fundamentales, de mis intenciones, leyendo en mi rostro lo que llevaba oculto en los repliegues del corazón. Mariano Rosas creyó engañarme. Estábamos al habla, con tal de esforzar un poco la voz, y siguiendo el plan conocido me destacó un embajador. Ni una palabra de mi lengua entendía éste. Era calculado. Se buscaba que sin apelación me valiera del lenguaraz hasta para contestar sí o no. Así duraba más tiempo la exposición de mi persona y séquito; se nos examinaba prolijamente (Mansilla, 1984, p. 128).

Mariano Rosas introduce al embajador en la conversación con el único objetivo de conseguir ralentizar el diálogo y lograr así examinar más detenidamente y mejor («prolijamente») la gestualidad y el comportamiento de Mansilla, que se encontraba totalmente expuesto ante los ojos de los indios. De nuevo, la gestualidad y el análisis del movimiento corporal resultan fundamentales en el relato: los indios ranqueles pretenden leer su lenguaje corporal, ya que este puede desvelar mejor sus intenciones («desvelar en mi rostro lo que llevaba oculto en los repliegues del corazón»).

La presencia de los lenguaraces introduce un ritmo más lento en las negociaciones, que puede servir como instrumento de moderación del temperamento, de contención del ánimo, o como su contrapartida: la aparición de la desesperación y de la inquietud. Mansilla tiene ansiedad durante los parlamentos con los indios, que duran «lo bastante para fastidiar a un santo» (Mansilla, 1984, p. 119). Uno de los aprendizajes que el narrador obtiene durante su viaje es el de practicar el arte de la espera y no dejarse llevar por lo que él denomina «la impaciencia patriótica», una frase que resulta crucial para mi análisis (Mansilla, 1984, p. 61)[7]. Paul Virilio considera que la esencia de la guerra es la velocidad y habla de una dimensión dromológica del poder (2008, p. 57). Según este crítico, el poder está estrechamente vinculado al dominio de la celeridad (y, por consiguiente, también al espacio y al tiempo) y, después, a la riqueza. Así, elabora su teoría a la luz de fenómenos del siglo XX y XXI, como son los conflictos interestatales y el terrorismo de Estado, en los que influye el desarrollo de las nuevas tecnologías y que tienen de fondo la amenaza de la guerra nuclear. Las diferencias entre las guerras actuales y el conflicto con los ranqueles son obvias, pero me interesa poner sobre la mesa los postulados de Virilio (2008), así como los de Deleuze y Guattari (1994), por su concepción de la guerra que pasa por otro tipo de violencia, latente, que no se da necesariamente en una batalla y con ayuda de armas materiales. *Una excursión a los indios ranqueles* es el relato de una espera, la del coronel que ansía

PDF generado a partir de XML-JATS4R

ver al cacique para conseguir llevar a buen término su tratado de paz. Mansilla se adentra en el territorio de Mariano Rosas, donde la temporalidad funciona de forma diferente que en la civilización:

> Saqué el reloj, y haciéndoselo ver a Mariano, dije: las cuatro. El indio lo miró, como dándome a entender que estaba familiarizado con el objeto y me dijo:
>
> —Muy bueno, yo tengo uno de plata. Pero no lo uso. Aquí no hay necesidad.
>
> — Es verdad —le contesté (Mansilla, 1984, p. 201).

Mariano Rosas es quien posee el dominio del tiempo en esta negociación. Por ello, retrasa la recepción de Mansilla en varias ocasiones, imponiéndole una temporalidad diferente que lo «impacienta» y juega, así, con su estado de ánimo. Las dilaciones de Rosas son estratégicas: unas veces sirven para asegurarse de que el coronel no viaja con más hombres de los que declara, otras son para examinar sus gestos y los de su séquito, pero, por encima de todo, todas son manifestaciones de control de la situación. Mansilla sobrelleva la demora juntándose con los suyos en torno al fogón, esa tribuna democrática del ejército, alrededor de la cual se cuentan historias. Sus lenguaraces, principalmente Mora y la china Carmen, son también consejeros y confidentes del narrador, que le hacen compañía en la espera.

Es desde esa tensión entre la detención impuesta y su capacidad para convertir la demora en entretenimiento y goce de las palabras de donde, como ha señalado Iglesia, surgen sus mejores narraciones (1997, p. 191). Mansilla traslada al lector la morosidad intercalando, en el relato, tanto historias del pasado como sobre las vidas de sus lenguaraces junto con otros personajes varios, y aplazando e interrumpiendo sus relatos: «Habiendo esperado yo tanto; ¿por qué no han de esperar Uds. hasta mañana o pasado? La curiosidad aumenta el placer de las cosas vedadas difíciles de conseguir» (Mansilla, 1984, p. 127). Aquí el autor juega también con la temporalidad con la que se publicó *Una excursión* inicialmente, esto es, una entrega separada en forma de apostillas, que salía en diferentes días, en el diario *La Tribuna*.

La figura del lenguaraz es un asunto de tiempo estrechamente vinculado al espacio y a la velocidad. Uno de los términos utilizados para referirse a los lenguaraces es el de *baquiano*, cuyo significado es 'guía experimentado en rutas y viajes' (Rivarola, 1990, p. 81). Mansilla valora positivamente al lenguaraz Mora, entre otras razones, porque lo considera «hombre muy baquiano»; del mismo modo, Juan de Dios San Martín, lenguaraz de Baigorria, sigue al servicio del cacique a pesar de ser un pésimo intérprete por ser un gran conocedor del territorio, que sabe leer y escribir y que guarda, entre sus libros, un tratado de geografía[8]. Para Mansilla el hacerse baquiano es el primer requisito que debe cumplir un buen soldado. No hay que olvidar que él era comandante de Frontera (con aspiraciones a ministro de Guerra), y el fin último de su viaje a Tierra Adentro era elaborar un *croquis topográfico* con los datos reunidos sobre el terreno para que el gobierno lo utilice cuando sea necesario. Quizá por eso Mansilla puso en el título de su narración la palabra «excursión», cuya etimología proviene del latín *excursor*, que significa tanto explorador como espía y emisario, en lugar de «viaje», como era habitual en la época (Rodríguez, 2010, p. 352)[9].

Una de las responsabilidades de los lenguaraces era la de guiar por las rastrilladas al forastero y hacerlo llegar cuanto antes a su destino. Habitualmente los baquianos (o chasquis) se separaban del grupo y se adelantaban para dar aviso en las tolderías de la llegada de la visita; su velocidad y su conocimiento de los caminos eran tanto o más importantes que sus conocimientos lingüísticos. La logística, definida como la técnica militar que se ocupa del movimiento de los ejércitos, de su transporte y de su mantenimiento, es, según Paul Virilio, una de las partes más importantes en la organización de la guerra (2008, p. 20). En esta expedición, esta pasa por tener buenos lenguaraces baquianos y, sobre todo, buenos caballos. Deleuze y Guattari, en su *Tratado de nomadología* (1994), sostienen que el intento por parte del Aparato del Estado —en este caso, representado por Mansilla— de apropiarse de la Máquina de guerra nómade —indios ranqueles— pasa por el control de la velocidad (1994, p. 390). Para estos críticos, solo el nómada tiene la rapidez absoluta que despliega libremente en su espacio liso; para el Estado, estas vidas incontrolables suponen un problema, por eso es

PDF generado a partir de XML-JATS4R

preciso canalizarlas y reconducirlas por un espacio estriado, regulado[10]. Desde las primeras páginas del relato, Mansilla está obsesionado con la velocidad: las mulas no soportan bien la marcha acelerada; por esa razón, decide dejarlas atrás y quedarse solamente con sus caballos. El narrador siente que su caravana se mueve con demasiada lentitud y envidia la velocidad de los indios:

> De cálculo en cálculo, de sospecha en sospecha, de esperanza en esperanza, mi caravana se movía pesadamente, envuelta en una inmensa nube de polvo. [...]. Dejé mi comitiva atrás, aunque mi caballo iba bastante fatigado, y apartándome del camino, que ya habíamos encontrado, y poniéndome al galope, me dirigí al grupo más numeroso de indios. [...]. Rápidos como una exhalación, varios pelotones de indios estuvieron encima de mí. Era indescriptible el asombro que se pintaba en sus fisionomías. Montaban todos caballos gordos y buenos (Mansilla, 1984, pp. 79-80).

Para Deleuze y Guattari (1994) el Estado debe estriar el territorio que domina o emplear espacios lisos —en este caso, la pampa— como un medio de comunicación al servicio de un espacio estriado. Estos autores citan, a su vez, a Paul Virilio para explicar que «el poder político del Estado es *polis*, policía, es decir, red de comunicación» (2008, p. 389). Y esta comunicación, en la travesía de Mansilla, ha de entenderse en varias de sus acepciones: a Mansilla y al gobierno de Sarmiento les interesa que el tratado de paz con los indios salga adelante porque lo que pretenden es construir una red de ferrocarril que pase por las tierras ranquelinas y que permita establecer mejores relaciones comerciales. Para llevar a cabo este acuerdo, se han de servir de lenguaraces para comunicar sus intenciones a los indios, quienes ya están enterados debido a que tienen acceso a medios de comunicación, como el periódico *La Tribuna*. Los lenguaraces baquianos, montados en sus caballos veloces, son los bárbaros migrantes que van y vienen, pasando, una y otra vez, las fronteras, sirviendo de herramienta de traducción entre los dos polos, que pueden convertirse en el mejor aliado del aparato o, también, en su peor enemigo.

Amenaza, Desconfianza, Disuasión

La ambigüedad del lenguaraz, que está, al mismo tiempo, dentro y fuera de la máquina de guerra, se explica por sus orígenes y por los lazos afectivos establecidos entre las dos comunidades. La mayoría de ellos solía ser mestiza, como Mora —cuyo padre había sido también lenguaraz—, renegados, cautivos, rehenes o casados entre los ranqueles; este último es el caso de José, lenguaraz del cacique Baigorria, «vinculado por el amor, la familia y la riqueza al desierto» (Mansilla, 1984, p. 213). Es interesante poner en relación el recelo de los intérpretes con lo que Paul Virilio (2008) denomina *deterrence* o arte de la disuasión. Para este autor la distinción entre guerra y paz es imprecisa, la célebre frase de Clausewitz se invierte: la política es la continuación de la guerra por otros medios. Vivimos en un estado de guerra constante basado en «actos de guerra sin guerra», una hostilidad pura sustentada en la amenaza más que en la propia batalla (Virilio, 2008, p. 40). Sobre el lenguaraz siempre sobrevuela un halo de desconfianza; por muy estrechos que sean los lazos que Mansilla haya establecido con ellos, la barrera que separa los amigos de los enemigos es muy sutil en *Una excursión*, en la que abundan los momentos de tensión en los que parece que podría estallar el conflicto en cualquier instante.

En su estudio sobre la mediación lingüístico cultural en las fronteras araucanas, Payàs y Garbarini distinguen tres riesgos principales del uso de los lenguaraces que preocupaban tanto a los indios como a los «civilizados» (2012, pp. 351-357). El primer escollo es que el lenguaraz se ponga al servicio del enemigo y revele información relevante para las negociaciones, como hace la china Carmen transmitiéndole a Mansilla datos sobre los planes y estrategias de Mariano Rosas[11]. El segundo riesgo es que el lenguaraz no sea competente y ponga en peligro la calidad de la producción del sentido; lo que podría haber ocurrido en las negociaciones intermediadas por Juan de Dios San Martín y Juancito, quienes tenían pocos conocimientos de la lengua y, por ello, fueron reemplazados, ya que «era necesario que todos los circunstantes se enterasen

PDF generado a partir de XML-JATS4R

perfectamente bien de mis [de Mansilla] *razones*» (Mansilla, 1984, p. 243). La tercera y última amenaza que distinguen estas autoras es la de que el lenguaraz se independice y actúe por cuenta propia:

> Le pregunté a Mora qué habían conversado. Me contestó que el uno me había saludado, y el otro había contestado por mí; que el uno representaba a Mariano Rosas y el otro me representaba a mí, según orden de Caniupán que acababa de recibir.
>
> —Pero, hombre —le observé—, ¿tanto ha hablado solo para saludarme?
>
> —Sí, mi Coronel, es que los dos son buenos *lenguaraces* —oradores quería decir.
>
> —Pero, hombre —insistí—, si han hablado un cuarto de hora, ¿cómo no han de haber hecho más que saludarme? (Mansilla, 1984, p. 111).

Mansilla parece no acabar de fiarse del todo ni siquiera de Mora, su lenguaraz más querido, quien lo guía y aconseja durante su travesía —e incluso se queda de rehén en las tolderías para asegurar la palabra del coronel—. De ahí que insista varias veces preguntando por el contenido del diálogo. La violencia se traslada aquí desde la batalla al plano psicológico, y descansa, entre otros factores, en la sospecha de deslealtad que persigue a los lenguaraces. Asimismo, esta violencia simbólica se palpa en el trato con los ranqueles y, como ha señalado Iglesia, «irrumpe bajo la forma del acoso casi intolerable de los cuerpos indios sobre el cuerpo del narrador» (2003, p. 561). Los saludos antes de cada parlamento, con sacudidas de manos exageradas e interminables, dejan exhausto a Mansilla, así como la insistencia de los indios en emborracharlo con aguardiente. La figura del negro del acordeón que persigue al narrador es un ejemplo del atosigamiento que padece hasta la extenuación, que desencadena una escena brusca en la que el coronel está a punto de agredir al músico. La suspicacia es mutua: los ranqueles tampoco se fían del comandante ni de su séquito. «Son muy desconfiados estos indios», se repite el narrador a lo largo del relato:

> Yo he recogido, a fuerza de maña y disimulo, muchos datos a este último respecto [los caminos de Leubucó], que algún día no muy lejano publicaré, para que el país los utilice. Y digo con maña y disimulo, porque entre los indios, nada hay más inconveniente para un extraño, para un hombre sospechoso, como debía serlo yo y lo era yo, que preguntar por ciertas cosas, manifestar curiosidad de conocer las distancias, la situación de los lugares a donde jamás han llegado los cristianos, todo lo cual se procura mantener rodeado del misterio más completo. Un indio no sabe nunca dónde queda el Chalileo, por ejemplo; qué distancia hay de Leubucó a Wada. La mayor indiscreción que puede cometer un cristiano asilado es decirlo (Mansilla, 1984, p.131).

Los indios ranqueles guardan con recelo información que puede resultar útil para los «cristianos» por miedo a que se vuelva en su contra. Mansilla percibe y entiende esta desconfianza, aprende sobre el comportamiento de los indios a través de la experiencia de su viaje, y se encarga de recopilar datos relevantes en secreto («con maña y disimulo»), para servir al país. En *Una excursión* se describe un estado de guerra permanente en el que reina la disuasión. Además de ser el relato de una espera es también la narración de la preparación de una gran batalla —que tendrá lugar en 1879— en la que la información no circula con libertad por parte de ningún bando, y los datos que se revelan, sobre todo los relativos al terreno, están minuciosamente calculados. Debido a la desconfianza, Mansilla describe, en varias ocasiones, su trato con los indios empleando términos relativos a la actuación: «El parlamento comenzó como aquellos avisos de teatro del tiempo de Rosas, que decía, después de los vivas y mueras de costumbre [...], se representará el lindo drama romántico en verso» (Mansilla, 1984, p. 138). Las negociaciones están intervenidas por la simulación y la conciencia del artificio. El narrador calcula estratégicamente sus movimientos para dar la imagen que considera oportuna en cada ocasión. Por momentos finge no entender nada del idioma araucano para que los indios lo crean más inofensivo de lo que realmente es, y en otros opera de manera totalmente contraria, pretendiendo intimidar:

> Aprovechando la presencia de Villarreal y de los otros indios, simulé el mayor enojo e indignación; me levanté de la rueda del fogón; paseándome de arriba abajo exclamaba a cada rato:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> —¡Pícaros!, ¡ladrones! —rellenando estas palabras con imprecaciones por estilo de ésta—: ¡Ojalá me hagan algo a mí, para que se los lleve el diablo!
>
> Los indios, sin excepción alguna, me oían fulminar rayos y centellas contra ellos, sin decir ni una palabra, sin moverse siquiera de su lugar. [...]. *Hecha ya la comedia*, pedí más aguardiente, y volví a convidar a los indios del fogón (Mansilla, 1984, pp. 104-05; las cursivas son mías).

Mansilla es consciente del poder que la violencia simbólica posee, que pasa por el miedo y por la amenaza, que puede ser más efectiva que la propia batalla. En *Una excursión* reflexiona, en numerosas ocasiones, acerca del miedo psicológico:

> Entre asustarse y asustar, la elección no es nunca dudosa. Un gran capitán ha dicho que una batalla son dos ejércitos que se encuentran y quieren meterse miedo. En efecto, las batallas se ganan, no por el número de los que mueren gloriosamente, luchando como bravos, sino por el número de los que huyen o pierden toda iniciativa, aterrorizados por el estruendo del cañón, por el silbido de las balas, por el choque de las relucientes armas y el espectáculo imponente de la sangre, de los heridos y de los cadáveres (Mansilla, 1984, p. 77).

Como se deduce de esta cita, para Mansilla la verdadera victoria en una batalla está en la capacidad de disuasión (los que «pierden toda iniciativa», «aterrorizados»), que provoca la huida de los ejércitos. Una de las escenas que da cuenta con mayor claridad de lo premeditado de los gestos de Mansilla tiene lugar cuando un hombre de su séquito entra en el toldo de Mariano Rosas ebrio e interrumpe su conversación: «aquel momento era decisivo para mí. Si me dejaba faltar al respeto por uno de mis mismos soldados era hombre perdido» (Mansilla, 1984, p. 202). Ante la actitud díscola de su hombre, que no atiende a sus advertencias, decide atacarlo con el puñal, de modo que este se asusta y huye. Este gesto servirá para transmitirle a Rosas su audacia, determinación y capacidad intimidatoria.

Para Paul Virilio, la guerra que sustituye a la batalla por la disuasión tiene como principal inconveniente la prohibición de la guerra política, basada en el diálogo y la comunicación entre Estados (2008, pp. 39-40). El miedo y la amenaza de una batalla inminente, que no sería beneficiosa para ningún bando, atraviesa todas las negociaciones de Mansilla con los caciques y capitanejos ranqueles. La disuasión está directamente relacionada con el poder dromocrático (el poder de la velocidad), es su fase emotiva. Virilio distingue tres aspectos del poder imbricados entre sí: poder-mover (promover), poder-saber y poder-conmover (mover emocionalmente) (2008, p. 69). La búsqueda de saber implica siempre un movimiento, una penetración en un territorio desconocido. La excursión de Mansilla Tierra Adentro responde al deseo por parte de este de descifrar, de primera mano, cómo es la sociedad ranquelina, un deseo de obtener información y de hacerlo lo más rápido posible; de ahí su envidia por la velocidad de los indios y su desesperación e impaciencia ante la duración de los parlamentos y ante las dilaciones impuestas por Rosas. El punto último de esta operación es la capacidad de conmoción doble: convencer a los indios de la verdad y los beneficios del tratado de paz, por un lado, y presentar una imagen humanizada de los habitantes de los ranqueles a los lectores de *La Tribuna* para facilitar una posible convivencia, por otro.

Agradecimientos

Quiero agradecer al profesor Fernando Degiovanni por sus lecturas y comentarios que inspiraron este trabajo en el marco de su seminario Culturas de guerra en el siglo XIX que tuvo lugar en la primavera de 2017 en el Graduate Center de CUNY.

Referencias Bibliográficas

Contreras, S. (2012). «El genio de los buenos viajes. Prólogo. Mansilla, Lucio V.». *El excursionista del planeta. Escritos de viaje* (pp. 9-50). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Deleuze, G. y Guattari, F. (1994). «Tratado de Nomadología: la Máquina de guerra». *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (pp. 359-431). Valencia: Pre-Textos.

Iglesia, C. (1997). «Mejor se duerme en la pampa. Deseo y naturaleza en *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla». *Revista Iberoamericana*LXIII (178-179), pp. 185-192.

Iglesia, C. (2003). «Mansilla, la aventura del relato». En Jitrik, N. (ed.). *Historia crítica de la literatura argentina* II. *La lucha de los lenguajes* (pp. 541-563). Buenos Aires: Emecé.

Mansilla, L. V. (1984 [1870]). *Una excursión a los indios ranqueles*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Mendonça, I. (2015). *Escribir como se habla: Mansilla y Fray Mocho. Voces oídas y voces escritas en textos de la literatura argentina de fin de siglo XIX* [tesis doctoral inédita]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Payás, G. y Garbarini, C. G. (2012). «La relación intérprete-mandante: claves de una crónica colonial para la historia de la interpretación». *Onomázein,* 25 (1), pp. 345-368.

Perna, C. G. (2016). «El *lenguaraz* y la comunicación en la frontera argentina en el siglo XIX». *Lexis* XL (1), pp. 99-139.

Ramos, J. (1986). «Entre otros: *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla». *Filología* 21 (1), pp. 143-171.

Rivarola, J. L. (1990). «Los *baquianos* de América». *La formación lingüística de Hispanoamérica: diez estudios* (pp. 79-90). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Robbins, B. (2012). *Perpetual War: Cosmopolitanism from the Viewpoint of Violence*. Durham: Duke University Press.

Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Roulet, F. (2009). «Mujeres, rehenes y secretarios: mediadores indígenas en la frontera sur del Río de la Plata durante el período hispánico». *Colonial Latin American Review* 18 (3), pp. 303-337.

Villar, D., Jiménez J. F. y Alioto, S. L. (2015). «La comunicación interétnica en las fronteras indígenas del Río de la Plata y sur de Chile, siglo XVIII». *Latin American Research Review* 50 (3), pp. 71-91.

Virilio, P. y Lotringer, S. (2008). *Pure War*. Los Ángeles: Semiotext(e).

Zavala, J.M., Dillehay T., Payàs, G. y Le Bonniec, F. (2015). «Los parlamentos hispano-mapuches como espacios de reconocimiento del Otro enemigo: huellas históricas lingüísticas y territoriales». En Alonso, I., Páez, A. y Samaniego, M. (eds.). *Traducción y representaciones del conflicto desde España y América. Una perspectiva interdisciplinaria* (pp. 35-48). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Notas

*Doctora en Literatura Latinoamericana por el CUNY Graduate Center. Correo electrónico: loren.paz.lopez@gmail.com

[1] Por ejemplo, Domingo F. Sarmiento escribió su *Facundo. Civilización o barbarie* (1845) desde su exilio en París, sin haber puesto nunca un pie en la Pampa.

[2] En una estampa necrológica de 1894, Mansilla descalificará a Sarmiento y se referirá a él como «aquel que no poseía las lenguas de contacto» (Mendonça, 2015, p.17).

[3] Existen claras diferencias entre el rol que desempeña un lenguaraz dependiendo de si este es hombre o si es mujer. Según ha analizado Florencia Roulet, lo importante de las mujeres lenguaraces no era tanto su conocimiento de la lengua, sino los vínculos personales que establecían con los dos bandos (2009, p. 308). Los lenguaraces masculinos eran más apreciados por sus conocimientos geográficos y sus habilidades de guía.

[4] En el capítulo 44 de *Una excursión*, aparece la figura del lenguaraz controlador: «No siendo Juan de Dios San Martín bastante buen lenguaraz, mandaron llamar otro cristiano, hombre de la entera confianza de Baigorrita [...]. Le dije mis primeras razones, intentó traducirlas. No pudo, sus oídos no habían jamás escuchado un lenguaje tan culto como el mío [...]. Al transmitirle a mi compadre Baigorrita mis razones, Camargo y Juan de Dios San Martín, le decían: —El coronel no ha dicho eso. [...]. La conversación continuó, haciendo de intérpretes otros lenguaraces» (Mansilla, 1984, p. 243).

[5]En 1860 Santiago Arcos había publicado *Las fronteras y los indios: cuestión de indios*, donde proponía que la solución al problema del indio tenía que pasar por su aniquilación.

[**6**]Julio Ramos ha visto, en la intercalación de estas historias, una crítica a la ideología literaria de la civilización (1986, p. 93).

[**7**]No es casualidad que, tras el aplazo de la visita al toldo de Rosas, Mansilla pase el tiempo leyendo un tratado titulado *La moral aplicada a la política, o el arte de esperar* (cap. XXIII).

[**8**]Con respecto a Mora como baquiano parece haber una incongruencia en el texto. En el capítulo XLII, se dice de Mora que «no hay ejemplo de que se haya perdido en los campos. En las noches más tenebrosas él marcha rectamente a donde quiere» (1984, p. 234). Sin embargo, el capítulo XV contradice estos hechos: «Marchábamos en alas de la impaciencia [...] alargándose la distancia cada vez más, por ciertas equivocaciones de Mora» (Mansilla, 1984, p. 79).

[**9**]Por ejemplo, el libro de Sarmiento, *Viajes en Europa, África i América* (1851), y el de su propia hermana, Eduarda Mansilla, quien publicaría, unos años más tarde, *Recuerdos de un viaje* (1882).

[**10**] Resulta realmente iluminadora a este respecto la escena del capítulo XLV, en la que se aprecian las dos concepciones del terreno cuando el narrador está utilizando su aguja de marear delante de un indio: «Gualicho redondo, era mi aguja de marear óptica, de la que me había servido infinidad de veces, en la travesía del Río Quinto a Leubucó.
—Eso no es para medir la tierra — le contesté.
—Vos engañando — repuso.
—Yo no miento.
—¿Y entonces qué haciendo *gualicho* redondo?
—Era para saber el rumbo, dónde quedaba el norte.
—¿Y para qué haciendo eso, teniendo camino y baquiano?
—Porque cuando ando por los campos me gusta saber derecho a dónde voy» (Mansilla, 1984, pp. 252-253).

[**11**] La traición de los lenguaraces está estereotipada en la imagen de la Malinche y su relación con Hernán Cortés, así como en la de Felipillo con Francisco Pizarro y Diego de Almagro.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

INVESTIGACIÓN

«TODOS ÉRAMOS HIJOS», DE MARÍA ROSA LOJO, COMO RELATO DE FILIACIÓN: FAMILIA, POLÍTICA Y RELIGIÓN

Bustos Fernández, María José

María José Bustos Fernández
maria.bustos@mso.umt.edu
Universidad de Colorado, Estados Unidos

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 70, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 27 Noviembre 2022
Aprobación: 16 Marzo 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604322002/

Resumen: Muchas han sido las aproximaciones que la ficción argentina ha hecho a los años setenta abriendo, más que cerrando, interrogantes. En este trabajo, nos acercamos a *Todos éramos hijos* (María Rosa Lojo, 2014), una novela situada en los primeros años de la década del setenta. El tiempo y el espacio en los que inicia la acción son los años previos al inicio de la «violencia de estado», y Lojo elige un recorte generacional poco explorado en esta problemática: la adolescencia y la incipiente juventud, etapa en la que la condición de «hija/hijo» ejerce una gravitación en la búsqueda de una identidad, agudizada en un período en el que se vive bajo el signo de transformaciones sociales y políticas y el desconcierto que conllevan. Hemos elegido, en este trabajo, hacer una lectura en clave generacional, deteniéndonos en los conflictos en torno a la filiación, sobre los que se asienta en la novela a partir de tres pilares: la dinámica familiar, la dinámica política y la dinámica religiosa, que permiten delinear las principales formaciones discursivas alrededor de la matriz que hemos planteado, enfrentando a dos posiciones: padres o madres/hijos-as. La novela forma así parte de un corpus de ficciones llamado «relatos de filiación» (Viart, 2019). En ella, la nutrida representación de acontecimientos históricos no tiene como fin proporcionar un marco contextual al conflicto generacional, sino, por el contrario, indagar en cómo las subjetividades de los personajes son trasmutadas, contribuyendo la ficción a la comprensión de la historia en el accionar de los sujetos que la conforman.

Palabras clave: Novela Argentina Contemporánea, Filiación, Generaciones, Años Setenta, Catolicismo Posconciliar, Juventud Peronista, María Rosa Lojo.

Abstract: *Contemporary Argentinean fictions have challenged the 1970 events posing rather than answering questions. In this article I analyze* Todos éramos hijos *(María Rosa Lojo, 2014), a novel situated at the beginning of the decade, in which Lojo explores a generational age group that has received little attention: adolescences and the incipient youth. This is a problematic stage, in and of itself, in which the "daughter/son" condition still exercises a gravitation in the search of an identity. This phenomenon becomes heightened in agitated years experienced under social and political transformations. In this paper I have chosen to approach the analysis from a generational lens, considering the conflicts around the notion of "filiation", which is constructed in the novel in three pillars: the family dynamics, politics and religion.*

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

These three instances within the plurality of meanings allow us to delineate the main discursive formations around the matrix that we have proposed, the novel as "romance of filiation" (Viart, 2019) that confront these two positions: fathers or mothers/sons or daughters. In Lojo's novel, the rich representation of historical events is not intended to merely provide a contextual framework for the generational conflict but, on the contrary, to investigate how the subjectivities of the characters are transmuted by them, contributing to the understanding of history in the actions of the subjects that shape it.

Keywords: *Argentinean Contemporary Fiction*, *Filiation*, *Generations*, *Argentinean 1970's*, *Post-Conciliar Church*, *Peronista Youth*, *María Rosa Lojo*.

If one does not have a good father,
one must provide oneself with one
FRIEDRICH NIETZSCHE

Si eligiera dos notables rasgos en la narrativa de María Rosa Lojo, estos serían su incansable y pertinaz apego a la historia argentina, y la eficacia y la particularidad de una voz poética que se inserta en el material histórico y ficcional. Su novela *Todos éramos hijos* (2014) comparte y desarrolla, de una forma íntima, estos dos atributos, esta vez, acercando el material histórico a los años setenta, años que coinciden en la vida de la autora con su protagonista y, sin duda, con muchos de sus lectores.

La experiencia de la violencia que impregnó la sociedad argentina en esa década la ha llevado a desarrollar diferentes formas de memoria, tanto en la ficción como en la no-ficción: memorias personales de agentes, protagonistas y/o testigos de los hechos ocurridos en los años setenta y una «memoria social» que necesita compartirse para evidenciar que hubo un pasado que no se vivió a solas. La literatura acompaña esta pugna de memorias a medida que las urgencias sociales van modelando cómo la sociedad se aproxima, a la vez que toma distancia temporal, de la violencia arrasadora que se experimentó en los años previos y durante la dictadura militar que se inició en 1976. Novelas, memorias, testimonios, dramas y películas contribuyen a esta dimensión de herencia compartida y, a veces, disputada, y aportan imaginarios en los que se yerguen personajes que abren los posibles mundos habitados durante los años de silencios y muertes (Jelin, 2002; Crenzel, 2015; Sarlo, 2006). Desde la ficción emergen, así, recuerdos y vivencias, que ni la Justicia, ni los testigos, ni las víctimas que aún tienen voces pudieron agotar (Basile, 2019; Strejilevich, 2006; Amado, 2004). María Rosa Lojo recrea, en esta novela, a un conjunto de jóvenes, compañeros de curso en la escuela secundaria, que transita su ingreso a la vida adulta en un país conmocionado: el retorno a la democracia después de largos años de dictadura militar en la década del sesenta, el surgimiento de grupos radicalizados, entre ellos, Montoneros, herederos de la Juventud Peronista, y las convulsiones de la Iglesia Católica posconciliar ejercerán, asimismo, una fuerza poderosa en las nuevas generaciones con un mensaje de un futuro de liberación y emancipación para los oprimidos. El grupo de jóvenes en *Todos éramos hijos* está compuesto por alumnos de colegios católicos (de hombres y de mujeres por separado), que viven estos agitados y urgentes años. María Rosa Lojo se adentra en este universo que no ha sido aún sondeado por la ficción: la etapa de definiciones, compromisos y exploraciones que para muchos jóvenes se convirtió en un destino a la muerte. En una entrevista y ante la pregunta «¿[u]na novela más sobre los años setenta?», el escritor Leopoldo Brizuela rápidamente contestó: «Sí, totalmente. Yo creo lo contrario: cada vez hay que hablar más sobre la dictadura. Siento que se dijo muy poco, y que hay un montón de vivencias y de interpretaciones que treinta y seis años después es aún poco tiempo para digerir» (Friera, 2012). Muchos

PDF generado a partir de XML-JATS4R

agentes involucrados, de una manera u otra, aún no han hablado y siguen vivos; si algunos se impacientan por expresarse, otros todavía no están listos para hacerlo. Desde la ficción, *Todos éramos hijos* incursiona en esta particular marca de las tantas que aún no se han explorado sobre ese período de la historia argentina.

La novela se estructura en dos partes: la primera, que llamo «dispositivo histórico», organizada como una obra teatral en tres actos, que representa los eventos vividos por los jóvenes de dos escuelas secundarias, con una fuerte impronta histórica de los años setenta; y una segunda, que llamo «dispositivo mítico» (titulada «Casandra-Frik habla con los muertos»), compuesta por tres escenas que remedan el estilo dialógico de una tragedia griega con la intervención de un coro. Esta última sección da un salto a una dimensión mitológica, en donde las fuertes categorías temporales que se exhiben en la primera se debilitan y se accede a una realidad extratemporal. En esta, Rosa-Frik, la joven estudiante protagonista de la primera parte, encarnando a la figura mitológica de Casandra, traerá a personajes (vivos y muertos) a una actualización de la tragedia vivida en los años setenta en la Argentina.

La primera sección se ubica en Buenos Aires y comienza en 1971, cuando los estudiantes cursan su último año. Hay dos colegios en cuestión: católicos, privados, de mujeres uno, de varones el otro (Sagrado Corazón e Instituto Inmaculada). Como proyecto de fin de año, profesores de ambos institutos deciden montar una obra de teatro juntos, *Todos son mis hijos*, de Arthur Miller. Rosa, apodada «Frik» por sus compañeros, será la consciencia de un relato que la autora elige presentar en tercera persona (narración heterodiegética focalizada en este personaje). Ella vive sus años jóvenes rodeada de sus compañeras de curso, sus profesores, su familia y el círculo de amigos de su propia escuela y de la escuela de varones que se encuentra en frente.

Esta riquísima novela se abre a muchas lecturas y significaciones. Un detallado y lúcido análisis de Marcela Crespo Buitrón estudia la figura maternal y la relación madre-hija en este texto, deteniéndose en varias imágenes especulares que se van desplegando a lo largo de este (2016). Como escenificación emblemática se cristaliza la pintura enigmática de la *Mater Admirabilis* que se encuentra en la capilla de la Iglesia de la escuela a la que asiste Rosa-Frik: «Perdida dentro de sí misma en visiones desconocidas... la Madre sin Hijo había abandonado el huso [...] y un libro abierto» (Lojo, p. 55). Esta imagen de madre solitaria explotará, en la novela, en varias correspondencias de ausencias, una de las cuales es la de la propia madre de Rosa-Frik, Ana, quien, alienada en su mundo propio, no tiene ojos para su hija, y cuya historia deviene en un suicidio. Así abandona el vínculo maternal y relega a Frik a la orfandad (Crespo Buitrón, 2016, pp. 129-130).

Como el reverso de la moneda de esta lectura, propongo acercarme a la novela en otros aspectos problemáticos generacionales de los años setenta en la Argentina al platear el tema de la filiación, que incluye tanto el vínculo maternal como el paternal, y aún llevando el término a su acepción más amplia, apelando al título de la novela, *Todos éramos hijos*, en cuanto a la compleja condición humana de tener un origen, un/una padre/madre, alguien de quien provenimos, y el *ethos* humano que acompaña esta relación: padres frente a hijos e hijos frente a padres. De este modo, noto, en primera instancia, que la condición de hijo/a es una posición humana en una situación espacio-temporal. Y aunque el rol de padre o madre es un estado que puede o no ejercerse, la de hijo/-a es inevitable e inexorable. En este trabajo, la filiación y paternidad/maternidad se tomarán tanto en su sentido más restringido (biológico) como en sus significaciones más amplias (que incluyen dimensiones políticas, y aun significaciones filiales que recorren la narrativa religiosa, en el caso de esta novela, la católica).

El tema de la filiación, en *Todos éramos hijos*, se asienta en tres pilares: la dinámica política, la familiar y la religiosa, que develan instancias dentro de la pluralidad de sentidos, los cuales permiten delinear las principales formaciones discursivas alrededor de la matriz que hemos planteado y que enfrentan estas dos posiciones: padres o madres/hijos-as.

El abordaje «familiar» de la novela conlleva ciertas problemáticas que no pueden soslayarse y que se comparten con otros textos contemporáneos que afrontan esta temática. Ana Amado y Nora Domínguez, en su trabajo *Lazos de Familia* (2004), sitúan una contradicción básica en esta problemática: los vínculos constituyen la contención, el refugio y el amparo de la sangre, y, al mismo tiempo, instauran una atadura e

impedimento asociados a ellos. Si la novela familiar en la que se vieron capturados los siglos XIX y XX (Freud, 1979) reaparece en problemáticas del siglo XXI es porque su estructura y categoría discursiva, cultural, social y política, y su fuerza simbólica aún siguen vigentes, aunque problematizadas como anclajes, alternativas o ruptura.

