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

Gramma

Año XXXIV, Número 71, 2023

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

ÍNDICE

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946001/

Dossier: «Tierra y Terror. Los Horrores de la Literatura Argentina»

- CRESPO BUITURÓN, M. (ARGENTINA). Nota Introductoria / *Introductory Note*
- CALVEIRO, P. (MÉXICO). Horror, Violencias Público-Privadas y Biopoder en el Neoliberalismo. / *Horror, Public-Private Violence, and Biopolitics in Neoliberalism*
- JENSEN, S. (ARGENTINA). Entre el Grito y el Susurro: los Exiliados Argentinos ante el Terror / *Between Shouting and Whispering: Argentine Exiles in the face of Terror*
- CILENTO, L. (ARGENTINA). A Rayas y en Colores. Energización Humorística del Terror en las Artes Pop Argentinas / *Striped and Coloured. Humoristic Energization of Terror in Argentine Pop arts*
- ESTEVES, A. R. (BRASIL). Fronteras del Terror y del Horror en la Narrativa Argentina Contemporánea: una Lectura de «Huérfanos» (2021), de María Rosa Lojo / *Frontiers of Terror and Horror in Contemporary Argentine Narrative: a Reading of* "Huérfanos" *(2021), by María Rosa Lojo*
- DESTÉFANIS, L. (ARGENTINA). Espectros del Daño. Marcas del Horror en Tres Novelas del Chaco Argentino / *Spectra of Damage. Marks of Horror in Three Novels about the Argentine Chaco*
- FEATHERSTON HAUGH, C. A. (ARGENTINA). Epidemia de Horror: Crueldad e «Inhumanidad» en «El Intercesor», de *Las Esferas Invisibles*, de Diego Muzzio / *Horror Epidemic: Curuelty and Inhumanity in the "Intercessor" of* The Invisible Spheres *by Diego Muzzio*
- GRANÁ, L. (ARGENTINA). Don y Sangre en *La sed*, de Marina Yuszczuk / *Gift and Blood in* La sed*, by Marina Yuszczuk*
- JUÁREZ, E. L. (ARGENTINA). Territorios y Corporalidades del Horror en *Las Malas*, de Camila Sosa Villada / *Horror Territories and Corporalities in Camila Sosa Villada's* Las Malas
- MONTES WELCH, M. Y N. GÓMEZ BELART (ARGENTINA). «Los Ojos del Niño, que Salten de Miedo». Recursos Transtextuales y Discursivos para Infundir Miedo en el Público Infantil, en *El Brujo de Paja*, de Fryda Schultz de Mantovani / *"Let the Child's Eyes pop out in Terror". Transtextual and Discursive Ways to Induce Horror in Children's Audience in Fryda Schultz de Mantovani's* El Brujo de Paja
- PÉREZ-ALONSO GARCÍA-SCHEREDRE, S. (ESPAÑA). *Posse Comitatus / Posse Comitatus*

- RODRÍGUEZ, C. M. (ARGENTINA). Muerte, Espacio y Siniestro en *Matar la Tierra* (1952), de Alberto Rodríguez / *Death, Place and Sinister in* Matar la Tierra *(1952), by Alberto Rodríguez*
- LESCANO GALARDI, V. Y A. F. GALARDI ELITCHERY (ARGENTINA). Alfonsina, Polixena y las Buenas Mujeres / *Alfonsina, Polixena and the Good Women*
- MUÑOZ, N. M. (ARGENTINA). Mujeres que Narran Violencia(s): Mariana Enríquez y la Posibilidad en la Intemperie / *Women who narrate violence: Mariana Enríquez and the possibility in the outdoors*

Reseñas

- GASPARINI, S. (ARGENTINA). Memorias de la Madre / *Memories of the Mother*
- MIROLI, A. (ARGENTINA). Elsa Cecilia Collazo: un Ensayo sobre Espacios Perceptuales y Arte Poética / *Elsa Cecilia Collazo: an Essay on Perceptual Spaces and Poetical Art*

Autores

DOSSIER: «TIERRA Y TERROR. LOS HORRORES DE LA LITERATURA ARGENTINA»

NOTA INTRODUCTORIA

INTRODUCTORY NOTE

Crespo Buiturón, Marcela

Marcela Crespo Buiturón
marcela.crespo@usal.edu.ar
Universidad del Salvador/ CONICET, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946002/

Los trabajos compendiados en este *dossier* fueron presentados en las jornadas Tierra y Terror. Los Horrores de la Literatura Argentina, llevadas a cabo en la Facultad de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador, entre los días 12 y 14 de octubre de 2022.

Ellas fueron las séptimas que organizamos, luego de Identidad Cultural y Memoria Histórica, en 2006; Encuentro de Culturas en la Literatura Argentina, en 2010; Del Centro a los Márgenes: Nuevos Abordajes a la Figura del Marginal en la Literatura Argentina, en 2012; Escrituras Híbridas en la Literatura Argentina, Abordajes Actuales de la Teoría y Crítica Literarias, en 2015; Voces Invisibles, Plumas Silentes: Escritores Argentinos Olvidados o Poco Transitados por la Crítica, en 2017; y Argentina Transatlántica (en colaboración con el Transatlantic Project de la Brown University, dirigido por Julio Ortega).

En esta ocasión, trazamos un mapa de recorridos por las escrituras del terror —como temática y como género literario, con lo cual, se constituyeron dos simposios específicos, pero solidarios entre sí—. El objetivo fue relevar, dentro de una tradición consolidada en nuestras letras, diferentes ocurrencias, territorialidades, modalidades y reelaboraciones. Algunas de estas ocurrencias estudiamos especialmente los integrantes del proyecto Escrituras fronterizas de la literatura argentina (http://www.cervantesvirtual.com/portales/escrituras_fronterizas_literatura_argentina/), quienes nos hicimos cargo de este encuentro.

Se puede considerar el terror, en especial, relacionado con lo político, como uno de los elementos constitutivos de la literatura argentina ya desde sus tiempos fundacionales (*Facundo*, *Amalia*, *El matadero*...).

Como temática, entonces, reflexionamos sobre las fronteras entre el terror y el horror en escrituras que ficcionalizan episodios de violencia política, racial, de género, infantil, y que proyectan las problemáticas de los aterrados, enterrados, desterrados (Selva Almada, Libertad Demitrópoulos, Marta Traba, Sergio Bizzio, Félix Bruzzone, Alicia Kozameh, Sergio Olguín, Gabriela Cabezón Cámara, etc.).

Como género, pensamos y debatimos sobre los siguientes puntos: 1) la operatividad para nuestras letras de las aproximaciones teóricas más tradicionales, desde las propuestas de Noël Carroll y de H. P. Lovecraft y sus discutidores, como Stephen King, así como las que han ido proponiéndose sobre otros géneros literarios relacionados con aquel, a partir de los aportes de David Punter (sobre el terror folklórico), Sigmund Freud y Eugenio Trías (sobre lo siniestro), Fred Botting, Carlos Culleré y Aurora Piñeiro (sobre el gótico y el horror), Rosemary Jackson y Ana María Barrenechea (sobre lo fantástico), Adriana Cavarero (sobre la sustitución del término 'terrorismo' por 'horrorismo'), entre otros; 2) las reflexiones de autoras/es argentinas/os: Ricardo Piglia, Elvio Gandolfo, Ezequiel de Rosso, Álvaro Abós, etc.; y 3) las lecturas críticas de la producción ficcional más representativa de este género en la literatura argentina, entre otras, las de Juana Manuela Gorriti, Eduardo Holmberg, Silvina Ocampo, Amalia Jamilis, Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, etc.