Examinemos ahora los sentidos que surgen en las relaciones familiares de los personajes. En primer lugar, Rosa-Frik es hija de inmigrantes españoles-gallegos, que han vivido este exilio como el rompimiento con una «patria» (en latín, *patria*: 'padre'), y le han legado a su hija una orfandad espacial básica. Varios estudios sobre la obra de María Rosa Lojo han desarrollado el tema de esta condición heredada como hija de españoles inmigrantes en la Argentina (Crespo Buitrón, 2009; Broullón Acuña, 2013; Bari, 2019, entre otros). Este tópico tiene un desarrollo en la novela que me ocupa: Ana y Antonio, los padres de Rosa-Frik, han vivido extraños a sí mismos y el uno al otro, ya que una pertenencia imaginaria a un espacio diferente les impidió adecuarse y/o empezar a vislumbrar las vicisitudes de la entrada en la adultez de su hija Rosa, sometida a un contexto amenazante, turbulento y confuso. Las frustraciones y deseos incumplidos de los padres de Rosa-Frik les imposibilitan tomarle el pulso al umbral que su hija está por cruzar y a la especial época que le toca vivir. La experiencia de la Guerra Civil española, que signó a los padres de Rosa, le impide asociarse plenamente con las luchas de sus compañeros, puesto que su condición de hija de padres que han sufrido una guerra en otro espacio la integra en una dinámica que se ha caracterizado como «posmemoria» en segundas generaciones[1]. La subjetividad generada por esa experiencia, sin embargo, le permite (foco en esta novela) desplegar un punto de vista particular sobre su propia generación:

> Pero había otra verdad, y también, que ni siquiera se confesaba a sí misma [...]. Sentía —como si para eso hubiera cuotas o dosis por cada familia— que la generación de sus padres ya había probado y consumido hasta el fondo, *sin dejarle a ella nada*, la violencia y el riesgo de la Historia que arrasó las vidas y sobre todo las esperanzas, para que no volviera a crecer la hierba bajo los pies de los derrotados (Lojo, 2014, p. 153; el subrayado es mío).

Las problematizaciones familiares en la década del setenta estuvieron imbricadas con conflictos generacionales, aunque reconocemos, con Harvey & Kaplan, que «*It is our contention —and the essays contained in this volumen bear us to it— that the discontents that trouble civilization are, at bottom, family matters*» (2009, p. 5). [«Sostenemos —y los ensayos en este volumen son muestra de esto— que los descontentos que inquietan a la civilización son, en el fondo, asuntos de familia»] (la traducción es mía). En la novela, el ámbito doméstico da pie a varias semantizaciones y dramatizaciones del enfrentamiento y la dinámica familiar: ya mencionamos el exhaustivo análisis que hace Crespo Buiturón sobre la conflictiva relación de la protagonista Rosa-Frik con su madre, Ana, en cuanto al tema de la maternidad, entre otros. Hay varias otras líneas argumentales que desarrollan la problemática filial: el conflicto familiar más dramático sea quizás el de Esteban Milosovich, un joven alumno que comparte con Frik la puesta en escena de la obra, y su padre, cuyo enfrentamiento revela un posicionamiento opuesto entre las dos partes, conflicto que adquiere una aguda relevancia en la pugna generacional que dramatiza la novela. Esteban es uno de los estudiantes más radicalizados en cuanto a su compromiso y activismo políticos. Y el padre objeta las decisiones de su hijo. Sus desencuentros y polarizaciones serán centrales en la problemática de la generación que presenta Lojo en la novela.

La filiación y la paternidad tienen una gravidez particular en el texto y se evidencia en los deslices entre lo biológico y lo elegido, ya que, si el legado paterno se rechaza, la orfandad se torna insoportable e insostenible. Este concepto tiene un desarrollo en *Todos éramos hijos* en cuanto la filiación biológica: la sangre que ata y enraíza se enfrenta a la variante de la elección de la paternidad/maternidad. Hay, en este nivel, un planteamiento sobre el concepto de filiación, que, sin duda, tiene una evocación polisémica en la sociedad argentina hoy y para quienes pueden distinguir en la novela ciertos intertextos con la figura de *hijo,-a*. Existen en la Argentina, relacionados con los hechos ocurridos en la década de los setenta, colectivos sociales cuya identificación y validez se apoyan, precisamente, en los núcleos temáticos de los que estamos hablando:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Madres de Plaza de Mayo, H.I.J.O.S., Abuelas de Plaza de Mayo[2]. En la mayoría de estos casos, los lazos que crean legitimidad son los biológicos y, en el caso de los hijos, se enaltece la reivindicación de los progenitores que ya no están vivos, pero que, a través de sus antecesores directos (abuelas/abuelos/madres/padres) y sus descendientes, reclaman el derecho a la continuidad de un legado, de tal forma que la unión de sangre habilita una identidad y el derecho a la legitimidad sanguínea.

La cuestión acerca de la genealogía y los patrones hereditarios planteados por Friedrich Nietzsche toman aquí otro sentido. Es conocida la posición del filósofo alemán, sobre todo después de *La genealogía de la moral* (1887), en cuanto al rechazo de los orígenes, ya que, para él, todo origen se relaciona con una trascendencia que rechaza. Este autor proponía, en *Ecce Homo* (1908), que no existían orígenes, sino comienzos, lo cual le devolvía al ser humano su agencia, al poder sustraerse del cumplimiento de un destino filial genético o familiar. Hay una cierta liberación en estas palabras, puesto que rompen la cadena causa-efecto e instalan una rebeldía contra la determinación filial y una voluntad por instaurar una esfera de autonomía:

> Con quien *menos* se está emparentado es con *los propios padres*: estar emparentado con ellos constituiría el signo extremo de la vulgaridad. Las naturalezas superiores tienen su *origen* en algo infinitamente anterior y para llegar a ellas ha sido necesario estar reuniendo, ahorrando, acumulando durante larguísimo tiempo. Los grandes individuos son los más antiguos: yo no lo entiendo, pero *Julio César podría ser mi padre* [...] (Lojo, 2014, p. 110; el subrayado es mío).

Uno de los aciertos retóricos de la novela es la decidida apelación al género dramático. Los personajes constantemente dialogan, pugnan por opiniones, posiciones, certezas, dudas y argumentos. Es en el ámbito teatral donde los jóvenes ensayan sus nuevas propuestas, sus nuevas máscaras, sus nuevas «personas»: desde la puesta en escena de la obra de Henry Miller, pasando por la marcada tendencia dramático-dialógica de la novela en sí, y concluyendo con la escenificación trágica en la que Casandra habla con los muertos, la novela despliega el recurso de *mise en abyme* para representar la búsqueda de estos jóvenes y el desarrollo de su vivencia como «hijos». El campo de la adolescencia es un terreno fértil para esta estrategia narrativa, porque, en esta etapa, hay una fresca y obstinada apuesta por la autenticidad y el cuestionamiento de cualquier posición dogmática, así como un rechazo de las ambigüedades. Justamente por la poderosa fluctuación e inseguridad de los momentos umbrales de la vida (la adolescencia, uno de ellos) se apuesta, en el enfrentamiento dialógico, a la confrontación, que, a menudo, aparece como dos alternativas opuestas y excluyentes. Durante las clases de la profesora Broullon (Segundo Acto), se plantea, un día, el tema de la maternidad (recordemos que los colegios son de un solo sexo). La conversación gira en torno al sentido de la descendencia, los valores heredados, y las estudiantes vierten diferentes opiniones sobre los vínculos generacionales. El diálogo se enmaraña con temas religiosos que apelan a una trascendencia, pero hay una aquiescencia grupal en controvertir la continuidad de los lazos filiales sin cuestionamiento alguno. Nuestra protagonista asalta con un argumento problemático que estimula la respuesta de la profesora, quien fue, convenientemente, asistida por el timbre que llamó a la clase a su fin.

> A Frik le tembló la voz, pero habló:
>
> —También se tienen hijos para matarlos. [...]. ¿No lo hizo Dios Padre? Tanto amó Dios al mundo, que entregó a su Hijo único para salvarlo.
>
> [...].
>
> —Eso dicen las Escrituras. Pero, más allá de los hechos visibles, Dios Padre se entrega a sí mismo en el Hijo, su desdoblamiento.
>
> —*Un hijo es algo más que un desdoblamiento del padre* (Lojo, 2014, p. 81; el subrayado es mío).

Los discursos religiosos y políticos son dos de las coordenadas más poderosas en la novela en cuanto al tema de la filiación. Aunque estos dos se encuentran imbricados en obra de forma intrínseca, y conjugan y

convergen en las líneas argumentales, ensayaremos, a los efectos de nuestro análisis, presentarlos en forma separada.

Los jóvenes de las décadas del sesenta y del setenta en la Argentina (sobre todo, los provenientes de las capas medias y aun altas) y, en especial, los grupos de estudiantes de colegios religiosos, experimentaron una profunda influencia de los intensos cambios cursados por la Iglesia Católica a raíz, por un lado, del Concilio Vaticano II congregado en Roma entre los años 1962 y 1965, y, por el otro, poco después de la reunión del CELAM (Consejo Episcopal Latinoamericano) en Medellín, Colombia, a fines de los años sesenta. Estas hondas transformaciones se combinaron con significaciones religiosas propias del cristianismo y el catolicismo en particular, en cuanto a la existencia de una articulación entre un Dios Padre y un Dios Hijo. Dentro de ella se destaca la fuerte semantización del tema del sacrificio, que fue central para el *ethos* setentista (Vezzetti, 2009). Este toma varias formas y estructuras metonímicas en la narrativa cristiana: Yahvé pidiendo a Abraham que mate a su primogénito Isaac como acto de fidelidad filial fundante; Dios Padre enviando a su Hijo a la Tierra, que se encarna en Jesucristo-hombre agonizante en la Cruz para que se actualice el destino divino y que suplica en sangre al Padre: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado» (Marcos, 15: 34). En el Concilio Vaticano II, al que hicimos referencia, y en la reunión de Obispos Latinoamericanos en Medellín, se produce un deslizamiento de la direccionalidad PADRE-HIJO en la cual la jerarquización privilegia los designios del Dios Padre, que solicita una obediencia incondicional del Hijo. Esta dirección vertical prevalente en la narrativa preconciliar cambia partir de la década del sesenta en la Iglesia católica para privilegiar los vínculos y demandas horizontales de la hermandad y la solidaridad. Este enfrentamiento entre la verticalidad y la horizontalidad en la Iglesia Católica no fue instaurado por la Iglesia sesentista, sino que ya había creado no pocas paradojas entre la obediencia o el abandono y confrontación con los padres, aun en el Nuevo Testamento: «Si alguno viene a mí, y no se desprende de su padre y madre, de su mujer e hijos, de sus hermanos y hermanas, y aún hasta de su propia vida, no puede ser mi discípulo. El que no carga su propia cruz y viene en pos de mí, no puede ser mi discípulo» (Lucas, 14: 26-28).

La preeminencia del Dios Hijo del Nuevo Testamento que anuncia el Evangelio del amor al prójimo es el que resuena en los aires posconciliares. Estas ideas tienen, sin duda, un eco nietzscheano que la novela explicita, que anuncia la «muerte de Dios», del Dios trascendente, del Padre que crea el mundo y, con él, del hombre, cuyo destino es seguir sus designios, el hombre que no construye su vida, sino que cumple un propósito que no le pertenece, ya que depende de una supuesta verdad transcendente. Frente a esa postura, tanto Nietzsche como los documentos conciliares planteaban un «hombre nuevo», dueño y hacedor de su destino. La narradora de la novela dice: «En realidad, (Dios-El Antiguo) había muerto en Occidente muchos años atrás. El que lo había matado o al menos había narrado con pasión su fallecimiento, era un señor de bigotes desmedidos y ojos alucinados» (Lojo, 2014, p. 56).

De forma paralela, las debilidades humanas que devienen en una situación de «pecado» tienen también un deslizamiento en la novela. Aunque los «pecados de la debilidad de la carne» están presentes en su trama, el destino adverso de Carolina Schmidt (estudiante embarazada) se relaciona más con la falta de oportunidades que enfrentaría en su vida al ser una madre soltera y adolescente que con haber mantenido relaciones sexuales fuera del matrimonio. Más bien, el «mal», en las conciencias de los jóvenes, en la obra, se desplaza hacia flaquezas de otra naturaleza: la tentación de la frivolidad y la ceguera ante los privilegios de clase, otra vuelta a la horizontalidad. Los ámbitos lejanos y remotos donde las prácticas cristianas profesaban una caridad hacia necesitados cuyas caras eran borrosas y anónimas se acercan vertiginosamente:

> Ya no se hablaba de las criaturas menesterosas de la India o de China, sino de las que habitaban en el llamado cordón de pobreza, del Gran Buenos Aires, en las barriadas sin recursos o en las villas miserias no tan distantes de los chalets ajardinados de Castelar o Ituzaingó [...]. En los años que siguieron al Concilio Vaticano II, se volverían disidentes de la misma clase social que las había forjado (Lojo, 2014, p. 35).

Esa disidencia de la que habla la narradora es otra forma del enfrentamiento filial que caracterizó a esa generación.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

La figura del Padre Juan Aguirre (sacerdote profesor de la Escuela Sagrado Corazón) conjura y reelabora, de la misma forma, algunas de las contradicciones inherentes entre religión y filiación que hemos estado desarrollando, ya que «él mismo era *un hijo*: del Obispo, del Arzobispo, del Cardenal, del Papa, en un mundo vertical y masculino» (Lojo, 2014, p. 95; el subrayado es mío). Su condición de religioso lo imana a posicionarse como «hijo» y, por lo tanto, seguidor de un legado, y, sin embargo, por momentos, cuestiona los imperativos que le reclaman una sumisión y la anulación de una potencia vital transgresiva que lo convoca. Esta fuerza demoledora del acatamiento y la obediencia se materializa en el texto que cae en manos de Rosa-Frik en el Segundo Acto:

> Pero allí también Frik se había encontrado con Job, pasando al descuido, las hojas de la Biblia [...]. A diferencia de Abraham, sumiso como un cordero, Job, en el ápice de su miseria, había enfrentado al Supremo para clamar por la injusticia de su destino.
>
> Si el Libro era inquietante con respecto a la condición divina [*condición de Padre*], resultaba aún más desalentador en cuanto a la condición humana [*condición de Hijo*] (Lojo, pp. 113-114; el agregado en cursiva es nuestro y no es parte del texto original).

Consideraremos ahora los discursos políticos que se insertan en la novela relacionándolos con el sema de la filiación, aunque, repetimos, que no pueden ser pensadas estas categorías sin ser integradas con los ámbitos familiares y religiosos. *Todos éramos hijos*, que tiene una alta carga histórica tan prevalente en la obra de Lojo, presenta los acontecimientos ocurridos en la Argentina a principios de los setenta: los últimos años del exilio del líder del movimiento justicialista —Juan Domingo Perón— y su tardío regreso al país después de dieciocho años de ausencia, los ecos de las dictaduras militares anteriores a su retorno y la que se inició, poco más tarde, a mediados de los años setenta, la radicalización de la juventud y su turbulencia política, que, finalmente, llevó a la muerte a muchos integrantes de la generación que se representa en la novela. Nos gustaría aclarar que la inclusión de material histórico en las obras artísticas de María Rosa Lojo no tiene como fin crear un «contexto» que simplemente explique a los personajes, sino, por el contrario, manifestar cómo las subjetividades de estos quedan atravesadas por los acontecimientos históricos, de modo que la ficción contribuye al entendimiento de la historia en el accionar mismo de los sujetos que la conformaron. En este acto, se conjugan los desafíos históricos que apelan tanto a los personajes como a los designios genealógicos. Este cruce los lleva a cuestionarse sobre las motivaciones ocultas que hay en los vínculos de continuidad revelando las fuerzas y las estrategias que operan en las variaciones de repetición/cambio, que son, según Dominique LaCapra, la dinámica de los procesos históricos (2014, p. xi).

En cuanto al desarrollo del relato de filiación en su lectura política, la cadena padre-hijo/-a encuentra su paradigma en la figura de Juan Domingo Perón como Padre del mayor movimiento argentino de corte social y popular y en su relación con la generación de los jóvenes que adhieren al peronismo (entre ellos, Montoneros) por haber sido la única corriente política argentina que (con sus contradicciones e inconsistencias ideológicas) había logrado movilizar a la masa de trabajadores[3]. No es parte de nuestro trabajo realizar un exhaustivo análisis de la radicalización política de este sector en esta época; nos centraremos, más bien, en una de las líneas más significativas, que fue la que se desarrolló durante los últimos años de exilio de Perón en varias organizaciones juveniles, que seguían al líder exiliado. De todas estas, la Juventud Peronista fue una de las más relevantes y, nacida de ella, Montoneros, que fue el ala que pasó a la clandestinidad en el año 1974, época que se corresponde con los hechos del Tercer Acto de la novela. Gran parte del ímpetu de este movimiento había crecido bajo el ala del líder exiliado en España. Explican Silvia Segal y Eliseo Verón: «... la juventud parece convertirse en *destinataria privilegiada de los favores* del líder (Perón): este celebra frecuentemente la presencia de la juventud en todas las manifestaciones del movimiento peronista y *se solidariza* con las acciones *violentas* de los grupos juveniles» (2003, p. 143; el subrayado es mío).

De hecho, el general Perón había hablado, en una entrevista dada a *Primera Plana* (1972), sobre la juventud argentina y su responsabilidad de «ir haciendo el trasvasamiento generacional», dando a las nuevas generaciones un rol protagónico en el proceso de unificación y pacificación nacional que impulsaría el líder

PDF generado a partir de XML-JATS4R

para la Argentina del futuro[4]. Vale la pena escuchar las palabras del mismo Perón sobre el papel que este grupo tenía en el proyecto que él diseñaba[5]. La emblemática frase «trasvasamiento generacional» revela no solo la importancia que los jóvenes tuvieron en el plan de la vuelta del peronismo al poder, sino también su fuerte autoimagen como herederos y depositarios de una lucha en la que se veían con un protagonismo ineludible. Todo este panorama se quebró en el mayor de los desconsuelos cuando, el 1.° de mayo de 1974, el general Juan Domingo Perón, frente a una enorme multitud, compuesta, en gran parte, por jóvenes que, si lo seguían como el padre que les había otorgado su legado político, más tarde lo desafiaron debido a las formas en que la imaginada patria socialista se implementaría, se refirió a estos seguidores como «imberbes» y «estúpidos que gritan», que no entendían por dónde iban los destinos de la supuesta emancipación que traía el general Perón. El enfrentamiento político se verbaliza, como vemos, en términos generacionales. La caída de Perón como padre y guía político y hasta espiritual de la juventud peronista se materializa en su muerte física el 1.° de julio de 1974: Rosa-Frik sueña con una enorme estatua de piedra que cae estrepitosamente en la Basílica de San Pedro, en Roma, uniendo así, en este espacio onírico, la caída simbólica y física del Padre/líder en un espacio religioso (Lojo, 2014, p. 179).

Los compañeros de Frik debaten, dialogan y se enfrentan sobre los hilos que unen lo que hemos llamado las dimensiones religiosas y políticas del relato de filiación:

> —[...] ¿Qué partido estuvo siempre del lado de los pobres? ¿Quién les construyó escuelas, hospitales? [...] Perón y Eva. ¿Quiénes otros?
>
> — [...]
>
> —Cuando se hace una revolución social todos tienen que apoyarla.
>
> —¿Y tu libertad de decidir?
>
> —[...]
>
> —Si un movimiento político pudo cambiar de esa manera esa sociedad, me parece que las otras miradas no sirven de mucho.
>
> —Ustedes dos me dan lastima —contraatacó Colucci—. Está bien que bajemos el Evangelio a la Tierra, pero no estaba enterado de que Perón y Eva eran Jesús y la Virgen María.
>
> —Entonces para ser cristianos hay que hacerse peronistas.
>
> —Al menos para ser cristianos y cambiar el país.
>
> —[...]
>
> El Padre Aguirre había estado observándolo todo en silencio (Lojo, 2014, pp. 63-64).

Como consecuencia de los enfrentamientos internos dentro del peronismo y una vez que el líder rechaza la inclusión de Montoneros y su idea de construir «la patria socialista», los jóvenes radicalizados de los setenta y sus ideales revolucionarios quedaron sin padre, sin una tradición de la cual nutrirse y a la cual unir y posibilitar un destino político. El Che Guevara, otro referente de esta generación, había hablado del «hombre nuevo». ¿No hay en esta «novedad» una cierta orfandad desamparada? Como bien indican Silvia Segal y Eliseo Verón y esclarecen en el título de su trabajo «Perón o muerte», la disyuntiva quedó clara: prevaleció la segunda para la generación de los jóvenes setentistas (2003, pp. 250-255).

Al comenzar el Tercer Acto, han transcurrido un par de años desde el inicio de la novela, y los estudiantes ya están fuera del ámbito escolar. Esta sección lleva como epígrafe un poema de la propia autora que comienza con los versos «Ya no somos / pero fuimos» (Lojo, 2014, p. 139). La efímera línea temporal entre el presente y el pasado («somos/fuimos») se traduce, en la diégesis del relato, en la radicalización que, en algunos de los jóvenes, se ha agudizado, en otros dispersado. Frik ha perdido contacto con algunos de ellos. La maestría representativa de Lojo logra que cada uno sea presentado no en su desarrollo biográfico, en el sentido de

PDF generado a partir de XML-JATS4R

retrotraer ese tiempo pretérito («fuimos») como uno ya consumado y lineal, sino como la representación de un «aquí y ahora» en el que ninguno de ellos anula totalmente el pasado que ya no existía, pero que había existido. Así se logra lo que Bakhtin identificaba como propio del discurso novelístico: «la radical imposibilidad de finalización» [*nezavershennost*] (1984, p. 166)[6]. Los brillantes versos «No somos, pero fuimos» consiguen, con la conjunción adversativa «pero», tender un puente entre el pasado y el presente, en el cual los hechos históricos se corporizan en los personajes, quienes encarnan la aporía de la temporalidad humana (Ricoeur, 1990, vol. 1, pp. 5-12).

Un diálogo significativo tiene lugar en las últimas escenas de la sección, que hemos llamado «histórica»: acaban de matar al Padre Carlos Mugica, el sacerdote obrero, el joven que había abandonado los privilegios de su acomodada familia porteña para entregar su vida a los pobres. Esteban, el estudiante más convencido de la necesidad de la lucha revolucionaria, reflexiona sobre su vida y la del religioso, y dice: «Los dos [se refiere a él y al Padre Mugica] fuimos *malos hijos* de los padres que *nos tocaron*, y a los dos *nos jodió el padre que elegimos* (Lojo, 2014, p. 182; el subrayado es mío).

Si en otras ficciones de la autora (*Finisterre*, 2005, y *Árbol de familia*, 2012) hay una reflexión sobre la relevancia de los antepasados, los que nos precedieron, y se busca un sentido en el lugar de donde venimos, en *Todos éramos hijos*, la genealogía se vive como un desafío problemático. Si en aquellas novelas hay un intento de recuperación de antepasados que, de alguna forma, nos construyeron al antecedernos, y existe la investigación casi obsesiva de un origen que tuvo que ser abandonado y recuperado, en esta novela, hay una paradoja, un cruce de sentidos, entre un legado que se reconoce, pero que, a la vez, requiere, con insistencia y fuerza, de un corte, una fuga, que la generación de jóvenes de los años setenta hizo con sus padres, de los que no se sentían herederos. Como mencionamos, esta noción se vehiculiza sobre todo en Esteban Milovich, uno de los jóvenes, que, al despreciar a su padre, traza esa ruptura especular y, al hacerlo, le objeta la continuidad de un legado reemplazando ese lazo con la ruptura. Su posición ética, política y religiosa le impide conformar la persistencia de sentidos. Convive, en la novela, en los diferentes personajes, el impulso por la ruptura y la necesidad de la continuidad del legado como fuerzas históricas tanto en el plano familiar como en la isotopía socio-política en la historia argentina de los años sesenta y setenta.

Con esto terminamos nuestras reflexiones sobre la primera parte de la novela, que la autora dividió en Primero, Segundo y Tercer Actos, y que, en mi análisis, llamo «dispositivo histórico». La segunda parte, en la que predomina el componente mítico, como mencionamos anteriormente, se denomina «Casandra-Frik habla con los muertos». Antes de comentar esta segunda sección, nos gustaría demorarnos en un recurso narrativo que se utiliza en la primera sección y que, en cierta forma, anticipa la entrada en el mundo mitológico de la segunda. Como ya señalamos, la novela en tercera persona se focaliza en el personaje Rosa-Frik. Este recurso tiene ciertas peculiaridades en las que hay que detenerse. En primer lugar, este foco centrado en Frik se caracteriza por una básica inadecuación del personaje en cuanto a su entorno, que se traduce en una distancia narrativa. A pesar de que toda la información diegética se ve filtrada por su punto de vista, ella encuentra un espacio propio y hasta alienado de sus compañeros, que, irónicamente, le permite la narrativa. En segundo lugar, esta cualidad le otorga una primacía y perspectiva que no se comprueba en los otros personajes. Al final del primer acto, Frik busca una experiencia que trascienda el pasado, el presente y el futuro de sus circunstancias inmediatas:

> Sobre ese cielo, al trasluz del sol decreciente, desfilaban las sombras: los que antes habían vivido, los que tal vez venían a vivir. [...].
>
> Ese lugar imposible podría justificarlo todo. Un punto fuera del tiempo y del espacio, sin pasado ni presente, el espejo donde cada una y cada uno vería su cara niña, su cara de adulto, su cara de viejo, contra el modelo que un Dios ubicuo y monstruoso [...] había pensado para ellos. En ese punto estaban todos los puntos [...]. La luz oculta de la memoria de Dios, latiendo como un corazón eterno, donde todo estaría salvado para siempre (Lojo, 2014, p. 76).

En este final del primer acto, Rosa-Frik, resonando ecos borgeanos del cuento *El Aleph*, se distingue de sus compañeros por esa capacidad de apertura temporal y espacial, que insinúa un futuro, sino adverso, aventurado y azaroso. Asimismo, las primeras líneas de la novela la presentan como a una niña ingresando en la escuela, en su primer día de clase, y revelan ya esa eventualidad, esa preñez y fecundidad de un futuro: «Imposible *volver*. Y, sin embargo, su casa estaba apenas a dos cuadras. Se resignó. Intentó concentrarse en la ceremonia inaugural, probando las primeras bocanas de aire que sólo se respiraban en la escuela y que la acompañarían... *durante los próximos once años* (Lojo, 2014, p. 13; el subrayado es mío).

Estos primeros rasgos le otorgan a Rosa-Frik la posibilidad de trasmutar eventualmente su personaje de una carnadura histórica a una dimensión mitológica, y, además, de convocar a los diferentes actantes de la primera parte de la novela para que logren una suspensión de las tensiones históricas. Bronoslaw Malinowski, en *Magia, ciencia y religión*, al hablar del lenguaje mítico nos ilumina sobre esta capacidad que desarrolla este personaje, la cual le permite develar «la realidad oculta de un irregistrado pretérito, arropando las contradicciones creadas por los sucesos históricos y no para retrotraer un registro exacto de los mismos» (1985, pp. 109-110). Claude Lévi-Strauss, otro estudioso del mito, nos ayuda a entender la función de la intervención de la figura mítica de Casandra al final del relato: «Gracias al ritual, el pasado "desunido" del mito se articula, por una parte, con la periodicidad biológica y de las estaciones, y, por otra parte, con el pasado "unido" que liga, a lo largo de las generaciones, a los muertos y a los vivos» (1988, vol. 3, p. 52). Hay, desde luego, un cambio en los modos de representación utilizados por Lojo, ya que esta última sección abandona el componente diegético que hemos llamado «histórico», tanto en cuanto a los eventos ficcionales como cuanto a las isotopías histórico políticas de la sociedad argentina de los años setenta, para adentrarse no solo en un universo mítico, sino, además, en otro registro dramático, en el que se instala la mediación de la tragedia griega. Previamente, habría que exponer algunas palabras sobre Casandra, la figura mitológica que va a personificar Rosa-Frik en esta segunda parte. Según los antiguos textos griegos, el Dios Apolo le ofrece a ese personaje femenino el don de la clarividencia y la profecía. Sin embargo, como castigo, este obsequio viene acompañado de una maldición: a pesar de que ella puede prever los males que sufrirán sus contemporáneos, estos no le creen cuando los anuncia y los prevé, por lo que es condenada a ver sufrir y morir a sus seres queridos. Rosa-Frik se siente apelada a desempeñar ese rol al ser convocada por el coro de las últimas escenas como «Casandra». Ella se resiste a ese nombre y a la función que lo acompaña, pero no hay margen para darle la espalda, porque, como lectores, sabemos que ha ejercido ese papel, a pesar de ella misma, desde las primeras páginas, como explicamos en los párrafos anteriores. Ella siempre ha guardado una distancia con los hechos que «ocurren» a su alrededor, y cuando uso el verbo «ocurrir» hablo de cómo las acciones tienen una impronta en los personajes, en las secuencias que se desarrollan, a la vez que guardan una estrecha relación con hechos históricos acontecidos en la Argentina de principios de los años setenta. Hay en Frik una suerte de postura de observación, es casi como si los hechos no le «ocurrieran» a ella. Los sucesos humanos, es decir históricos, inscriben una postura y carga ética que van asumiendo ciertos personajes. Desde las primeras líneas, notamos esa mirada entre el pasado, el presente y el futuro a cargo del narrador en tercera persona, que juega con esta lucidez preñada de presagios fatídicos y ominosos que no comparten todos los personajes, pero que sí se delegará en Rosa-Frik. Cuando, en las primeras páginas, el narrador indica que Frik entra el primer día de clase a la escuela y traspasa ese umbral que la lanza inevitablemente hacia un futuro del cual era «imposible volver», el potencial futuro de su generación estaba signado. O, mejor dicho, estaba previsto por la narradora que encarna la conciencia de Frik. Todo el primer acto de esta primera parte está henchido de futuro, casi bordeando la premonición. Leemos:

> De las treinta caras que sobresalían en los pupitres, una se borraría antes de terminar el secundario, reclamada por la maternidad imprevista. [...]. *Otras dos se hundirían para siempre, dieciséis años más tarde, quizás, en el fondo barroso del Rio de la Plata, o en una fosa sin nombre, un número de donde nadie podría rescatarlas*. La mayoría también iba a quedarse en el país donde habían nacido, aunque algunos padres habían nacido en otros [...]. Pero en aquel momento, ignorantes de sus destinos *eran iguales, salvo Frik, la peor de todas, que hubiera deseado bañarse en agua de colonia para tapar el olor a amoníaco real o imaginario, que sentía de sus ropas ya secas* (2014, Lojo, 2014, pp. 15-16; el subrayado es mío).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Querría aclararles a los lectores que se hayan sentido confundidos por la mención al olor a amoníaco que percibe Rosa-Frik que estos eran los minutos en que los niños de la escuela escuchaban el himno nacional argentino. La niña escucha sus últimos compases: «¡Oh, juremos con gloria morir!, ¡OOOhhh, juremos con gloria morir!» (2014, Lojo, p. 15). En ese momento, un imparable terror la lleva a orinarse. En un lugar de su conciencia, Frik sabía que esa línea del himno se haría literal para muchos de su generación. De alguna manera, sospechaba el horror que se avecinaba. Esta cualidad y capacidad se van a hacer evidentes en las últimas páginas de la novela, cuando sea convocada a hablar con los muertos. De tal forma, Casandra se constituye en la instancia que posibilita que los conflictos generacionales se puedan retrotraer y que se construya una historia nueva que evite no solo la tragedia de la repetición, sino la captura en una «reacción» generacional que anule las vivencias propias. Tenemos, entonces, a dos Rosa-Frik: la de la primera parte que simplemente cuenta con las contingencias de la época y los límites impuestos por las voluntades contrapuestas de los personajes que la rodean, y la Frik-Casandra que asume su capacidad intra y transhistórica y, desde allí, se acerca a asimilar las contradicciones históricas. La primera de ellas concluye la primera sección de la novela con la siguiente frase: «Frik ya no podía reunirse en Buenos Aires con ninguno de los protagonistas del drama de Miller. Había quedado sola sobre la escena, con Ángel [su esposo] y con su hijo en el patio de una casa, donde la obra con otro libreto, con otros actores y con final incierto, volvería a empezar» (Lojo, 2014, p. 227).

La segunda parte de la novela, «Frik-Casandra habla con los muertos», comienza con un epígrafe del poema *Auguries of Innocence*, de William Blake, en el que el poeta romántico inglés invoca la luz en la oscuridad, la sabiduría en la ignorancia, y la clarividencia, cualidades que caracterizan a la figura de Casandra, casi devenidas en maldición, ya que la última de ellas implica conocer el futuro, pero siendo impotente para convencer a sus coetáneos del ominoso porvenir que se les avecinaba. Además, el poema evoca la inocencia, que será el tema de las tres escenas de las que se compone esta segunda parte. En un escenario idéntico al que usaron los jóvenes de la década del setenta para representar la obra de Arthur Miller, Casandra posibilita la aparición de «muertos»: Esteban Milovich, su padre, el exsacerdote Juan Aguirre y Ana, la madre de Rosa. Todos ellos con deudas, unos con otros. Los «augurios de inocencia» vaticinados por William Blake van verificándose en los sucesivos «encuentros», que, de la mano de Casandra y el coro de la tragedia, se producen. A través del recurso retórico de la repetición de palabras o frases, propio del drama trágico, se intenta resolver las tensiones «históricas» entre generaciones. Esteban Milovich y su padre: «Milovich: Ahora te miro. *Ahora te reconozco y te honro*. Por lo que nos diste, siendo. / Esteban: Yo también te miro. *Te reconozco y te honro*. Por lo que me quisiste viviendo» (Lojo, 2014, p. 240; el subrayado es mío). Y pocas páginas más adelante, Frik y su madre Ana, quien sucumbió al suicidio:

> Frik: [...] yo te juzgué y te condené varias veces. También te perdoné muchas otras. Y te volví a condenar. Pero no sirven de nada. Ni la condena ni el perdón [...].
>
> Ana: ¿Para qué estás aquí entonces?
>
> Frik: Para verte de nuevo. Para perderle el miedo al abismo que abriste en mí.
>
> Ana: Y, ¿qué ves?
>
> Frik: *Te reconozco y te honro en la vida que me diste*. Agradezco ese don y todos los otros.
>
> Ana: ¿Y el abismo?
>
> Frik: No lo abriste vos, Ana, después de todo. *Venía con la vida*, y así *lo acepto* (Lojo, 2014, p. 244; el subrayado es mío).

La humanidad de todos los personajes permite los «augurios de inocencia» y, con ellos, si no la posibilidad/ peligro de la continuación del legado intergeneracional que ha sido el tema de este trabajo, sí una suerte de redención.

Iniciamos este trabajo enfatizando cómo, desde la ficción, se sigue reflexionando sobre los dramáticos hechos que vivió la Argentina en los años setenta. Y, en estas conclusiones finales, insistimos en el valor (en

PDF generado a partir de XML-JATS4R

su doble acepción) que los creadores de ficciones ejercen al abordar la historia y la memoria, ensanchando la capacidad de la reflexión sobre el pasado. De la mano de Paul Ricoeur, quien, en su monumental obra *Tiempo y Narrativa*, emprende, entre otros, el estudio del mundo narrativo identificando tres niveles de mimesis, nos interesa aquí, particularmente, el tercero, que es el que integra el mundo del texto y el mundo del lector, ampliando las posibilidades éticas tanto como estéticas de este último, las cuales abren una reevaluación del espacio creado por la ficción (1990, Vol. 3, pp. 52-91). Es en este movimiento de apertura que permite la ficción que el/la lector/-a logra hacerse libre para nuevas evaluaciones de la realidad representada. En *Todos éramos hijos*, Lojo recrea, da vida, a un recorte de los años setenta: la adolescencia y la incipiente juventud vivida bajo el signo de transformaciones sociales y políticas en la Argentina y el desconcierto que conllevan.

Hemos elegido, en este trabajo, hacer una lectura en clave generacional, deteniéndonos en los conflictos en torno a la filiación en sus ecos familiares, religiosos y políticos. Ha habido otras lecturas generacionales de los años setenta: el controvertido ensayo de Ricardo Leis, el trabajo de María Florencia Osuna sobre la cultura de los años sesenta y los escritos de Mariela Peller, entre otros. La interpretación en clave de filiación y generaciones se pregunta por cuál es la estructura generacional del momento en el que vivimos. En un contexto social más amplio, Dominique Viart identifica lo que él llama «relatos de filiación», centrándose más bien en ficciones europeas, y afirma que se registra hoy lo que él denomina «la emergencia de esta nueva forma que, posteriormente, recibió la aprobación de la crítica, incluida la periodística y, en algunos casos, de los mismos escritores: "el relato de filiación"» (2019, p. 2). Es de notar que, para este crítico, la categorización está más vinculada con *la forma* que con *un tema*. Hemos tratado de acercarnos al texto de Lojo desde esta óptica, estudiando cómo la focalización de la novela se acerca al material narrativo desde una postura de sospecha más que de abierto enfrentamiento con respecto a la generación anterior a los jóvenes personajes.

En esta novela y ante la pregunta sobre los vínculos filiales y los (des-)encuentros generacionales, Lojo elige el punto de vista y ángulo de profundidad de la joven Rosa-Frik, con sus alcances y limitaciones, y lo complementa con una fuerte configuración dialógica con los otros personajes. La «conciencia única y unificada de una conciencia» (Bakhtin, 1984, p. 6) se disuelve reforzando, así, la posibilidad de la apertura mimética del lector de la que hablaba Paul Ricoeur (1990). A raíz de la presentación de la novela el 17 de abril del 2015 que organizó el espacio *Una Brecha*, Juan Manuel Villar Ruiz y Facundo Sorovigarat (2015) redactaron una crónica del debate: «Sobre el final de la reunión, la autora hizo una reflexión por demás interesante. Lojo afirmó, concluyendo sobre su novela que "no hay generación que no vaya a ser juzgada por sus hijos", la tensión presente entre "padres" e "hijos" es la lógica que dinamiza la historia». Quizás este ensayo haya pretendido ser una ampliación de las palabras de la autora.

Referencias Bibliográficas

Amado, A. y Domínguez, N. (comp.). (2004). *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones.* Buenos Aires: Paidós.

Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoievsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bari, C. (ed.). (2019). «Transculturalidad creativa en la frontera argentina: María Rosa Lojo». *Gramma* 30 (62). *Colección Estudios Críticos de Literatura Argentina*. Monográfico Número 7.

Basile, T. (2019). *Infancias, La narrativa argentina de HIJOS.* Villa María: Eduvim.

Biblia Latinoamericana. (2005). Buenos Aires: Editorial San Pablo.

Broullón Acuña, E. (2013). «Linajes y culturas diaspóricas lojianas. La genealogía como dispositivo de protección en el exterior». *Intersecciones en Antropología* 14 (1), pp. 5-14.

Campos, E. (2016). *Cristianismo y Revolución. El origen de los Montoneros. Violencia, política y religión en los 60*. Buenos Aires: Edhasa.

Crenzel, E. (2015). «Towards a History of the Memory of Political Violence and the Disappared in Argentina». En Allier-Montaño, Eugenia y Emilio Crenzel (eds.). *The Struggles for Memory in Latin America.* Nueva York: Palgrave, pp. 15-33.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Crespo Buiturón, M. (2009). «Tras el original perdido: memoria e identidad del exilio en la obra de María Rosa Lojo». *Salina. Revista de Lletres*, 23, pp. 177-181.

Crespo Buiturón, M. (2016). «Una mirada oblicua sobre las madres en la última dictadura militar argentina: *Todos éramos hijos*, de María Rosa Lojo». *Les Ateliers* 9, pp. 121-131.

«Documento de Información Doctrinaria para la Juventud». (1972, may. 30). *Primera Plana* 487, s. d.

Freud, S. (1979). *La novela familiar de los neuróticos*. En *Obras Completas*, vol. IX. Buenos Aires: Amorrortu.

Friera, S. (2012, mar. 27). «No estoy hablando del pasado, es una vivencia sin tiempo». *Página 12.* En línea: https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-24721-2012-03-27.html

Gillespie, R. (2008). *Soldados de Perón. Historia crítica sobre los Montoneros.* Buenos Aires: Sudamericana.

Guevara, E. (1977). *El socialismo y el hombre nuevo*. México: Siglo XXI Editores.

Harvey, R. y Kaplan, A. (2009). «*Introduction*». *Filiation and its discontents*. Stony Brook: Humanities Institute at Stony Brook, pp. 1-18.

Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory.* Harvard: Harvard University Press.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria.* Madrid: Siglo XXI Editores.

LaCapra, D. (2014). «*Preface*». *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: John Hopkins University Press, pp. IX-XVIII.

Lévi-Strauss, C. (1988). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lojo, M. R. (2014). *Todos éramos hijos.* Buenos Aires: Sudamericana.

Maidana, R., Timerman, J. y Villarroel, S. (1973, sep. 3). *PERÓN HABLA SOBRE LA JUVENTUD* [Video]. Youtube. Consultado el 16 de sep. de 2020, desde: https://www.youtube.com/watch?v=DeXtcqaGzDg

Malinowsky, B. (1985). *Magia, ciencia y religión.* Madrid: Planeta.

Nietzsche, F. (1996). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial.

Nietzsche, F. (2009). *Ecce Homo*. Oxford: Oxford University Press.

Peller, M. (2010). «Herederos: fielmente infieles. La generación de los hijos e hijas revisita la militancia armada de los setenta». *Actas de las V Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente.* Buenos Aires: Universidad Nacional Sarmiento, pp. 1-18.

Plotkin, M. (1993). «La ideología de Perón». En Amaral, S. y Plotkin, M. (comps.). *Perón, Perón, del exilio al poder.* Buenos Aires: Cántaro.

Ricoeur, P. (1990). *Time and Narrative.* 3 volumes. Chicago: University of Chicago Press.

Sarlo, B. (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. México: Siglo XXI Editores.

Segal, S. y Verón, E. (2003). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista.* Buenos Aires: Eudeba.

Strejilevich, N. (2006). *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90.* Buenos Aires: Catálogos.

Vezzetti, H. (2009). *Sobre la violencia revolucionaria. Memorias y olvidos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

Viart, D. (2019). «El relato de filiación. Ética de la restitución contra deber de memoria en la literatura contemporánea». *Cuadernos LIRICO* 20, 2019. Consultado el 15 de jul. de 2019, desde: http://journals.openedition.org/lirico/8883

Villar Ruiz, J. M. y Sorovigarat, F. (2015). «*Crónica sobre* "Todos éramos hijos"». UNA]BRE[CHA. Consultado el 24 de oct. de 2020, desde: https://www.unabrecha.com.ar/cronica-sobre-todos-eramos-hijos/

Notas

* Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Colorado. Fue docente de la Universidad de Montana (EE. UU.) y de la Universidad Nacional de Salta (Argentina). Correo electrónico: maria.bustos@mso.umt.edu

[1] El término «posmemoria», acuñado por Marianne Hirsch (1997), refiere a la memoria de la generación posterior a acontecimientos traumáticos que se construye a través de memorias, imágenes e historias de las generaciones anteriores.

[2] H.I.J.O.S. es el acrónimo utilizado por el colectivo Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, compuesto, en su mayor parte, por descendientes de desaparecidos durante la dictadura militar argentina iniciada en el año 1976.

[3] Existen numerosos trabajos que exploran las complejas relaciones entre los movimientos juveniles de izquierda en los años sesenta y setenta y la figura de Perón (tanto durante los años del exilio como después de su vuelta a la Argentina). Entre ellos, destacamos los estudios de Gillespie, Richard (2008); Campos, Esteban (2016); Silvia Segal & Eliseo Verón (2003) y Plotkin, Mariano (1993).

[4] «Trasvasamiento generacional: Por un lado, define el progresivo y racional relevo de una generación política por otra, mediante el recambio de los dirigentes de conducción y de encuadramiento. Por otro lado, y simultáneamente, implica obtener la síntesis de las mejores virtudes de ambas generaciones, a través de la reafirmación ideológica y de la actualización doctrinaria y tecnológica» (*Primera Plana* 487, 30 de mayo, 1972).

[5] Roberto Maidana, Jacobo Timerman y Sergio Villarroel. Reportaje televisivo realizado a Juan Perón en 1973.

[6] En su estudio sobre las novelas de Fedor Dostoievsky, en donde Mikhail Bakhtin encuentra la materialización del proceso poético por el cual los personajes se construyen de forma «inacabada», afirma que esta capacidad puede resumirse de la siguiente forma: «… *nothing conclusive has yet taken place in the world, the ultimate word of the world and about the world has not yet been spoken, the world is open and free, everything is still in the future and will always be in the future*» [«… nada final ha tenido lugar todavía en este mundo, la última palabra del mundo y sobre el mundo no ha sido dicha, el mundo está abierto y es libre, todo está aún en el futuro y siempre estará en el futuro»] (1984, p. 166).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

INVESTIGACIÓN

«ROMEO Y JULIETA»: UNA ANTESALA A LA MODERNIDAD

Gramma

Miroli, Alejandro

Alejandro Miroli
agm.episteme@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 70, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 10 Febrero 2023
Aprobación: 19 Marzo 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604322003/

Resumen: El artículo se propone como una lectura de *Romeo y Julieta* en clave de filosofía política, en la cual William Shakespeare expone, en una historia de amor trágico, las decisiones de agentes sociales que viven en una jerarquía social estamental, que preanuncia la moderna sociedad con una jerarquía de clases sociales. En su obra, el autor realiza una interpretación de las singularidades, eventos aleatorios, que generan secuencias de otros eventos, que convergen en una ruptura de las jerarquías sociales precedentes.

Palabras clave: Sociedad Estamental, Jerarquía, Deseo, Azar, Modernidad, Shakespeare.

Abstract: *This article is given as a reading of* Romeo and Juliet *in the key of political philosophy, in which William Shakespeare exposes, in a tragic love story, the decisions of social agents who live in a social status hierarchy, while he pre-announces the modern society with a hierarchy of social classes. In his work, the author makes an interpretation in which singularities, random events, generate sequences of events that converge in a rupture of the preceding social hierarchies, whose effects trigger the announced social change.*

Keywords: *Estate Society*, *Hierarchy*, *Desire*, *Chance*, *Modernity*, *Shakespeare*.

1.Introducción

¿Por qué una obra sobre el amor trágico termina con la reconciliación transaccional de las familias enfrentadas y con el poder político exigiendo la concordia? La literatura y la mitología están llenas de amores trágicos —Tisbe y Príamo (Ovidio, *Metamorfosis*), Tristán e Isolda (Gottfried von Strassburg, con versiones previas), Hjalmar e Ingeborg (*Hervarar saga ok Heiðreks*)—; por su parte, la tragedia griega nos enseña la inevitabilidad del resultado que siempre confirma el orden establecido. Sin embargo, *Romeo y Julieta* parece señalar otra cosa: el destino final de los jóvenes es, al mismo tiempo, el momento inicial de algo nuevo. ¿Qué es eso y por qué es relevante en esta obra? Intentaremos examinar esta cuestión desde una hipótesis: *Romeo y Julieta* puede leerse como un signo del surgimiento de la Modernidad.

2. Literatura como Filosofía

Si nuestra propuesta es exponer esta obra de William Shakespeare como filosofía política, se hace necesario tratar esa compleja relación entre la literatura y la filosofía, sea al modo de géneros, o sea en aquellos autores en los que aparecen temas filosóficos: Voltaire, Fiódor Dostoyevski, Miguel de Unamuno o Aldous Huxley.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Este vínculo íntimo entre literatura y filosofía va en las dos direcciones. Si partimos de la filosofía, un ejemplo de este lazo es la principal práctica en la filosofía política occidental[1], el contractualismo político, una larguísima tradición, cuya presencia es inmensa, que se funda en una creación ficcional persistente: el mito del contrato social[2]. No existe ficción absoluta y completa que tenga mayor desarrollo teórico y uso político que esta creación; los autores contractualistas partían de un hecho histórico: que las primeras urbanizaciones, con estructura protoestatales, surgen de sistemas cooperativos que se imponen en la economía material —como la coordinación de una partida de caza, de tareas de riego y sembradío, de construcción de edificios con materiales separados, etcétera—. Estos hechos de cooperación fueron interpretados desde una institución bien establecida: el contrato privado o entre partes, que negocian obligaciones y disposiciones mutuas. Así, para estas doctrinas, el origen de las sociedades políticas con estructuras paraestatales o estatales se explica mediante un supuesto acuerdo originario de partes que logra que todos se pongan de acuerdo —los presentes y los subrogados[3]— voluntariamente y en paridad, para la constitución de una organización estatal a partir de una realidad prepolítica que, por ese acto, adquirirá alguna forma de legitimidad ético-política universal e irrevocable.

Como creación ficcional, su existencia o inexistencia factual es irrelevante; de hecho, situaciones que pudieran instanciar ese mito jamás se encontraron en el registro antropológico o histórico. Pero esa inexistencia no amilana a los filósofos que responden a ello con el giro eidético[4]: es decir, no importa cuáles fueran los mecanismos sociales realmente operantes en el surgimiento de entidades políticas estatales, su estructura formal tendría que ser la de un contrato social. De ello se seguiría una hermenéutica de la historia política que trataría de encontrar las trazas del contrato ideal en cada surgimiento empírico de una entidad política estatal en fórmulas como: «Si surgió la estructura estatal X, entonces debemos buscar los rasgos contractuales de X que serían los que proveerían de legitimación ético-política a X».

Y a la inversa, la literatura ha producido creaciones ficticias que luego operaron como ideas filosóficas, como es el caso de *Martín Fierro*, cuyo rol como idea en la filosofía de la historia argentina no es menor al que tiene el mito de contrato social en la filosofía política, con numerosos filósofos argentinos que abordaron dicha figura literaria[5].

En la filosofía política moderna, al lado de sus autores fundantes, aparecen escritores que merecen igual consideración; tal es el caso de William Shakespeare. No se trata de los temas que hay en sus obras —lo cual sería un asunto menor—, sino de la propia estructura de ellas, de la materia dramática donde brota la sustancia política, conformando una original exploración sobre el proceso de constitución de la Modernidad.

3. Hacia Romeo y Julieta

En §1 hemos planteado la pregunta que introduce la cuestión de la importancia política de *Romeo y Julieta*. Centrado en el conflicto entre dos familias de Verona, Shakespeare expone, con una intensidad muy expresiva, ese momento dramático de transformación en el cual surge la dialéctica que da origen a la sociedad moderna: el pasaje de la sociedad de órdenes, la subordinación simbólica y la deuda de sangre, a la sociedad capitalista de mercado y la deuda contable.

Sobre la llamada *The Most Excellent and Lamentable Tragedie of Romeo and Juliet* en la segunda edición *in quarto*, y luego *The Tragedie of Romeo and Juliet*, en la primera edición *in folio*, de 1623, conocida comúnmente como *Romeo y Julieta*, no sería exagerado señalar que, tal vez, sea la más influyente de William Shakespeare[6]. Sobre esta hay un tópico prácticamente generalizado: ella es entendida y llamada una obra sobre el amor trágico, cruzado por el desentendimiento, o por la intolerancia, o por el odio familiar, tal como señala Harold Bloom:

> Tenía que haber una gran canción erótica de Shakespeare, un himno lírico y tragicómico que celebrara un amor puro y lamentara su inevitable destrucción. *Romeo y Julieta* es incomparable, en Shakespeare y en la literatura mundial, como

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> una visión de un amor mutuo intransigente que perece por su propio idealismo e intensidad. [...]. La sutil atrocidad del drama de Shakespeare es que todo está en contra de los amantes: sus familias y el Estado, la indiferencia de la naturaleza, los caprichos del tiempo y el movimiento regresivo de los contrarios cosmológicos del amor y el conflicto (2008, pp. 197 y 213).

Nuestra propuesta permite salir de este tópico casi general, proponiendo otra entrada a la obra. En esa dirección, la cuestión será: ¿cuál es el conflicto fundamental de esta pieza? La lectura tópica pondría el énfasis en la muerte dramática de ambos cónyuges al fracasar el plan urdido por Fray Lorenzo para encontrarse y huir del impedimento que se generaba por la oposición de ambas familias a su matrimonio.

Pero, en rigor, el proyecto es un empeño inútil, ya que llegase o no el mensaje que Fray Lorenzo le envía a Romeo, donde le explicaba lo que había urdido para evitar el enlace de Julieta y Paris, el encuentro de ambos amantes estaba condenado de antemano. La presencia de este último en la tumba de Julieta hubiera precipitado el final del mismo modo que sucedió. La muerte de Paris solo habría agravado la culpabilidad homicida de Romeo y no habría evitado que se aplicara la pena capital suspendida por la sentencia de destierro.

A diferencia de la visión que expone Bloom (2008), sostendremos que el conflicto central de la obra exhibe las estructuras sociales existentes sobre los agentes. Por eso, el suceso fundamental en la pieza es la muerte de Mercucio, que surge de la negligencia de Romeo; una secuencia cuya estructura temporal será la clave de la tragedia de Verona.

4. Contexto y Carácter de Romeo y Julieta

¿Cuál es la situación de Verona? Esto se enseña en el principio del drama: «Dos casas, semejantes en grandeza, en la Verona de nuestro escenario, de antiguos pleitos urden nuevas riñas y con sangre civil manchan sus manos [...] lastrado por la muerte y por el odio familiar, implacable hasta su fin» (Shakespeare, 2016, Prólogo, vv. 1-10).

De tal magnitud es el conflicto entre ambas casas, que incluye a las familias y sus lacayos, conmilitones, amigos y parientes. Nadie puede evitar tomar partido violento, enfrascándose en querellas continuas y llamadas al duelo sin ningún motivo específico que las hubiera desencadenado:

> TEOBALDO—¿La espada en alto y contra unos villanos?
> Vamos, Benvolio, disponte a morir.
> BENVOLIO—Solo ponía paz. Guarda esa espada,
> o ven aquí y ayúdame a separarlos.
> TEOBALDO—¿Armado hablas de paz? Odio ese término
> como al infierno, a ti y a los Montesco.
> ¡En guardia, cobarde! (Shakespeare, 2016, I, 1, vv. 60-65).

La intensidad de ese odio, que proviene de la historia remota de ambas casas, los arrastra a todos como manifestación de dicha estructura: «MERCUCIO—Estoy herido. ¡Malditas familias! (Shakespeare, 2016, III, 1, vv. 85-86).

¿Cómo se inscriben los lazos de las familias, el pleito antiguo y el odio mutuo en la estructura social veronesa y en su dinámica política? En el plano más basal, Verona es un conjunto de relaciones entre familias; así tenemos a los Capuleto y los Montesco y otras que repiten las estructuras que hay entre estas familias, configuraciones emocionales —de amor u odio—, que fijan límites rigurosos (son de máxima intensidad o «...implacables hasta el fin») a los vínculos personales que puedan ocurrir y que imponen nexos violentos («...riñas... sangre civil...»), que pueden llegar a entrar en conflicto con la ley de la ciudad. La fuerza y la radicalidad de esos tratos exhiben un tipo de jerarquía social rígida con relaciones polémicas. Pero, ¿qué tipo de jerarquía es ésta que impone tales relaciones? Eso nos lleva a examinar esta categoría tan central en nuestra lectura.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

El concepto de *jerarquía* social es muy complejo porque abarca una enorme cantidad de elementos. Sugiere Han van Wietmarschen (2021) dos cláusulas básicas para el análisis de dicho término: (1) Cláusula de autoridad: para ello el autor introduce la noción de valencia social como «...una característica central de la jerarquía social [...] las posiciones sociales en una jerarquía social no son simplemente diferentes; sus ocupantes se sitúan "encima" y "debajo" unos de otros...» (Van Wietmarschen, 2021, p. 3); así dicha valencia obtiene rasgos ceremoniales y normativos que no solo se poseen al ser atribuidos, sino que deben ser expuestos en el comportamiento. (2) Cláusula de funcionalidad simbólica: para el autor esto supone la forma de movilidad ceremonial y normativa:

> ... las personas suelen estar poderosamente motivadas por consideraciones de jerarquía social. (i) [...] donde la movilidad social sea posible, las personas a menudo aspiran a ocupar posiciones sociales más altas en lugar de más bajas. [...] donde la movilidad social es difícil o imposible, los participantes en las jerarquías sociales a menudo se preocupan mucho por ser tratados y considerados de una manera acorde con la posición social en la que se suponen ellos mismos... (Van Wietmarschen, 2021, p. 4).

Esto supone que la movilidad social impacta en las autopercepciones de quienes ascienden —orgullo y autoestima— y las de quienes quedan atrás —envidia, admiración e ira—.

Siguiendo esta propuesta, la noción central es la de valencia, desde la cual se pueden identificar los mecanismos sociales que operan sobre la estabilidad o movilidad de las jerarquías para entender así las relaciones entre la casa ducal de Verona y las familias Montesco y Capuleto. Esta valencia social se manifiesta en dos tipos de vínculos que se entablan entre esos actores sociales:

Relaciones de la cláusula de autoridad: una jerarquía es superior a otra en la medida en que los agentes de la primera pueden dar órdenes y ejercer coacción o sanción legítima sobre los agentes de la segunda que no cumplan dichas órdenes. Estas prácticas suponen dominación y no solo mando, como señala Olivé: «... relaciones de dominación [...] en donde un actor, individual o colectivo obtiene una ventaja [...] material [...] o moral [...] por y a costa de otro actor social [...] [con] un sistema valorativo que asigna diferentes grados de estimación a los diferentes estamentos» (1996, pp. 76-77, 79).

Relaciones de la cláusula de funcionalidad simbólica: una jerarquía es superior a otra en la medida en que los agentes de la primera pueden definir tareas o roles que revisten de valor material o simbólico a los agentes de la inferior. Ello supone lo que se llama la cohesión jerárquica, que ocurre cuando:

> Cualquier actor consciente de vivir dentro de la jerarquía tiene clara su ubicación en la misma, conoce los otros rangos y los evalúa del mismo modo que lo haría con cualquier otro actor perteneciente a otros rangos... hay una estimación intersubjetivamente compartida por todos los miembros del sistema jerárquico (Olivé, 1996, p. 79).

Toda jerarquía social puede entenderse como alguna combinación de ambos elementos, siendo que habrá algunas en las cuales primarán las relaciones de autoridad mientras que, en otras, serán centrales las mecánicas de funcionalidad simbólica, con una serie de casos intermedios. Las primeras son las que se involucran en las interacciones contractuales, en las cuales el incumplimiento supone una sanción efectiva por una autoridad investida de esa capacidad de castigar el desacato. Las relaciones simbólicas abarcan las estimaciones y las valoraciones que se tienen entre sí los agentes sociales, en una trama dual:

La trama vincular de la agencia: son que se originan en la intencionalidad del agente. Lo que este expone, prefiere, desea, exhibe, anhela, se procura, todo lo se inscribe en proyectos y planes de vida propios, en los cuales lo reconocemos.

La trama vincular de la incidencia: las relaciones que se originan en la intencionalidad de terceros sin que participe la intencionalidad suya, quienes lo juzgan, lo evalúan, tienen expectativas que serán partes de los proyectos y planes de vida alógenos, en los cuales el agente es instalado y elegido, promovido o postergado.

Las consideraciones de los Capuleto y los Montesco están dictadas por dicha trama dual que expone la primacía de la economía simbólica sobre la economía material (y la maximización) y la jerarquía social de órdenes sobre la jerarquía de clases sociales.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Con estos datos, consideremos el primer punto. La economía simbólica existe en toda organización humana, pero adquiere un lugar central en las jerarquías de órdenes o estamentales, que involucran la trama dual antes señalada, en la cual se generan el capital y el valor simbólicos.

Por su parte, la economía material se rige por el principio de escasez que depende de las condiciones de apropiación laboral de la materia y las formas sociales de derechos de propiedad; en ella, los bienes siempre están disponibles en número finito, no se pueden generar sin acumulación precedente y sin trabajo humano, y se rigen por la ley de intercambio que trueca Valor (entregado) X Valor (esperado), ley que, bajo ciertas circunstancias, permite el cálculo económico y la representación contable.

Por el contrario, la economía simbólica no tiene carácter contractual, sino que funciona por el principio de exhibición: en ella no hay una ley general de intercambio ni cálculo o cuantificación alguna, y no existe ninguna restricción para la creación de nuevo valor.

Georges Bataille abordó la noción de gasto simbólico como un concepto contrapuesto a la inversión material:

> ... al principio clásico de la utilidad [que tiene como fin] [...] el placer —pero solamente bajo una forma atemperada, ya que el placer violento se percibe como *patológico*— y queda limitada a la adquisición (prácticamente a la producción) y a la conservación de bienes, de una parte, y a la reproducción y conservación de vidas humanas [...] [lo que involucra que] cualquier enjuiciamiento general sobre la actividad social implica el principio de que todo esfuerzo particular debe ser reducible a las necesidades fundamentales de la producción y la conservación... (1987, p. 26).

Asimismo, Max Weber ha señalado la conexión entre la economía simbólica y las jerarquías sociales de órdenes, ya que, en estas, los estamentos no están ordenados por el capital material de cada agente, sino que:

> En oposición a las clases, los estamentos son normalmente comunidades, aunque con frecuencia de carácter amorfo. En oposición a la «situación de clase» condicionada por motivos puramente económicos, llamaremos «situación estamental» a todo componente típico del destino vital humano condicionado por una estimación social específica —positiva o negativa— del «honor» adscrito a alguna cualidad común a muchas personas [...]. El honor correspondiente al estamento [...] se halla más bien en radical oposición a las pretensiones de la pura posesión de bienes. Poseedores y desposeídos pueden pertenecer al mismo estamento y esto ocurre con frecuencia y con evidentes consecuencias, por precaria que pueda ser a la larga esta «igualdad» en la apreciación social (2019, p. 1122).

La emulación y la interacción no transaccional o utilitaria, que se generan en la trama de relaciones agencia-incidencia, está en el núcleo de la valencia social, concepto que señalara Van Wietmarschen (2021). Y, en esta trama, tiene un lugar central cierto tipo de jerarquía social: la de órdenes o estamentos.

Podemos ahora ir al segundo punto: las jerarquías sociales de órdenes o estamentales. Para ello es pertinente el análisis que hace Roland Mousnier (1969). Este autor reconoce tres tipos básicos de jerarquía social:

(1) *Castas*. Esta jerarquía se encuentra conformada por relaciones funcionales de fuente religiosa; sus relaciones funcionales son absolutamente estáticas, hereditarias y completamente cerradas, en las cuales los cambios de valencia social futura serán nulos; en ellas:

> ... no están jerarquizados según la fortuna de los miembros [...] sino de acuerdo con el grado de pureza o impureza religiosa. [...] existen reglas estrictas que indican a los miembros de cada grupo a quiénes pueden aproximarse a tocarle, quiénes pueden recibir alimento o bebida, etcétera (Mousnier, 1969, p. 23).

(2) *Clases*. Otro modo de estratificación social es la que se da en clases, noción central en las economías de mercado pletórico capitalista, guiadas por el cálculo económico y la maximización:

> La sociedad de clases aparece, en una economía de mercado, cuando la producción de bienes materiales representa el valor social supremo [...] la escala de la jerarquía social está determinada, en primer lugar, por el papel que desempeñan en el sistema de producción de bienes materiales, y, en segundo lugar, por los beneficios económicos que obtienen en función de ese cometido. Una clase social está compuesta por quienes cumplen una función análoga en el sistema y que poseen, por consiguiente, fuentes de ingresos similares... (Mousnier, 1969, p. 28).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

La jerarquía social en clases exhibe una alta movilidad, como función de los cambios en la distribución de la renta social o de los derechos de propiedad. Y si bien el pasado influye en la forma de la herencia o del capital familiar, este no es el factor central en las variaciones de la distribución de la renta social. En este sentido, la jerarquía social en clases tiene una amplia tasa de modificación de la valencia social, en aquello que los sociólogos llaman movilidad ascendente.

(3) *Órdenes o estamentos*. En esta jerarquía estamental:

> ... la estratificación social [...] no se ordena por la fortuna de sus miembros y la capacidad de consumo sino de acuerdo con la consideración como el honor y la dignidad atribuidos por la sociedad a funciones sociales que pueden no tener relación alguna con la producción de bienes materiales (Mousnier, 1969, p. 19).

En la medida en que las estratificaciones en órdenes involucran primariamente el capital simbólico, que contiene una serie de mutuos reconocimientos o consensos como los llama Mousnier, esto incluye rango, dignidad, honores, privilegios, símbolos sociales, blasones, etcétera; se trata del tipo de sociedades más numerosas en la historia humana (Mousnier, 1969, p. 39). Además, esta trama de reconocimientos opera en la valencia de cada orden social, de modo que, en los grupos:

> ... se ordenan según su proximidad o alejamiento con respecto a la función social y al estilo de vida del grupo predominante, así como según la calidad de los servicios que le brindan [...] en la parte más baja de la escala social se encontrarán aquellos que tienen la función social y el estilo de vida más alejados de los del grupo dominante... (Mousnier, 1969, pp. 20-21)

En esta jerarquía, los grupos sociales adquieren su valencia por el consenso general y los reconocimientos públicos del estatus: rango, dignidad, honores, privilegios, vestuario, alimentos, blasones. En ello habrá tareas permitidas o prohibidas, y ritos establecidos en forma minuciosa según la valencia de cada agente y cada grupo (Mousnier, 1969, pp. 20-21).

En los estamentos, existe lo que se llama endogamia y preocupación por el linaje o la herencia biológica (Mousnier, 1969, p. 21). Es decir, en este tipo de sociedad estamental, las jerarquías tienen una configuración que supone un nivel basal de vínculos familiares previos a cualquier conexión transaccional; ello hace que, en las órdenes, la movilidad dependa de la adquisición o pérdida del linaje: «... la movilidad social está controlada y limitada por la sociedad. El recién llegado debe hacer que los miembros de su nuevo estamento y del Estado reconozcan tácitamente su carácter» (Mousnier, 1969, p. 21).

De ese modo, los valores de prestigio o desprestigio, honor o deshonra, van de la mano de relaciones de autoridad y de funcionalidad simbólica complejas que involucran emociones y reconocimiento público, vínculos que nunca podrán entrar en procesos de negociación, como señala Torcuato Di Tella: «... la posesión de características valuadas como superiores o inferiores no necesariamente comercializables: linaje, educación, cultura, pertenencia étnica o religiosa, profesión, etcétera...» (2001, p. 242).

La movilidad de la valencia social de las jerarquías en órdenes es intermedia entre las que poseen la jerarquía de castas y la de clases sociales; la configuración temporal de la jerarquización social en órdenes implica que los agentes futuros están, de alguna manera, determinados por los vínculos parentales, así como el capital simbólico y valencia que vienen asociados a los agentes pretéritos, sus obligaciones no surgen meramente de la circunstancia presente de todos ellos, sino de la sombra de la agencia pasada de la casa propia y de las terceras.

Por ello, las relaciones que involucran la valencia están fundadas no sólo en la prestación de un servicio contractual, sino en una subordinación de prestigio y dependencia vital que tienen todos los miembros de cada casa, en las relaciones de lealtad y honor, lo que se manifiesta en una disposición reactiva de cada integrante de una estructura estamental familiar respecto de la otra, contra la cual hay deuda simbólica, sea entre los criados:

> SANSÓN—[criado de los Capuleto] Un perro de esa casa me saca de quicio hasta hacerme aguantar tieso: no cederé la acera a ningún hombre ni muchacha de los Montesco.
> GREGORIO—La lucha es entre nuestros amos; nosotros somos los criados.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> SANSÓN—Da lo mismo, seré un tirano... (Shakespeare, 2016, I, 1, vv. 15-20).

Detalle visible en otros parlamentos, como:

> PARIS—Los dos sois honorables, y es muy triste que dure tanto vuestra enemistad. (Shakespeare, 2016, I, 2 v. 10).

O entre los parientes y protegidos:

> TEOBALDO—¿Armado hablas de paz? Odio ese término como al infierno, a ti y a los Montesco (Shakespeare, 2016, I, 1, v. 60).

Lo cual también se observa aquí:

> CAPULETO—¡Mi espada, digo! Ahí está el viejo Montesco enarbolando su arma rencorosa.
> MONTESCO—¡Capuleto, villano...! (Shakespeare, 2016, I, 1, vv. 70-72).

Existe un paralelismo entre la sociedad estamental y el sistema de guildas, asociaciones vinculadas por actividades afines, que tenían tres rasgos característicos: en primer lugar, garantizaban una suerte de defensa mutua y solidaridad a sus miembros; en segundo lugar, fijaban un umbral de entrada a una actividad mediante una serie de requisitos fuertemente vinculados con el *status*; y, en tercer lugar, tenían una serie de ceremonias de admisión y pertenencia, operaciones simbólicas muy asociadas a la vida interna de la guilda y, por ende, más o menos reservadas, que llegaron, en algunos casos, a ser ceremonias secretas sobre las que había juramentos muy específicos.

Cabe señalar que existían tres tipos de guildas: las religiosas, las mercantiles y las artesanales (Gross, 1910, p. 14), las dos últimas relacionadas con la cultura material de las sociedades. En ellas:

> Los oficiales eran elegidos por los miembros, y su función principal era supervisar la calidad de los artículos producidos, para asegurar una buena y franca mano de obra. Por lo tanto, se hicieron ordenanzas que regulaban las horas de trabajo y los términos de admisión al gremio, incluido el aprendizaje. [...]. El objetivo principal de la guilda artesanal era supervisar los procesos de fabricación y controlar el monopolio del trabajo y el comercio en una rama particular de la industria (Gross, 1910, p. 16).

Así como la organización de los vínculos sociales dependía de las órdenes o estamentos y no era libre respecto de ellos, la organización de la producción material dependía de las guildas y no era libre respecto de estas. Esa asociación de jerarquía estamental y guildas permite explicar el gran poder de las casas, que se revela en la ambigüedad con la que Escala, el príncipe, aplica castigos punitivos al continuo batallar de los Capuleto y los Montesco:

> ESCALA—Si provocáis de nuevo más disturbios,
> pagaréis el ultraje a la paz con vuestras vidas (Shakespeare, 2016, I, 1, v. 90).

Para luego leer:

> ESCALA—Olvidadlas, por tanto; y que se marche
> Romeo, o morirá si se le encuentra (Shakespeare, 2016, III, 1, vv. 186-188).

O como lo señalara Fray Lorenzo a Romeo:

> FRAY LORENZO—¡Oh, pecado mortal! ¡Oh, ingratitud!
> Merecías morir, pero el buen Príncipe,
> infringiendo la ley, está de tu parte,
> y ha cambiado la «muerte» por «destierro».
> ¿No te das cuenta que eso es una gracia? (Shakespeare, 2016, III, 3, vv. 25-30).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

5. Lógica del Deseo y Lógica del Poder

La estructura estamental y la valencia operan como factores causales latentes sobre el comportamiento de cada agente, mientras que el conflicto entre las casas funciona como un encuadre que envuelve las discrepancias entre individuos. En ese ámbito, el choque de dichas estructuras es una relación política que podemos examinar a partir de la caracterización de lo político que hizo Carl Schmidt:

> La diferenciación específicamente política, con la cual se pueden relacionar los actos y las motivaciones políticas, es la diferenciación entre el amigo y el enemigo [...] una definición conceptual [que] representa para lo político el mismo criterio relativamente autónomo de otras contraposiciones tales como el bien y el mal en lo moral; lo bello y lo feo en lo estético, etc. [...]. Los conceptos de amigo y enemigo deben tomarse en su sentido concreto y existencial [...] no entremezclados y debilitados mediante concepciones económicas, morales o de otra índole; menos todavía psicológicamente y en un sentido privado-individualista como expresión de sentimientos y tendencias privadas (2009, pp. 56 y 58).

En la teoría del poder —como parte de una teoría del Estado—, lo político será todo el conjunto de elementos que opera en la determinación de los propios/con nosotros/amigos/seguridad vs. ajenos/fuera de nosotros/enemigos/riesgo. La posición de cada agente se resuelve en un cierre y exclusión; de ese modo, las jerarquías de órdenes operan por la lógica del prestigio y el honor hacia los propios, y el desprestigio y el deshonor a los ajenos.

Esto se manifiesta en dos planos. Por un lado, las relaciones emocionales y conyugales dependen de la autoridad del paterfamilias, que actúa como efector central del capital simbólico, y que es decisivo también en las jerarquías sociales estamentales. Tal es el caso del señor Capuleto, que obliga a Julieta a que se case con Paris, un pariente de Escala:

> CAPULETO—¡Que te ahorquen, zafia, desobediente!
> Te lo he advertido: ve a la iglesia el jueves,
> o no vuelvas a mirarme a la cara.
> ¡Ni una palabra más! ¡No me repliques!
> ¡Estoy que no me tengo! ¡Y nos creíamos
> dichosos al tener a esta hija única!
> Más veo que una sola es demasiado,
> y que tenerla es nuestra maldición.... una estúpida mocosa,
> un muñeco llorón y afortunado
> que replica: «lo siento, no me caso»
> «no puedo amar», «soy joven», «perdonadme».
> Si no te casas, este es mi perdón:
> ve a pacer donde quieras, no en mi casa.
> Piénsalo bien, que no estoy para bromas.
> El jueves está cerca; te conviene:
> ¡Fuera, ramera! (Shakespeare, 2016, III, 5, vv. 160-190).