Las jornadas se organizaron en torno a tres ejes vertebradores: El terror / el horror como a) género literario y sus ocurrencias en la literatura argentina; b) temática en el marco de la literatura relacionada con la última dictadura cívico-militar argentina; y c) temática en el marco de la literatura relacionada con la criminalidad urbana y la violencia de género.

La selección de trabajos estuvo a cargo de los comités organizador y científico y fueron sometidos a evaluación doble ciego.

Notas

* Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Lleida, España, con certificado posdoctoral en Ciencias Humanas y Sociales, por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET). Correo electrónico: marcela.crespo@usal.edu.ar

DOSSIER: «TIERRA Y TERROR. LOS HORRORES DE LA LITERATURA ARGENTINA»

HORROR, VIOLENCIAS PÚBLICO-PRIVADAS Y BIOPODER EN EL NEOLIBERALISMO

HORROR, PUBLIC-PRIVATE VIOLENCE, AND BIOPOLITICS IN NEOLIBERALISM

Calveiro, Pilar

Pilar Calveiro
pilarcal2008@gmail.com
Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 14 Junio 2023
Aprobación: 22 Julio 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946003/

Resumen: En este artículo se parte de la idea de que las resistencias a la gubernamentalidad deben ser el punto de partida de análisis político, ya que son ellas las que organizan la política y permiten observar los puntos ciegos del poder instituido. Para ello se repasan, primero, las enormes violencias que caracterizan a la gubernamentalidad neoliberal y, en especial, aquellas que podemos caracterizar como público-privadas. Se abordan las políticas de administración y de selección de la vida (biopoderes), así como el uso del miedo como forma de control poblacional. Frente a todo ello, se levantan distintas resistencias, de carácter político, social y, muy especialmente, comunitarias. Se enfatiza la importancia de lo local frente a lo global y su capacidad de erosión de lo que parece invulnerable, la multiplicación de las resistencias, su articulación y el papel privilegiado de las experiencias de autonomías comunitarias e indígenas, como una alternativa fundamental para construir lo que vendrá.

Palabras clave: Gubernamentalidad Neoliberal, Resistencia, Comunidades Indígenas.

Abstract: *This article starts from the idea that resistance to governmentality should be the first point of political analysis, since they are which organize politics and allow us to observe the blind spots of established power. To do this, we first review the extraordinary violences that characterizes neoliberal governmentality and, especially, those that we can characterize as public-private violence. The policies of administration and selection of life (biopowers) are addressed, as well as the use of fear as a form of population control. In the face of all this, different resistances arise, of a political, social and, especially, community nature. This article emphasize the importance of the local compared to the global and its capacity to erode what seems invulnerable, the multiplication of resistances, their articulation and the privileged role of the experiences of community and indigenous autonomies, as a fundamental alternative to build what will come.*

Keywords: *Neoliberal Governmentality, Resistence, Indigenous Communities.*

En este trabajo abordaré algunas de las grandes transformaciones de nuestro tiempo, así como de las violencias que las acompañan en la vida cotidiana, introduciendo el componente del horror. La velocidad de las mutaciones y, en especial, la proliferación y la profundización de la crueldad han dado lugar a escenarios y narrativas del horror. Adriana Cavarero (2012) acuñó el término 'horrorismo' para referirse a ciertas violencias contemporáneas que involucran formas de extraordinaria brutalidad sobre los cuerpos, desmembramientos y masacres de inocentes que van más allá de la simple violencia homicida. Aunque no voy a hacer aquí una presentación centrada en el horror, sin duda los fenómenos de los que estaré hablando pertenecen a ese orden y refieren a violencias potenciadas y profundizadas por las enormes transformaciones en curso.

Prácticamente desde inicios de este siglo —y aún antes—, hemos estado hablando de un cambio de época e incluso de un cambio civilizatorio, que se ha asociado con la globalización neoliberal y sus múltiples efectos en los niveles económico, político, cultural. Diferentes procesos y acontecimientos del todo inesperados nos llevan, una y otra vez, a esta reflexión. Indudablemente el mundo ha cambiado de manera inusitada en las últimas tres décadas, y lo sigue haciendo a toda velocidad, día a día.

Hace ya algunos años, Zigmunt Bauman afirmaba que «la humanidad está en crisis y no hay manera de salir de esta crisis más que mediante la solidaridad de los seres humanos» (Bauman, 2016, p. 24), rompiendo «el alejamiento mutuo», la «distancia», «el desinterés, la desatención y la indiferencia».

Esta reflexión, hecha en 2016, se refería a los flujos de migración que estaban teniendo lugar en Europa, pero podría extenderse a muchas de las problemáticas de nuestro tiempo, sin olvidar, por ejemplo, el tratamiento de la pandemia, que probablemete marcó un nuevo punto de inflexión dentro de estas transformaciones.

Vale la pena detenernos en el hecho de que el alejamiento, la distancia y el desinterés de los que hablaba Bauman —y que se pusieron en juego durante la pandemia— pueden ser, a la vez, formas de temor que coexisten con formas de agresión e incluso las potencian. Miedo y violencia no parecen ser fenómenos ni sentimientos excluyentes. A nuestro alrededor se multiplican, mezclados, los miedos y las violencias en contra de muchos Otros: migrantes, indígenas, jóvenes pobres o mujeres representan, para algunos, una «amenaza» —casi como una infección—, que pone en peligro sus condiciones de vida y sus privilegios.

Enfrentamos la pandemia tal como construimos las enfermedades en general y la forma de tratarlas, poniendo en evidencia mecanismos sociales más amplios que operan en nuestras sociedades en relación con muchas otras cuestiones. Tememos a lo extraño, a sus posibles proliferaciones virósicas —sean reales o virtuales—; así que buscamos inmunizarnos; tratamos de crear «defensas» para repeler el «ataque» de lo «desconocido», nos «aislamos» y luchamos contra los focos de contagio. Y, en ocasiones, ese aislamiento es razón de males más graves que los que pretendemos evitar. Así que tendemos a tratar todo lo extraño como ajeno y enfermante, y creamos mecanismos de protección que terminan por afectarnos más que la amenaza original. Pero es lo que hemos aprendido a hacer, convencidos de la eficacia de este procedimiento. Y esta respuesta nos parece incluso «obvia» porque vivimos en sociedades que han potenciado su componente inmunitario, que perciben lo extraño como peligroso y se defienden al evitar el contacto por medio del aislamiento —que protege al Uno y deja morir a los Otros— o, si lo considera necesario, los elimina, lisa y llanamente.

Ya decía Espósito (2019) que, en este siglo XXI, «explota de manera incontenible un nuevo y, potencialmente devastador, síndrome inmunitario» (p. 154), por el cual, «van surgiendo nuevas barreras, nuevos diques, nuevas líneas de separación respecto a algo que amenaza, o por lo menos parece amenazar nuestra identidad biológica, social, ambiental» (p. 112). Así, el sistema se cierra sobre sí mismo y se concentra en expulsar todo lo diferente, lo cual, en lugar de protegerlo, termina por agotarlo y debilitarlo. Todo ello genera enormes violencias que se potencian en la globalización neoliberal y que propician simultáneamente miedo y odio al otro contagiante. «La sociedad del miedo y la sociedad del odio se

promueven mutuamente» (Han, 2017, p. 26) y, efectivamente, aunque ambos tienen raíces muy antiguas, encuentran un especial caldo de cultivo en la actual gubernamentalidad neoliberal.

Hace dos o tres décadas, para hablar de la violencia, no dudábamos en colocar el foco de atención en el Estado. Resultaba claro que, aunque siempre existieron muy diversas formas de ejercicio de la fuerza, la institución estatal era el punto de condensación y diseminación de ellas. Las guerras libradas entre países, las ocupaciones de territorio, los genocidios, la represión sobre los más diversos grupos políticos y sociales... las mayores violencias remitían, de manera directa y sin tapujos, a la responsabilidad del Estado.