Además, se vislumbra en la maximización del odio y el comportamiento reactivo entre los miembros de cada casa:

> PRÍNCIPE—¡Súbditos, enemigos de la paz,
> profanadores de la sangre humana...!
> ¿Nadie me escucha...? ¡Basta, hombres, bestias,
> que sofocáis vuestro rabioso fuego
> con las purpúreas fuentes de las venas!
> Arrojad esas armas destempladas
> de las manos sangrientas, y escuchad,
> so pena de tortura, a vuestro Príncipe.
> Tres reyertas civiles, causadas por palabras
> vanas, viejos Montesco y Capuleto,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

han perturbado la paz de estas calles
forzando a sus ancianos ciudadanos
a abandonar sus graves ornamentos
y a enarbolar, aun viejos, viejas armas
enmohecidas, con odio enmohecido.
Si provocáis de nuevo más disturbios,
pagaréis el ultraje a la paz con vuestras vidas.
Por esta vez podéis iros a casa:
vos, Capuleto, me acompañaréis,
y vos, Montesco, venid esta tarde
al Casal Franco, sede de los juicios,
para saber lo que hemos decidido.
¡Bajo pena de muerte, marchaos todos! (Shakespeare, 2016, I, 1, vv. 80-95).

6. La Ruptura del Orden Estamental

En la sociedad estamental todo acto está ritualizado: el nacimiento, el amor, la muerte; está escrito a quién y cómo se debe honrar, y a quién y cuándo despreciar; a quién se desea vivo y a quién se debe imponer la muerte; estas actitudes son continuas, y sólo admiten los límites prudenciales que establece la ley de la ciudad.

Pero, en ese sistema de rituales y de respuestas prefijadas, ocurre un acontecimiento singular que rompe toda la trama rígida de vínculos simbólicos y, al mismo tiempo, desata la cadena de eventos que culmina en el suicidio de Julieta y de Romeo: la muerte de Mercucio cuando el joven Montesco se interpone imprudentemente en su duelo con Teobaldo:

MERCUCIO—¿Por qué diablos te interpusiste entre nosotros? Me hirió por debajo de tu brazo. Preguntad por mí mañana y me encontraréis de un humor negro y apestoso. [...]. ¡Malditas familias! [...]. ¡Malditas familias! Me han convertido en carne de gusanos. Estoy perdido. ¡Malditas familias! (Shakespeare, 2016, III, 1, vv. 90-100).

Y luego:

BENVOLIO—Mientras, Romeo grita:
«¡Basta, amigos, partíos!» y, aún más rápido,
su brazo se interpone entre los dos
y los detiene; pero, bajo el brazo,
un malévolo golpe de Teobaldo
quita la vida a Mercucio, y Teobaldo
huye; pero regresa ante Romeo,
que ahora ya solo piensa en la venganza;
se embisten como rayos y, antes que
pudiera separarlos, ya Teobaldo
había muerto y Romeo escapado (Shakespeare, 2016, III, 1, vv. 160-170).

Esa singularidad aparece como un momento pivote en la tragedia, como momento que cierra la mecánica de los estamentos y que impone la dinámica de las clases: el estadio inicial de la Modernidad.

Escala, el príncipe de Verona —cuyos parientes Mercucio y Paris han tenido una muerte violenta que resulta de la trama de lealtades estamentales— reacciona con la rigidez de la ley ante ese resultado trágico de «...la vieja discordia...» (Shakespeare, 2016, Acto I, 1, v. 95), y señala:

PRÍNCIPE—También a mí me afectan vuestras luchas:
mi sangre se ha vertido por su culpa;
pero os castigaré con tal dureza
que habréis de arrepentiros de esta pérdida
mía; seré sordo a excusas y súplicas;
ni lágrimas ni ruegos repararán la ofensa (Shakespeare, 2016, III, 1, vv. 185-190).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

La muerte de Teobaldo no hace sino radicalizar el odio y la exigencia de venganza entre ambas casas, o sea, refuerza la estructura estamental:

> SEÑORA CAPULETO—¡Es mi Teobaldo, el hijo de mi hermano!
> ¡Oh, Príncipe! ¡Oh, marido! ¡Han derramado
> nuestra sangre! Si sois justo, buen Príncipe,
> habréis de derramar sangre de los Montesco.
> ¡Oh, sobrino, sobrino! (Shakespeare, 2016, III, 1, vv. 140-145).

7. El Conflicto por el Tiempo

En la jerarquía social de castas o de órdenes estamentales, el amor es imposible en los términos en los que lo concebimos desde la Modernidad. Lo que existió y existe es el matrimonio concertado, como el que el paterfamilias Capuleto le impone a Julieta con Paris. En efecto, contra la idea de que el matrimonio es la consumación de elecciones libres por parte de los cónyuges, como ejercicio de su autonomía personal, en la mayor parte de la historia de la humanidad, ha sido lo contrario: los matrimonios son el resultado de decisiones de terceros:

> Los matrimonios concertados por los padres o los ancianos de la familia fueron la norma mundial hasta el siglo XVIII. Si bien tales matrimonios han disminuido en Occidente junto con el ascenso del individualismo y la familia nuclear, aún quedan vestigios visibles entre aristócratas, realeza y grupos religiosos minoritarios (Das Dasgupta, 2009, p. 40).

Entre la absoluta estratificación de la jerarquía de castas y la movilidad social ascendente de la sociedad de clases, la jerarquía de órdenes impone una doble restricción al matrimonio: entre diferentes jerarquías y entre familias en el interior de una jerarquía; y ello porque el enlace nupcial supone un vínculo de las valencias de cada grupo estamental en modo que «… el matrimonio es una alianza entre familias y no una decisión individual; por lo tanto, los futuros cónyuges tienen poco que contribuir a ella» (Das Dasgupta, 2009, p. 41). En ese contexto, las parejas no se evalúan por su vínculo emocional, ni por las obligaciones internas a ella, sino por el aporte de cuidado, socorro y recursos al grupo social al que deben lealtad (Das Dasgupta, 2009, p. 41)[7].

En el marco anterior, la lectura de la obra, a partir de las muertes de Julieta y de Romeo, presentaría una secuencia de eventos que es secuencia sólita de las jerarquías estamentales: estructura estamental > matrimonio arreglado > pareja que rompe con la prohibición de unirse con quien decidan sus parientes > conflicto por la trasgresión de la prohibición antedicha.

Esta de eventos es la línea principal de la obra, o sea, la trama más aceptada, el amor prohibido y consumado trágicamente; una secuencia que se opone en forma radical a la lógica del deseo, que se expresa cuando Romeo y Julieta se declaran su atracción amorosa:

> ROMEO—Se ríe del dolor quien no está herido.
> Pero, ¡oh!, ¿qué luz asoma a esa ventana?
> Viene de oriente, y Julieta es el sol.
> Sal, sol, y mata a la envidiosa luna,
> que enferma de tristeza al ver que tú,
> su dama, eres más bella que su luz (Shakespeare, 2016, Acto II, 1, vv. 45-51).
>
> ¡Oh, es mi señora, es mi amor! (Shakespeare, 2016, Acto II, 1, v, 52).
>
> ROMEO—[*Aparte*]. ¡Habla!
> Habla de nuevo, ángel mío, porque
> refulges allá en lo alto tan gloriosa
> como un alado heraldo celestial
> a los ojos mortales, que, asombrados,
> se elevan a mirarle, y se desploman
> al verle navegar por el regazo

PDF generado a partir de XML-JATS4R

del aire, entre las nubes perezosas (Shakespeare, 2016,II, 1, vv. 68-75)

JULIETA—Oh, buen Montesco, te deseo tanto
que quizá malentiendas mi conducta;
pero confía en mí, seré más fiel
que aquellas que aparentan ser más tímidas.
Debí ser más esquiva, lo confieso,
pero, sin yo advertirlo, me has oído;
te ruego, amor, que seas benevolente (Shakespeare, 2016, Acto II, 1, vv. 140-150).

JULIETA—Para ser generosa y devolvértela.
Y, no obstante, ya tengo lo que anhelo:
mi corazón es ancho como el mar,
y mi amor, tan profundo; cuanto más doy,
más tengo; los dos son infinitos (Shakespeare, 2016, II, 1, vv. 175-180).

Pero, en rigor, *Romeo y Julieta* presenta una segunda secuencia de eventos, que es independiente de la anterior, y que se intercepta con ella en la figura de Romeo. En efecto, las muertes de Mercucio y de Teobaldo no forman parte de la secuencia anterior, y la acción negligente o imprudente del joven Montesco no desencadena ninguna actividad reactiva que se pueda vincular con el prestigio o el honor que deba ser reparado, sino que supone una intromisión azarosa que genera la secuencia de los acontecimientos de los Actos IV y V. Esta se instala como un sino, imposible de evitar: la herida mortal que Romeo inflige a Teobaldo, en duelo para vengar el homicidio de Mercucio > el destierro de Romeo, como pena conmutada de su condena a muerte, con la consiguiente prohibición de retornar a Verona > la ira de la casa Capuleto por el asesinato de su pariente > la imposibilidad de Romeo de interceder con los padres de Julieta para evitar que la comprometan con Paris > la desesperada maniobra de Fray Lorenzo para alejar al joven matrimonio de la condena a muerte, la furia vindicatoria por la muerte de Teobaldo, el imposible matrimonio programado con Paris > el duelo en el cual este pretendiente fallece creyendo haber salvado el honor póstumo de Julieta ante la presencia de Romeo.

Romeo es el enlace entre ambas secuencias de eventos. Esto es lo que precisamente hace de una historia de amor prohibida algo más: una historia del arrepentimiento como una dialéctica de dos tiempos, como un conflicto entre dos dinámicas temporales. La primera la denominaremos *tiempo estamental*, mientras que, a la segunda, *tiempo transaccional*, como veremos en los párrafos siguientes.

Tiempo estamental: Las sociedades estamentales tienen una estructura de legitimación genealógica. Las relaciones de linaje y matrimoniales, así como las familias extensas sobreimponen, en los agentes del presente, las relaciones de prestigio y deuda simbólica desde el pasado. Como señalara Ronald Mousnier (1969), la movilidad en una jerarquía social estamental exige tiempo: los hijos y nietos y parientes primarios y secundarios del señor tendrán señorío; los descendientes, parientes primarios o secundarios, de los lacayos serán lacayos. Unos y otros estarán fijados genealógicamente en esos roles, a menos que haya permisos explícitos e investiduras de linaje que permitan dicho cambio. Pero esto no dependerá meramente de los actos de quienes tengan voluntad de transformación, sino de los señores de las casas, que detentan el poder de investidura. Se trata de una jerarquía social anclada en su pasado; son las obras y las decisiones pretéritas las que preservan la valencia y las que abren —o no— las posibilidades de promoción jerárquica. Y ello ocurre en el tiempo genealógico, ese tiempo que subordina todo presente al pasado:

ROMEO—¡Oh pendenciero amor, odio amoroso,
oh absoluto que nace de la nada!
¡Liviandad grave, vanidad sensata,
monstruoso caos de hermosa apariencia,
plúmbea pluma, humo claro, fuego frío,
sueño despierto en que nada es lo que es!
Siento este amor que me sienta tan mal (Shakespeare, 2016, I, 1, 170-175).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Pide a un enfermo en serio el testamento...,
palabra inoportuna a un moribundo.
En serio, primo, amo a una mujer (Shakespeare, 2016, I, 1, vv. 192-195).

JULIETA—Mi enemigo no es otro que tu nombre;
tú eres tú mismo, ¿qué importa el Montesco?
¿Qué es ser Montesco? No es mano, ni pie,
ni brazo, ni facción, ni parte alguna
que pertenezca a un hombre. ¡Sé otro nombre!
¿Qué vale un nombre? Lo que llaman rosa
con otro nombre olería igual.
Y si Romeo no se llamase así,
¿no sería la misma su excelencia
sin ese nombre? Renuncia a tu nombre,
que no forma parte de ti, y, a cambio, tómame a mí (Shakespeare, 2016, II, 1, vv. 80-90).

JULIETA—¿Cómo has entrado, dime, y para qué?
Estos muros son altos, peligrosos,
y este lugar, tu muerte, siendo el que eres,
si te descubren aquí mis parientes (Shakespeare, 2016, II, 1, vv. 100-110).

La primera secuencia de eventos se dirige al pasado: la estructura genealógica de esa temporalidad reduce a mínimos a la agencia presente.

Tiempo transaccional. Esta línea se presenta en la segunda secuencia de eventos, la cual, al surgir de un acto que no depende de la estructura estamental, rompe la lógica genealógica y se dirige al futuro, en la medida en que el hecho fortuito impone efectos que serán determinantes del tiempo que se abre al final de la obra; se manifiesta así un tiempo transaccional, donde el intercambio de estatuas preciadas es un signo de ello:

CAPULETO—Tiéndeme la mano, hermano Montesco.
Va en la mía la dote de mi hija;
no puedo pedir más.
MONTESCO—Yo sí te daré más:
erigiré su estatua en oro puro,
y, en tanto que Verona sea Verona,
figura no ha de haber de tal riqueza
como la de la leal y fiel Julieta.
CAPULETO—Y yo a Romeo erigiré otra igual
en expiación de nuestra enemistad (Shakespeare, 2016, V, 3, vv. 296-310).

El pasaje transaccional está completo. Cuando comienza con una reparación simbólica —el retorno de las dotes—, se desliza hacia estatuas preciadas de oro, el máximo homenaje en honor de alguien. Es ese pasaje el que instala un vínculo transaccional entra ambas casas.

Es en intersección entre las dos temporalidades en la cual la tragedia de los jóvenes amantes expone toda la sociedad. De la mano de este conflicto entre el tiempo genealógico y el tiempo transaccional, en esa intersección, el deseo introduce una crisis sin solución en la sociedad estamental, en la medida en que esa temporalidad rompe con la deuda de sangre, tal como lo reconocen ambos paterfamilias. Este tiempo transaccional, que surge de la ruptura de la hipoteca genealógica, es el tiempo de la Modernidad.

8. Hacia la Modernidad

Desde el alba del tiempo histórico, desde la primera formación estamental, el deseo fue siempre contrapolítico, e invariablemente movió diversas formas de arbitraje entre el tiempo genealógico y el presente de los actores, lo que iba desde alguna tolerancia hasta el homicidio de honor. Lo que hace única la historia

PDF generado a partir de XML-JATS4R

de Romeo y Julieta es la forma en la cual se torna imposible cualquier arbitraje sobre el deseo y los agentes sociales cuando se desata el elemento aleatorio, fuera del encuadre estamental. Y esto lleva a la declaración final de Escala, señor de Verona, y la transformación en la relación entre las casas Montesco y Capuleto, que, en ese acto, instalan un nuevo tiempo que supone un nuevo régimen social.

Escala no sólo se encuentra con las muertes de Romeo, Julieta y Paris, sino con ambos tiempos entrecruzados:

> PRÍNCIPE—¡Oh, enemistad! Montesco, Capuleto:
> ¡como castiga el cielo vuestro odio
> y mata vuestros gozos con amor!
> Y yo, por tolerar vuestras disputas,
> he perdido también a dos parientes.
> El castigo ha caído sobre todos.
> [...].
> El nuevo día trae una paz lóbrega:
> ni el mustio sol asoma la cabeza.
> Reflexionemos sobre estas desgracias,
> absueltas unas, y otras castigadas.
> Pues jamás hubo tan triste suceso
> como este de Julieta y de Romeo (Shakespeare, 2016, Acto V, 3, vv. 285-300).

La declaración de Escala parte de la muerte de sus dos parientes, lo que considera un castigo para sí, y pone en tensión el orden tradicional que existía entre la jerarquía estamental y el sistema político que se mantenía mientras el primero no se tornara disfuncional. Este desequilibrio surge con el desborde de esa jerarquía social estamental, que impone una crisis perpetua en el sistema político de Verona, lo que se precipita en la segunda secuencia de eventos. Y ya no es posible reparar, con los recursos de un orden prudencial, esa continua querella pública, de actos que operan por fuera del orden estamental y que van quebrando la armonía de los órdenes; es en ese instante cuando el propio Escala se confiesa castigado.

Es muy difícil caracterizar el extenso y complejo concepto de Modernidad. Pero el núcleo de cualquier elucidación de ella es la ruptura de la jerarquía social de órdenes y de guildas, y la transformación de la valencia social, lo que supone una ruptura de la temporalidad genealógica. Todo esto está en la postrera declaración del jefe de la casa Capuleto «...expiación de nuestra enemistad» (Shakespeare, 2016, V, 3, v. 305).

El significado primario de *expiación* es, según el DRAE, «1. tr. Borrar las culpas, purificarse de ellas por medio de algún sacrificio». El intercambio de estatuas doradas, las más preciadas que puedan hallarse en Verona, es el acto performático sacrificial de dicha expiación; se trata de un ejercicio de la ley fundamental de la economía material: Valor (entregado) X Valor (esperado), estatua de oro por estatua de oro. Se busca imponer un tiempo transaccional en el cual el daño es costo, puede ser tasado y, sobre esa tasación, se pueden requerir indemnizaciones monetarias, que cierran todo reclamo ulterior y, de ese modo, cancelan toda inscripción del daño en un tiempo genealógico.

La expiación entonces debe ser leída como la cancelación de toda posibilidad de que haya reclamos y acusaciones que se funden en las muertes de Romeo y Julieta o en situaciones anteriores.

Pero el borrar las culpas —la «...paz lóbrega...» (Shakespeare, 2016, V, 3, v. 306) que menciona Escala— tiene un efecto dramático porque instala un nuevo tiempo que surge sobre la dialéctica de la lucha estamental, tiempo en el cual tanto el azar como la necesidad puedan ser calculados, evaluados, contratados, y en el que se les permita asignar valores monetarios, y los contratos puedan ejecutarse si fuera menester.

9. Hacia la Filosofía Política

La filosofía política generó una cantidad de modelos que intentaban capturar las lógicas tácitas de la vida histórica. Al modelo ya mencionado del contrato como norma de estirpe y proceso de la sociedad, se sumaron

otros: como organismo, rebaño o parvulario con sus funciones dirigentes o como servomecanismo. En cada caso, el modelo permitía señalar una trabazón profunda de los eventos, en la cual surgía el Estado, sus funciones y su legitimación.

En esa unión, la temporalidad se mostraba como series de trayectorias congruentes: la jerarquía social se reproducía o se modificaba, los poderes políticos contribuían a aquellas, y, en esa estabilidad, adquirían legitimidad. Mientras, la vida material se ajustaba a dicha temporalidad.

Romeo y Julieta nos expone la estructura de dicha temporalidad, que genera novedad y engulle antigüedad, en forma que rompe con cualquier orden tácito que puedan enseñar los modelos de la filosofía política. En contra de todos ellos, los sucesos de Verona introducen el azar como factor disruptivo de toda racionalidad afincada en el pasado y su supuesta estabilidad antecedente. Y ese azar opera sobre una potencia que siempre pone en riesgo y en zona de inestabilidad a la estabilidad de cualquier jerarquía social. Así, la trágica historia de amor se convierte en el acceso de la transformación social, el pasaje de la jerarquía social de órdenes a la jerarquía social de clases.

Al vincular las estructuras de la temporalidad con la propia dinámica política y permitirnos pensar esos fenómenos en sus obras, William Shakespeare se coloca, sin duda, como uno de los más grandes filósofos de la política.

Referencias Bibliográficas

Bataille, G. (1987). *La parte maldita. La noción de gasto.* Barcelona: Editorial ICARIA.

Bloom, H. (2008). «*An Essay by Harold Bloom*». En Shakesperare, W. *Romeo and Juliet. The Annotated Shakespeare* (pp.195-214). New Haven, CT: Yale University Press.

Coomaraswamy, R. (2005). «*Violence against women and 'crimes of honour'*». En Welchman, L. y Hossain S. (eds.), *'Honour' Crimes, paradigms and violence against women* (pp. xi-xiv). Nueva York: Zed Books Ltd.

Das Dasgupta, S. (2009). «*Arranged Marriages*». En O'Brien, J. (ed.). *Encyclopediaof gender and society* (pp. 40-43). Thousand Oaks: SAGE Publications, Inc.

Di Tella, T. (2001). «Estratificación social». En Di Tella, T. (ed.). *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas* (pp. 241-244). Buenos Aires: Emecé Editores.

Gross, C. (1910). «*Guild*». En Hopper. H. E. (ed.). *The Encyclopedia Britannica* (vol. 12, pp. 14-17). Cambridge: Cambridge University Press.

Manjoo, R. (2012, may. 05). «*Report of the Special Rapporteur on violence against women, its causes and consequences*». Recuperado el 12 de sep. de 2022, desde: https://www.ohchr.org/sites/default/files/Documents/Issues/Women/A.HRC.20.16_En.pdf

Mousnier, R. (1969). *Las jerarquías sociales.* Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Olivé, L. (1996). *Razón y sociedad.* México D. F.: Distribuciones Fontamara.

Real Academia Española. (s. f.). 'Expiación'. En *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 12 de sep. de 2022, desde: https://dle.rae.es/expiaci%C3%B3n

Schmidt, C. (2009). *El concepto de lo político.* Madrid: Alianza Editorial.

Shakespeare, W. (2016). *Romeo y Julieta* (Jaumà, J.M., trad.). Barcelona: Penguin Random House.

Van Wietmarschen, H. (2021). «*What is a social hierarchy?*». *Noûs* 55, pp. 1-20.

Veblen, T. (2010). *Teoría de la clase ociosa.* México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Weber, M. (2019). *Economía y sociedad.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Notas

* Licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Docente de esa institución y de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: agm.episteme@gmail.com

[1] En adelante hablaremos de la tradición literaria o filosófica sin más, pero nos referimos estrictamente a la tradición literaria y filosófica que se genera en Europa y luego se globaliza con las expansiones imperiales. Existen otras vertientes que tienen sus propios autores, que exigen un tratamiento particular.

[2] Se trata de la tradición teórica más dominante en la filosofía política; por ejemplo, las obras de Johannes Althusius (Landgraviato de Hesse, 1557-1638), *Politica Methodicae Digesta, atque Exemplis Sacris et Profanis Illustrata* (1603); Thomas Hobbes (Inglaterra, 1588-1679) *Leviathan* (1651); Benito de Espinosa (Holanda, 1632-1677), *Tractatus theologico-politicus* (1670); Samuel Pufendorf (Sajonia, 1632-1694), *De iure naturae et Gentium* (1672); John Locke (Inglaterra, 1632-1704), *Second Treatise of Government* (1689); Jean Jacques Rousseau (Ginebra, 1712-1778), *Du Contrat social* (1762); Immanuel Kant (Prusia, 1724-1804), *Metaphysik der Sitten* (1797); John Rawls (Estados Unidos, 1921-2002), *Theory of Justice* (1971); David P. Gauthier (Canadá, 1932), *Morals by Agreement* (1986), y Philip Pettit (Irlanda, 1945) *Republicanism: A Theory of Freedom and Government* (1997).

[3] La decisión subrogada supone que un agente decide, bajo circunstancias específicas, por otro agente, que, por motivos fácticos, está impedido de decidir. En este caso, se supone que los firmantes del contrato social no sólo dan su acuerdo por sí, sino que lo hacen por toda la humanidad futura o lejana, subrogándolos. Esa situación lleva a algunos filósofos a introducir las condiciones de esa elección subrogada, como, por ejemplo, la posición original de Rawls.

[4] Ya Platón, en *La República*, esboza la ciudad ideal que habría de ser posible en cualquier ciudad empírica, ya que las estructuras fundantes de estas contendrían las posibilidades de generar, mediante intervenciones política, aquella ciudad.

[5] Los ejemplos más característicos de esta filosofía de la historia nacional son Carlos Astrada (*El mito gaucho*, 1948; *Tierra y figura*, 1963), Ezequiel Martínez Estrada (*Muerte y transfiguración del Martin Fierro*, 1948), Arturo Andrés Roig («El poema Martín Fierro como "canto"», 1968), Rodolfo Kusch (*La negación en el pensamiento popular*, 1975), Juan Pablo Feimann (*Filosofía y nación*, 1982), Arturo García Astrada («Filosofía del poema», 1983).

[6] *Romeo y Julieta* es una de las obras de William Shakespeare con más versiones y adaptaciones en distintos medios y formatos; una búsqueda rápida en la base de datos IMDB señala más de 200 entradas. El artículo Wikipedia en inglés sobre «Romeo y Julieta» menciona más de más de 20 óperas, así como musicales o piezas de ballet, como *West Side Story* (1961), de Robert Wise y Jerome Robbins, o *Romeo i DzhulyettaOp. 64*, de Sergei Prokofiev como algunas de las versiones más emblemáticas en esos géneros.

[7] En este marco en el cual la valencia social impone un régimen de la sexualidad y el deseo, que fundamentalmente es parte de un sistema patriarcal, el crimen de honor es un hecho extendido en muchas sociedades actuales, como señala el Informe de Naciones Unidas sobre violencia contra las mujeres (Manjoo, 2012). Se trata de una práctica que aún se observa en comunidades de Brasil, Dinamarca, Egipto, Iraq, Israel y los territorios ocupados, Jordania, Kuwait, Líbano, Marruecos, Holanda, Pakistán, Qatar, Suecia, Siria, Turquía y Yemen (Coomaraswamy, 2005, pp. XI-XII).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER: «NUEVAS LECTURAS SOBRE EL NEOBARROCO DE NUESTRA AMÉRICA»

ANGELITOS MUERTOS Y ALETEOS MOCHOS. NEOBARROCO Y POSDICTADURA EN CHILE

Soto Uribe, Ricardo

Ricardo Soto Uribe
rsotouribe@undav.edu.ar
Universidad de Chile, Chile

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 70, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 20 Octubre 2022
Aprobación: 18 Noviembre 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604322004/

Resumen: En el presente ensayo se indaga sobre las relaciones estéticas entre el neobarroco y la posdictadura, especialmente, circunscritas a la escena artística y cultural chilena. Partiendo de una identificación de la realidad cultural americana con las características más relevantes del barroco como concepto y luego precisando las diferencias entre el barroco europeo y el neobarroco, se pone atención a la reivindicación política que supone la adopción de dicho concepto en el panorama americano. A continuación, se deslinda un campo de definición más preciso entre la particularidad chilena con respecto al continente, sobre la base de las condiciones y las herencias culturales que supuso, primero, la apuesta socialista y, luego, la implementación del terrorismo de Estado. Para ello, se revisa la transformación de conceptos fundamentales como pueblo, historia, verdad, y las consecuencias de sentido que ello implicó para las distintas manifestaciones culturales en la etapa posdictatorial. Posteriormente, se analiza la identidad de dichas expresiones en el plano de los signos y cómo estas escrituras testimonian el duelo mientras, a su vez, inauguran nuevas formas y potencialidades para lo político. El análisis se apoya en la teorización existente tanto sobre escritura neobarroca como sobre estética posdictatorial. Por último, se precisan las conclusiones a través de ejemplos característicos que evidencian la relación estrecha entre ambos ejes conceptuales.

Palabras clave: Arte Chileno, Posdictadura, Neobarroco, Estética, Política.

Abstract: *This essay attempts to investigate the aesthetic relations between neo-baroque and post-dictatorship, especially circumscribed to the Chilean artistic and cultural scene. Starting from an identification of the American cultural reality with the most relevant characteristics of the baroque as a concept and then specifying the differences between the European baroque and the neo-baroque, the attention is paid to the political claim that the adoption of the mentioned concept implies in American panorama. Next, a more precise field of definition is demarcated between the Chilean particularity regarding the continent, based on the conditions and cultural heritage that supposed, first, the socialist commitment in this country and, later, the implementation of State terrorism. For this, the transformation of fundamental concepts such as people, history, truth, and the consequences of meaning that this implied for the different cultural manifestations in the post-dictatorial stage are reviewed. Then, the identity of these expressions is analyzed at the level of signs and it is studied how these writings*

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

bear witness to mourning while, in turn, inaugurate new forms and potentialities for the political. The analysis is based on the existing theorizing both on neo-baroque writing and on post-dictatorial aesthetics. Finally, the conclusions are specified through characteristic examples that show the close relationship between both conceptual axes.

Keywords: *Chilean Art, Post-dictatorship, Neobaroque, Aesthetic, Politics.*

Y recién hoy, cuando el país saltó al futuro con una mochila cargada de cadáveres que gotean la senda de su reconciliado desarrollo. Cuando los días de espanto parecieran haberse evaporado y queda en el ayer la aureola menstruada de aquel tiempo.
PEDRO LEMEBEL

1. Barroco, Generalidad Generosa y Seductora

La general nominación de *barroco* —más allá de las especificidades y sutilezas a la hora de referirnos al Barroco católico del siglo XVII, al colonial americano de igual época o a sus acepciones más modernas —o posmodernas si se quiere— en torno al neobarroco de Sarduy (2011), el *neobarroso* rioplatense de Perlongher (2016) o el *neobarrocho* chileno de Bianchi (2015)... Lo cierto es que el paisaje general de estos distintos *barroquismos* nos ofrece una apuesta de sentido seductora a la hora de intentar nombrar el presente de lo propio, especialmente en el escenario de la posdictadura.

Estaríamos frente a un concepto-comodín, a veces ocupado como sustantivo, otras como adjetivo, pero que, en su generalidad, pareciera ser capaz, a veces, de dar nombre a nuestro mestizaje constitutivo —histórico, etnológico—, a nuestras formas —comportamientos y representaciones— dadas a la proliferación, la multiplicidad y el descentramiento, y a un *pathos* que entendemos inabarcable e infinito. También frente a nuestro paisaje natural ferozmente diverso y biodiverso; a nuestras ciudades, siempre caóticas, en donde conviven épocas, estilos, modernidades y ruinas. Así, sin importar cuándo o en cuál momento saquemos la cabeza por la ventana o caminemos nuestras calles, «lo barroco», por su hibridación y ambigüedad, pareciera dar viva cuenta de un panorama análogo al que percibimos como nuestro presente, igualmente incomprensible, híbrido, anacrónico y mestizo.

Pero la generalidad seductora del concepto continúa: desde un plano político, los distintos barroquismos también posicionan a esta totalidad americana (natural, étnica, histórica, cultural etcétera) en una distancia reconocible con respecto a otra generalidad que nos sirve entonces de referencia negativa. Me refiero a esa centralidad de los colonizadores, que aparecen provistos de cualidades que nos contrapuntean y delimitan. Serían ellos los portadores de la transparencia, de la continuidad de un orden bajo la construcción de una Razón universal organizadora. Así, esto —desde acá, lo europeo o «lo blanco», si se quiere, para incluir a Norteamérica y, de modo más amplio, al llamado norte global— acontece como una *blanquitud* heredera y depositaria de la tradición del Renacimiento, la Ilustración, etcétera. En definitiva, como el lugar del desarrollo, del centro, del orden y, en última instancia, como el espacio de toda institucionalidad o *clasicismo* posible. Esta narración es capaz incluso de neutralizar a sus propias «ovejas negras». Las modernas extravagancias vanguardistas del siglo XX, como los antiguos desvaríos barrocos del XVII, a fin de cuentas, forman parte de una misma linealidad civilizatoria.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

En América, en cambio, esta potencialidad barroca sigue viva. Y no es blanca, sino "marrona", negra o mestiza. No está subsumida a ser una anécdota o un capítulo cerrado en una narración feliz, como lo es en el caso de la Historia del arte universal (occidental); al contrario, es un capítulo abierto y presente, que siempre corre a contrapelo de cualquier intento de orden, y, allí, precisamente, encuentra su campo de significación, su pivote, la seña negativa que parece ser su ontología: la de estar siempre a contramano de cualquier normalización o centralidad. Es quizás esta condición su más visible documento de identidad, y desde ya, su más pedagógica clave de lectura o visualización, la de su antagonismo formal (¿superador?) con respecto a un Clasicismo que se entiende agotado (no importa la época de ese clasicismo o de la intuición de ese agotamiento).

Estamos ante un barroquismo vivo y, por esto, siempre plausible de ser «neo», que mantiene intacta la potencia negativa original del mismo concepto, su vocación de respuesta ante un orden anterior que entiende como «clásico». De esta significación primitiva da cuenta incluso —y desde el mismo título— uno de los textos más antiguos sobre el asunto, el ensayo de Wölfflin «Renacimiento y Barroco», de 1888. Mucho más acá en el tiempo, Irlemar Chiampi insiste en esta negatividad fundamental:

> Solo se vuelve legítimo hablar de narrativa barroca siempre que se considere un modelo, una matriz, sobre la cual apuntar desvíos, exageraciones, distorsiones barrocas, del mismo modo que la metáfora barroca presupone la metáfora renacentista (citado por Rojas, 2010, p. 227).

Luego, Jon Snyder vuelve a actualizar y hacer hincapié en esta aporía primigenia:

> Efectivamente, es imposible hablar de barroco sin referirse al Clasicismo, precisamente porque el experimentalismo programático y a veces exasperado de los artistas barrocos, al borde de la rebelión, tiende a plegar el sistema clasicista, distorsionándolo y debilitándolo drásticamente, pero sin destruirlo: a fin de cuentas, la desviación sólo puede entenderse con referencia a la norma (2014, p. 27).

Este crítico y los demás autores recién citados solo escriben sobre la estética del barroco europeo; por ende, piensan en artistas y en obras concretos de un pasado histórico ya catalogado, enfrentados a otro corpus de nombres y creaciones, también archidescrito (llámese Clasicismo o Renacimiento). Sin embargo, el barroco en la escena americana posee un *pathos* actual y pasado que impide aquel distanciamiento objetivo y conciliado, ya que apela a una condición sintomática y anacrónica en que tanto el objeto descrito como el sujeto que realiza el acto se hallan aún inmersos.

La expresión neobarroca latinoamericana no es solo estilística, como en el antirenacentismo europeo, sino que es síntoma y apuesta por el margen ante cualquier vocación de centralidad y orden. Y, en ese nuevo territorio del concepto, lo barroco crea y se enfrenta a un nuevo clasicismo —que, de paso, también incluye la experiencia artística europea del siglo XVII (el barroco —ahora— «clásico» de Bernini, de Rembrandt, de Velázquez, de Caravaggio, etcétera)—. En esa diferencia, se seña su autoconciencia política, el querer ser una expresión de «nuestro» lugar en el mundo, pero desde el vértigo de lo alterno, siempre en disidencia y resistencia frente a la identidad estatuaria de lo blanco, lo bello, lo masculino o lo metropolitano; en definitiva, de la sujeción del sujeto universal, «invirtiendo el "es" como una solapa por la "hez" de su reverso»[1]. En este último sentido, lo neobarroco apela a esta distinción voluntaria (elegida y asumida), es decir, a una apuesta política reivindicativa, que tiene ganas de escribir, pintar o tan solo garabatear nuestra imposible mismidad americana. «El regreso del arte barroco, o el de algunas de sus espejeantes formas, no sólo se reconoce hoy, sino que hasta se reivindica» (Sarduy, 1987, p. 47). La seducción del término es entonces completa, ya que el barroco y los barrocos parecieran no solo caracterizarnos, sino que también actualizarnos —en su «neo»— y dotarnos, aunque sea a punta de gestos, de una voz potencialmente propia.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

2. ¡Cuándo Llegará el Socialismo!

Nunca más supe de ti. Pasaron los inviernos de tormenta rebalsando el Mapocho de cadáveres con un tiro en la frente. Pasaron los inviernos con la estufa a parafina y la tele prendida con Don Francisco y su musiquita burlesca acompañando el cortejo de la patria en dictadura. Todo así, con show importado, con vedettes tetudas en las faldas de los generales. La única música que retumbaba en el toque de queda era la de esa farándula miliquera.
Nunca más supe de ti, quizás escondido, arrancado, torturado, acribillado o desaparecido en el pentagrama impune y sin música del duelo patrio. Algo me dice que fue así. Santiago es una esquina. Santiago no es el gran mundo.
PEDRO LEMEBEL

Desde ya, los marcos nacionales son estrategias fallidas para pensar problemas comunes (el neobarroco, la posdictadura), pero la escritura debe comenzar desde algún lado y, en este caso, es a partir de la experiencia posdictatorial chilena, que, desde luego, se nutre en infinitos vasos comunicantes con la del Cono Sur americano, territorio atravesado por una vivencia dictatorial compartida en lo temporal, en lo metodológico y en sus consecuencias sociales, culturales y también estéticas. La condición «insular» de Chile —e incluso, su australidad, compartida con la Argentina—, siempre fue esquiva a la idea de lo barroco, y así también a la de una americanidad constitutiva o asumida desde el vamos. Su aislamiento geográfico, su condición de trastienda, transandina, trasdesértica, transoceánica, más la pobreza de esos espacios para la corona, configuró no solo su distancia económica en la época colonial, sino también una marginalidad histórica y cultural, un rol de anexo, una «nota al pie» en la gran historia americana, que pasaba siempre allende los Andes. Chile no es el barroco de la catedral de México o de la Habana, de la ciudad fortificada de Cartagena o de las minas de Potosí, de la exuberancia amazónica, de la pintura colonial cuzqueña, quiteña o de la literatura húmeda de ron y tabaco. Lejos de la escena carnavalesca, de los cánticos de negros esclavizados o de la crónica histórica de la conquista y la colonia, por acá no pasaron ni Moctezuma, ni Cortés ni Pizarro, ni Túpac Amaru. Nuestra americanidad es, más bien, advenediza, joven, dieciochesca. Territorio extraño y olvidado, confín del mundo. Soledad Bianchi, en 2015, se detuvo en la parte final de la cita de más arriba: «Santiago es una esquina. Santiago no es el gran mundo... aclara, con precisión, Lemebel. Chile es una esquina, Chile no es el gran mundo, amplificaría un eco. Y, por supuesto, no puede haber un barroco en cada esquina» (p. 328). Esquina pobre, que se arrincona entre el desierto, las altas montañas y el frío de un sur verde grisáceo y siempre lejano. Nada hay en ella ni en ese paisaje natural que recuerde la humedad calurosa y ruidosa del erotismo neobarroco lezamiano o de las aguas inmensas y pantanosas del «neobarroso» rioplatense de Perlongher (2016). En Chile, la lluvia fría, la neblina estupefacta o la roca seca del caliche desértico. No es este el escenario para ningún erotismo de la exuberancia, sino más bien el de un territorio del olvido —y de la memoria—, el de una melancolía alcoholizada y pobre en bares de «mala muerte» que se debate entre carcajadas vacías y un silencio más bien triste y mascullado. Ese balbuceo constante de Chile, ese duelo rasposo que pareciera resonar en sus poetas populares como un secreto no dicho, que es canto en la guitarra suicidada de Violeta Parra, en la melancolía tierna y torturada de Víctor Jara, y hasta en la solemnidad de mar y muerte lenta de Neruda. Eso no es ni será barroco.

Lo cierto es que este país fue arrojado al mundo conocido, al ardor caliente de una guerra que nos dijeron que era «fría». Acá no iba a pasar nada, nos dijeron, que lo que acontecía afuera de aquí no nos sucedería. Y cómo no creerlo, si siempre estuvimos por fuera.

> Y la viejecita recordaba los tiempos de Allende y la Unidad Popular. Y como ciertos líderes le hablaban del Socialismo y le decían eres pobre viejita pero un día llegará el Socialismo ¿viste? y terminarán todos tus sufrimientos

PDF generado a partir de XML-JATS4R

> que son consecuencia directa de la apropiación de la plusvalía
> que produce la fuerza de trabajo que no te paga el burgués,
> que, aliado a la cacha de la espada, y etc., etc., etc.
> Y la viejecita susurraba en las gélidas frígidas noches:
> ¡Cuándo llegará el Socialismo! (Redolés, 2023, s. d.).

En un momento de fulgurante convencimiento, creímos que era posible ser algo más que el testigo silencioso y tímido que, en punta de pies, se asoma, desde una esquina, a contemplar la Historia de allá afuera, y que nuestra insularidad constitutiva, nuestra tangencialidad histórica, fuera acaso garantía de excepcionalidad en el escenario de una «guerra fría», que se desataba caliente y cínica en el «fuego inextinguible» del Napalm y los Hawker Hunter[2] por todas las esquinas olvidadas del planeta. ¡*Hybris*! ¡Sí! Creímos que era posible inaugurar el Socialismo acá nomás, a través de elecciones y de una «vida de izquierda» que finalmente nos llevaría a esa existencia desconocida, pero «verdadera», en donde «terminarán todos los sufrimientos de la viejecita». La «vida verdadera» es aquella posterior a esos padecimientos y es la bienaventuranza que traía el Pueblo bajo el brazo. Ese Pueblo, nos dice Silvia Schwarzböck, fue una experiencia suprasensible, por ende, sublime, y en cuanto experiencia inaprehensible frente a la totalidad, también irrepresentable:

> Ese Pueblo como infinitud y Totalidad combinadas, no puede ser contado en términos de juicio, ser objeto de conocimiento: su presencia desborda los sentidos. En ese instante de desborde sensorial[3], el Pueblo es juzgado en un juicio estético, como siendo sublime. [...]. La formación de un colectivo que actúa en nombre del Pueblo al que considera portador de la vida verdadera, y lo hace sin consultarlo, constituye un problema estético (2016, p. 33).

En un texto anterior, otro argentino, Ernesto Laclau (2015), señala igual espacio de irrepresentabilidad y de preeminencia de lo retórico (para el caso, léase también, de lo estético) a la hora de entender al Pueblo en su dimensión política. Nos referimos a su tesis sobre el «significante vacío» y al Pueblo como «totalidad fallida», y, de nuevo, irrepresentable: «plenitud que está constitutivamente ausente» (2015, p. 95) —aunque acá se refiere a lo ausente no por su supuesta abstracción o desborde sublime, sino literalmente por su vacuidad—. Por esto también entiende que la retórica no es un epifenómeno o suplemento de la realidad política, sino una efectiva condición de posibilidad de la política. A pesar de las diferencias disciplinares y del modo de abordaje sobre el objeto «pueblo» (por una parte, la experiencia sensible *a posteriori* —estética— que este suscita, y, por la otra, la construcción discursiva *a priori* —retórica— de esa vivencia), hay un diagnóstico similar en reconocer al Pueblo como plenitud y totalidad. Asimismo, aparece una aparente diferencia que, rápidamente, se supera en una paradoja: el pueblo, al ser una entidad política irrepresentable, la condición única de su «ser» es precisamente su posibilidad de representación. Así las cosas, la viejecita y el pueblo, allá por los años setenta, intentaron torcerle la mano a ese destino de esquina pobre y, pronto, se vieron enfrentados tanto a los patrones de acá como a los imperialistas de más allá, y «como quien no quiere la cosa», pensaron que era cierto eso de «que de atrás pica el indio» y que «el socialismo a la chilena, con olor a vino tinto y empan'á» era una nueva punta de lanza para la transformación del capitalismo moderno y el comienzo de una historia redentora, para hacer de esta vida, por fin, una vivible y verdadera. Y todo desde acá. ¡Desde acá! Desde esta esquina polvorienta de niños sarnosos «a pata y a poto pela'o», desde los «susurros» de viejecitas en cualquiera de sus gélidas y frígidas noches de una vida falsa e insufrible, preámbulo, eso sí, de la «vida verdadera». «Entonces no sabíamos cómo iba a decantarse aquella euforia política del setenta, esa puta madre historia que estrenaba revoluciones para un rotativo de barrio con lindos sueños sin arrugas, con amores sin condón y utopías despelucadas» (Lemebel, 2008, p. 105).

¡La pagamos! ¿Qué duda cabe? Pagamos nuestro cándido y humilde arrebato de «hybris» con una masacre ramplona y grotesca —que nada tuvo de sublime—. Con muertos en el río, con madres violadas por perros, con cuerpos dinamitados... Nuestro boleto de entrada a la modernidad y a la gran historia, Chile lo pagó con tragedia. Pagamos nuestra verdad con más verdad. Con muerte verdadera hasta el asco y el hartazgo. Con toda la ira de Dios.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

3. Las Alitas Perdidas

La vida verdadera que entiende Schwarzböck (2016) es también una vida desconocida, por ende, es una vida que reconoce no ser esta. Lo que queda entonces —es decir, lo que tenía de verdadera y no de falsa— es solo esa «verdad interior», un sentido y una razón irrepresentable —aunque no ya sublime—. La autora sintetiza la condición posdictatorial en la imagen de «los espantos» —figuras que están, que deambulan, a las que es mejor no mirar y por las que solo queda esperar a que se vayan (aunque luego regresen, suponemos)—, como se los nombra en la película de Lucrecia Martel, desde la cual se toma la figura[4]. En el rumiar del texto de Schwarzböck (2016) y en la misma figura de los espantos como metáfora de la posdictadura, no podemos dejar de pensar en otra película, esta vez del año 1967, *Largo Viaje*, de Patricio Kaulen, que, a su vez, nos lleva a unos de los ritos más interesantes y también más siniestros del campo chileno, refrendado, muchas veces, en el canto popular. Nos referimos al velorio del angelito, una ceremonia e imagen sintomática de la ruralidad de este país —y, entendemos, también, compartida en otras latitudes de América—, que consiste en poner en el centro de la mesa, como si fuese un altar, el cadáver de un niño o niña recientemente fallecido, cuando este es aún menor de tres años. El infante es vestido como un ángel, de blanco y con «alitas» en su espalda, y es agasajado con adornos y flores cual santo en adoración por fuera del ataúd. Este «angelito» ocupa el lugar del muerto velado y del santo adorado en una doble condición del duelo: como «presentación» explícita del cadáver, en cuanto cuerpo sobre la mesa, y como «representación» de un ángel (figura 1). Ya veremos cómo sintoniza esta imagen con la parodia neobarroca de la posdictadura y, desde ya, con «los espantos» con que Silvia Schwarzböck titula su ensayo sobre estética y posdictadura:

> Lo que la dictadura depara con su victoria económica —los espantos: un plural sin singular— [...] recién entra en el régimen de la apariencia pura, convirtiéndose en un objeto explícito en la década del noventa. Lo que no se puede concebir de la dictadura, a partir de entonces es precisamente lo que sí se puede ver, incluso a la luz del día (2016, pp. 25-26).

La aseveración es potente y acontece como una iluminación de sentido. El objeto estético de la posdictadura es, por sobre todo, explícito. Es la apariencia pura y positiva de signos desjerarquizados, bastardos, de distintas procedencias, que se encuentran consagrados al puro «valor de exhibición» de la imagen (Benjamin, 2009), sin distancia ni aura. Imágenes, a veces, sexuales, violentas, pero, siempre, paganas. Sin el tiempo para la contemplación ni para el sentido de la metáfora o la intriga. Signos sin rastros de alguna negatividad adorniana, en donde el arte aún podría resguardar para sí un rincón de autonomía y posibilidad crítica, sostenida en la vieja promesa del discurso.

Miguel Valderrama (2018) continúa este trazo y nos dirá que dicha característica obedece, además, a una condición poshistórica de la posdictadura, donde la historia ya no puede albergar el duelo como tránsito hacia un fin. Asistimos, por tanto, a una perpetuidad de lo doliente, «el duelo de un duelo». Como si el niño ya no pudiese remontar su viaje hacia el cielo para conjurar a la muerte, por lo que queda atrapado en la explicitud cadavérica de un ángel que —como en la película del 1967— ha perdido para siempre sus alitas.

No hay duelo posible, ya que la historia ha perdido su sentido de intriga, la cifra oculta, su verdad secreta (interna y futura) que nos permitía entender el presente sobre la base de un sentido o razón tejido en una continuidad hacia una revelación final: «¡Cuándo llegará el Socialismo!», esa noción del tiempo moderno, como tiempo teleológico, que hacía de la revolución (por izquierda) o del desarrollo (por derecha) una verdad futura capaz de dotar de sentido al presente. En esta perspectiva, la historia sería algo así como la versión en serio y real de un film clásico, donde las incertidumbres, indicios e intrigas desplegadas en el curso del relato encuentran su feliz acomodo en una verdad revelada hacia el final de la película, momento clímax y ordenador de toda la narración, que, desde allí, asoma como un hilo único y unívoco. Esta lectura lineal y secuencial de la historia, por un lado, escenifica la realidad bajo la forma de una escritura, novelada o cinematográfica —y no es casual que la novela y especialmente el cine como «acontecimiento» (Badiou, 1999) del siglo

PDF generado a partir de XML-JATS4R

XX se encuentren con la historia en un mismo momento crepuscular...—, y, por otro, parece abrirnos la distancia filosófica entre sentido (presente) y verdad (futuro), espacialidad del tiempo en donde precisamente se funda la modernidad y, a juicio de Sergio Rojas, la singularidad de la experiencia barroca: «Esto nos permite señalar un punto que es fundamental para diferenciar lo barroco de la lucidez nihilista [el autor se refiere la postmodernidad]. Se trata de la distancia entre sentido y verdad, pues, en efecto, el sentido solo tiene lugar con ocasión del aplazamiento indefinido de la verdad» (2010, p. 231). En la posdictadura y, así también, en la poética neobarroca, los sentidos están huérfanos de clausura y divagan en el mero aparecer de su presente, es decir, se vuelven materialidad significante —sentido—, pero de significados extraviados en presentes permanentes y sin secretos: explícitos, pero no por esto «verdaderos». Su única apuesta de sentido es el ser indicios o huellas de la misma pérdida y no ya del objeto perdido. Por esto, la posdictadura no es solo una posthistoria[5], sino, también, «el duelo de un duelo». Una «invaginación» del tiempo —según Valderrama (2018)— un repliegue interno —neobarroco— con respecto al marco general de la posmodernidad. Ya que esta lucidez nihilista de los posmodernos no es doliente, no parece arrastrar una angustia frente a la pérdida, sino una autocomplacencia hacia su misma lucidez. De algún modo, la posmodernidad, como concepto importado, además, es entendido como una liberación, no emancipatoria ni colectiva, sino neoliberal e individual. No hay en lo posmoderno un sentido de pérdida o de duelo; al contrario, parece ser, más bien, una escena exitosa y triunfalista del capitalismo tardío (Jameson, 1991). Panorama muy distinto a la derrota constitutiva —y, al mismo tiempo, «sin guerra» nos recuerda Schwarzböck (2016)— desde donde se piensa nuestra posdictadura.

Si bien los distintos escenarios sobre los que acá se instala el prefijo «pos-» (modernidad, historia, dictadura) comparten cierta autoconciencia frente a las operaciones discursivas y retóricas de sus expresiones culturales, y, desde ya, se enmarcan en un mismo estado de situación o crisis epistémica, la posdictadura es patológicamente «invaginada»:

> Pensada como un enclave críptico, se presenta como una escisión en el espacio general de la posmodernidad. [...]. Un lugar comprendido en otro, pero rigurosamente separado de él [...]. Un sitio interior y secreto, cerrado sobre sí mismo, pero a la vez abierto en su interior al gran sitio exterior que lo delimita y soporta (Valderrama, 2018).

Asistimos allí a un repliegue «neobarroco» del sentido.

4. La Erótica del Objeto Parcial

La apuesta es, por tanto, a una utilización y reutilización —lúcida y doliente— de los signos como restos. De las marcas de una historia reciente que, ahora, acontece como clásica, aunque no bella: la Guerra Fría, la esperanza socialista, el terrorismo de Estado, las desapariciones. Sí, esa fue nuestra corta posibilidad de modernidad y clasicismo. En fin, la respuesta a esto está atravesada por dispositivos formales característicos del barroco: el *horror vacui*, la *mise en abyme*, etcétera. La diferencia, sin embargo, con el Barroco «de manual» —el clásico del siglo XVII— es que, en este último, el concepto de verdad no había perdido vigencia, sólo se fue desplazando —manierismo mediante— de su abordaje unívoco y central. Por esto el barroco es elíptico y descentrado, en tanto entiende que la verdad, lejos de corresponder a una unicidad transparente y estática (como en el Renacimiento), corresponde, más bien, a una totalidad opaca y dinámica, y, en conciencia de aquello, la representación se hace consciente de sí misma. Pero no hay pérdida, ni nihilismo; al contrario, hay un exceso de sentido. El neobarroco, en cambio —más allá de las especificaciones «técnicas» a las que nos somete el análisis sobre sus figuras retóricas elaborado por Sarduy (2011)—, opera bajo la proliferación de signos que dan cuenta no de un exceso, sino de una pérdida, de un vacío si se quiere, y, entonces, la autoconciencia no se hace nihilista, ya que parece implorar secretamente un salvataje de sentido, aunque está enterado de su imposibilidad. «El neobarroco recupera el problema moderno del sentido, esto es la relación con el sentido como demanda de sentido» (Rojas, 2010): la «presentación» del cadáver como

PDF generado a partir de XML-JATS4R

voluntad —conscientemente fallida— de «representación» del ángel. En el escenario neobarroco de la posdictadura, los signos vencidos se enmarañan en un revuelco sin fin de conjugaciones y mezclas que no intentan significar nada más que el doliente vacío de sus significados. Están como si fueran plantas y flores sin jardín, «solas, chasconas y a la deriva... huérfanas de su mano vegetal» (Lemebel 2008, p. 88). Es este autor, con su proliferación incesante de adjetivos, capaz de testimoniar la doliente orfandad de lo derrotado en la voluta explícita y barroca de los signos:

> Un aureolado azogue moho bordeaba su reflejo cuarentón en el cristal, y la resaca de los años se había aposentado en charcas acuosas bajo los ojos. La nariz, nunca respingada, pero alguna vez recta, había sucumbido a la gravedad carnosa de la vejez. Pero, la boca que antaño abultaba con rouge mora su beso travesti, todavía era capaz de atraer un mamón con el mismo labial de su humedad perlescente. Nunca fue bella, ni siquiera atractiva, lo supo de siempre. Pero la conjunción maricoipa de sus rasgos morochos, había conformado un andamio sombrío para sostener un brillo intenso en el misterio de sus ojos. Con eso me basta, se conformó altanera entornando los párpados con un aleteo de pestañas mochas (2001, pp. 90-91).

Estos «aleteos mochos» de restos heredados de la historia acontecen en la posdictadura como sentidos sin ninguna verdad que los ordene *a posteriori*, es decir, como mera operatoria semántica sin un discurso que los contenga. Como escritura pura en un presente sin futuro. Es a lo que asistimos en la escena posdictatorial dentro y fuera del arte. Como se observa en la obra poética y en el rock de Mauricio Redolés, por ejemplo, que yerra entre «lacia» y «la CIA», que suspira la decepción en un «Ah Lennon, eras casi Lenin»; pero, también, es la trasgresión constante en la obra plástica, vomitiva, obscena e irresuelta de Juan Domingo Dávila (figura 2), o se vislumbra en las instalaciones fotográficas de Demian Shopf, de diablos carnavalescos sin comparsas, devenidos en solitarios espectros en los basurales del consumo neoliberal (figura 3). Del mismo modo, también está presente en los grafitis, los *tags* y los *stencils*, en las vestimentas de las tribus, y en las distintas manifestaciones neobarrocas del juego sobre la ruina.

A diferencia de lo que ocurre con el primer barroco, el objeto del neobarroco es el perdido, el extraviado en el lenguaje, en su abundancia, y es lo que Sarduy denomina la proliferación significante:

> ...la proliferación señala un recorrido alrededor de lo que falta y que lo constituye lectura radial que connota, como ninguna otra, una presencia, la que en su elipsis señala la marca del significante ausente, ese que, a la lectura, sin nombrarlo, en cada uno de sus virajes hace referencia, el expulsado el que ostenta las huellas del exilio (Rojas, 2010, p. 231).

El duelo se da al interior de esta paradoja: efectivamente el ángel de la posdictadura es aún un ángel de la historia —al modo benjaminiano— que desearía detener el flujo del tiempo para así poder reunir lo destrozado; pero, como el angelito campesino, sus alas se han perdido, y ya no hay posibilidad de elevarse a ningún cielo redentor, porque ya no existe. En su tarea de recolección, quizás, en una de esas, termine por encontrar sus antiguas alas, aunque estas serán solo disfraz y escenografía mocha, escritura antigua, huella de lo que otrora fue, pero que, ahora, se devela como pérdida. Es esto lo inconcebible y doliente de la posdictadura: la explicitud luminosa y ensordecedora del triunfo dictatorial bajo el paisaje de la democracia neoliberal.

Frente a esto, la única politización y duelo posible es la aparición explícita del signo como ruina y de la escritura como juego. Por esto, la retórica neobarroca le es propia a la escena posdictatorial, ya que, a diferencia del nihilismo nórdico —sin ángeles— del paisaje posmoderno, en el neobarroco, ese «objeto perdido» (el vuelo sublime de la antigua verdad) deviene en signo, en «objeto parcial» de aleteo mocho. En «objeto que se retira con su aparición, es decir, que exhibe su presencia como siendo eso: una aparición» (Rojas, 2010, p. 231). En resumen, se trata de una estética y una erótica de lo explícito, del régimen de la apariencia pura, sin la doble cara a la que apostaba el arte político tradicional, aun enmarcado en el erotismo intelectual del sentido oculto, de la imagen silenciosa, del arte como negatividad crítica y que aún es seducción adolescente en cuanto es intriga y, por ende, promesa. El régimen de explicitud neobarroca en la posdictadura, en cambio, corresponde, más bien, a una erótica de cuerpos relamidos en la trasnoche de la adultez. Un erotismo que se

PDF generado a partir de XML-JATS4R

da en la escritura, en la presentación lúdica de los signos, que son también ruinas y memoria de una historia y de una juventud para siempre vencida.

«Tu generosidad me conmueve amor, y quisiera ver el mundo con esa inocencia tuya que me estira los brazos. Pero a mis años, no puedo salir huyendo como una vieja loca detrás de un sueño» (Lemebel, 2001, p. 216).

Referencias Bibliográficas

Badiou, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.

Benjamin, W. (2009). *Estética y política*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Bianchi, S. (2015). «Del neobarrocho o la inestabilidad del taco alto (¿un neobarroco chilensis?)». *Revista Chilena De Literatura* (89). Disponible en línea: https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/36608

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

Laclau, E. (2015). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Lemebel, P. (2008). *Serenata cafiola*. Chile: Planeta.

Pérez, C. y Eltit, D. (1996). Catálogo de la exposición de Juan Dávila. Rota. Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile. Disponible en línea: https://repositorio.cultura.gob.cl/handle/123456789/5023?show=full

Perlongher, N. (2016). «Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense». *Revista Chilena de Literatura* (41). Disponible en línea: https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39921

Redolés, M. (s. f.). «Lostangolpiando». Recuperado el 28 de feb. de 2023, desde: http://www.letras.mysite.com/redoles31.htm

Rojas, S. (2010). *Escritura neobarroca*. Santiago de Chile: Palinodia.

Sarduy, S. (1987). *Nueva inestabilidad*. México: Vuelta.

Sarduy, S. (2011). *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Snyder, J. R. (2014). *La estética del Barroco*. Madrid: Machado.

Valderrama, M. (2018). *Prefacio a la postdictadura*. Santiago de Chile: Palinodia.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

ANEXO

Figura 1. *Angelito chileno*, fotografía de Obder W. Heffer. Recuperado de artículo del diario *The Clinic*, 2 de ene. 2013, desde: https://www.theclinic.cl/2013/01/02/angelitos-chilenos/

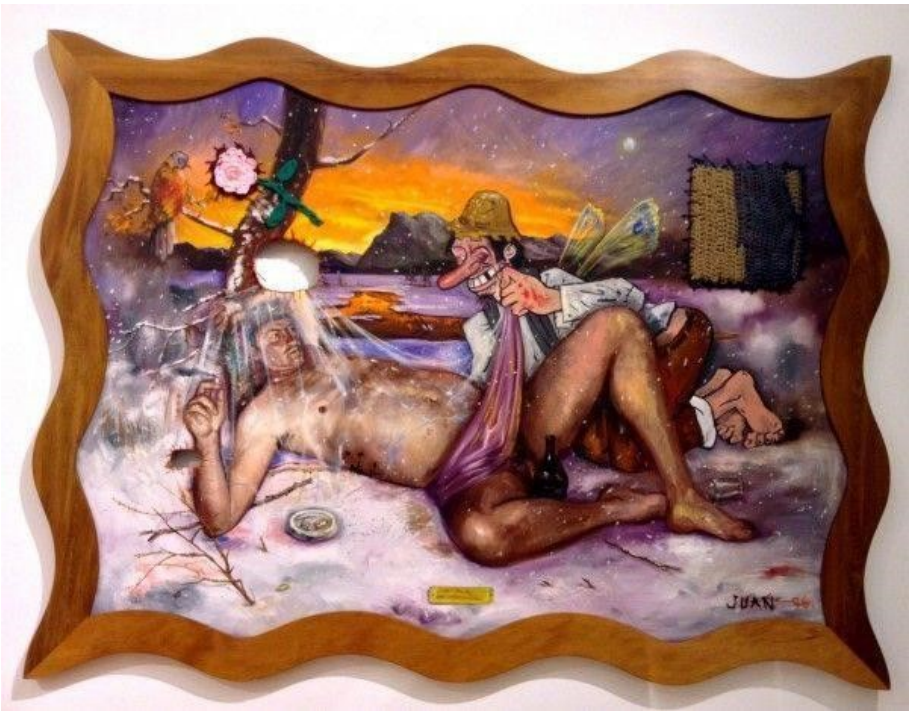

Figura 2. *La perla del mercader*, Juan Domingo Dávila, 1996, óleo, lana e hilo, 154 x 204 cm. (detalle). Colección MAC (Museo de arte contemporáneo, Universidad de Chile)

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Figura 3. *Diablo*, Demian Schopf, 2011. De la serie *Los coros menores*.
Impresión fotográfica 100 x 150 cm. Centro cultural La Moneda. Chile

Notas

*Licenciado en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Documentalista y archivero audiovisual. Correo electrónico: rsotouribe@undav.edu.ar

[1]Tomamos la cita del texto de Carlos Pérez en el catálogo de la exposición Rota, de Juan Domingo Dávila, de 1996, en la Galería Gabriela Mistral, Santiago de Chile. Si bien el autor no se refiere de modo explícito al concepto de *neobarroco*, sintetiza locuazmente una escena estética general de la posdictadura que acá nos proponemos rastrear.

[2]Modelo de los aviones caza de reacción, de origen británico, que bombardearon el palacio de La Moneda, en Santiago de Chile, el 11 de septiembre de 1973. El Napalm es más conocido y, a propósito de esto último, la alusión al documental del alemán Harun Farocki *El fuego inextinguible*, de 1969, nos resulta insoslayable.

[3] La autora se refiere específicamente a la confesión de un exprisionero político de la cárcel de Ezeiza en el tiempo de la Argentina de Héctor Cámpora, cuando este le dice a León Rozitchner lo siguiente: «Me di cuenta de que la muerte individual no existe, la vida verdadera es la vida del Pueblo, no la de uno mismo» (Schwarzböck, 2016, p. 33).

[4]Ver Martel, L. (2008). *La mujer sin cabeza*. En especial, el diálogo entre la «tía Lala» (María Vaner) y «Verónica» (María Onetto).

[5] La reflexión de Valderrama (2018) hace foco sobre el particular, así como en las diferencias entre posdictadura y posmodernidad, del mismo modo en que el profesor Sergio Rojas (2010) intenta narrar los vericuetos entre posmodernidad y neobarroco.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER: «NUEVAS LECTURAS SOBRE EL NEOBARROCO DE NUESTRA AMÉRICA»

BARROCO PUNZÓ: UN ABORDAJE A LA OBRA DE CRISTINA PIFFER

Nieto, Danila Desirée

Danila Desirée Nieto
danila.nieto@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Universidad Nacional de José C. Paz, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 70, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 12 Noviembre 2022
Aprobación: 15 Enero 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604322008/

Resumen: Este trabajo buscará analizar los mecanismos estético-políticos empleados por la artista argentina Cristina Piffer en sus exhibiciones. En estas, monta una puesta histórico-alegórica que remite a procesos que, desde antaño, se disputan el campo de la tradición y la hegemonía en torno a dos formas de entender la nación desde la Independencia: por un lado, una Argentina civilizada, europea, cosmopolita e institucional; por el otro, una definida por lo bárbaro, lo nacional y lo latinoamericano (Shumway, 2002 [1991]). Se busca dar cuenta de cómo, en sus obras, se retoman ciertas temáticas de las luchas sobre las maneras de entender lo nacional entre los binarismos «unitarios o federales», «civilización o barbarie», «peronismo o antiperonismo». Asimismo, se indagará críticamente en los mecanismos estéticos que permiten que, en sus muestras, se experimente lo sublime (Kant, 2007 [1790]), al producir, al mismo tiempo, placer y displacer, atracción y disgusto. También se pretende poner en evidencia cómo, en una puesta en exhibición de factura minimalista, pero, a su vez, barroca, el uso de partes bovinas puede visibilizar ideales en disputa (partiendo de la contraposición decimonónica civilización-barbarie) cuando se analiza lo «nacional» argentino.

Palabras clave: Arte Argentino, Arte y Política, Estética, Barroco.

Abstract: *This paper seeks to analyze the aesthetic-political mechanisms employed by the Argentine artist Cristina Piffer in her exhibitions. In these, she sets up a historical-allegorical setting that refers to processes that have long disputed the field of tradition and hegemony around two ways of understanding the nation since Independence: on the one hand, a civilized, European, cosmopolitan and institutional Argentina; on the other, one defined by the barbarian, the national and the Latin American (Shumway, 2002 [1991]). The aim is to show how in his works certain themes of the struggles around the ways of understanding the national between the binarisms "unitary or federal", "civilization or barbarism", "Peronism or anti-peronism" are taken up again. At the same time, we will critically inquire into the aesthetic mechanisms that allow us to experience the sublime (Kant, 2007 [1790]), by producing at the same time pleasure and displeasure, attraction and disgust. On the other hand, it will seek to show how in a minimalist but baroque exhibition the use of bovine parts can make ideals in dispute visible (based on the nineteenth-century civilization-barbarism contraposition) when analyzing the Argentine "national".*

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Keywords: *Argentine Art*, *Art and Politics*, *Aesthetics Studies*, *Baroque*.

Si al infinito uno le añade más infinito,
el resultado es infinito.
Si uno junta lo sublime con lo siniestro,
el resultado es siniestro, ¿no?
ROBERTO BOLAÑO

Introducción

¿Se puede escribir una historia con sangre deshidratada? ¿Se puede esculpir una alegoría nacional con tripas trenzadas? ¿Se puede inmortalizar al oprimido cuando se narra el relato de los vencedores? ¿Se puede utilizar el rastro ganadero contemporáneo para hacer (re)aparecer las convulsiones barrocas?

En este trabajo se indagará sobre la obra de Cristina Piffer, quien ha intentado dar respuesta a estas preguntas al desarrollar piezas con sangre, tripas y grasa de vaca como alegoría de la argentinidad. La artista argentina monta, en sus exhibiciones, una puesta histórico-alegórica que remite a procesos que, desde antaño, se han disputado el campo de la tradición y la hegemonía en torno a dos formas de entender la nación desde la Independencia: por un lado, una Argentina civilizada, europea, cosmopolita e institucional; por el otro, una definida por lo bárbaro, lo nacional y lo latinoamericano. A partir de estas premisas, se buscará indagar en cómo la puesta de sus exposiciones de factura minimalista, junto al uso de partes bovinas para la creación de sus obras, pueden visibilizar, plantear y poner en cuestión ideales en disputa (partiendo de la contraposición decimonónica civilización-barbarie) cuando se analiza lo «nacional».

El Resultado es Siniestro

A lo largo de su trayectoria, Piffer ha creado piezas que cuestionan lo argentino a partir de materiales incómodos. Sus obras poseen un fuerte trabajo de archivo y remarcan la importancia, tanto técnica como conceptual, de la materialidad. Estas generalmente son expuestas en blancos salones despojados, iluminados de manera quirúrgica, en los cuales reconfortan, en una primera impresión, el orden y la calma. En ellos se presentan las obras que, a la vez, dialogan con estas características. Sobre mesadas de acero, se apoyan encofrados de vidrios con formas atractivas a la vista (*Perder la cabeza*, 1988; *Cincha*, 2002; *Trenzados*, 2002), retratos de pequeño formato (*Braceros*, 2018) o placas blanquecinas con palabras caladas minuciosamente (*Mesadas*, 2002). En las paredes se exhiben estructuras vidriadas con motivos monetarios decimonónicos impresos en *bordeau* amarronado (*Las marcas del dinero*, 2010) y, en el suelo, aparece una senda incaminable por la riqueza de su textura marmórea (*Neocolonial*, 2002).

Sin embargo, el ojo curioso, al acercarse a cada una de las obras, advierte el uso de materiales poco convencionales, cuando no morbosos. Todo roza lo trágico: el vidrio contiene formol que resguarda del tiempo tripas trenzadas, las palabras cuentan hechos terribles y son caladas en grasa bovina, y los retratos son de personajes bastardeados por la historia. Si el *bordeau* es amarronado es porque su pigmento está hecho con sangre vacuna deshidratada, y si la baldosa es incaminable es porque su textura de mármol la producen las vetas de un corte ganadero. Según Severo Sarduy (1972), lo barroco estaba destinado a la ambigüedad y la difusión semántica. Para el autor, fue la perla irregular, que, en español, se conoce como «barrueco» o «berrueco», y, en portugués, «*barroco*», aquella roca nudosa de densidad aglutinada que enquista, prolifera y, al mismo tiempo, es libre y lítica, pero también tumoral y verrugosa. En última instancia, lo que aparece

PDF generado a partir de XML-JATS4R

denodadamente en los diccionarios como lo bizarro y chocante. Para Néstor Perlongher (1992) es aquella maquinaria que disuelve la unidireccionalidad del sentido en una proliferación de alusiones, toques y excesos maquillados en el esplendor del encanto.

Aquí se articulan dos recursos político-estéticos: por un lado, las tácticas del inventario fotográfico unidas a la imagen y a la palabra como registro-huella que cala las superficies o se imprime en ellas; por el otro, lo orgánico como materia prima, en tanto tinta serigráfica, o pieza escultórica contenida en formol y vidrio para ser mostrada en mesadas de acero o para ser desplegada sobre el suelo. Todo reverbera en un siniestro orden y pulcritud que, si bien calma en su minimalismo el ejercicio de la contemplación, activa la intuición. En *Trenzados* (2002), por ejemplo, aparece la huella de un cuerpo que alguna vez fue y, ahora, es tripa y carne ajusticiada; *Las marcas del dinero* (2010), por su lado, denuncia, en sangre deshidratada, el poder, la riqueza y la incidencia del campo en las marcas identitarias argentinas.

Desde el psicoanálisis, Sigmund Freud (1992 [1919]) habló sobre lo ominoso (*das Unheimliche*) como el retorno de las cosas familiares que se han vuelto extrañas por la represión. El gran conjunto de obras de Piffer son, en primera instancia, atractivas, inofensivas, para luego convertirse en elementos terroríficos, asociados a una proyección traumática del inconsciente. Según Eugenio Trías (2001), el psicólogo austríaco efectuó un inventario temático de una de las experiencias más características del romanticismo: la determinación sensible y conceptual de lo siniestro. Ahora bien, fue Immanuel Kant quien, en su *Crítica del juicio* (1790), inauguró conceptualmente dicha corriente abriendo el núcleo ideológico que la hizo posible. Para Trías, la categoría de lo sublime dio el paso del Rubicón, ya que, a partir de esta, la estética dio un salto más allá de las limitaciones de lo bello clásico para despertar sentimientos sublimes sobre otros objetos sensibles conceptuados de manera negativa, faltos de forma, desmesurados o caóticos. Aquello que muestra Piffer (la carne, el sebo, la sangre, las achuras) debía permanecer oculto y, aquí, se convierte en parte necesaria del arte como elemento de la realidad que debe representar.

Para que surja el sentimiento de lo sublime kantiano, el individuo debe sentirse resguardado; de lo contrario el temor le impediría la contemplación. Así, «frente al cuerpo muerto, nos encontramos a salvo, ya que el que ha muerto es otro y no uno, dado que aún nos encontramos con vida y con la posibilidad de contemplar los restos de aquel que ya no es» (Ares, 2013, p. 143). Sin embargo, María Cristina Ares (2013), retomando a Kant, asegura que, frente al cadáver, uno siente dolor ante la evidencia de la insignificante animalidad del cuerpo exánime. Entonces, si lo conocido, a partir de la presencia de lo siniestro, deja de ser familiar para volverse amenazante, en última instancia, el cuerpo sin vida puede pensarse como el gesto de recuperar algo del pasado —dado que ese cuerpo ya murió— e integrarlo al presente desde la manifestación artística. Piffer retoma, desde los lenguajes del arte antiguos, debates sobre la canonizada Historia Argentina y quita parte del Velo de Maya que la cubre para exponer la Historia de los Olvidados, los Vencidos.

Dice Severo Sarduy (1987) que el deseo de barroco está en la conducta humana, como un impulso irrefrenable de «autoplástica» que lleva al sujeto a la búsqueda de una imagen de despilfarro inútil; la búsqueda ociosa e «hipertélica» —más allá de sus fines— que despliega las transparencias, las texturas, los colores del alarde de exceso que se configuran en la propia naturaleza del ser como cuerpo. Como si se tratara de una fuerza natural que lleva a pájaros, insectos y humanos a la celebración del derroche más allá de los fines biológicos y/o evolutivos. Un deseo de barroco en el cual el cuerpo es el soporte de la obra, y el espectáculo se comunica en una multiplicidad de lecturas, más que como un contenido fijo y unívoco. En las muestras de Piffer la muerte es visible y se expande en diversos espacios y prolifera en todos los recovecos y soportes: desde el material orgánico hasta el nombre de aquel que fue exterminado. El cuerpo muerto irrumpe en el mundo de la vida contra la tradición moderna que separa el lugar de los vivos de los muertos. Aquello que no aparece enterrado se muestra en exceso como la cara oculta de lo que fue escrito con sangre.