Más recientemente, y ya en este siglo, asistimos a la construcción de escenarios bélicos —como las llamadas «guerra» antiterrorista y «guerra» contra el crimen organizado—, con la intención de ampliar la violencia estatal. En el primer caso, para habilitar la intervención armada en cualquier lugar del planeta y, en el combate al mal llamado crimen organizado, para ampliar internamente el ejercicio de la violencia mediante prácticas y legislaciones de excepción. Ambas guerras —entre comillas— han cobrado una gran cantidad de víctimas, pero, aunque siguen activas, han ido perdiendo su centralidad.

En la actualidad, las guerras —ya sean reales o construidas—, no han desaparecido; tampoco las ocupaciones, las represiones abiertas y otras formas de la violencia estatal. La prueba más evidente es el conflicto entre Rusia y Ucrania, que nos lleva, una vez más, a un contexto de guerra limitada, pero que involucra a las grandes potencias y despierta, nuevamente, el horror de la amenaza nuclear. Sin embargo, las antiguas violencias hoy se acompañan y refuerzan con otras modalidades de uso de la fuerza, indirectas, mediadas e incluso terciarizadas, muchas veces a través de particulares e incluso de grupos criminales. Hay, en consecuencia, una multiplicación de las violencias y de su campo de acción.

Sin duda, la globalización neoliberal tiene el sello de la crueldad. Surgió con el baño de sangre en Chile y no ha cesado de producir catástrofes humanas, naturales y sociales de toda índole. No obstante, enarbola con frecuencia un relato en apariencia «pacificador», que descalifica el uso de la fuerza, y acusa de confrontativos y polarizantes a sus «enemigos» a la vez que justifica su propia violencia institucional. Así, se escandaliza con los horrores de la criminalidad, pero encubre y promueve tremendos abusos policiales y penitenciarios, como la tortura y el gatillo fácil; criminaliza la ocupación del espacio público, pero la reprime, apuntando a los ojos y a las vidas de las personas, como vimos en Chile y en otros países; denuncia como «violentas» e ilegales las recuperaciones de territorios que realizan las comunidades indígenas, pero no reconoce el genocidio del que han sido y siguen siendo objeto. Tampoco protege sus territorios de la explotación indiscriminada de todas las formas de vida —humana, natural, cultural— que allí ocurre, ejerciendo un biopoder no solo violento, sino francamente necropolítico.

En consecuencia, la «pacificación» de la política que prometió el neoliberalismo ha resultado por completo falsa, como no podía ser de otra manera en una sociedad que ha redoblado la apuesta capitalista. En tal contexto, el juego principal de la política ocurre entre la pugna por el mantenimiento y la profundización de relaciones de poder extraordinariamente desiguales, o bien su modificación para establecer condiciones más equitativas. Es decir, entre el mantenimiento de la dominación, que es en sí misma violenta, o su restricción y desmantelamiento, que choca de manera inevitable con las distintas violencias instituidas. Por lo tanto, dicho juego nunca se zanja exclusivamente desde el derecho y la institucionalidad construidos, precisamente, para sostener el orden existente, en sí mismo violento, como nos lo enseñó Walter Benjamin (1991). De manera que la política no se restringe, ni mucho menos, a la violencia, pero tampoco permanece ajena a ella.

En el neoliberalismo, la política no es transparente ni pacífica, y está atravesada tanto por las violencias estatales que producen sus propios horrores, como por otras, diversas y plurales, relativamente novedosas, pero no menores ni menos peligrosas.

La primera, y quizás la más lesiva de ellas, es la violencia estructural, que proviene justamente de la dominación, y es tan antigua, por lo menos, como el propio capitalismo. Sin embargo, el neoliberalismo ha profundizado este rasgo y «engendra una injusticia masiva de orden global. La explotación y la exclusión

son constitutivas de él» (Han, 2017, p. 25), lo que ya instituye una forma de violencia, que cobra una gran cantidad de víctimas en el mundo actual.

La polarización de la riqueza pone de manifiesto la desposesión injusta y criminal que ocurre en nuestro mundo. Baste recordar el dato estremecedor que ya todos hemos escuchado: desde 2015, el uno por ciento de la población posee más riqueza que el resto del planeta. Como si fuera poco, durante la pandemia, la riqueza de los diez hombres más ricos del mundo, todos ellos blancos, se ha duplicado, mientras los ingresos del noventa y nueve por ciento de la población se han deteriorado. Esos diez hombres son varones, blancos que, para colmo, eluden hasta treinta por ciento de sus obligaciones fiscales, según la misma fuente (Oxfam, 2021). Esto desnuda los componentes patriarcales y racistas de la presente gubernamentalidad, cuyas desigualdades «contribuyen a la muerte de al menos 21.000 personas al día... por la falta de acceso a servicios de salud, la violencia de género, la discriminación por raza, el hambre y la crisis climática», es decir, millones de personas abandonadas a su suerte, a las que se deja morir (Oxfam, 2021).

Pero la tragedia no se limita a esta suerte de «bandidaje» individual. También ocurre, y muy marcadamente, entre las naciones. Se trata de un proceso que se ha ido profundizando: hoy, los países más ricos tienen ochenta veces más riqueza que los más pobres (Misu, 2014). Esto se debe a distintas razones, entre ellas, el intercambio desigual y los enormes flujos de pago de deudas, que ya se han liquidado varias veces, pero que continúan impagas, por los abusivos intereses que se les aplican. Se estima que, si se suman las extracciones que realizan las corporaciones multinacionales a los países pobres por concepto de especulación y de manipulación de los precios del comercio internacional, los interminables pagos de la deuda y el acceso a recursos y mano de obra barata de los países pobres, estos transfieren 2 billones de dólares anuales a los países ricos, financiando así, de hecho, su abundancia creciente (Misu, 2014). Se trata nada menos que de un bandidaje avalado por el actual orden global y al que no es posible resistir, bajo riesgo de recibir sanciones y represalias de todo tipo.

Junto a esta violencia profunda, pero sorda, también se han desatado otras muy directas y visibles. Los homicidios se incrementan, y el número de víctimas ocasionadas por los conflictos armados activos ya es equiparable a los causados por las redes criminales (Organización de las Naciones Unidas, 2020). De ellas, treinta y tres por ciento ocurrió en nuestros países de América Latina, aunque solo reunimos ocho por ciento de la población mundial (UNODOC, 2019a, en Rettberg, 2020). La inmensa mayoría de estas víctimas fueron varones de entre los quince y veintinueve años (Rettberg, 2020); es decir, hombres muy jóvenes, diezmados por las redes criminales, muchas veces coludidas con parte del sistema político formal.

En nuestra región, la mayor parte de estos asesinatos ocurre en el contexto del tráfico de estupefacientes, que involucra a todos los países, desde México hasta la Argentina (Rettberg, 2020). Para asegurar el mercado, se desata una lucha por el control de los territorios aptos para producir las sustancias o transportarlas a través de corredores seguros. Con este fin, las redes criminales se adueñan de espacios locales y someten a sus respectivas poblaciones por la necesidad, por la corrupción o por la fuerza, mediante el más puro horrorismo, que exhiben descarada e intencionalmente. Conforman verdaderos territorios de muerte, arrasando con la vida de las personas, así como con la vida social y natural. Son territorios sometidos a su soberanía y controlados por el miedo y por el terror, cosa que solo pueden hacer gracias a su asociación o connivencia con redes políticas y estatales, ya sea del orden local, regional o federal.

Esas redes realizan otros tráficos igualmente ilícitos y violentos, en especial, el de personas para la explotación sexual y laboral. Se estima que, en 2018, 2.5 millones de seres humanos fueron víctimas de trata, llevados a condiciones de esclavitud, en términos prácticos. De acuerdo con la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (2020), la mitad de los casos está ligada a la explotación sexual, treinta y ocho por ciento a trabajos forzados, seis por ciento se utiliza como mano de obra criminal y más de uno por ciento vive en la mendicidad. Es estremecedor saber que setenta y dos por ciento de las niñas se utiliza para explotación sexual, y sesenta y seis por ciento de los varones menores de edad se destina a la explotación laboral, como forma de disposición de sus vidas y su virtual aniquilación. También impacta saber que, muchas veces, los

padres y los parientes de los menores están directamente involucrados en el trato (UNODC, 2020, p. 10), lo cual habla del deterioro social. Estas cifras tienen variaciones regionales; estas muestran, por ejemplo, que la situación de las mujeres y niñas es aún más grave en América que en otras regiones del mundo. En la Argentina, la investigación de Ximena Tordini (2021) sostiene que «en todo el país, las redes de trata se despliegan entretejidas con las burocracias estatales» (p. 42), lo cual reitera esta colusión de los circuitos criminales con los institucionales.

Los lugares de llegada del tráfico de personas son principalmente los Estados Unidos, Europa Occidental y algunos países de Medio Oriente (UNODC, 2020, p. 11), lo que pone en evidencia su condición de redes criminales de carácter global, organizadas como grandes corporativos con filiales relativamente independientes, que realizan esta y otras actividades ilícitas. Muchas de ellas cuentan con control de los territorios en los que operan al recurrir al uso del miedo y del terror (UNODC, 2020, p. 13), lo cual, de nuevo, solo es posible con la protección de gobiernos locales o centrales, tanto de los países de origen como de los de destino, que, no hay que olvidar, son principalmente las economías centrales (UNODC, 2020).

La pugna por los territorios no ocurre solo entre unos grupos criminales y otros o entre estos y el Estado. Un actor fundamental son los defensores del territorio que tratan de impedir su devastación y ocupación. «Según el Atlas de Justicia Ambiental (EJAtlas, 2020, por su sigla en inglés), en Latinoamérica se concentran cuatro de los diez conflictos ambientales más violentos del mundo (en Brasil, Honduras y Guatemala)» (ONU, 2020).

Cabe señalar que «en Latinoamérica se concentra la mayor cantidad de asesinatos de ambientalistas del mundo» (Global Witness, en Rettberg, 2020), en especial en la Amazonia, y que «las actividades económicas con la mayor cantidad asociada de presuntas muertes son aquellas relacionadas con la agroindustria y la minería, lo cual plantea también una relación problemática entre la violencia y la deforestación», que se aprecia muy claramente en diferentes territorios de América Latina.

Como sabemos, la minería es una de las actividades más devastadoras para la naturaleza, una de cuyas formas más lesivas es la explotación del oro. Según Farah y Babineau, citadas por Rettberg (2020), el oro extraído ilegalmente en toda América Latina ha llegado a ser un producto básico para los grupos regionales del crimen organizado transnacional, en tanto que lo utilizan no solo como fuente de ingreso, sino también como vehículo para el lavado de dinero. Algunos estudios de Rettberg y Ortiz (2016) afirman que, para 2010 o 2011, el producto de la extracción ilegal de oro ya había superado al del narcotráfico, lo que da idea de su magnitud e interés para dichos grupos. En realidad, las distintas formas de extractivismo, que ofrecen ganancias tan rápidas como destructoras, son aprovechadas por las redes criminales, muchas veces, en articulación —voluntaria o forzada— con empresas legales del ramo y, de nuevo, con autoridades locales.

Por fin, la violencia que se despliega en torno a la migración forzada tampoco es un asunto menor ni aislado e involucra a redes legal-ilegales semejantes a las que hemos visto en todos los rubros precedentes. Los principales corredores llevan expatriados de países en desarrollo a economías más grandes, siendo los Estados Unidos y Alemania los destinos principales. La llegada a ellos involucra también a redes ilegales que cometen toda clase de ilícitos contra los migrantes. Resulta evidente que las migraciones hacia los países más ricos buscan un mejoramiento en las condiciones de vida y, en algún sentido, más que estrictamente voluntarias, se podrían considerar forzadas por las condiciones circundantes. No obstante, no todas se pueden pensar, en sentido estricto, de esta manera. Ajustando el criterio, Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (citado en Portal de datos sobre migración, 2022) estimó que, a finales de 2020, había 78.5 millones de personas en desplazamiento forzoso debido a persecución, conflicto o violencia, lo que representa la cifra más grande de la historia. Se trata de personas expulsadas de sus hogares por grandes violencias bélicas o estatales, pero también por aquellas que ejercen las redes político criminales en los territorios que logran controlar, sometiendo y expulsando a poblaciones enteras, para apropiarse de sus riquezas.

Podríamos seguir hablando de otras formas de violencia, más indirectas y simbólicas como las que se despliegan desde los grandes medios de comunicación y las redes, verdadero soporte de las violencias hasta

aquí enunciadas y, aun así, no agotaríamos el asunto ni nos serviría para profundizar en el punto de esta presentación.

Ante la crisis del modelo neoliberal y el descrédito creciente de la institucionalidad en las raquíticas democracias actuales, se han multiplicado el enojo y la violencia social en el discurso y en la acción de enormes sectores de la población, como se verifica en diferentes países de la región. Este es un campo fértil para alentar el autoritarismo profundamente arraigado en nuestra historia y en el orden vigente. Es parte de la peligrosa descomposición a la que asistimos y a la que se abona desde distintos frentes, e incluso, desde veredas, en principio, contrarias.

Pero ya sea de manera abierta o solapada, la gubernamentalidad neoliberal y las subjetividades que propicia sustentan el recurso a la indiferencia hacia los demás y su otra cara, la violencia, bajo el argumento de «defenderse» de los Otros peligrosos que se consideran amenazantes. Se recurre al antiguo truco, usado por todos los autoritarismos, de invertir los papeles de agresor y agredido, presentándose como víctimas de aquello que están a punto de desencadenar. No es algo nuevo, y fue descrito y analizado por Teodoro Adorno *et al.* (1950) hace más de setenta años.

Como es evidente, todas estas violencias no son propiamente estatales, aunque tampoco son ajenas al Estado. Articulan las redes criminales con las políticas, las empresariales y también las estatales; es decir, son violencias público-privadas, que responden a las formas actuales de organización del poder.

La gubernamentalidad neoliberal ha provocado una serie de fragmentaciones sociales y políticas de las que el Estado no es ajeno. Se verifica una pérdida de centralidad de este, que da lugar a la fuerza creciente de poderes tanto supranacionales como locales, y tanto legales como ilegales, que lo penetran y lo fragmentan. Algunas de sus fracciones se asocian con estos actores, que operan en los márgenes del Estado y tratan de cooptarlo. Esta asociación se suele pensar como un problema de corrupción, relativamente simple, de responsabilidad individual y moral, propio de los países pobres, periféricos, como una más de las «lacras» del llamado subdesarrollo. Pero lo cierto es que, como afirma Miriam Bautista, «son precisamente los países desarrollados los que se benefician y fomentan la corrupción imperante en los países colonizados» (2017, p. 43), no solo con la finalidad de favorecerse con transacciones irregulares, sino también para desplazar la violencia de las redes criminales fuera de sus territorios. Es decir, obtienen contratos ventajosos propiciando la corrupción, por un lado, siendo los mayores consumidores y beneficiarios del comercio de droga, del extractivismo depredador, del trabajo esclavo y de los innumerables beneficios de la migración, por el otro. Así tratan —y logran— desplazar fuera de sus fronteras las violencias más notables que esas transacciones provocan. Desde luego, ello no implica que sus propias instituciones no estén igualmente penetradas y en connivencia con las redes criminales. Las transacciones ilegales involucran a ambos contratantes; los cargamentos de drogas, armas, personas, que cruzan las fronteras pasan por la revisión de las autoridades de ambos lados, es decir, cuentan con una doble autorización. No es plausible pensar que las gigantescas redes de distribución de drogas y de seres humanos, usados como simples consumibles, puedan operar dentro de los territorios a los que llegan sin formas de vinculación y de protección gubernamental, aunque lo hagan desde los márgenes.