Este tipo de espacio podría pensarse como uno barroco en tanto, según Sarduy (1972), la superabundancia y el desperdicio (de lo alterno, lo otro, que debería haber sido desechado) sirve de vehículo para un lenguaje de la demasía. Piffer apela a un código que, en primera instancia, parece económico, austero y reducido a

PDF generado a partir de XML-JATS4R

su funcionalidad —cual vehículo servil a la información clara—, pero que, ante la indagación, place en la demasía y se muestra, como diría Perlongher —citando a Deleuze—, a la manera del «teatro de las materias»: «Materia pulsional, corporal, a la que el barroco alude y convoca en su corporalidad de cuerpo lleno, saturado y doblegado de inscripciones heteroge#neas» (Perlongher, 1992, p. 50). En este sentido, si la muerte está en todas partes de manera excesiva, termina por ser visible e invisible: se esconde en el desbordamiento. Aquello que es invisibilizado se marca por lo ocultado, que es naturalizado en el anhelo por el devenir civilizado de la canonizada Historia Argentina.

Metodología de lo Abyecto

La artista activa palabras que polemizan la búsqueda de la república liberal decimonónica: escrito en sangre bovina se lee «INDIO, BÁRBARO, EXTRANJERO, APÁTRIDA, SUBVERSIVO, TERRORISTA» (*Bárbaros*, 2019). Todos estos representan ese Otro no-ciudadano, no-humano, que debe ser designado como desecho y debe asumir su exclusión (Muente, 2010). Aquel que es expulsado, así como las partes bovinas recuperadas por Piffer, representa lo abyecto, en tanto cuerpo putrefacto, que se presenta como un elemento híbrido entre lo animado y lo inorgánico, en tanto reverso de una humanidad cuya vida se confunde con lo simbólico (Kristeva, 2004 [1980]). Cada una de estas vísceras es, según Sarduy (1972), «objeto» del barroco que puede precisarse como *cosa* siempre extranjera a lo que el hombre puede comprender; como residuo alterno o pérdida y desajuste de la realidad; como mina que corroe los estilos oficiales del bien decir (Perlongher, 1992). Fetiches o hechizos[1], teatralidades frías que concentran metonimias. Cuerpos que fascinan al exhibirse, porque son fantasmas de algo que ha sido arrancado.

En las muestras de la artista, opera un continuo juego de fascinación y seducción por las formas y la pulcritud, y una repulsión inherente a la materia: hablamos de atractivos encofrados transparentes que alardean, en sus formas geométricas, cortes ganaderos o achuras trenzadas. Las obras de Piffer parecen tener una factura minimalista al evocar la razón, el orden, y, por ende, la civilización. Sin embargo, según Elena Oliveras (2013), las estrategias minimalistas permiten la toma de conciencia de lo máximo, lo extremo, a través de lo mínimo. Este tipo de piezas son el extremo de lo que se sustrae: la atenuación, la parquedad y, a falta del grito, el silencio o el susurro ominoso. Son formas mediante las cuales el arte realiza una denuncia en el contexto de un mundo contemporáneo dominado por el exceso. Al igual que las estéticas maximalistas, lo *minimal* apela a un efecto de desconcierto en la recepción.

De ahí que sus piezas expongan también lo siniestro al desplegar, a su vez, la carne y las vísceras, lo abyecto que debe permanecer escondido, pero que se exhibe en rojo punzó y remite a lo bárbaro, a la supuesta herida colonial que necesita ser silenciada, cuando no suprimida. Muente (2010) afirma que lo abyecto no es solo la forma que se le da a lo que debe ser retirado de la circulación, sino también la manera en la cual vuelve lo que ha querido ser borrado con tal de objetar el poder perverso y represivo del Estado. Muchos artistas retoman materiales abyectos relacionados con la violencia corporal para denunciar la perversidad que los Estados latinoamericanos imponían sobre sus sociedades. Estas políticas de la perversión se basan en una lógica dialéctica de inclusión y exclusión que retira de circulación lo que es definido como deshecho. Obras como la de Piffer hacen suya esta violencia y desafían el orden estético al promover la circulación del horror como garantía subversiva.

En definitiva, Piffer presenta una puesta histórico-alegórica que retoma procesos que se han disputado en el campo de la tradición alrededor de dos formas de entender la nación desde la Independencia: una Argentina europea, cosmopolita e institucional, junto con otra definida desde lo nacional, lo latinoamericano y, comúnmente, guiada por una figura carismática (Shumway, 2002 [1991]). Los nombres y las configuraciones de alianzas de ambos lados cambiaron con el tiempo, logrando que esta división fuera tomando diferentes formas a lo largo de la historia: «unitarios y federales», «civilización y barbarie», «peronismo y

PDF generado a partir de XML-JATS4R

antiperonismo». Todas ellas se presentaron siempre binarias y contrapuestas sobre el destino nacional y continúan gravitando en los conflictos y en las decisiones del presente.

Consideraciones Finales: La herencia Indócil de los Espectros

En relación con los mecanismos estéticos planteados, Piffer presentó, en 2019, *La herencia indócil de los espectros*, en Fundación Osde. Con esta muestra se cerró el año, y fue notable la decisión de despedirlo con esa puesta en valor e investigación de la artista, sobre todo, si se tiene en cuenta su inauguración: 10 de octubre, fecha muy próxima a las pasadas elecciones presidenciales en la Argentina. En esta oportunidad, los procedimientos detallados anteriormente resonaron aún con más fuerza debido a la cercanía de los comicios que pujaban por redefinir el relato nacional en una suerte de bipartidismo.

A medida que el visitante avanzaba por la exposición, el inquietante vaivén entre salvajismo y razón se nivelaba para el lado del orden. La intención curatorial de Fernando Davis reproducía un estricto espacio de laboratorio con sus grandes mesadas de acero que parecían iluminadas bajo el faro de las ciencias exactas, aquellas que se jactan de su precisión y estirpe por haber dejado la subjetividad de lado. Sin embargo, antes de marcharnos, la artista emitía su reproche en *300 Actas* (2017) al recuperar la subjetividad en el reflejo del espectador en la obra.

En esta instalación, que nos despedía frente a la puerta de entrada, Piffer retomó los recursos del archivo y caló en láminas de metal los registros de 175 actas de bautismo redactadas en 1897 para prisioneros de la Isla Martín García. Esta última funcionó, desde finales del siglo XIX, como campo de concentración y de disciplinamiento biopolítico de integrantes de los pueblos originarios. Allí fueron convertidos en mano de obra esclava y se los explotó físicamente, para ser luego destinados al servicio doméstico o a «actividades productivas». Esta obra pertenece a la serie *Argento*, la cual también cuestiona la raíz etimológica de «Argentina» en su designación.

De este modo, la instalación denunciaba no únicamente lo que fue asentado en los Libros Sacramentales de la Isla Martín García, sino que nos enfrentaba a nuestro reflejo y nos recriminaba ser también testigos de esta infame herencia. La subjetividad se volvía carne, y ya no del otro que una vez fue y ahora no está, sino del propio cuerpo que era reflejado y formaba parte del espacio. Si los valores artísticos tradicionales tienden a aislar la corporalidad de la experiencia estética, la artista busca tensionar el canon y hacernos conscientes de nuestros cuerpos —sobre todo si tenemos en cuenta que estos también son políticos—.

Piffer reclama por un espectador indócil que recorra los relatos insoportables y negocie los significados configurados por la historia, a la vez que plantee otras narrativas. Demanda, en última instancia, por un barroco que metaforice todo orden discutido[2] y que discuta los espectros del pasado para que sean tomados en cuenta en las visiones del presente.

Referencias Bibliográficas

Ares, M. C. (2013). «El cuerpo muerto en el arte contemporáneo». Oliveras, E. (ed.). *Estéticas de lo extremo* (pp. 139-154). Buenos Aires: Emecé.

Freud, S. (1992 [1919]). «Lo ominoso». *Obras Completas* (vol. XVII) (pp. 215-251). Buenos Aires: Amorrurtu Editores.

Kant, I. (1992). *Crítica de la facultad de juzgar* (trad. P. Oyarzún). Caracas: Monte Ávila.

Kant, I. (2003). *Crítica del discernimiento* (trad. R. R. Aramayo y S. Mas). Madrid: A. Machado Libros.

Kant, I. (2007 [1790]). *Crítica del Juicio* (trad. M. García Morente). Madrid: Espasa Calpe.

Kristeva, J. (2004 [1980]). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Muente, M. G. (2010). «Poderes de la perversión y estética de lo abyecto en el arte latinoamericano». *Guaraguao* 14 (34), pp. 71-88. Disponible en línea: http://www.jstor.org/stable/25703235

Oliveras, E. (ed.). (2013). *Estéticas de lo extremo. Nuevos paradigmas en el arte contemporáneo y sus manifestaciones latinoamericanas*. Buenos Aires: Emecé.

Perlongher, N. (1992). «Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense». *Revista Chilena de Literatura* 41, pp. 47-57.

Piffer, C. (s .f.). *Cristina Piffer.* Sitio web oficial: http://www.cristinapiffer.com.ar/

Sarduy, S. (1972). «El Barroco y el Neobarroco». C. Fernández Moreno (ed.). *América Latina en su literatura* (pp. 167-184). México: Siglo XXI.

Sarduy, S. (1982). *La simulación*. Sucre: Monte Ávila Ediciones.

Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Shumway, N. (2002 [1991]). *La Invención de la Argentina: Historia de una idea*. Buenos Aires: Emecé.

Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Buenos Aires: Editorial Ariel.

Notas

*Licenciada y profesora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Docente de dicha institución y de la Universidad Nacional de José C. Paz. Correo electrónico: danila.nieto@gmail.com

[**1**]Severo Sarduy en una nota al pie busca el devenir del término «fetiche» y escribe: «"Fetiche" viene del portugués *fetisso*, que luego dio '*facticio*', pero también, en español 'hechizo'» (1982, p. 57).

[**2**] Como diría Severo Sarduy: un «barroco que recusa de toda instauración, que metaforiza al orden discutido, al dios juzgado, a la ley transgredida. [Un] Barroco de la Revolución» (1972, p. 184).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER: «NUEVAS LECTURAS SOBRE EL NEOBARROCO DE NUESTRA AMÉRICA»

ENTREVISTA A CARLOS BATTILANA

Valle, Pablo

Pablo Valle
pablovalley@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 70, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604322009/

Carlos Battilana nació en Paso de los Libres (provincia de Corrientes, República Argentina), el 19 de septiembre de 1964. Vive en la provincia de Buenos Aires.

Es profesor de Semiología y de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires y también en la Universidad de Hurlingham. Ha publicado *Unos días* (1992); *El fin del verano* (1999); *Una historia oscura* (antología, 1999); *La demora* (2003); *El lado ciego* (2005); *Materia* (2010); *Narración* (2013); *Velocidad crucero* (2014); *Un western del frío* (2015); *Una mañana boreal* (2018). En este mismo año, se publicó su poesía reunida, *Ramitas*. Su libro más reciente es *La lengua de la llanura* (Caleta Olivia, 2021). Varios poemas suyos han aparecido en numerosas antologías, suplementos culturales y revistas especializadas.

En 2017, seleccionó y prologó *Una experiencia del mundo*, artículos de César Vallejo. Su tesis doctoral se llama *Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)*, y está centrada en las revistas *Último Reino, Xul, La danza del ratón* y *Diario de Poesía*, sus debates y confluencias, y la traumática transición dictadura-democracia.

(Una acotación personal: creo que es uno de los mayores especialistas en poesía argentina y latinoamericana, uno de los mejores poetas argentinos contemporáneos y —privilegio para mí— un gran amigo).

La idea de la entrevista es rondar el tema del barroco y neobarroco, cómo lo ve él, sobre todo, en relación con las revistas que ha estudiado; y, en segundo lugar (aunque siempre imbricadamente), conocer cuál es su posición frente al (neo)barroco en particular y si su poesía ha procesado, de alguna manera, la influencia de esa estética.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Pablo Valle [en adelante, P. V.]—Una de las cuestiones más habituales que se plantean respecto del barroco es la distinción entre un *período concreto* (posterior al clasicismo, ligado a la Contrarreforma, etcétera) y un *estilo* que puede rastrearse en distintas épocas y autores[1]. La postulación del neobarroco (y del neobarroso, etcétera) parece más a favor de esta última teoría. Me gustaría saber tu opinión.

Carlos Battilana [en adelante, C. B.]—La pregunta está situada entre la experiencia histórica y el estilo como conjunto de rasgos que van más allá de la época. Recuerdo que José Maravall planteaba, en su libro *La cultura del barroco* (1975), que el Barroco se circunscribía a un periodo histórico particular. Indicaba que había factores puntuales (la inestabilidad económica europea, la creciente migración de los habitantes del campo a las urbes, etcétera) que configuraron una visión de mundo y una sensibilidad vital determinada. La moral relativa provenía de un sujeto en cautela adaptado a cada circunstancia. En este sentido, el Barroco se situaría en el siglo XVII, y sus manifestaciones literarias y artísticas provendrían de un ambiente y de un clima de época y espacio específicos. No obstante, habría otra perspectiva, otro pliegue. Recuerdo la noción de «barroco de Indias», acuñada por Mariano Picón Salas, que percibe una diferencia o, al menos, se aleja de la idea de un trasplante cultural liso. La producción colonial americana no habilita hablar de un mero trasplante de la cultura peninsular a América.

Por un lado, la fusión de elementos europeos e indígenas fue clave para construir una producción artística con rasgos particulares y una genealogía americana, como notablemente lo hace sor Juana Inés de la Cruz en su poema inconcluso «¿Cuándo, númenes divinos? ...», donde rechaza la lisonja y el elogio de las luminarias europeas en favor de un linaje americano:

¿Cuándo, Númenes divinos,
dulcísimos Cisnes, cuándo
merecieron mis descuidos
ocupar vuestros cuidados?
[…].
¿Qué mágicas infusiones
de los Indios herbolarios
de mi Patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?
[…].
Vosotros me concebisteis
a vuestro modo, y no extraño
lo grande: que esos conceptos
por fuerza han de ser milagros.

La imagen de vuestra idea
es la que habéis alabado;
y siendo vuestra, es bien digna
de vuestros mismos aplausos.

Por otro lado, lo que se llamó el neobarroco, con autores como José Lezama Lima y Severo Sarduy, cada uno, a su modo, aparece como una manera de reformular la experiencia de la modernidad desde América

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Latina y verificar un «hilado» implícito de la americanidad. La resignificación del barroco del siglo XVII en el siglo XX procura dar cuenta de una Imago a lo largo de la historia. En el Río de la Plata, entre nosotros, en la década del ochenta, Emeterio Cerro, Tamara Kamenszain y Arturo Carrera, entre otros, llamaron la atención sobre este fenómeno artístico y poético. La intervención de Néstor Perlongher reformuló el nombre como «neobarroso», que obedecería a un cincelado estilístico que recoge ecos y voces en un contexto particular, el del barro, el del limo del Río de la Plata, como materia poética. Su famoso poema «Cadáveres» registra esos cuerpos asesinados durante la última dictadura «flotando en el pantano». Desde mi punto de vista, es imposible que los contextos de enunciación no graviten en la producción artística, pero eso no significa que un fenómeno estilístico no se proyecte con nuevos pliegues históricos más allá de su tiempo de emergencia. Ese modo de ver, leer y escribir atraviesa la experiencia cultural latinoamericana a través del tiempo.

P. V.—Otro tema recurrente, claro, es la caracterización del barroco. Algo parecido a lo que pasa con el modernismo (una de tus especialidades). Pero la teoría literaria no puede basarse en la relación lógica comprensión/extensión[2].

Propongamos una serie de rasgos (frecuentes en la bibliografía):

- hipérbaton / encabalgamientos
- hermetismo / oscurecimiento de la forma
- ausencia de sentido o de referente
- sensualidad / materialidad
- autorreferencialidad (el soneto famoso de Lope de Vega, «Los ovillejos» de sor Juana)
- parodia / intertextualidad / simulacro
- distancia crítica / acidez
- carnavalización
- exceso / ornamentación / *horror vacui* / retórica (incluso en el mal sentido) / improductividad (*queer*, Sarduy)
- antropofagia
- desautomatización de la imagen

Parece difícil que un poeta no tenga algunas de estas características y, por lo tanto, no sea asociado al barroco...

C. B.—El barroco representa una visión del mundo. Un tipo de sensibilidad que se vincula con la mirada sobre las cosas. Es una nueva percepción sobre lo real donde se reformula la idea de lo «bello». En el barroco se postuló la noción de poetización y figuración pictórica fuera de los cánones vinculados a la proporción y la armonía. Es cierto que, en el caso de la poesía, hay procedimientos retóricos característicos en el barroco que aparecen de manera reiterada: el hipérbaton, la antítesis, el oxímoron, el retruécano, etcétera. No obstante, por un lado, algunos de esos recursos son utilizados en diversos movimientos y épocas (por ejemplo, ya que mencionaste el modernismo, José Martí, en sus *Versos libres*, utiliza el hipérbaton de manera recurrente), y, por lo tanto, no son procedimientos exclusivos del barroco. Por otro lado, las figuras retóricas y la composición poética derivan de una experiencia discursiva y una perspectiva del mundo. El hermetismo y la distorsión óptica son consecuencia de una sensibilidad y una visión de mundo.

P. V.—Eduardo Espina[3], por ejemplo, habla de *neo-no-barroco* o de *barrococó*. Apuesta a una incomunicabilidad radical, a la ausencia de sentido y de referente..., un «lenguaje equipado únicamente de lenguaje». Sin embargo, en uno de los poemas emblemáticos del neobarroco, se dice cincuenta y seis veces «*Hay* cadáveres». ¿No puede interpretarse esto como una afirmación del referente a pesar de todo (y también a pesar de que termine, dialécticamente, con «No hay cadáveres»)?

C. B.—En el poema de Néstor Perlongher se repite la palabra «cadáveres» más de cincuenta veces («Hay cadáveres»): cincuenta y cuatro de manera afirmativa, una de forma interrogativa y la última, de manera negativa. El enunciado final de Perlongher («No hay cadáveres»), más que la ausencia de muerte,

PDF generado a partir de XML-JATS4R

inscribe el efecto reprimido, omitido por el Estado, y denuncia una negación de la evidencia: los cadáveres que empezaban a emerger desde el fondo de la tierra se volvían inocultables. En este texto, lo referencial resulta visible. En otra línea, recuerdo el poema en prosa «Muda desaparición», de Víctor Redondo (del libro *Circe, cuaderno de trabajo 1979-1984*), que es también referencial: «Estamos velando un rostro que partió de una foto que se supone a esta altura ha de formar parte de la tierra, o de la arena, o del Río de la Plata [...]. Se vieron muertos volando sobre el río: ¿realidad o imaginación?» (1985, p. 59). El poema de Perlongher supuestamente debería responder a la estética neobarroca, y el segundo, el de Redondo, a la estética neorromántica, de acuerdo con los consensos críticos. Pero ¿responden a ellas o las exceden? La referencia, en ambos poemas, juega un papel crucial.

P. V.—Vos hiciste tu tesis sobre revistas de poesía en la transición democracia-dictadura. ¿Cómo jugó, entonces, la contraposición neobarrocos/objetivistas? ¿La diferencia era radical o había vasos comunicantes (como, de alguna manera, opina Martín Prieto; por ejemplo, influencias comunes: Juanele[4])?

C. B.—Realicé una tesis de doctorado en la Universidad de Buenos Aires sobre revistas de poesía en el período que mencionás. Las revistas de la época tenían posiciones estéticas distintas: *Ultimo Reino, Xul, La danza del ratón*. La revista *Diario de Poesía*, cuando sale por primera vez, en 1986, reformula el campo poético: por un lado, cambia la agenda de problemas y reconfigura el modo de hacer revistas de poesía (por ejemplo, la venta en los quioscos como hecho cultural no fue menor, ya que la relación con los lectores se vio mediada por una dimensión mercantil distinta a la de la cofradía minúscula y la limitada distribución). *Diario de Poesía* se distribuyó en el espacio público de manera profesional. Ese hecho, al menos como intención, estableció una diferencia con el resto. La revista trabajó con una marca que se erige como específica, e incluso como ajena a la poesía: la marca del periodismo. Realidad y simulacro. Era un gesto que implicaba una tensión. La retórica de esta publicación, al presentarse como «diario», proyectó cierta masividad y una intención de apertura, aun imaginariamente. Al estudiar cada una de las revistas, me percaté de que, en verdad, en ese período temporal, hubo un conjunto de disputas por el propio sentido de la poesía en la esfera social. Como siempre ocurre en el campo intelectual. La aparición de *Diario de Poesía* fue determinante, puesto que no solo fue un acontecimiento en términos editoriales, por la tirada de ejemplares significativamente mayor a las demás entregas, sino que articuló una agenda que incluía la introducción de poetas nuevos en la escena literaria, en algunos casos, y la resignificación de otros autores ya canonizados, a partir de abordajes realizados en sus famosos *dossiers*. Además realizó una amplia tarea de traducción de poetas de diversas lenguas, en la que Mirta Rosenberg tuvo una intervención decisiva. Podemos leer, en las traducciones elegidas, también una mirada indirecta acerca de la poética de la revista. *Diario de Poesía* se diferenció del neorromanticismo propuesto por *Último Reino* (esta revista articuló una propuesta neorromántica en sus primeros números; luego, esta perspectiva varió), cuya noción de la poesía se relacionaba con una visión órfica. También se diferenció del neobarroco que, con sus juegos con el significante, construía un sentido desviado de la función referencial. Dos artículos programáticos polemizaron con las estéticas neobarroca y neorromántica: «El neobarroco en la Argentina», de Daniel García Helder, publicado en el número 4, y «Un romanticismo sin sujeto», de Ricardo Ibarlucía, publicado en el número 9. En su mirada sobre el neobarroco, Helder critica la suntuosidad léxica, amagar «misterio en todo», armar «simulacros de revelación donde no se dice nada» y ostentar «el derroche» superficial en la expresión. Propone, en cambio, «conseguir el sustantivo más adecuado y el adjetivo menos accesorio», e imagina una poesía «sin heroísmos del lenguaje», pero arriesgada «en su tarea de lograr un tipo de belleza mediante la precisión». El texto de Helder criticaba el neobarroco poético por su carácter exuberante de superficialidad lujosa y por lo que consideraba la exaltación del sinsentido. Ya antes, en la propia revista, se perciben, desde su número inicial, indicios de reserva y distanciamiento respecto de aquellas estéticas, tanto las del neobarroco como la del neorromanticismo. No obstante, hay que remarcar que no fue por generación espontánea como se fue consolidando el espacio poético en la década del ochenta, en los albores de la democracia. Obviamente el nuevo contexto político había habilitado una mayor diversidad, pero fue en un momento de clausura cuando se tejió paulatinamente una red de actividades y discursos poéticos

PDF generado a partir de XML-JATS4R

que tuvieron como protagonistas a las otras revistas de poesía. *Diario de Poesía* propuso una estética a la que se denominó «objetivista», cercana a ciertos referentes que obraron como base de un imaginario: William Carlos Williams, Francis Ponge, Juan José Saer, Joaquín Giannuzzi. La obra de Juan L. Ortiz también fue una presencia fundamental. Pero es una producción que anega distintos grupos y estéticas, y, en ese sentido, hay un *uso* de *Juanele* en función de los propios intereses poéticos de cada movimiento. Por ejemplo, la percepción del paisaje como marco poético es una posibilidad de uso, aun cuando uno de los rasgos distintivos de *Juanele* sea el extremado lirismo, aspecto distante del ideal poético del *Diario de Poesía*. El *dossier* dedicado a Juan L. Ortiz, en el número 1, constituye una operación crítica en la que, más que el aspecto lírico predominante, se destaca la referencia paisajística, e incluso la alusión social. La mirada del paisaje, tópico frecuente del poeta entrerriano, es un hecho estético decisivo. Observar los objetos sin sobredimensionarlos se constituye en una de las operaciones preferidas de los escritores que conforman el equipo editorial de *Diario de Poesía*, articulada bajo la forma de cierta impersonalidad retórica: «no ideas, salvo en las cosas». La famosa frase de William Carlos Williams condensaba esta concepción.

Respecto de las revistas *Xul* y *Diario de Poesía*, estas fueron atravesadas por sensibilidades poéticas distintas. Es cierto. No obstante, si bien fueron significativas las estéticas neobarroca y objetivista, respectivamente, no ocuparon todo el espacio de la revista. No hubo un programa previo que las proyectara, sino que esas estéticas impregnaron aquellas publicaciones en determinado momento. Este acercamiento se verificó a través de poemas, ensayos, reseñas y columnas de opinión. Pero las cosas no fueron tan irreductibles. *Xul* tuvo cierto interés en el neobarroco. También, por el concretismo brasileño, por la poética de Vigo, por la obra de Juan L. Ortiz, por las vanguardias, por la poesía de Oliverio Girondo, etcétera. Fue una revista muy atractiva, que tenía un espíritu de exploración. Pero es cierto que *Xul* establece fundamentalmente filiaciones con la poesía concreta, por un lado, y con el neobarroco, por el otro, cuyo punto estético de encuentro podría sintetizarse en torno a la postulación de un código diferencial de lectura que se desmarcaba de las poéticas existentes en ese momento. La publicación se inició en octubre de 1980, todavía en época de dictadura. La revista reformulaba la noción de legibilidad, ya que el hermetismo propuesto en sus textos era legible con otro código comunicativo que se oponía a lo ilegible de la lengua oficial, entendiendo por esto último una zona de ocultamiento que tenía su manifestación en la censura. La tradición concretista y la tradición neobarroca le permitieron a *Xul* recuperar y formular una reflexión acerca del significante, la dimensión fónica y la disposición espacial del poema, que cumplieron un rol preponderante en su poética experimental[5].

En el caso del *Diario de Poesía*, cuando la publicación consolidó una identidad, se observa una aproximación de sus integrantes (Samoilovich, Freidemberg, Aulicino, Helder, Prieto) a la estética que se llamó «objetivista», que, de todos modos, está lejos de articularse como un movimiento sostenido en el tiempo. Hubo también numerosos textos heterogéneos distantes de la estética objetivista en *Diario de Poesía*. Publicar un poema en las revistas *Xul* y *Diario de Poesía* no dejó de ser un acto crítico que dialogaba y pugnaba con otros textos.

P. V.—Al respecto, es notorio el artículo de García Helder en el número 4 de *Diario de poesía*, «El neobarroco en la Argentina», una suerte de manifiesto donde contrapone, a la suntuosidad léxica de los neobarrocos, un diccionario restringido, y a la indeterminación del sentido posmoderno —presente sobre todo en la obra de Carrera—, una máxima de Ezra Pound: «La literatura es el lenguaje cargado de sentido». Es decir que ese artículo es simultáneamente opositivo y propositivo, en tanto no solo impugna total o parcialmente el movimiento neobarroco, sino que instala, simultáneamente, los principios de lo que un tiempo después, en la misma revista, se llamó «objetivismo» (Prieto, 2007, p. 28).

A su vez, Edgardo Dobry dice: «Debemos establecer aún otra diferencia entre objetivismo y neobarroco. Este fue un movimiento que abarcó a toda Hispanoamérica y que incluyó a muchos poetas radicados fuera de su ámbito nacional y aun lingüístico» (1999, p. 50). ¿Te parece una diferencia pertinente?

C. B.—Sí.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

P. V.—¿Cómo te situarías en esa «polémica»? En tanto crítico y, sobre todo, poeta. ¿Te parece superada? ¿Hay un «camino del medio»? Por ejemplo, encontré que Emiliano Bustos, en una reseña de *El fin del verano*, afirma lo siguiente: «Battilana es decididamente lírico en una plaza gobernada por la antilírica» (Prieto, 2007, p. 39).

C. B.—Mis intereses sobre este tema en el campo de la crítica se manifestaron en esa investigación que te mencioné, y que cristalizó en una tesis. Publiqué varios artículos sobre el asunto en distintos ámbitos, uno de los cuales sintetiza la tesis, en el tomo último de la *Historia crítica de la literatura argentina*. El escrito se llama «Revistas de poesía: proyectos estéticos y controversias críticas». Con el tiempo, pensé que, como todo acto crítico, no deja de tener una dimensión autobiográfica, de acuerdo con lo que predicó Oscar Wilde, y, entre nosotros, Enrique Pezzoni. Investigar ese período fue también un poco investigar mi propia posibilidad de enunciación poética. Te confieso que esos debates, si bien me interpelaban por muchos motivos interesantes que se ponían en juego, también me confirmaban la idea de lo lejos que está en mi espíritu la noción de facción a la hora de escribir.

P. V.—La cualidad lírica de tu poesía me parece evidente, casi una redundancia. Ahora bien, en algunos textos tuyos, sobre todo tempranos, veo rasgos que podrían ser barrocos: cierto hermetismo, preeminencia del significante, autocuestionamiento del poema y del lenguaje... Me gustaría analizarlos más de cerca (aunque sé que es muy difícil hablar de la propia obra...).

Por ejemplo, de *Unos días*.

Triste y pesada muerte
cuando acudías
                con tu fervor
a las huestes
                de este aire
tan simultáneo

Los saberes de tu tristeza
me alegran
pues
el ojo
                de la muchacha ciega
recupera
                la espiral de su memoria

El tema de la muerte, extendido a través de cierto hermetismo y una disposición espacial particular. ¿Estarías de acuerdo?

C. B.—Sí, estoy de acuerdo. Son algunos poemas que pertenecen a mi primer libro, *Unos días* (1992). Ese título, que es una especie de sinécdoque de lo que nos toca temporalmente, estar «unos días» en la vida, y cuyo enunciado proviene de un sintagma habitual de la oralidad, contiene algunos poemas en los que gravita ese susurro neobarroco. Un amigo de entonces, ná Kharellif-ce, me acercó ese susurro, la época y la lectura

PDF generado a partir de XML-JATS4R

de Néstor Perlongher. No obstante, mi temperamento fue claramente por otro lado. El descubrimiento de César Vallejo, la poesía norteamericana, la irrupción de Raymond Carver, más el humus de la poesía italiana (Ungaretti, Quasimodo, Montale) y los aires de Pavese, sumados al lirismo de Fijman, Viel Temperley y Pizarnik, y los poetas coetáneos, toda esa mezcla seguramente gravitó. De modo lateral, yo frecuentaba un grupo de poesía que hacía una revista llamada *La Mineta*, armada con hojas mecanografiadas sueltas. La dirigía Rodolfo Edwards. Allí publiqué algunos poemas, y las conversaciones y lecturas en ese sitio me interesaron mucho. Desgarrado entre voces de la época y entre mi carrera en la facultad, de la que obtenía un aprendizaje duro, precioso y desconocido, y las lecturas de poesía que hacía por fuera del ámbito académico, que me fascinaban, me fui formando de una manera casi esteparia. Deambulaba por la ciudad: iba a lecturas y «recitales» de poesía (según el término de aquel momento). Fui conociendo a poetas y publicaciones. Fui explorando un mundo increíblemente estimulante. En esa época, conocí a Osvaldo Bossi, por ejemplo, entre otros escritores. Ambos éramos del conurbano y frecuentábamos sitios similares. Éramos (aún somos) amigos.

Esos poemas que vos leíste de manera detallada, y con un criterio crítico de cuidado y atención, no los incluí en *Ramitas*, la poesía reunida que editó Caleta Olivia, en 2018. Saqué algunos poquísimos poemas, justamente los que mencionás. Creo que leer el conjunto de los otros poemas nos lleva a un territorio lírico de otra índole.

P. V.—O este caso, donde «el procedimiento tenso» parece aludir al conflicto con el referente, y se expresa además con el encabalgamiento y el espacio forzado.

«Cacería»

Nada es posible sin la lengua
La secuencia de mi orden
será progresiva
es poco tiempo el que resta para manar
Y sin embargo
como huecos vastos
la capa de la llanura
riza su suave superficie. ¿Es posible afirmarse
en esta tarea? ¿Es posible
iniciar un nuevo diálogo? La emoción
seguro es igual. Como en la escritura.
Lo que vale es cierto procedimiento tenso.

C. B.—Sí. Esos poemas pertenecen a una etapa en la que la cuestión de la reflexión sobre el poema la hacía en el propio texto. Hay algunos en mi primer libro, y alguno más en otras publicaciones posteriores. De algún modo, un poema no deja de ser un metapoema, no porque refiera explícitamente a una reflexión sobre los procedimientos o sobre las palabras, sino porque, como dice Octavio Paz en *Corriente alterna*, «el poeta nombra a las palabras más que a los objetos que éstas designan». Los poemas de cualquier índole no dejan de trabajar a contracorriente del *statu quo* de la lengua, de su inercia instrumental. Juan Gelman hablaba del «lenguaje calcinado» al referirse a la poesía. La dimensión social de la poesía consiste en su crítica al lenguaje, a la escucha rítmica del habla oral, a la atención de su desvío cuando está a punto de envejecer. Respecto del

PDF generado a partir de XML-JATS4R

poema que mencionás, sí, en ese poema el espacio en blanco, en tanto significante del poema, parece tener un valor crucial.

P. V.—En *El Lado ciego*, hay un breve poema en prosa que se llama «Signos».

> Con las letras de las palabras, ordena el mundo. Pero el mundo está hecho de materias, de desvíos, de bloques irrespirables. En ese afán de que las cosas se acomoden a su percepción, se halla, insensato a los signos del mundo.

Otra vez la cuestión de las palabras y del referente. Pero también de los «signos del mundo» que se ofrecen, reticentes, a la percepción.

C. B.—Es posible que la opacidad se filtre en lo que escribo. El paisaje, por un lado, aparece como referente (el mar, la llanura, el jardín como condensación de la naturaleza, la ciudad); pero, por otro, también se filtra ese hueco de misterio, digamos así, que, en ocasiones, se vincula con lo inescrutable, y, en otras, con la perplejidad de lo existente.

P. V.—No te quiero abrumar citando más de tus poemas, pero este, de *El fin del verano*, me parece particularmente significativo.

> «Un perro»
>
> No digo que un enunciado chista:
> digo que:
> en esa larga ausencia de signo
> un enunciado se evapora: "yo tuve un perro".
>
> Deja de representar lo real
> y que la hojarasca de la estopa
> muerda tus ojos.
>
> Como una imagen brillosa
> mi pobre perro
> cubre sus letras con la
> muerte cierta.
> He ahí
> la imagen del amo.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

C. B.—Como sos, evidentemente, un lector atento y sutil, ese poema se articula con esos poemas que mencionaste anteriormente. Forman parte de ese clima. Y se publicó en *Ramitas*. Hay palabritas allí («brillosa») o versos («Deja de representar lo real») que están en esa estela. Hay un poema que releí hace poco, llamado «Las vísperas», de *El fin del verano*, donde aparece la palabra «látex», tan cara a Perlongher, y reaparece la palabra «brillo», ahora en forma de verbo. Ecos.

P. V.—En cambio, tenés muchos poemas, sobre todo de los más recientes, que tienden —quizás engañosamente— a una narratividad cuasi objetivista.

Durante la dictadura
fui a un taller
literario
por la zona
de San Miguel.

¿Es esto un cambio de perspectiva, una «evolución»?, ¿o simplemente una posibilidad más, dada en una alternancia? ¿Te parece que tu poesía seguirá este camino a partir de ahora?

C. B.—La narratividad es una forma de la poesía. Se usufructúa lo narrativo en favor de un ritmo poético. Por un lado, lo narrativo puede estar en el poema en prosa que siempre me interesó como forma. Incluso desde el principio hay ese tipo de poemas en mis libros. Pero, por otro lado, es cierto que, a partir de *Materia* (2010), los poemas se extienden, y se ve más claramente la presencia de una historia. ¿Cuál sería la cualidad poética de la narración? Pienso en el título *El arte de narrar*, de Juan José Saer, que forma parte del género poético. Entre mis libros de poesía, hay uno que se llama *Narración*, que editó Vox, de Bahía Blanca, que piloteaba Gustavo López. El título está en singular. Son pequeños cuadros narrativos en el invierno de Mar del Sur. Tal vez lo poético de esos textos provenga del ritmo y de la mirada sobre el instante y lo efímero. Ese tesoro del instante.