Asimismo, Bautista (2017) sostiene que «[e]l Estado se debe pensar y estudiar precisamente desde sus márgenes, los cuales no son ajenos a este sino que lo caracterizan» (p. 53), y se deben considerar para comprender cada gubernamentalidad. Todo ello desnuda la existencia de redes productoras de violencia que son legal-ilegales y público-privadas. Ellas exceden al Estado, pero también lo comprenden —aunque sea de manera fragmentaria— y, aun operando desde los márgenes, se deben considerar como constitutivas de aquel. Estas articulaciones, superposiciones y *switcheos* entre lo legal y lo ilegal, lo central y lo marginal son sustanciales y características de la violencia, los horrores y los terrores a los que nos enfrentamos en el momento actual.

Dichas redes libran una verdadera lucha por el control y la apropiación de todas las formas de vida; se arrogan el derecho de tomar, explotar y desechar unas vidas, como simples bienes de uso en su propio

beneficio, a la vez que practican una acumulación enloquecida, cada vez más dañina e insostenible. Despliegan un biopoder de selección y de administración de la vida dispuesto a prescindir de una parte sustantiva de la humanidad.

Frente a ello se levantan oposiciones de distinto calado, que resisten a la devastación y colocan en el centro de su atención la protección de la vida, de las distintas formas de vida. Cada vez se perfila con más claridad que la lucha política principal, en el mundo actual, pasa justamente por la defensa de la vida en todas sus dimensiones, por la resistencia a las prácticas de selección coloniales, patriarcales y racistas que llevan, finalmente, a la degradación y la extinción de la diversidad de la vida, es decir, de la vida misma como tal.

En este sentido, si la gubernamentalidad neoliberal presupone todas las formas de violencia y amenaza que hemos mencionado, para salir del horror, parece fundamental encontrar alternativas de organización social, económica y política que la erosionen, la debiliten, la minen hasta la conformación de un mundo diferente. Como lo señalara Aníbal Quijano (2019), no es posible pensar en una especie de final preciso y definitivo del actual orden y su sustitución por otro equivalente. Tal vez sea más razonable considerar que algunas cosas ya están muriendo mientras otras se están constituyendo ante nuestros ojos. Lo nuevo está ocurriendo, pero no necesariamente lo podemos identificar. Por eso es importante detenernos a considerar dónde fijamos nuestra atención.

Es cierto que estamos ante un neoliberalismo global, del que es casi imposible imaginar un «afuera» absoluto, pero existen pliegues, bordes, incluso márgenes que lo constituyen, que se le escapan. No constituye un todo homogéneo, centralizado, ni mucho menos omnipotente; en su enormidad está también su debilidad. Se compone de grandes redes discontinuas que enlazan de maneras oscuras; que fragmentan el espacio político y social y, por lo tanto, nos empujan —más allá de nuestra voluntad— a reflexiones igualmente fragmentarias y discontinuas. Por lo mismo, parece clave incorporar las particularidades, distinguir entre las dimensiones global, nacional, local, y observar las complejidades, las ambivalencias y la importancia de lo pequeño.

Dice Michel Foucault que «la política es lo que nace con la resistencia a la gubernamentalidad» y, por eso, hay que «tomar como punto de partida las formas de resistencia a los distintos tipos de poder» (Foucault, 2006, pp. 450-451). Es decir, las resistencias van primero porque ellas son las que dan lugar al juego político. Creo que también están primero en un sentido ético, ya que nos permiten poner en el primer lugar de nuestro análisis al otro excluido del orden hegemónico, que es, justamente, el que resiste. Además, el hecho de observar la gubernamentalidad desde las resistencias, por fuera de su zona de potencia, nos da la posibilidad de iluminarla con una luz y un foco diferentes a los de su propio discurso, descubrir sus puntos ciegos y debilidades.

La observación de las resistencias, en el mundo actual, nos muestra un panorama de fragmentación y de discontinuidad, pero también de multiplicación. Esa falta de unidad y de centralización no implica necesariamente un signo de debilidad, en especial, si pensamos en el minado y la erosión de una estructura gigantesca que puede llegar a derrumbarse sobre sí misma. Las resistencias —algunas muy potentes— que han estado ocurriendo en distintos lugares de nuestro mundo, como Chile, México, Colombia, Argentina, Bolivia, no están comunicadas entre sí más que parcialmente; no enuncian las mismas prioridades ni se enfrentan a los mismos adversarios; no tienen un programa ni objetivos comunes; son discontinuas y parecen irrumpir y desaparecer, en ocasiones, sin lograr transformaciones visibles. Cada una tiene sus propios tiempos y sus propias memorias.

Para algunos analistas, esta falta de unificación o, al menos, de articulación sería la mejor demostración de que no existe alternativa viable a la actual globalización neoliberal y su penetración en las sociedades y las conciencias. Consideran que, frente a un sistema global, solo sería efectiva una alternativa igualmente global.

Parto de un supuesto diferente: en lugar de pensar en acabar con la globalización para sustituirla por un modelo alternativo, tan abarcador como ella, pero más justo y equilibrado —un gran sistema frente a otro

gran sistema—, creo que deberíamos considerar la potencia erosiva de lo pequeño, de lo local multiplicado y, en ese sentido, virósico, es decir, pensar desde lo propiamente resistente.

Se trataría entonces de identificar y de propiciar todas aquellas prácticas que dificultan la gubernamentalidad existente, que la debilitan, la erosionan o la eluden, sorteando el miedo e impidiendo la entrada en el terror. Y creo que esto no es algo que va a ocurrir en un futuro, sino que ya está ocurriendo de distintas maneras y en las más diferentes regiones. Entonces, la apuesta no consiste en propiciar un camino, sino en tratar de abrir todos los caminos posibles, recuperando las más diversas memorias de la lucha política —dentro y fuera de las instituciones—; disputar todos los ámbitos —económico, político, cultural, mediático, subjetivo—; idear todas las estrategias imaginables para la defensa de la vida, sin pretender jerarquías, homologaciones ni coordinaciones imposibles. En este momento, no hay *un* camino, sino muchos, que pueden ser coincidentes o divergentes, pero que apuntan a salir del neoliberalismo socavándolo donde se pueda y como se pueda.

En nuestra América Latina, se han conformado ciertas propuestas políticas gubernamentales que ensayan, con distinto éxito, alternativas al modelo neoliberal. Forman gobiernos acotados desde sus inicios por una institucionalidad heredada y que no siempre logran transformar; modifican algunos rasgos de esta gubernamentalidad a la vez que replican otros, ya sea por falta de posibilidad o de voluntad. Pero lo cierto es que, en ocasiones, pueden lograr condiciones de vida un poco más justas e incluyentes —lo cual no es irrelevante— y que dificultan o limitan la expansión corporativa y sus redes mortíferas de biopoder. Erosionan así algunos resortes del neoliberalismo y, aunque no logren salir de él, representan un «veneno» que lo daña. Prueba de ello es el ataque virulento del que suelen ser objeto.