En el caso de los poemas narrativos en verso, creo que el despliegue del poema consiste en contar una historia, breve o extensa, pero, de pronto, la lengua, por efecto textual, se concentra de tal modo que interrumpe la temporalidad sucesiva en favor de lo discontinuo. Como si la temporalidad narrativa se viera atravesada por una imagen que absorbe todo el conjunto, y eso promoviera nuestra atención. La atención a un detalle del texto que, más que dar cuenta del conjunto, lo ilumina.

P. V.—En definitiva, y para concluir-resumir, te pregunto cómo te situás vos, en tanto crítico y poeta, frente al barroco/neobarroco.

C. B.—Yo me sitúo más bien como lector, pero no creo que mi experiencia poética haya tenido que ver con eso. Leí con placer a sor Juana Inés de la Cruz, una de las grandes poetas latinoamericanas. Leí a los poetas modernistas con fascinación, el lujo y el exotismo modernista latinoamericano (que se vincula con la experiencia del Barroco en más de un punto); leí a Perlongher, tanto su poesía como sus ensayos. Entre mis amigos poetas, está Nakar Ellif-ce, con el que hemos leído en el Centro Cultural Rojas y participado en una antología. Su poesía acontece como impronta expansiva y vibración proliferante de los significantes. Colaboré en revistas cercanas a esa experiencia, como *Plebella*, que dirigió Romina Freschi.

Pero yo tomé otro rumbo. Ese rumbo se vincula con una lírica de susurro, sin muchas estridencias. Y también se vincula con la dimensión material del mundo y de la propia escritura. Intenté mezclar y fundir experiencias aparentemente antitéticas. De ahí mi interés muy preciso, hacia fines de los ochenta y principios de los noventa, por la poesía norteamericana más cruda, de cierto minimalismo, en la que el humo del capitalismo aparece como paisaje de fondo junto con mi interés por la experiencia hermética de la poesía

PDF generado a partir de XML-JATS4R

italiana, más la oscuridad maravillosa de Georg Trakl y el lirismo de *Juanele*. Todas esas lecturas fueron una ebullición.

Intenté mezclar y fundir experiencias aparentemente antitéticas.

Para finalizar, y sin intentar hacer un resumen de lo charlado con Carlos, me gustaría señalar un rasgo sobresaliente que fue apareciendo aquí y allá: lo *metapoético*, que, si bien forma parte de todo poema —de todo texto (me recuerda Roman Jakobson)—, en el Barroco ocupa un lugar preponderante, desde Lope de Vega («Un soneto me manda hacer Violante») y sor Juana (los «Ovillejos») hasta las versiones «neo» o «pos».

No me parece extraña —aventuro—, en este sentido, la coincidencia o retroalimentación entre el neobarroco y el posestructuralismo (explícita en Sarduy, el «amigo americano» de *Tel Quel*): lo metalingüístico y lo intertextual, intersectados y generalizados.

En cuanto a Carlos Battilana: su propuesta impacta como un intento profundo y auténtico de superar, o más bien de *atravesar*, esos paradigmas y, efectivamente, abrir un rumbo otro, el suyo: «una lírica de susurro, sin muchas estridencias», pero que no deja de vincularse con «la dimensión material del mundo y de la propia escritura».

Referencias Bibliográficas

Battilana, C. (2009). «Formas de lo ilegible. En torno a la revista *Xul*». Celina Manzoni (ed.). *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea* (pp. 113-126). Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial.

Dobry, E. (1999). «Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo». *Cuadernos Hispanoamericanos,* 588 (junio), pp. 45-57.

Espina, E. (2015). «Neo-no-barroco o barrococó: hacia una perspectiva menos inexacta del neobarroco». *Revista Chilena de Literatura,* 89 (abril). Santiago, Universidad de Chile, pp. 133-156.

Maravall, J. A. (1975). *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica.* Barcelona: Ariel.

Prieto, M. (2007). «Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina». *Cahiers de Lirico. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia,* 3, pp. 23-44.

Redondo, V. F. A. (1985). *Circe, cuaderno de trabajo 1979-1984.* Buenos Aires: Último Reino.

Notas

* Profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Docente de dicha universidad y de la Universidad Nacional de Avellaneda. Correo electrónico: pablovalley@gmail.com

[1] La bibliografía sobre barroco es rigurosamente inabarcable. Sintéticamente: aunque puede entenderse como un período artístico específico, estéticamente el término «barroco» también es aplicable a todo estilo artístico contrapuesto al clasicismo. Otra forma de decirlo: el vocablo «barroco» se puede emplear tanto como sustantivo cuanto como adjetivo; y tanto en mayúscula (época) como en minúscula (estilo)... Dos obras de Heinrich Wölfflin son fundamentales: *Renacimiento y Barroco* (1888) y *Conceptos fundamentales de la historia del arte* (1915). Y dos síntesis, muy útiles: H. Hatzfeld, (septiembre-diciembre 1948). «Resumen crítico de las teorías barrocas recientes», traducción de Lidia Contreras de Rabanales de «A Critical Survey of the Recent Baroque Theories», *BICC*IV, 3, pp. 461-491; y R. Wellek. (1962). «El concepto del barroco en la investigación literaria». *Anales de la Universidad de Chile* 125, pp. 124-154.

[2] *Comprensión*: 'conjunto de notas inteligibles o características de un concepto'. *Extensión*: 'conjunto de individuos a los que se aplica un concepto'. En la investigación literaria, muchas veces se desliza este subterfugio lógico; inútil, ya que, aunque se pudiera identificar un grupo cerrado de «notas», la aplicación a un conjunto de individuos siempre sería problemática. Pasa con el barroco, el modernismo y cualquier otro movimiento o estilo.

[3] Espina, E. (2015, abril). «Neo-no-barroco o barrococó: hacia una perspectiva menos inexacta del barroco». *Revista Chilena de Literatura*, 89: «... convendría, hablar de neo-no-barroco o barrococó, en vez de neobarroco para definir el espectro en constante aparición y disolución de una poética multiforme y coral que atraviesa el lenguaje como excavadora

PDF generado a partir de XML-JATS4R

y máquina demoledora, convencida de que solo al "otro lado" de las palabras la mente tiene algo para decir y va a decirlo como quiere, sin sentirse responsable de la "comunicabilidad" o no de las palabras elegidas para interpelarla. El emprendimiento de interpretación saca de quicio a cualquier intento por hallar significado donde no es cuestión de que lo haya o no, sino que siempre hay más de uno. [...] lenguaje equipado únicamente de lenguaje. [...]. El poema es un objeto inasible. Es una creación absoluta, carente de ideología y sin relación alguna con la historia. [...]. El desdén por los hechos empíricos, por cualquier tipo de mirada fiel a lo supuestamente cierto de lo real. [...]. Las palabras arremeten contra las evidencias del mundo empírico para dejarlas incumplidas. Pasan al lado de la realidad para mirarla fijamente desde lejos. [...]. Hay un acto de liberación lingüística aconteciendo donde las palabras se reúnen para dar cabida a un habla espástica. Las palabras, precisamente, también ellas, tienen derecho a expresar lo que más tarde solo ellas serán capaces de entender» (*passim*).

[4] Prieto, M. (2007). «Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina». *Cuadernos Lirico. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia,* 3, pp. 23-44: «Sin embargo, la biblioteca argentina de los objetivistas tuvo notorios puntos de contacto y de reunión con la de los neobarrocos: el primero y más notorio: Juan L. Ortiz». Y en una nota al pie muy significativa: «Es verdad que hoy tal vez no se vean tan tajantes las diferencias entre unos y otros, pero eso se debe menos a la inexistencia de diferencias conceptuales evidentes que al hecho de que los poetas que empiezan a publicar en los años noventa, lectores simultáneos y desprejuiciados de *Diario de poesía* y de los neobarrocos, construyen una obra tan tributaria de unos como de otros, con lo que es la herencia la que anula, o apacigua, las evidentes diferencias de la tradición».

[5] Véase Carlos Battilana (2009), «Formas de lo ilegible. En torno a la revista *Xul*». Celina Manzoni (ed.), *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea* (pp. 113-126). Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial. (Nota de C. B.).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DOSSIER: «NUEVAS LECTURAS SOBRE EL NEOBARROCO DE NUESTRA AMÉRICA»

PRÁCTICAS NEOBARROCAS NUESTROAMERICANAS: ¿SE PUEDE AFILIAR AL MOVIMIENTO UN POEMARIO EN (SUB)DESARROLLO?

Aíta, Fernando

Fernando Aíta
fernandoaita@gmail.com

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 70, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 10 Septiembre 2022
Aprobación: 16 Octubre 2022

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604322019/

Resumen: Tomando como referencia un poemario, *poesía y mercado*, del autor, en parte escrito y corregido durante un seminario de poesía neobarroca nuestroamericana, se rastrean ciertas genealogías y contrapuntos de la tradición poética argentina (y del continente), y se pregunta por la posibilidad de desarrollar barrocamente un conjunto de poemas: dadas nuestras presentes condiciones de existencia, ¿se pueden hacer poemas no barrocos? ¿Y, a la vez, podría haber un barroco sobrio, sucinto, escueto, parco, austero? ¿Es posible un barroco del pensamiento y otro de la dicción, podrían disociarse en el plano del contenido y de la expresión? Finalmente, se exploran algunos antecedentes superadores de tensiones históricas y una tendencia común entre distintas corrientes a «hacer barrio», una invitación a pensar un movimiento ¿neobarrioso?

Palabras clave: Poesía, Neobarroco, Barrio, Retórica, Objetivismo, Argentina, Nuestroamérica.

Abstract: *Taking as a reference a book of poems,* poesía y mercado*, that the author has partly written and corrected during a seminar on Neo-Baroque Poetry of Our Americas, certain genealogies and counterpoints of the Argentine (and continental) poetic tradition are traced, and the question is raised about the possibility of developing a collection of poems baroquely: Given our present conditions of existence, is it possible to make non-baroque poems? And at the same time, could there be a restrained, sober, succinct, concise, frugal, austere Baroque? Is it possible a Baroque of thought and another one of speech? Could these be dissociated at the level of content and at the level of the expression? Finally, some antecedents that have overcome historical tensions are explored, as well as it is studied a common tendency among different trends to "build a neighbourhood", an invitation to think a new movement: "neobarrioso"? —(play on words between* *barroco [Baroque] *and* *barrioso [*from* barrio, '*neighbourhood*']).*

Keywords: *Poetry*, *Neo-Baroque*, *Neighbourhood*, *Rhetoric*, *Objectivism*, *Argentina*, *Our America*.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Elogio del exceso, seminario de poesía (neo)barroca de Nuestra América, nos agarró en pleno (sub)desarrollo de un poemario, *poesía y mercado*, que, hasta entonces, constaba de unos nueve poemas, materiales numerosos y heterogéneos que, en cuadernos y en libretas, durante años, fuimos ahorrando o atesorando como versos sueltos (*productos de la imaginación / dispuestos con sintaxis corporativa*), frases oídas al pasar (*¿no te né die pé pa la bí?*), palabras apropiadas por las aplicaciones digitales (*aceptar √ / cancelar X*), grafitis (*yo ya no es lo que era*), imágenes —estenopeicas— (*una moneda con dos caras*), personajes (*el camionero de la leche / chichoneando con la fiambrera*), escenas (*la cajera se desnuda un hombro y dice tatú*) y varias intuiciones y ensueños (*estamos en el mercado chino y concepto*). A lo inspirador, motivador, provocador —*manija*— de escuchar, conversar, pensar poemas y poéticas cada viernes, una suerte de ronda en torno a una fogata, dado el contexto de aislamiento y encierro a causa de la pandemia, esta serie de poemas creció abonada por esos estímulos y diversos recursos estudiados en los encuentros, y propulsada por la decisión de convertir las instancias evaluatorias en ocasiones para producir no sólo análisis y reflexión, sino también artefactos poéticos (*poemario en el teléfono pillo*). En el transcurso, se nos plantearon, en relación con los textos que iban apareciendo, algunas preguntas por el (neo)barroco/barroso/barrococó/barrocho/barrioso: ¿sería posible desplegar este poemario barrocamente? ¿Barroco se hace o se nace? Nuestro espacio-tiempo guarda similitudes con la descripción que Maravall hace del horizonte del siglo XVII, y parece referirse con precisión a nuestros días de capitalismo pandémico:

> Es así como la economía en crisis, los trastornos monetarios, la inseguridad del crédito, las guerras económicas y, junto a esto, la vigorización de la propiedad [agraria] señorial y el creciente empobrecimiento de las masas, crean un sentimiento de amenaza e inestabilidad en la vida social y personal, dominado por fuerzas de imposición represiva que están en la base de la gesticulación dramática del hombre barroco y que nos permiten llamar a este con tal nombre (1975, p. 29).

Ahora hablamos no solo de hombres, sino de personas barrocas, pero nuestros tiempos de crisis cíclicas y estados de excepción permanentes, «las condiciones de la época», nos ponen en la misma situación de gesticulación dramática barroca (*como quien se interna en el bosque / de símbolos de estatus y tramita / pertenencia con bolsas recicladas*).

¿Y se podrían hacer poemas no barrocos, vistos nuestros exuberantes paisajes, incluidas las monstruosas metrópolis y el abigarrado horizonte global de la semiósfera (en el semiocapitalismo inflacionario del que habla Franco Bifo Berardi en *Generación Post-Alfa*, u Omar Calabrese, en *La era neobarroca*), (*en la pantalla de al lado se lee: / Lorem ipsum dolor sit amet*), y considerando nuestras inevitables antropofagias, transculturaciones, mestizajes (*el repo habla en guaraní con una doña* [...] / *un chino habla en chino por celular* [...] / *y en el local suena música de su país*)? Es la hipótesis planteada en uno de los encuentros por el poeta mexicano Mario Bojórquez: por un lado, que las landas desbordantes de nuestro continente se condicen con el barroco histórico (él rastrea poetas retro-, proto- o paleo-barrocos, como Píndaro o Dante, antes del surgimiento del concepto en arte[1]); por otro, que el *multitasking*, las identidades múltiples y las lenguas multimodales nos impelen a un barroquismo contemporáneo (*algo te hace clic o le hacés / bajate descargando*). Un barroco actual como pensamiento, a un tiempo sensualista y conceptual, que se vale de la variación, el rulo, el cairel y la proliferación simultánea de múltiples líneas («*ante un peaje con once carriles, entrar por los once*»), una fiesta innombrable de sorpresa y maravilla. Es decir que nuestro espacio-tiempo, nuestra pacha, nos habilita, incita o empuja a adoptar una estética barroca (*reciclar reutilizar ¿reducir? / ah re lo que descartan / la ciudadanía bue consumidores*).

Pero, ¿puede haber un barroco del pensamiento (una apuesta estético-política, una hermenéutica) y un barroco de la dicción (un repertorio de figuras y tropos, o el puro juego de los significantes), así como hay figuras retóricas de un orden (de amplificación, acumulación, oblicuas, patéticas, de ficción...) y del otro (de repetición y posición...)? ¿Podrían disociarse, en el plano del contenido y en el de la expresión, es decir, un «hacer barroco» en la *inventio* y *dispositio* y no en la *elocutio*; o al revés, «hacer barroco» sólo en el discurso, pero razonar cartesiana, renacentista, imperial, colonialmente? En el caso de nuestro poemario, partimos de

PDF generado a partir de XML-JATS4R

una génesis doble: por un lado, en la *inventio*, y, por el otro, en la *dispositio*. En el primero, nos detenemos en el hallazgo de ciertos tópicos y lugares (escenas, personajes, ideas, intuiciones) para indagar en la creciente mercantilización de la vida y (o, a través) del lenguaje (*la oferta siempre la misma / lleve _____ pague _____*), y en las posibilidades poéticas de exceder o fugar de la lógica mercantil (mediante el despilfarro, la sintaxis insólita, la insignificancia, la combinación de contrarios, la perífrasis, el pliegue...): ser hablados por el lenguaje de las tecnologías, las publicidades, los medios masivos (*habla en predictivo saluda con eslóganes / se postean se me gustan se me encantan*) o disponerse a ser hablados por fuerzas que escapen a la búsqueda de la ganancia y la utilidad (*una banda veredea cajones de asiento / del circular quedarse / valiosas horas se pasan chacoteando*); esto, asumiendo que, dada la colonización capitalista del lenguaje, la poesía puede también quedar capturada por la razón neoliberal. Así llegamos no a la fórmula «poesía o mercado», sino «poesía y mercado»[2]. Retomando el trabajo de estudio de la génesis de nuestro poemario, el segundo pilar lo hallamos en la *dispositio*. Allí el material se fue organizando en tres series: la primera, «chino y concepto» (*estamos en el mercado chino y concepto* es el verso inaugural), donde, sobre un fondo supermercadista, distintos personajes (*hablemos chinita de tus Tang*..., o *la cajera de tonada caribeña*, o *el corredor siempre apurado / saluda el logo de su camiseta*) escenifican ciertas cuestiones que se reproducen en otros ámbitos de la vida contemporánea (*tus deseos son órdenes comandos*, y *la aventura se dirime en una cuenta*); la segunda, denominada «golosinas en la zona de cajas», donde se observa una cantidad de poemas breves —muchos pequeños *collages*— que van ligando las escenas del súper chino con otros espacios de consumo (*como quien va de paseo al súper / al yopin a la peatonal al aúlet*), el vocabulario de las aplicaciones digitales (*¿te asombra te importa te entristece?*), mientras se introduce al personaje de la poeta (*con saldos de poemas / retazos librescos / fuiste atando quipus / de la vida económica*); y una tercera serie, «versos en el teléfono pillo», centrada en la poeta, sus condiciones materiales de existencia y sus operaciones en el lenguaje (con homenajes antropofágicos a Oliverio Girondo: *pagar todo el insomnio y todo el día*; y a Allen Ginsberg: *el viejo poeta entra al súper de California*). A su vez, la aparición o surgimiento de versos y estrofas sueltos, pedazos de una *elocutio* prematura (ocurrencias perlinas de lenguajeo: *mucho difícil son trabajar mañana*; frases oídas al pasar: *ojo que te distraés y pum*; grafitis que escribimos o leímos: *el amor no es una regla de tres simple*), que luego fuimos desarrollando y componiendo, en parte, mediante la técnica del *collage*[3], un ejercicio codigofágico (barroco en sí), ya que se capturan imágenes y palabras en circulación (*dice un dicho comerciante / piso mojado caja seca*), se las recontextualiza y se las resignifica (*se bancan se aportan se suman*). Sin embargo, aunque suele caracterizarse a ciertas poéticas como barrocas por sus manifestaciones retóricas (la presencia de determinadas figuras y tropos como, por ejemplo, aliteraciones, retruécanos, perífrasis, oxímoron, etcétera), una primera impugnación de la posibilidad de desarrollar barrocamente un poemario sobre la base de recursos retóricos vendría de la mano de uno de los ideólogos del neobarroco, José Kozer, que, en una jugosa entrevista, afirma:

> Si quiero despreciar o insultar un texto, el peor insulto o desprecio al que puedo recurrir es llamarle a ese texto (o a su creador) «retórico». Toda mi lucha con el lenguaje es tratar de no caer en la retórica. La retórica es el enemigo, el peor de todos los enemigos, *cuando no se sabe utilizarla para regenerar día a día el lenguaje*. Retórica implica ortodoxia, fascismo, cerrazón, muerte en vida. El retórico, frío, prepotente, persigue con saña, sin risa, sin la capacidad rabelesiana de reír, todo aquello que «se sale del plato» y que actúa como revulsivo del lenguaje; el antirretórico, el renovador, se revuelca entre las palabras para besarlas, amarlas hasta la hez, detonarlas. A veces creo que consigo escapar de las garras de la retórica... (Baptista, 2005, s. d.; el subrayado es nuestro).

Aunque Kozer deja abierta la posibilidad de una retórica que regenere el lenguaje a diario (*y trata de escuchar su ritmo / bajo el acoso de los ránkings*). Si bien entendemos que, en nuestro poemario, se hallan numerosos rasgos barrocos, acaso no sea suficientemente proliferante, excesivo, ornamentado, musical para ser considerado neobarroco. Pero ¿sería posible la paradoja de un neobarroco sobrio, escueto, sucinto, parco, austero, por economía de la atención y/o por el tiempo disponible que nuestros ajetreados días nos dejan para el goce del ocio (*probando por capricho / y sin pasar jamás por caja*)? ¿O evitar el barroquismo recargado (un «Elogio del refrenamiento» [Renacimiento, 2003] a lo José Watanabe, o un «No agregue. No distorsione. /

No cambie / la música de lugar» como en «Poética», de Joaquín Giannuzzi en su *Obra poética*, Emecé, 2000, p. 194) sería una forma de intentar controlar la tendencia «autóctona» al desborde, al despilfarro, a la profusión (*más barato más cantidad*)? «Cada persona tiene su propio discurso permanente, un río perenne y subterráneo que constantemente amenaza desbordarse. La mayoría de la gente le pone diques, pero así y todo a veces su rumor se escucha», dice, en el «Posfacio con deudas»[4] de su libro *La obsesión del espacio* (1972, reeditado por Atuel en 1997), Ricardo Zelarayán, a quien Martín Prieto (2007), en su genealogía de la nueva poesía argentina, ubica en el grupo de los que, a través del contra-canon de la revista *Literal*, abrieron camino a la biblioteca del neobarroco en los ochenta (Rubén Darío, Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández), así como a Giannuzzi lo hacen jugar para los objetivistas (que descubren *Las condiciones de la época*, editado en 1967, en librerías de usado). A cada bando, banda, le atribuye Prieto (2007) tres novedades y varias coincidencias: primero, donde ambas estéticas acuerdan, el valor históricamente contra-determinante, contra la expectativa de una poesía sentimental, tanguera, coloquialista, militante (de un Juan Gelman o un Raúl González Tuñón) de la democracia o posdictadura; segundo, por la conformación de sus bibliotecas: por el lado de lxs neobarrocxs, la impronta nacional (Osvaldo Lamborghini, Enrique Molina, Francisco Madariaga...) y abierta a lo latinoamericano, un hacer barrio en el continente (Enrique Lihn, Marosa di Giorgio, Severo Sarduy, Eduardo Espina, Wilson Bueno, Diego Maqueira...); y, por el lado de lxs objetivistas (con «la frase seca y sin vueltas» de Giannuzzi, y Juan José Saer), la recuperación de una tradición más internacional (Pound, Eliot, Kavafis, Edgar Lee Masters y William Carlos Williams), pero, también, con lazos barriales (Haroldo de Campos, Juan Calzadilla, Antonio Cisneros, Gonzalo Millán, Circe Maia...); y tercero, el carácter reactivo, la provocación y las impugnaciones que desata: la reacción objetivista ante lxs neobarrocxs, y la postura «viejista» o clasicista ante la poética objetivista. De todas formas, para Prieto (2007), la impugnación de la poesía sesentista los reúne, y la herencia anula las evidentes diferencias de tradición, ya que lxs poetas que empiezan a publicar en los noventa son tan tributarixs de unxs como de otrxs. Y nosotros llegamos aún después, luego de la emergencia de un realismo que produce efectos de verdad sobre la realidad, cuyo linaje abarca poetas gauchescxs, vanguardistas y, para Prieto, llega hasta los 2000 y seguiría luego por las escrituras del yo y por las literaturas posautónomas (Ludmer). Como Alejandro Rubio, creemos que toda esa tradición puede caber en la misma caja de herramientas, y que el modo de uso se daría ya como operación barroca (*cazar el chango y salir a cartonear*).

También nos parece atendible el planteo de Milena Rodríguez Gutiérrez, quien considera al neobarroco como una adscripción, como un proyecto (político) de Echavarren, Perlongher y Kozer, a través de las operaciones de construir o inventar su genealogía (como toda vanguardia) y de la edición de antologías (siempre de carácter político), como *Caribe transplatino* (1991) y *Medusario* (1996), donde se reúnen estéticas muy diversas con algunos rasgos en común. Pero no lo tomamos como una impugnación, sino como una potencia, como un convite a no pretender convertir el neobarroco en una guía de estilo, una preceptiva, ni en un fenómeno del pasado próximo, sino como una multiplicidad de formas vigentes de aprehender y decir los mundos que habitamos a través de ciertos procedimientos poéticos, entre las que destacamos, especialmente, esa inclinación de hacer barrio en el lenguaje (a parar en esquinas), la búsqueda de lazos comunes a lo largo y ancho de las calles y los barros de nuestro continente, la disposición a relacionarse y dejarse afectar («ser hablados por esas fuerzas que movilizan») con la poesía de lxs (países) vecinxs, la integración de nuestras aldeas en un territorio más amplio con rasgos compartidos (¿una lengua y/o una sensibilidad nuestroamericanas?), no sólo gozando de una tradición (y resistencia) de siglos (desde Sor Juana hasta acá), sino también pateando en el presente, no con clichés folkloristas o pintoresquismos arquetípicos, sino fagocitando y regurgitando (antropofagiando) la cultura globalizada que, violenta y seductoramente, se nos ha impuesto[5]. Pueden tomarse como ejemplo feliz de tales tentativas *Elogio del exceso. Poesía (Neo)Barroca de Nuestra América*, nombre del seminario que nos congregó, así como la antología compilada por Enrique Solinas, publicada en el número 66 de *Gramma* (2021). En ese sentido, gustosamente afiliaríamos nuestro poemario en (sub)desarrollo a este movimiento ¿neobarrioso?

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Referencias Bibliográficas

Baptista. J. V. (2005). *Sobre el neobarroco*. [Fragmento de una entrevista de Josely Vianna Baptista a José Kozer]. U-ABC TEORIA. Consultado el 20 de mar. de 2022, desde: http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/neobarroco.html

Burroughs, W. (1996). Entrevistado por Conrad Knickerbocker en *Confesiones de escritores: los reportajes de The Paris Review. Narradores 2*. Buenos Aires: El Ateneo.

Calabrese, O. (1987). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.

Maravall, J. A. (1975). *La cultura del barroco*. Barcelona: Ariel.

Prieto, M. (2007). «Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina». *Cuadernos Lírico*, 3, pp. 23-44.

Zelarayán, R. (1972). *La obsesión del espacio.* Buenos Aires: Atuel.

Notas

* Poeta y fotógrafo argentino. Correo electrónico: fernandoaita@gmail.com

[1] Esto nos llevó a preguntarnos si entonces debería ser barroca la poesía nativa de nuestramérica (de las culturas precolombinas; difícilmente corroborable por ser mayormente ágrafas y por los alcances del exterminio y borramiento de tales culturas). Asimismo, se nos hizo patente el carácter mestizo, transculturado y antropofágico del barroco de nuestro continente.

[2] Y aquí nos resuena la cita de Rosales, L. y Vivanco, L. F., en *Poesía Heroica del Imperio* (1943): «La lírica clásica los desechó [los motivos apicarados] por no considerarlos ejemplares ni normativos, siguiendo la ley estilística de la eliminación. La lírica posterior les da acogida siguiendo la ley estilística del claroscuro y contraste barroco... El Barroco no renunció a expresar la realidad que lo rodeaba, aunque esta fuese desordenada y contradictoria» (p. 4).

[3] Y nos resulta prolífico pensar el *collage* como procedimiento utilizando dos de las categorías propuestas por Omar Calabrese en *La era neobarroca* (1987): Detalle y Fragmento. «Detalle» viene del francés renacentista *detail*, es decir 'cortar de'. Esto presupone, por tanto, un sujeto que «corta» un objeto [...] indica la existencia de un corte de un conjunto ya desarrollado precedentemente por alguien. Completamente diversa es la etimología de «fragmento», que deriva del latín *frangere*, es decir 'romper' (y la violencia que esto conlleva). A diferencia del detalle, el fragmento, aun perteneciendo a un entero precedente, no contempla su presencia para ser definido; más bien, el entero está *in absentia*. Así, el procedimiento del *collage* consiste en extraer un detalle de un entero e incorporarlo como detalle en otro entero al cual modifica. O tomar un fragmento y convertirlo en detalle de un entero, que se modifica por esa acción. El efecto de tal operación puede ser armonioso —integrarse al entero— o desestabilizador —resiginificar el entero, causando una tensión, ironía, absurdo, etc.— o ambas cosas. Pero también podemos pensar esta técnica como un modo de recepción. Dice Burroughs sobre el *cut-up*: «Los recortes hacen explícito un proceso psico-sensorial que de todos modos funciona todo el tiempo. Alguien está leyendo un periódico, y sus ojos siguen la columna del modo aristotélico adecuado, una idea por vez, una oración por vez. Pero subliminalmente está leyendo las columnas de ambos costados y es consciente de la persona que está sentada a su lado. Eso es un recorte [...]» (1996, s. d.).
Y menciona Burroughs sobre el *fold-in* o plegado: «Una extensión del método de *cut-up* que llamo *fold-in method*. Una página mía o de otro, doblada en dos verticalmente y pegada sobre otra... que el texto que se obtiene se lee como un solo texto a causa de los doblajes. [...] de esas dos páginas surge un número infinito de imágenes, un número de combinaciones incalculables» (1996, s. d.).
En nuestros días el ejemplo de la lectura del periódico de Burroughs se ve en la navegación por portales de Internet, donde coexisten distintos textos e imágenes (a veces en movimiento) o al pasaje a través de varias ventanas/pestañas abiertas en simultáneo, o el llamado *multi-tasking* (distintas tareas a un tiempo). Esto excede los alcances de esta presentación, pero podría ser productivo analizar el collage en relación con el uso de citas y de restos, y empleando otras categorías propuestas por Calabrese como distorsión y perversión o inestabilidad y metamorfosis.

[4] Allí Zelarayán (1972) también sostiene: «No existen los poetas, existen los hablados por la poesía (p. 83). [...] el realmente hablado por la poesía es el que sigue y seguirá nombrando las cosas, es decir, cambiándolas, transformándolas continuamente. La poesía es renovación, subversión permanente. [...] Insisto en que no hay poetas, hay simples vectores de poesía» (p. 86). Este autor agradece a la gente que habla, «que se mueve, mira, ríe, gesticula [...] que constantemente me está enviando esos mensajes fuera de contexto, esos mensajes que escapan de la convención de la vida lineal y alienada» (p. 84), ya que para él «las fuentes de la poesía están en la infracción constante de la convención que nos

vendieron como realidad. En todo lo gratuito, en el amor, en el lenguaje de los chicos, en las conversaciones sin límite de tiempo (... ¡tómese otro mate!), en las situaciones límite en que los discursos de los otros movilizan enérgicamente el discurso de uno y viceversa» (1976, p. 87).

[5] En ese sentido se puede considerar el provocador prólogo de Alberto Fuguet y Sergio Gómez a *McOndo. Una antología de nueva literatura hispanoamericana* (2018, Barcelona: Grijalbo/Mondadori).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

CREACIÓN

LA JAULA DEL HAMBRE (ANTICIPO)

Romero, Pablo

Pablo Romero
pablo.romero@hotmail.com

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 70, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604322012/

Partí muchas veces solo para poder volver

El niño juega con el mar
que un día lo verá partir.

No advierte que el movimiento
de la ola que viene
es la consecuencia de la ola
que se va

no sabe que la marea dice cosas
que la razón no entiende
y mira con brillo el horizonte
que será su perdición.

No hay lugar para la verdad
en el corazón de la inocencia.

Si hubiera un lenguaje posible
visitaría la patria que sueño
cuando digo país.

Nictógrafo

Aprendimos a abrir los ojos para quitarle
espacios a la muerte.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Las palabras fueron siempre el lugar
al que vuelvo a tener frío: yo les pregunto
en qué parte de mi cuerpo duele más
lo indecible
(no hay respuesta)

habría que quedarse callado mil años
para reparar tanto hueco, tanta saliva
malgastada.

Mi lugar es (para siempre)
entre la mano y su memoria:

los meses se estancan y a mí me aterra
esta quietud

la pasión de no ser el niño que cae
sino el hueco que lo contiene

estoy cansado de decir
no quiero salvar nada.

Yo arranco con mis manos
lo que alumbra.

Niño y luna

Están sentados. Uno al lado del otro,
corazón adentro.

El amor arde porque está vivo
y el cuerpo es el martirio
de un cáncer insufrible
precioso.

No hay fuerza para mí
en las palabras
incapaces de condenarnos
a la pérdida o al olvido.

Están sentados.

El niño dirá una palabra
para temblar la noche:
su nombre.
Va a escribirlo en una piedra.

Con el tiempo a eso va a llamarle
perdurar
sin percatarse de que todo se borra
incluso este recuerdo.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Sin entender que crecemos
en la medida en que aprendemos
a no morir
y que ninguna palabra basta
para plantarnos de cuajo
en la memoria.

Un día están sentados.
Al siguiente nunca más.

La jaula del hambre, de Pablo Romero (en prensa).

Notas

* Poeta argentino. Correo electrónico: pablo.romero@hotmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R

CREACIÓN

TAL VEZ UN GAUCHO

Galay, Alejandro Martín

Alejandro Martín Galay
alejandrogalay@gmail.com
Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales,
Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 70, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604322013/

Yo solo quería ver a un gaucho.

La vecina me había comentado que en la zona de Villa Elisa había unos pocos, pero había, y que se podía ir y verlos nomás; que bastaba con tomar el tren Roca a La Plata, bajarse unas paradas antes, en Elisa, y adentrarse en la llanura húmeda para ver aparecer a la fauna más prototípica de nuestra querida patria, lo raigal de la tierra amada, libérrima, de baguales y pamperos.

Para ese entonces yo ya memorizaba casi la mitad de nuestro Poema nacional, le daba de corrido y en voz alta casi hasta la Vuelta, y también recitaba, en las kermeses de mi barrio, al inolvidable oriental Bartolomé José Hidalgo. Entre tanto, escribía mi tesis sobre la vida del gaucho actual en comparación con aquel otro del siglo diecinueve, y dieciocho, y deambulaba por garitos bonaerenses, solfeando viejas coplas, en busca de algún ducho pialador.

Sé que hubo un tiempo bello y alegre, con un cielo federal estrellado bajo la égida del Brigadier y la Sociedad Popular Restauradora, y que fue allá, por el 1835 y hasta por lo menos bien entrado 1840, cuando proliferaron los saladeros, y la peonada se conchabó en las estancias para arrear ganado cimarrón, gozar de la jineteada, la taba y la yerra. Era Jauja. Era ese paraíso perdido de la Federación; revuelos de ponchos rojos. Era esa música del desierto que retrató De Angelis y que ahora parece tan lejana (tierra mía). Pero quedaron gauchos, así dicen. Y dicen que quedan, pues, otros tantos, por acá cerca.

Yo solo quería ver a uno (a uno solo), repito, y terminar mi tesis. A uno bien criollo, torazo, labriego, cantor.

Fue así que mi vecina me contactó con una parienta suya que había trabajado muchos años en una estancia en Hudson, zona sur. Una mujer apellidada Malinverno, con la que quedamos en encontrarnos. El asunto es que me dirigí entonces a casa de la doña, patrona de la calle Tres Sargentos, en el bajo del Buenos Aires.

Me atendió con los ruleros puestos y me hizo pasar al patio de baldosas de una vieja casa colonial. Vivía sola desde que se había ido de la estancia de Hudson, donde había sido ama de llaves de la familia Blaquier.

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Era viuda y tenía dos perros. Me contó que después de que había muerto su marido, unos años atrás, la vida en soledad se le había hecho muy dura, demasiado dura (si hay otra). Así pasamos a las cosas.

Doña Malinverno me dijo que en la localidad de Villa Elisa había un gaucho, que se lo podía ver y todo, y que no tenía nada de matrero ni de malo; no sabía su nombre. Entonces me explicó qué tenía que hacer para encontrarlo: tomar el tren Roca a La Plata y, unas paradas antes, bajar en antedicha localidad. Allí, al seguir el mapa dibujado por la señora, encontraría a mi gaucho (cruzaba la vía, doblaba, seguía, etc.). Me llené de esperanza, como en una zamba campestre. Y de preguntas...

Arranqué para Constitución. Y así fue la historia, vale recordarlo, que marché en busca de mi paisano, de su constatación empírica. De la ciudad al campo, porque no hay otra manera de decirlo, tan límpida. O porque en todo caso no encuentro una mejor, una forma más apropiada, digamos, de escribirlo ahora.

En la estación compré una petaca de ginebrita Bols y un par de empanadas de carne para llevarle de regalo al hombre, cuando este apareciera. La cuestión es que me tomé el tren y rumbeé hacia la campaña. Viajé como treinta minutos, pensando que cumpliría mi sueño de ver por primera vez en mi vida a un gaucho de verdad, a uno en serio. Un sueño de mi más tierna infancia: una infancia sin gauchos, en el centro de Floresta.

Me bajé en Villa Elisa y vi a lo lejos el parque Pereyra Iraola, que algún día iré a conocer (o a conquistar), y no volví la vista atrás por temor a ver venir algo que ya hubiese visto ir.