Con otras propuestas y otras estrategias, los movimientos sociales despliegan luchas que disparan contra el corazón mismo del neoliberalismo; es el caso de los movimientos feminista, ecologista y de derechos humanos, al menos en algunas de sus expresiones. Sus luchas tratan de construir barreras efectivas y reales a la dominación patriarcal, al extractivismo y a las distintas formas de ataque contra la vida y la dignidad de las personas, y, muchas veces, lo logran. Utilizan la denuncia, la movilización, la protesta, la organización; avanzan sobre el terreno institucional para modificar leyes y políticas públicas, y sobre la calle para cambiar actitudes, formas de pensar y subjetividades. Accionan en un terreno diferente al de los partidos políticos; con razón, se defienden, pero también se articulan con ellos cuando es necesario lograr cambios legales, institucionales, que desvían y debilitan los poderes hegemónicos. Movimientos y partidos hacen cosas diferentes, a veces contrapuestas, pero no excluyentes; cada uno tiene sus propias estrategias y sus propias memorias de luchas precedentes. Desde distintos lugares pueden limitar las prácticas de sometimiento y de despojo del biopoder.

Ahora bien, en el campo de las resistencias, creo que las que ofrecen las experiencias comunitarias, especialmente las indígenas, merecen una atención muy especial. Estando en el centro mismo de nuestra historia, los pueblos indígenas han sido empujados por los poderes hegemónicos hacia un margen en el que se han sostenido y desde el cual han construido experiencias verdaderamente alternativas, de las que es preciso aprender. Su peculiaridad y la atención que considero se les debe prestar reside en que provienen de una cosmovisión por completo diferente a la de la modernidad occidental, de la que deriva el neoliberalismo.

No se trata de desconocer las aportaciones de la modernidad —muchas de las cuales son clave para esta misma discusión—, pero sin ignorar que son la raíz de la actual encrucijada. Tampoco se trata de idealizar el mundo prehispánico, que tiene sus propias dificultades. No pretendo, ni tendría sentido alguno, tratar de comparar uno con otro. Sin embargo, en el momento actual, se verifica de facto, en las más diversas regiones de nuestra América, la enorme potencia de lo comunitario en general —y de lo indígena y autonómico de manera muy especial—, para lidiar con este contexto de fragmentación y violencia neoliberal.

El mundo indígena no es homogéneo ni nunca lo fue. En América Latina existen ochocientos veintiséis pueblos —según información de la CEPAL (2014)— que reúnen más de 45 millones de personas y representan un porcentaje significativo de nuestras poblaciones (sesenta y dos por ciento en Bolivia; cuarenta

y uno por ciento en Guatemala; veinticuatro por ciento en Perú; quince por ciento en México) (CEPAL, 2014, pp. 42-43), de nuestra historia y de nuestra cultura. Solo en México viven setenta y ocho etnias (CEPAL, 2014, p. 44) que difieren en sus lenguas, formas de organización, rituales y costumbres. Sin embargo, como también ocurre entre los pueblos andinos, comparten una cosmovisión que les permite establecer relaciones sociales de fuerte intercambio y horizontalidad, distintas prácticas de solidaridad y apoyo mutuo, toma de decisiones políticas de tipo asamblearia y el desempeño de cargos de servicio para el colectivo como una obligación y un honor, es decir, forman comunidad. Su vínculo con la naturaleza es una relación de pertenencia e interdependencia; no necesitan diferenciarse de ella, sino que son en y con la naturaleza, y, por eso, permanecen ajenos a las nociones de explotación de los recursos y de contraposición entre naturaleza y cultura.

Tienen, por lo tanto, una sociabilidad diferente, no más simple o precaria, sino diferente. No creo que sea adecuado pensar lo comunitario como preestatal, sino que debería pensarse como «otra» forma de organizar las relaciones sociales —más colaborativas—, «otra» modalidad de las relaciones políticas —principalmente colectivas y asamblearias— y «diferentes» prácticas jurídicas —guiadas por el consenso y la reparación antes que por la punición—. Las comunidades indígenas de nuestra América piensan y actúan con una perspectiva distinta del mundo y el universo, pero, al mismo tiempo, llevan cinco siglos conviviendo y lidiando con la colonialidad, uno de los rostros de la modernidad del que han sido parte activa. Podríamos decir que conocen ambos códigos y se mueven entre ellos, tomando, desechando y distinguiendo distintos rasgos de uno y de otro. Cuentan con una memoria larga que les permite recuperar prácticas ancestrales y otras verdaderamente muy recientes. Han hecho toda clase de archivos de su historia y sus experiencias, pero su potencia principal reside en una memoria, que es principalmente narración oral, transmitida y protegida de generación en generación y, como toda memoria viva, actualizada de acuerdo con las urgencias del presente.

Voy a citar solo como ejemplo, no modélico, el de los *purépechas*, de Cherán, o los *me'phaa* y *ñu saavi*, de Guerrero, que, para el caso de México, muestran cómo, anclados en la memoria de su potencia, de la experiencia de otras luchas y otros tiempos, han sido capaces de enfrentar las violencias y los horrores que los rodean, las mismos a los que me he estado refiriendo en este texto. Lo han hecho con la potencia de lo comunitario, sostenida en la memoria de sus usos y costumbres, recuperados en los fogones por los abuelos, para ser luego replicados y actualizados por los jóvenes.

Gracias a todo ello —formas diferentes de sociabilidad, memoria de su potencia, autonomía—, han podido tener un control efectivo de su territorio e impedir la penetración de las redes criminales y la intromisión del Estado; de esta manera han defendido la vida de su gente, de sus bosques, de su cultura. Todo lo han logrado con su propia gente, con sus propias armas y recursos, de manera independiente del Estado, pero sin necesidad de confrontarse abiertamente con él. Creo que este es un punto central. Haciendo su propio recorrido, es decir, sin supeditación alguna al consentimiento estatal, incluso sin permitir la entrada de los partidos políticos en sus territorios, evitan desautorizar o contraponerse con otras formas de lucha y resistencia. Definen y defienden su recorrido con las armas, con el diálogo, con las negociaciones. Es decir, se mueven en muchos frentes, con extraordinaria flexibilidad, y, en ello, reside buena parte de su éxito. Y, sobre todo, desarrollan sus estrategias sin considerarlas mejores o replicables, sino coexistiendo con las otras resistencias.

Así, han logrado sostener su autonomía, han creado una institucionalidad propia[1] y han impedido que las redes político criminales conviertan sus espacios en territorios de muerte. Han construido una realidad otra que, en la práctica, erosiona las formas y las relaciones del estado neoliberal —entre ellas, sus violencias, sus miedos y sus horrores— y crea unos márgenes que han hecho de la exclusión espacios de creación y de construcción alternativas. En este sentido, son experiencias que sugieren otras direcciones para la práctica política y que, con sus variantes, existen en toda nuestra América; experiencias que es necesario observar para aprender de ellas y que nos invitan a hacer comunidad y a construir autonomías, de diferentes maneras.

A partir de este ejemplo, solo quiero señalar que el mundo indígena se sustenta en lo comunitario como base de su autonomía, esa es su fuerza, pero sus formas y algunos de sus principios se pueden tomar desde y para otras prácticas. Los intercambios entre culturas diferentes no son imposibles. Es factible hacer comunidad, construir lo común —en palabras de Silvia Federici (2020)— en otros territorios, en contextos urbanos, en organizaciones sociales, en ámbitos laborales. Eso implica replantear los formatos de organización social, de acción política, de relaciones interpersonales, mirar y, sobre todo, escuchar a los otros, cuanto más otros, mejor.

Considero que todas las formas de resistencia a la gubernamentalidad neoliberal y a sus violencias, siendo distintas, cada una a su manera, cada una con sus propios bagajes políticos, sus estrategias y sus memorias de antiguas luchas y resistencias, pueden ser capaces de levantar la potencia específica de los distintos actores que hoy están dispuestos a defender la vida frente al embate de esta gubernamentalidad devastadora y voraz.

Para concluir, he tratado de presentar aquí la relación entre aislamiento, temor y violencia que rige en la globalización neoliberal; he tratado de señalar que estamos ante transformaciones enormes del Estado, que ya no aparece como el centro-ombligo de la sociedad, sino que se ha ido imbricando con redes de poder y de uso de la fuerza que, más que estatales, son público-privadas y penetran profundamente en la ilegalidad. Finalmente, he tratado de sustentar que las grandes violencias del mundo actual y sus horrores se dirigen al control y la selección de la vida como tal, es decir, de todas las formas de vida, frente a las cuales se levantan distintas resistencias, entre las que sobresale la potencia de lo comunitario como una alternativa fundamental para construir lo que vendrá.

Referencias Bibliográficas

Adorno, T. W., Frenkel-Brunswik, E., Levinson, D. J., y Sanford, N. R. (1950). *The authoritarian personality.* Nueva York: Harper.

Bauman, Z. y Bordoni, C. (2016). *Estado de crisis.* Barcelona: Paidós.

Bautista Arias, m. (2017). *El murmullo social de la violencia en México. La experiencia de los sujetos afectados por la guerra contra el narcotráfico.* Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.

Benjamin, W. (1991). *Para una crítica a la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV.* Madrid: Taurus.

Cavarero, A. (2012). «Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea». *Anthropos. Relaciones Internacionales 19,* 83-102.

Comisión Económica para América Latina y el Caribe. (2014). *Los pueblos indígenas en América Latina.* Disponible en línea, en: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/37050/4/S1420783_es.pdf

Espósito, R. (2019). *Comunidad, inmunidad y biopolítica.* Madrid: Herder.

Federici, S. (2020). *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes.* Madrid: Traficantes de Sueños.

Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio y población.* Buenos Aires: F. C. E.

Han, B.-C. (2017). *La expulsión de lo distinto.* Barcelona: Herder.

Misu. (2014, sep. 10). *Explicación de la desigualdad social en el mundo* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=WMjhC7gp5rw&t=102s

Oficina de las Nacionales Unidas contra la Droga y el Delito. (2020). *Reporte global sobre trata de personas 2020.* Disponible en línea, en: https://www.unodc.org/colombia/es/reporte-global-sobre-trata-de-personas-2020.html

Organización de las Naciones Unidas. (2020). *Forjando nuestro futuro juntos.* Disponible en línea, en: https://www.un.org/es/un75/new-era-conflict-and-violence

Organización Internacional para las Migraciones. (2020). *Informe sobre las migraciones en el mundo 2020.* Disponible en línea, en: https://worldmigrationreport.iom.int/wmr-2020-interactive/?lang=ES

Oxfam (2021). *El virus de la desigualdad*. Disponible en línea, en: https://oxfamilibrary.openrepository.com/bitstream/handle/10546/621149/bp-the-inequality-virus-summ-250121-es.pdf

Portal de datos sobre migración. (2022). *Migración forzosa o desplazamiento forzoso.*https://migrationdataportal.org/es/themes/migracion-forzosa-o-desplazamiento-forzoso#fuentes-de-datos

Quijano, A. (2019). «Colonialidad del poder, euroentrismo y América Latina». *Espacio abierto 28* (1), 255-301.

Rettberg, A. y Ortiz-Riomalo, J. F. (2016). «Golden Opportunity, or a New Twist on the Resource-Conflict Relationship: Links between the Drug Trade and Illegal Gold Mining in Colombia». *World Development*, 84, 82-96.

Rettberg, A. (2020). «Dossier Violencia en América Latina hoy». *Revista de Estudios Sociales 73*, 2-17.

Tordini, X. (2021). *Desaparecidos y desaparecidas en la Argentina contemporánea.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Notas

* Licenciada, maestra y doctora en Ciencias Políticas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesora investigadora de tiempo completo de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Correo electrónico: pilarcal2008@gmail.com

[1] Formas de gobierno, policías comunitarias e incluso un sistema alternativo de Justicia en el caso de la Coordinadora Regional de Autoridades Comunitarias-Policía Comunitaria (CRAC-PC).

DOSSIER: «TIERRA Y TERROR. LOS HORRORES DE LA LITERATURA ARGENTINA»

ENTRE EL GRITO Y EL SUSURRO: LOS EXILIADOS ARGENTINOS ANTE EL TERROR

Between Shouting and Whispering: Argentine Exiles in the face of Terror

Jensen, Silvina

Silvina Jensen
silvinajensenmail@gmail.com
Universidad Nacional del Sur/CONICET, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 23 Junio 2023
Aprobación: 15 Julio 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946004/

Resumen: Este trabajo analiza las relaciones entre exilios y terror durante la última dictadura militar argentina, abordándolas desde dos extremos. Por un lado, planteando algunas escenas del primitivo derrotero del activismo exiliar en la esfera pública internacional, tendiente a poner nombre, caracterizar y dar cobertura jurídica a esta nueva tecnología política con la que la Junta militar pretendía no solo eliminar al «enemigo subversivo», sino disciplinar al conjunto de ciudadanos, reconfigurando las relaciones sociales desde la internalización del miedo, la sospecha, la amenaza, la desconfianza y el individualismo. Y, por otro lado, abordando el primitivo proceso de subjetivación política en el exilio, para hacer foco en algunas de las dificultades tempranas que enfrentaron los desterrados a la hora tanto de enunciar el miedo como causa eficiente de no pocas salidas del país, como de situar al exilio como eslabón de un sistema represivo que tuvo a la violencia homicida y la desaparición forzada de personas como su seña de identidad.

Palabras clave: Terror, Denuncia, Miedo, Identificación, Exiliados, Dictadura Militar, Argentina.

Abstract: *This paper analyzes the relationship between exile and terror during the last Argentine military dictatorship, approaching it from two extremes. On the one hand, it presents some scenes of the primitive path of exile activism in the international public sphere, tending to name, characterize and give legal coverage to this new political technology with which the military government intended not only to eliminate the "subversive enemy", but also to discipline all citizens, reconfiguring social relations from the internalization of fear, suspicion, threat, mistrust and individualism. And, on the other hand, approaching the primitive process of political subjectivation in exile, to focus on some of the early difficulties faced by the exiles when enunciating fear as the efficient cause of many exiles leaving the country, as well as situating exile as a link in a repressive system that had homicidal violence and the forced disappearance of people as its hallmark.*

Keywords: *Terror, Denouncement, Fear, Identification, Exiles, Military Dictatorship, Argentina.*

Introducción

Una semana después de abandonar intempestivamente la Argentina bajo protección de la embajada española en Buenos Aires, tras haber entrevistado a los montoneros, Ana María González y Horacio Mendizábal, Francisco Cuco Cerecedo firmaba una nota para la revista *Cambio 16* que tituló «El bife del miedo» (1976, pp. 40-43).