Seguí adelante, desempolvé mi mapita dibujado por Malinverno, y me adentré en tierra incógnita, al horizonte en fuga, entre las aguadas. Fueron unos quinientos metros de yuyo campero, hasta las pajas bravas. Hacía calor, y estaba tan lleno de mosquitos que tuve miedo de que me comieran la carne cortada a cuchillo.

El cielo se abría a mi llegada. Vi de lejos pasar pollos y conejos. Caminé y caminé ya no recuerdo cuánto pero sí que me agarró una sed machaza, hasta que divisé a lo lejos (lo confirmé en el mapa) la forma de un rancho de adobe, en la nada, donde habitaría el gaucho, tal vez, con su china. Y ahí lo vi, sí, sí, de frente, al claro, a él, nuestro querido gaucho, que desensillaba un zaino chúcaro, viniendo a mi encuentro. ¡Qué alegría!

Vestía botas de potro, bombacha con rastra y chiripá, chambergo, un rebenque de un lado de la mano y boleadoras del otro. Llevaba un facón escondido bajo el poncho, intuí yo, que me acerqué despacio, bajo el último sol que aquerenciaba la tarde.

—¡Tolosa! ¡Tolosa!—, grité.

No respondió (naides).

—¡Saravia! ¡¡Saravia!! ¡¡Saravia!!—, repetí varias veces, con más fuerza.

A medida que me fui acercando, el gaucho empezó a desdibujarse (al son de la tambora), como si fuera algo disolvente, un espejismo hecho de agua o de oro y arena que se movía y a la vez permanecía en el mismo lugar. Aparecía y desaparecía, se acercaba y se alejaba arriba del purasangre con cada paso que yo daba. Y dejaba la sensación de estarse quieto en el mismo lugar, a metros del rancho, mudando su forma humana a otra de barro fundido. Diría, más bien, que reaparecía en un claro con cada golpe de magia del sol... *del sol que aquerenciaba la tarde*, partía a la lejanía, el infinito pampeano.

No me quedó otra que matar la sed con la ginebra, el hambre con la empanada.

Debo de haber caminado durante horas hacia él y su pingo hasta que la noche se los tragó a fuego entre las nubes, dejándome solo una huella de gaucho (güeya), un sentimiento, una cosa que nace adentro, en el pecho ínsito, y que se lleva consigo... ¡Al ñudo!

Notas

* Poeta argentino. Licenciado en Periodismo por la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales. Correo electrónico: alejandrogalay@gmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R

SEBASTIÁN BASUALDO: UNA INCONFUNDIBLE MARCA PROPIA

Lojo, María Rosa

María Rosa Lojo
mrlojo@gmail.com
Universidad del Salvador, Argentina

Basualdo S.. Todos los niños mienten. 2023. Buenos Aires. Emecé.
978-950-04-4196-4

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 70, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604322014/

Datos de la Obra

Basualdo, S. (2023). *Todos los niños mienten*. Buenos Aires: Emecé. ISBN: 978-950-04-4196-4

Desde hace años Sebastián Basualdo (Buenos Aires, 1978) viene construyendo, a través de sus libros, un planeta personal con las estrategias de lo que hoy llamamos «autoficción», aunque, en verdad, lo autoficcional, explícito o no, es un rasgo constitutivo de la literatura, que siempre tiene como insumo inevitable la propia vida. Mucho más si esta literatura se propone a sí misma como introspección, a la vez visceral y refinada, en un sujeto, su tiempo biográfico y la historia colectiva.

Todos los niños mienten nos lleva a la prehistoria de Lautaro, el adolescente de otra novela de Basualdo, *Cuando te vi caer* (2008), y de los relatos de *Fiel* (2010). Ahora, en este nuevo libro, nos asomamos a su infancia y entendemos la fascinación del joven Lautaro por Francisco, el padrastro que se jacta de su desempeño heroico en la guerra de Malvinas para después «caer» en la verdad humillante. Con *Todos los niños mienten*, nos sumergimos en la génesis de un proceso que promete llevar una vida entera: construirse como varón en un mundo donde los viejos arquetipos se derrumban.

Desde una mirada narradora instalada con acierto en el niño Lautaro, vamos descubriendo a un chico desolado y excluido, en una casa de departamentos, donde las familias de los otros parecen habitar espacios contenidos y protectores, y alguna hasta luce cierto lujo de clase media. Un padre ausente, una madre joven y

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

frágil, pero que ha preferido los riesgos de la libertad a la desdicha de su matrimonio, dibujan el contexto de Lautaro, en su desamparo y también en los recursos creativos que le permiten sobrevivir. La «mentira» (la fantasía) es el principal de ellos. Mediante el juego y el disfraz, neutraliza y transforma la realidad hostil; así, el pedigüeño a domicilio con una taza en las manos que golpea la puerta de los vecinos se convierte en «el explorador de la taza», pero sabe que es un chico sin padre al que las madres de sus amigos echan invariablemente de las casas cuando llega la hora del almuerzo. Los amigos del mismo edificio: Roitter y Speedy, un poco mayores, serán sus maestros tramposos, sus aliados y sus oponentes. Lo engañarán y le enseñarán. O le enseñarán engañándolo. Un día recibirá (o creerá recibir) una carta conmovedora de Nogán, el padre lejano, evento que se mezcla con otros recuerdos y relatos más oscuros. Todo compone la imagen compleja de un hombre implacable y temible, pero, asimismo, vulnerable y vulnerado, que se enfrenta a sucesivos fracasos.

La fantasía trae la confusión; ingresa en los territorios ambiguos de la sexualidad y el incipiente erotismo. Pulsiones y deseos se mezclan con el lenguaje de las series de TV en nuevas historias, en otros juegos. La acción empieza a girar hacia un tembladeral inquietante y desemboca, nada menos, que en lo Prohibido (para los otros). Entonces se manifiesta claramente la Ley que contamina el espacio lúdico para siempre. El último juego, censurado como perversión desde esa mirada adulta, es interrumpido bruscamente por la madre. La desesperada huida de Lautaro hacia la calle lo coloca ante un peligro real y desconocido: la selva urbana atravesada por coches veloces, donde jamás se había aventurado: «Correr hasta volar y dejar atrás la infancia de un salto, reteniendo la última imagen de Roitter. Correr sin prestar atención a los semáforos ni mucho menos a la avenida de doble mano que jamás cruzaron solos. [...] la sensación de estar haciendo por primera vez algo realmente peligroso y prohibido» (2023, p. 178).

Todos los niños mienten se suma a los cuatro libros anteriores de Sebastián Basualdo para confirmarlo como un narrador que ha instalado una ya inconfundible marca propia, regida por la coherencia y la sutileza.

Notas

* Escritora. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Directora académica del Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina de la Universidad del Salvador. Correo electrónico: mrlojo@gmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R

MEMORIA Y RECAPITULACIÓN

Oteriño, Rafael Felipe

Rafael Felipe Oteriño
rafaelfelipeoterino@gmail.com

Rossi O. Grafitis en la calle solitaria. 2020. Buenos Aires.
Vinciguerra Hechos de Cultura. 978-987-750-277-0

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 70, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604322016/

Datos de la Obra

Rossi, O. (2020). *Grafitis en la calle solitaria*. Buenos Aires: Vinciguerra Hechos de Cultura. ISBN 978-987-750-277-0

Este libro, en su primera edición, fue distinguido con la Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores correspondiente al bienio 2019-2020.

Osvaldo Rossi nació en Buenos Aires en 1953. Este es su noveno libro de poesía. Los inmediatamente anteriores tienen títulos enigmáticos: *Un viaje por la cinta de Moebius*, *Transiciones*, *El hombre que camina por los techos*. Este también lleva un título singular: *Grafitis en la calle solitaria*. Todos transmiten la idea de movimiento, de inestabilidad, de imprevisibilidad. No se trata tanto de amenazas que se ciernen sobre la persona como de metáforas que trasuntan los escenarios en los que la persona hace su vida.

La cinta de Moebius, lo sabemos, carece de orientación: es un *continuum*. Las transiciones apuntan a la idea de etapas y de cambios. Un hombre que camina por los techos es alguien que se coloca en una situación límite. Y, ahora, esta «calle solitaria» muestra retratos a los que el poeta denomina «grafitis» y que están teñidos de perplejidad. Pero no son otra cosa que testimonios de la vida bajo la impronta de su temporalidad.

Me adelanto a señalar que este no es un libro pesimista ni tampoco escéptico, pese a la impresión que pueda dar su título extremado. Los grafitis, lo sabemos, son anotaciones furtivas y, de alguna manera, imperiosas, dibujadas en espacios públicos. Lejos está el libro de ser eso. Más próximo a la tradición —primero, griega; luego, latina— de las «inscripciones» (en la antigüedad se acostumbraba a anotar en columnas, estelas y

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

muros el nombre y la fecha de personas y episodios que se quería perpetuar), se trata de poemas cuyo primer significado es el de constituirse en memoria y en recapitulación.

¿Memoria y recapitulación de qué? podríamos preguntarnos. De la vida vivida, de la vida soñada y de la vida presentida. Esto es, se trata de un mirar hacia atrás, pero no para demorarse en el pasado, sino para observar de qué modo se han cumplido o incumplido las expectativas que la vida promete. Y luego, a la manera de un balance, de trazar una línea y hacer del difícil y a la vez emocionante *estar en el mundo* una síntesis que permita dar los nuevos pasos en la aventura de vivir y conocer.

Por lo común, la vida de un escritor está dividida en tres etapas: una, la inicial, en la que se formula las grandes preguntas, pero todavía no las puede contestar; otra, la de la adultez, en la que se dispone a contestarlas; y la tercera, en la que ya no le importa contestarlas, porque sabe que las respuestas, si las hay, son provisorias y poco o nada ayudan. Pues bien, la poesía de Osvaldo Rossi se encuentra en la desafiante segunda etapa, en ella la propia vida promedia, y el poeta se encuentra en el dominio de todas sus capacidades expresivas.

Se trata, en efecto, de un hito trascendente en la obra poética de quien ha visto, vivido y reflexionado, y, a la luz de padres que ya no están, de casas que fueron «la casa» y que quedaron atrás, y de hijos que inician su independencia, busca establecer los vínculos entre aquel pasado perdido y este presente del que sabe que, aun siendo satisfactorio y estando colmado de afectos y de realizaciones, es una estación en el rico escenario de la existencia.

Como una muestra de su intensidad semántica, varios de los poemas de este libro pueden ser leídos de a pares y como las dos caras de una misma moneda. La mente científica de Osvaldo parece apuntar, en uno, la teoría —esto es, la temática, el contenido, la idea—, y, en el otro, exponer su práctica; quiero decir: su puesta en acto. «Suma y resta», por ejemplo, ha de ser leído conjuntamente con «Tensiones», así como «Elegía a una época» debe ser leído en concierto con «Apuntes a una época». Son poemas que se complementan en su propósito de cantar (la poesía siempre tiene un trasfondo de canto) y de exponer un pensamiento.

En «Suma y resta», el poeta sella la experiencia vital con una cerrada apelación al «cero» que anula toda expectativa:

> El minuendo y el sustraendo acercarán sus diferencias
> y el resultado de esta operación
> tenderá a un número menor
> hasta que un día, con matemática exactitud,
> alcance su objetivo
> y devenga igual a cero (2020, p. 10).

Mientras que, en «Tensiones», le da al conjunto un final salvador que lo sobreeleva: "Me sumerjo en aguas voluptuosas [...] pero lucho y vuelvo victorioso» (2020, p. 11). ¿Cómo? se pregunta el lector (y lo que sigue es celebratorio): con la mano sobre la mano; esto es, tomado de la mano del Otro: el familiar, el amigo, el prójimo.

Poesía de ida y vuelta, pues. Como estamos vivos y la vida es nuestro desafío, no se trata, entonces, del deseo de continuar poseyendo lo que ha quedado atrás, sino de vérselas —cara a cara— con el pasado y —desde la riqueza inextinguible de su manantial— hacer del presente el espacio donde se cumplen o se cumplirán todas las promesas. Dicho metafóricamente, no se trata de afirmar que estuvimos en el paraíso, sino de dejar testimonio de que nunca nos hemos alejado de él.

Este es el valor inmenso que atribuyo a la poesía humana, tierna, amparadora, positiva, de este poeta a quien admiro y al que recomiendo leer con la misma amorosa delectación con la que escribe. Detenerse en versos como en el que dice «[p]iedra sobre piedra sobre piedra sobre piedra...» (2020, p. 29), dando, de este modo, muestras de la experiencia del esfuerzo, para concluir, más adelante, compartiendo la afirmación de la primera persona del singular en la que sentencia: «Camino y soy el camino» (2020, p. 48).

PDF generado a partir de XML-JATS4R

Notas

* Poeta argentino. Correo electrónico: rafaelfelipeoterino@gmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R

RESEÑAS

TIEMPO ROBADO, VIDA RECUPERADA. DISTOPÍA Y UTOPÍA EN *EL TIEMPO USURPADO*, DE MARÍA LAURA PÉREZ GRAS

Arancet Ruda, María Amelia

María Amelia Arancet Ruda
ameliamakeup@gmail.com
Pontificia Universidad Católica Argentina, Argentina

Pérez Gras M. L.. El tiempo usurpado. 2022. Buenos Aires. Corregidor. 978-950-05-3356-0

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 70, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604322015/

Datos de la Obra

Pérez Gras, M. L. (2022). *El tiempo usurpado*. Buenos Aires: Corregidor. ISBN: 978-950-05-3356-0

María Laura Pérez Gras (1978), quien cuenta con una importante trayectoria académica en torno a los cautivos en el siglo XIX argentino —apenas menciono aquí, a modo ilustrativo, su *Relatos de cautiverio* (2013) y su edición crítica de *Cautiverio y prisión de Santiago Avendaño* (2018-2022)—, es autora de la novela *El único refugio* (Corregidor, 2019). Apenas un año después, en 2020, alguna de las musas la empujó hacia una nueva modalidad en su quehacer como escritora de ficción. Más específicamente, ha incursionado en la poesía, género harto problemático por inasible conceptualmente, salvo para quienes optan por categorías muy ceñidas a cada momento histórico. En nuestros tiempos de «pospoesía» (Fernández Mallo, 2009) es incluso más difícil de precisar. Como fuere, María Laura asumió así la creación de *El tiempo usurpado* (2022), texto incluido en la flamante colección «En cuanto al futuro. Poesía de hoy», cuya aparición en ediciones Corregidor celebro.

El poemario cuenta con veintiún poemas sin títulos, pero numerados. Esta elección hace pensar, al cabo de la lectura total, en los días que los presos van marcando en la pared o en un almanaque, aunque, en este caso, no se sabe adónde lleva el descuento. En la base experiencial de la escritura, está el registro, primero realista

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

y luego más fantasioso, del temprano y prolongado encierro —«que mató las expectativas del día» (2022, III, p. 15)— impuesto por la cuarentena en 2020, a causa del COVID-19, durante la cual, como se indica en el poema VIII, los timbres de las casas habían dejado de sonar, ya no se usaba otra cosa que «piyamas/ o algodentrecasa» (2022, VIII, p. 25), y se pensaba en que la única utilidad de los zapatos podría ser la de funcionar como macetas.

En este «tiempo difuso» (2022, IX, p. 27) —así empieza caracterizándose la temporalidad en el libro—, cada día cuenta o descuenta; incluso cada hora se vuelve deshora. El avance cronológico va adquiriendo un matiz extraño, molesto y deseado a la vez. Así, lo que se va construyendo es el derrumbe. Para ello es muy claro el señalamiento del tiempo que sigue su curso, aunque ya no medido por las actividades ordinarias:

> Cada hora engendra
> otra
> que es una copia
> degradada
> de sí misma (2022, III, p. 15).

El transcurrir parece caprichoso, porque se ve medido al modo de antaño: por las lunas, el día y la noche, el hambre y el frío, las estaciones; en efecto, se dice: «El invierno llega de todos modos» (2022, X, p. 29). Los calendarios ya no sirven, menos todavía las agendas; pero la linealidad sigue su curso. No solamente porque, pase lo que pase, todavía luz y oscuridad se suceden cíclicamente, sino porque el orden cronológico responde a que la poeta es una narradora de ley, que nunca pierde el hilo ni se abandona al mar emocional al que los hechos podrían haber conducido. Sí se menciona, varias veces, el miedo, el miedo, el miedo, el miedo; dicho como para conjurarlo. No obstante, el miedo no toma el discurso.

Al cabo de la alienación y del extrañamiento vividos, muertas las rutinas usuales, hay, en el poema IV, una suerte de feliz tregua al haber sido abandonados pantallas e informativos; sin embargo, inmediatamente, en el poema siguiente, se retoma el relato de la catástrofe, que todo lo invade:

> Se acercaba el contagio.
> Antes, eran otros países,
> después, la capital,
> el conurbano
> otras edades, profesiones,
> amilias (2022, VI, p. 21).

Casi en la mitad del libro, en el poema X, se corta el suministro de electricidad que sostiene la vida civilizada; entonces la casa se convierte en «fuerte».

En medio de los acontecimientos, entre reconstruidos sintéticamente e imaginados, no podemos evitar ver el diálogo intertextual, por ejemplo, con *El eternauta* (1957), de Oesterheld y Solano López. Así, uno de los protagonistas es «el hombre de la escafandra» o «el hombre de la máscara», que, más adelante, solo será —y nada menos que— el macho proveedor. Incluso la misma voz del enunciado se ocupa de responder la pregunta implícita del lector, al decir: «No se trata de alienígenas» (2022, XI, p. 31).

Otro intertexto que resuena fuertemente y varias veces es *El año del desierto* (2005), de Pedo Mairal. La misma «intemperie» (X, p. 30; XI, p. 31; XII, p. 34; XIII, p. 37; XIII, p. 38; etcétera), mencionada explícitamente, es eso no deseado que va tomando, poco a poco, el hogar, la vida entera. Siempre, sobre un discurrir narrativo ágil, incluso veloz, que casi no se detiene en cualidades de los estados ni de las cosas, mientras van aumentando el hambre, el frío, la soledad, el peligro y, otra vez, el ya mentado miedo. Esta escalada de riesgos lleva del temor al terror, y luego a la rendición; además, retrotrae la existencia cotidiana a una estructura humana primaria, sin atenuantes, cuando hasta se pierde el lenguaje articulado: los hijos «gruñen un lenguaje indescifrable» (2022, XIII, p. 38), y ella, la sujeta madre, ya ha dejado de hablar (2022, XIV, p. 39). Todo está fuera de control —poemas XV y XVI—, salvo la firme narración: alguien ingresa por una ventana; entre los vidrios rotos, los hijos saltan; ella llora, se duerme derrotada, se despierta sola y con frío

PDF generado a partir de XML-JATS4R

sin saber durante cuánto tiempo durmió (2022, XVI, p. 43): es el capítulo/poema de la alucinación, donde el verbo «veo», así, en presente del indicativo, es repetido siete veces —evocando la infinitud del «setenta veces siete»— para encabezar, en cada ocasión, sucesos de muerte, atrocidad y horror, ofrecidos grotescamente: «el fin del mundo / como un gran asado de domingo» (2022, XVI, p. 45).

Llamativamente, cuando se agota la resistencia, cuando se piensa que nada puede ser peor —«Aguardo / mi propia muerte» (2022, XVI, p. 46), afirma—, cuando la razón ha perdido la capacidad de abarcar nada malo nuevo, surge el cambio en una canción, sin previo aviso —me gustaría saber de dónde nace esta canción —, el más lírico de los momentos del poemario:

> Silencioso cofre de tiempo,
> cuna de vida,
> mar infinito,
> recíbeme en los profundos santuarios
> de tus aguas.
> Quiero volver a ser pez,
> volver a ser alga,
> [...]
> coral, roca, aire (2022, XVII, pp. 47-48).

De hecho, «[e]l murmullo de la canción» (2022, XVIII, p. 49) la ubica miríficamente en otro mundo, porque el anterior —deducimos— colapsó. En ese mundo son los hijos, junto con otros muchos jóvenes, los que cantan y «[...] trabajan / al ritmo / de la tierra» (2022, XVIII, p. 49). Los hijos, que, así, en plural, son un protagonista más al lado de esta mujer que lleva el relato y de «el hombre del tapaboca» (2022, XII, p. 33) o «la escafandra». Son los mismos «hijos de este mundo herido» (2022, p. 7), a quienes está dedicado el libro, dedicatoria que comienza a entenderse en el poema XVIII, donde, además, hallamos una nueva canción, ahora en guaraní, compuesta por la autora. Aquí emerge otra posibilidad de ocurrencia intertextual; esta vez, con *Las aventuras de la China Iron* (2017), de Gabriela Cabezón Cámara, donde, hacia el final, la posibilidad de vida florece en medio de este mismo pueblo originario. Ambas autoras introdujeron esta lengua en sus textos y, algo meritorio y llamativo, para poder hacerlo la aprendieron, o al menos algo —cosa nada sencilla, por cierto— (2022, XVIII, p. 50). [En este punto querría preguntarle acerca de esta peculiaridad]. En efecto, el poema XIX comienza pintando una situación completamente diversa a nuestra cotidianeidad:

> Hace meses que habitamos
> las islas del río
> en el delta generoso
> de la arcilla
> y el sol (2022, XIX, p. 51).

Nació otra manera de existencia, gracias a que, dice:

> Con la hambruna
> los jóvenes se fugaron
> en estampida
> de la ceguera
> de sus mayores (2022, XIX, p. 51).

Ya en el penúltimo poema, como para compensar tanto realismo crudo e intuición apocalíptica, se está literalmente en «[...] el país / de la jauja o la cucaña" (2022, XX, p. 53), donde «[l]os peces saltan a las cestas / que dejamos en la orilla» y «[l]as naranjas / pasan de flor a fruto / en pocas horas» (2022, XX, p. 53). En este poema se abre la lectura inversa de la usurpación anunciada en el título del libro, y, como lectores, la interrogación nos toca como en espejo: ¿quién le robó el tiempo de vida a quién?, ¿entonces, el culpable ladrón no es la pandemia?

Ahora la sujeta espera el regreso del protagonista proveedor, del que no se sabe si vive o está muerto:

PDF generado a partir de XML-JATS4R

alimento mi esperanza
de que olvides la cacería
[...]
y llegues aquí
mi amor
[...]
con las manos vacías
y los pies de barro
para que también
sanes
del abuso del hombre
y aprendas
la canción de la aldea (2022, XX, pp. 54-55).

Todo se revierte. Ya no se trata del tiempo fluyendo hacia el origen, que sería el final, sino del sentido, que se devela como basal y último, puesto que lo que fue dolor y pánico se transforma en denuncia de que la vida nos es arrebatada por el dios productividad, denuncia que muestra una toma de posición. Esta suerte de promulgación es sellada en el poema XXI, donde la protagonista reflexiona con serenidad —la misma serenidad tácita que sostuvo y estructuró prolijamente todo el libro—: «Las preguntas / son cuencos sonoros. / No conocemos el alcance / de sus efectos» (2022, XXI, p. 57). Sobre el final de libro, están habilitadas las preguntas que ya no esperan respuesta inmediata; más aun, puede interrogarse desentendiéndose de las respuestas, «sentada sobre un muelle / con la vista lejana / en la otra orilla» (2022, XXI, p. 58), porque ya no hay horarios de actividad frenética que pauten los días, sino el tiempo pleno y recobrado —contra el «usurpado» del título», que, junto con las voces de los hijos, le ofrecen acceso a «su lugar», un «refugio» —quizá el «único»—, y, en la propia palma de la mano, un «nido hueco y cálido».

Referencias Bibliográficas

Fernández Mallo, A. (2009). *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma*. Barcelona: Anagrama.

Notas

* Doctora en Letras por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Trabaja como Investigadora Adjunta del CONICET. Correo electrónico: ameliamakeup@gmail.com

PDF generado a partir de XML-JATS4R

AUTORES

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 70, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604322017/

Autores

FERNANDO AÍTA. Escribe y saca fotos con cámaras artesanales. Cursa la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas en la Universidad Nacional de Avellaneda. Publicó los libros de poemas *Épica chusma* (2007), *Lengua extranjera* (2012) y *Poemas para no ir a trabajar* (2019); de cuentos, *Aberraciones por amor* (2018); y de fotografías estenopeicas, *Furgón Flashero* (2015). Con el equipo de GRaFiTi, realizó *Escritos en la calle - grafitis de Argentina* (2017). Es coeditor de Ñusléter (niusleter.com.ar) y de GRaFiTi (escritosenlacalle.com). Con Alix de La Barrière organizan *Imago Mundi - sesiones de collages colectivos*. Participa y ha participado de varias experiencias artísticas colaborativas como «Adonde va la lluvia», «Foto Crazy», «Ensayos en Vivo», «Un golazo».

MARÍA AMELIA ARANCET RUDA. Doctora en Letras por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Se desempeña como investigadora del CONICET y como docente titular ordinaria categorizada de Literatura Argentina II en la UCA, donde dirige el CILA (Centro de Investigación en Literaturas de la Argentina). Es miembro de RELA (Red Interuniversitaria de Estudios de las Literaturas de la Argentina). Se especializó en la poesía de nuestro país, tanto en las disquisiciones en torno a este género situado, cuanto en la profundización y sistematización del conocimiento de autores como Jacobo Fijman, Miguel Ángel Bustos, Edgar Bayley, Héctor Viel Temperley, Beatriz Vallejos y Kiwi, entre otros muy diversos, como el Vizconde de Lascano Tegui y G. E. Hudson: todos ellos, mayoritariamente reconocidos, pero sobre los que, en su momento, no había estudios orgánicos o actualizados. Asimismo, se destacan sus trabajos sobre algunos escritores de los noventa afuera de la estética imperante (Solinas, Gútiz, Mairal, Barrella, etcétera). Sobre ellos, ha publicado tres libros (2002, 2006, 2018) y numerosos artículos. Se ha dedicado, además, al análisis de antologías de poesía argentina —sobre lo cual ha publicado un libro (2016)— y de la relación interdisciplinaria entre poesía verbal y artes visuales. Ha dirigido y evaluado a tesinistas, tesistas e investigadores formados, así como proyectos de investigación individuales y grupales. Entre sus áreas teóricas y metodológicas, predominan la semiótica, la enunciación, las intermedialidades, las regionalidades y la ecocrítica. Es autora de siete libros de poesía (2008, 2010, 2012, 2013, 2014a, 2014b, 2021).

MARÍA JOSÉ BUSTOS FERNÁNDEZ. Estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad del Salvador, de donde egresó con el título de Bachiller Superior en Letras. Se trasladó a los Estados Unidos,

Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

PDF generado a partir de XML-JATS4R

donde estudió en la University of Colorado (Boulder) y obtuvo su *MA* in *Hispanic Linguistics* y el *PhD in Latin American Literature* con una tesis sobre la narrativa de vanguardia. Desde 1990 hasta mayo de 2022, se desempeñó como profesora en la University of Montana, en Missoula, Montana (EE. UU.), donde enseñó Literatura Latinoamericana contemporánea y del siglo XIX. Además, trabajó en esta institución como directora de Estudios de Posgrado y como directora del Programa de Estudios Latinoamericanos. Dictó seminarios de posgrado en la Universidad Nacional de Salta y fue Profesora Adjunta en la Facultad de Humanidades de la Carrera de Ciencias de la Comunicación en la UNSAL. Su especialidad es la ficción latinoamericana, en especial, novelas contemporáneas del Cono Sur. Ha publicado *Vanguardia y renovación en la literatura latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bodet*, así como diversos artículos sobre narrativa latinoamericana en revistas especializadas.

ALEJANDRO MARTÍN GALAY. Licenciado en Periodismo por la Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales con un Diploma en Cultura y Sociedad por la Universidad Nacional de San Martín. Está cursando la maestría en Literaturas Comparadas de la Universidad Católica Arg entina. Es docente de las carreras de Periodismo, Relaciones Públicas y Comunicación Social en UCES y USAL, y trabaja como consultor en campañas de comunicación para cooperativas y mutuales. Publicó el libro de cuentos *Pánico de trinchera* (2016), y las novelas *La manzana de las luces* (2017) y *Odille* (2020).

MARÍA ROSA LOJO. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires e Investigadora Principal del CONICET. Es directora académica del Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina de la Universidad del Salvador y de las dos colecciones que este publica. Su obra de investigación comprende siete libros de ensayos, tres ediciones críticas y ciento noventa y dos trabajos académicos. Es miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española, miembro del Consejo de Administración de la Fundación Sur y miembro de honor de la Real Academia Gallega. Ha publicado las novelas *La pasión de los nómades* (1994), *La princesa federal* (1998), *Una mujer de fin de siglo* (1999), *Las libres del Sur* (2004), *Finisterre* (2005), *Árbol de familia* (2010), *Solo queda saltar* (2018), las colecciones de cuentos *Historias ocultas de la Recoleta* (2000), *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), *Cuerpos resplandecientes* (2007), y el álbum *El Libro de las Siniguales y del único Sinigual* (2010). *Bosque de ojos* (2011) reúne sus microficciones y textos poéticos. Ha obtenido múltiples galardones: Fondo Nacional de las Artes en cuento (1985) y en novela (1986); Primer Premio Municipal de Buenos Aires Eduardo Mallea, en narrativa (1996); Premio del Instituto Literario y Cultural Hispánico de California (1999); Premio Kónex (1994-2003); Premio Nacional Esteban Echeverría (2004); Medalla de la Hispanidad (2009); Medalla del Bicentenario otorgada por la Ciudad de Buenos Aires (2010); Premio a la Trayectoria en Literatura de Artistas Premiados Argentinos (2014); Premio Internacional de Poesía Antonio Viccaro (2017) y Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (2018).

ALEJANDRO MIROLI. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesor ordinario de Lógica y Epistemología en la Universidad del Salvador, y de Metodología de las Ciencias Sociales en la UBA. Ha publicado varios trabajos sobre estos temas. Desde hace diez años, trabaja en una serie de proyectos de Filosofía de la Religión situada en América Latina, en la USAL, en cuyo marco ha presentado estudios en los distintos volúmenes de la serie Religación en América Latina I-IV. A finales de 2019, publicó *Poeta contra petróleo. Filosofías políticas en el África subsahariana*.

LORENA PAZ LÓPEZ. Realiza su tesis doctoral en el Departamento de Culturas Latinoamericanas, Ibéricas y Latinas del Graduate Center. Ha sido residente en la Casa de Velázquez y en el Instituto Faberllull (España). Ha recibido financiación competitiva para realizar su investigación en la Argentina y en España. En su tesis doctoral, *Feminismos en exilio: Trabajo intelectual y mercado cultural en las mujeres del exilio republicano español en Argentina*, estudia el trabajo realizado por Clara Campoamor, María Teresa León y María Martínez Sierra durante su exilio en Buenos Aires, haciendo hincapié en el modo en que interactuaron con el mercado cultural y llevaron sus temas feministas a los medios de comunicación de masas, como las revistas femeninas y la radio.

PDF generado a partir de XML-JATS4R

DANILA DESIRÉE NIETO. Licenciada y Profesora en Artes con orientación en Artes Plásticas (Historia del Arte) por la Universidad de Buenos Aires. Cursó la Especialización en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes en la Universidad Nacional de las Artes y el Programa de actualización en Prácticas Artísticas y Política en América Latina en la UBA. Es maestranda en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas por la Universidad Nacional de Avellaneda. Es adscripta a la cátedra de Historia de las Artes Visuales-Siglos XX-XXI (2023-2025) y Ayudante de Primera en la cátedra de Estética en la Carrera Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA; a su vez, es Jefa de Trabajos Prácticos de dos materias (Historia de la Cultura I e Historia de la Cultura II) en la Universidad Nacional de José C. Paz. Actualmente, se desempeña como responsable del área de convocatorias culturales de la Dirección Nacional de Gestión Patrimonial (Ministerio de Cultura de la Nación Argentina), donde estuvo involucrada, coordinó, siguió y evaluó proyectos y becas como Activar Patrimonio (2020, 2021 y 2022), Proyecto Ballena, Premio Adquisición de Artes Visuales 8M 2021, 2022 y 2023, Proyectos Museos | CONICET 2020 y 2021, Activar Patrimonio: Fondo Editorial sobre Patrimonio y Museos, Programa de Residencias Artísticas en Parques Nacionales (2022 y 2023) y del Concurso de Arte Urbano: La Manzana de las Luces y la Noche de los Bastones Largos. En su carrera como curadora de arte contemporáneo realizó exposiciones en el MAR (Museo Provincial de Arte), en el Museo Municipal de Bellas Artes "Fernán Félix de Amador" y en galerías independientes alrededor del país.

RAFAEL FELIPE OTERIÑO. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Altas lluvias* (1966), *Campo visual* (1976), *Rara materia* (1980), *El príncipe de la fiesta* (1983), *El invierno lúcido* (1987), *La colina* (1992), *Lengua madre* (1995), *El orden de las olas* (2000), *Ágora* (2005), *Todas las mañanas* (2010), *Viento extranjero* (2014), *Y el mundo está ahí* (2019). Su poesía se encuentra reunida en *Antología poética* (1997), *Cármenes* (2003), *En la mesa desnuda* (2008) y *Eolo y otros poemas* (2016). Codirige la colección Época de ensayos sobre poesía en Ediciones del Dock, en la que ha publicado *Una conversación infinita* (2016) y *Continuidad de la poesía* (2021). Recibió los premios del Fondo Nacional de las Artes (l966), Pondal Ríos de la Fundación Odol (1979), Coca-Cola en las Artes y en las Ciencias (1983), Nacional de Poesía de la Secretaría de Cultura de la Nación (1985/88), Konex de Poesía (1989/1993), Consagración de la Legislatura Bonaerense (1996), Esteban Echeverría (2007), Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía (2009), Rosa de Cobre de la Biblioteca Nacional (2014) y Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (2019). Fue distinguido por el Consejo Deliberante de General Pueyrredón con el mérito de Vecino Destacado (2018) y por la Legislatura de CABA como Personalidad Relevante de la Cultura (2021). Es miembro de número de la Academia Argentina de Letras y miembro correspondiente de la Real Academia Española.

PABLO ROMERO. Poeta, editor y traductor. Autor de *Los días de Babel* (2015), *Palabras tectónicas* (2022), *La jaula del hambre* (2023) y *El nombre de lo dado* (inédito). Compiló, junto a Rosa Berbel, la antología *Orillas* (2015), una muestra de poesía joven hispanoargentina. Codirige Aguacero Ediciones y trabaja como editor invitado en Inflorescencia Editorial. Residió en Eslovaquia como estudiante de intercambio de Rotary International y traduce poesía eslava. Su trabajo ha sido parcialmente traducido al italiano, francés y portugués. Su obra resultó ganadora de la convocatoria Poesía Ya del Centro Cultural Kirchner. Dicta talleres y clínicas de obra.

RICARDO SOTO URIBE. Licenciado en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile con distinción máxima en 2004 y diplomado en Realización Cinematográfica en esa casa de estudios. Se tituló como diseñador de Imagen y Sonido por la Universidad de Buenos Aires. Documentalista y archivero audiovisual, en la actualidad es también maestrando en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas en la Universidad Nacional de Avellaneda. Se desempeña como docente en FADU, UBA, en la cátedra de Historia Analítica de los Medios Audiovisuales. Desde 2011 trabaja con los archivos audiovisuales de la Asociación Madres de Plaza de Mayo; esta labor lo llevó a ser el director del documental *Todos son mis hijos*. Actualmente preside una investigación financiada por la Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV) sobre estética, memoria

PDF generado a partir de XML-JATS4R

y archivos audiovisuales de la posdictadura y un proyecto de extensión sobre cine documental. En esta misma casa de estudios, es también docente desde 2013 y actual profesor adjunto en las materias de Estética de los medios, Historia del arte y Estética y Archivos Audiovisuales. Ha realizado ponencias, ha escrito artículos, crítica de cine y curadurías artísticas, y ha participado en festivales de cine tanto en la Argentina como en el extranjero.

pablo valle. Profesor en Letras por la Universidad de Buenos Aires, donde enseña Semiología (CBC) y Problemas de Literatura Latinoamericana (FFyL) y es investigador categorizado. En la Universidad Nacional de Avellaneda, dicta las cátedras de Guion 1 y Semiología (con orientación en Semiótica Visual). Es editor, corrector, redactor, traductor, escritor fantasma. Ha publicado los libros de cuentos *Simulacros, Cuentos para misóginos y otros cuentos, Samuráis* y *Las otras mitades*; las novelas *Ángeles torpes, Yo el templario, Los crímenes de la calle Barthes, La carta de Rozas* y *Una sirvienta se escapa*; y las obras de no ficción *Guía para preparar monografías* (con Ezequiel Ander-Egg, varias ediciones), *Cómo corregir sin ofender* y *Ensayos y errores: sobre literatura/cine/política/edición 2016-1986*; además de numerosos artículos y capítulos de libros colectivos. Escribe regularmente en la revista dinamarquesa *Aurora Boreal*, entre otras.

PDF generado a partir de XML-JATS4R