En esas páginas, el periodista español recreaba el clima político que se vivía en el país en agosto de 1976. Señalaba que, en pocos meses, se había pasado del alivio al temor, y que los argentinos sentían estar «viviendo de prestado» (incluyendo periodistas, refugiados latinoamericanos instalados en el país, abogados defensores de presos políticos y gremiales, científicos, profesores universitarios y trabajadores en general). Apenas cinco meses después del golpe militar del 24 de marzo de 1976, Francisco Cerecedo describía en estos términos la situación argentina:

> Bajo el pretexto de la lucha antiguerrillera, bandas parapoliciales y paramilitares asolan el país en una santa cruzada contra toda persona conocida por sus ideas progresistas y liberales. [...]. La caza de brujas hace furor en Argentina y la Junta Militar no permite que nadie deje de tomar partido. [...]. La delación, instigada desde el poder, ha puesto un punto de *suspense* en las relaciones humanas [...]. Aunque el presidente Videla asegura que la nación se encamina a «una democracia adulta con absoluta y plena vigencia de los derechos humanos», los bosques que rodean el aeropuerto de Ezeiza, las aguas del río Paraná y de La Plata o los vehículos abandonados, aportan diariamente su carga de cadáveres sin identificar para las estadísticas. Según sostienen los expertos, en Argentina se está poniendo en práctica el procedimiento denominado '*body count*' («cuenta de cadáveres»), empleado anteriormente por el alto mando estadounidense en Vietnam, y que ahora se enseña en los cursos de instrucción antiguerrillera que dan los norteamericanos en la zona del Canal de Panamá, al que asisten numerosos oficiales argentinos. A falta de enfrentamiento directo con los guerrilleros, el *body count* pretende imponer el terror entre la población sospechosa de alentar y simpatizar con la guerrilla, con el fin de privarla de apoyo logístico y de una retaguardia en quien confiar, por medio del exterminio masivo, sin tener en cuenta el costo social y político de la operación. [...]. Una psicosis de terror se extiende por el país. No sólo se secuestra de madrugada, sino a la luz del día, en pleno centro, rodeado de testigos. [...]. Argentina se alimenta ahora, todos los días, con el bife del miedo (pp. 40-43).

En las páginas que siguen, me propongo recorrer las relaciones entre exilios y terror durante la última dictadura militar argentina, abordándolas desde dos extremos. Por un lado, planteando algunas escenas del primitivo derrotero del activismo exiliar en la esfera pública internacional, tendiente a poner nombre, caracterizar y dar cobertura jurídica a esta nueva tecnología política con la que la Junta militar pretendía no solo eliminar al «enemigo subversivo», sino disciplinar al conjunto de ciudadanos, reconfigurando las relaciones sociales desde la internalización del miedo, la sospecha, la amenaza, la desconfianza y el individualismo. Y, por otro lado, abordando a trazos muy gruesos el primitivo proceso de subjetivación política en el exilio, para hacer foco en algunas de las dificultades tempranas que enfrentaron los desterrados a la hora tanto de enunciar el miedo como causa eficiente de no pocas salidas del país, como de situar al exilio como eslabón de un sistema represivo que tuvo a la violencia homicida —bajo su forma más abyecta, la desaparición forzada de personas y los centros clandestinos de detención y exterminio— como su seña de identidad en el contexto de las otras dictaduras de la Doctrina de la Seguridad Nacional del Cono Sur.

I. Gritar el Terror: los Exiliados y la Denuncia Internacional del «Terrorismo de Estado»

Si como afirma Arlette Farge, «cada época, cultura, clase o grupo social tiene palabras para gritar el escándalo, para decir el miedo, para ahogar su dolor» (2005, p. 16), podríamos afirmar que, en la Argentina posgolpe de Estado del 24 de marzo de 1976, una de esas palabras fue «terrorismo de Estado».

Nombrar la escalada represiva convertida en «sistema» luego de que los militares ocuparon el centro del Estado; visibilizar las razones profundas que explicaban la «masacre»; propiciar que la comunidad internacional se comprometiera activamente en la denuncia de las «masivas y generalizadas violaciones a los

derechos humanos», produciendo sanciones que fueran más allá de los gestos simbólicos y se concretaran en condenas políticas, económicas y de recorte de la ayuda militar a la Junta gobernante; y convertir las herramientas simbólicas elaboradas al calor del activismo antidictatorial en nuevas categorías jurídicas incorporadas al Derecho Internacional Humanitario, fueron, como veremos, tareas centrales para algunas organizaciones del exilio argentino, entre ellas, la Comisión Argentina de Derechos Humanos (CADHU)[1].

Sin pretensión de avanzar en una reconstrucción pormenorizada de las luchas exiliares, quiero hacer foco en algunos escenarios entre 1976 y 1983, donde la CADHU, sus principales referentes y también artistas e intelectuales que eran parte de sus apoyos dieron forma a la urgencia y la preocupación por gritar el «terror argentino» a una comunidad internacional que, al tiempo que se mostraba renuente a comprender la magnitud de la «tragedia» que se vivía en el país, fue utilizada como caja de resonancia y/o como último recurso para salvar miles de vidas en peligro inminente.

Primera Escena: cuando el Estado Deviene Terrorista

El 28 y 29 de septiembre de 1976, los abogados cordobeses Lucio Garzón Maceda y Gustavo Roca, que pocos meses antes habían llegado a Europa huyendo del terror, denunciaban, ante el Sub-Comité de Relaciones Internacionales de la Cámara de Representantes de los Estados Unidos y en su condición de víctimas y testigos, que «en la República Argentina están teniendo lugar graves, masivas, sistemáticas y persistentes violaciones a los derechos humanos, civiles, políticos, económicos y sociales» (CADHU, 2020, s. p.)

Su alocución ante los congresistas norteamericanos intentó aportar pruebas irrefutables de la represión que estaban sufriendo muy especialmente los abogados defensores de presos políticos y gremiales y los trabajadores y sindicalistas, pero sin olvidar la persecución hacia el mundo de la cultura, el periodismo, las universidades, las familias de presos políticos o los refugiados latinoamericanos. Asimismo, apuntó a denunciar que esa «represión política, social y religiosa» estaba lejos de haber llegado a su nivel más alto, aunque el sentido común indicara que tras las atrocidades vividas durante la Segunda Guerra Mundial, ninguna sociedad civilizada sería capaz de soportar nuevamente que miles de ciudadanos fueran secuestrados, torturados, humillados y maltratados en dependencias policiales o militares (legales y clandestinas), mientras decenas de cuerpos mutilados se acumulaban en las costas de los ríos y lagos, provocando el «horror» de algunos compatriotas y la «actitud pacífica y contemplativa» de otros.

Más allá de que la denuncia le valió a la CADHU ser catapultada a la condición de «usina subversiva», y a sus voceros ser blancos de una campaña de repudio de la ciudadanía cordobesa por su condición de «antiargentinos» y «traidores a la Patria»[2], pocos meses después de la intervención de la CADHU ante el congreso de los EE. UU., Gustavo Roca declaraba ante la prensa mexicana:

> ... cuando un país como el nuestro ha llegado a tal nivel de crueldad, de ferocidad, de persecución y de violación de los derechos humanos ningún argentino puede negar su voz para que la denuncia de estos hechos se conozca en el mundo entero. De allí que hayamos pedido sanciones para la Argentina hay una distancia muy grande. La Argentina, además, no son sus fuerzas armadas que la torturan, la encarcelan, la asesinan diariamente, y la someten a la explotación. La nación son los trabajadores, los que estudian, los que crean riqueza y cultura para el beneficio de todos. A esa Argentina le debemos lealtad, de sus dolores hablamos (Burgos, 1977, p. 54).

Pero hablar de la «tragedia» no bastaba. Para esta organización del exilio, era necesario que la «crueldad» y la «ferocidad» de la Junta militar y sus miles de crímenes adquirieran espesura política por referencia a la historia argentina, latinoamericana y mundial. Así, su primer desafío fue responder a la negación, el silencio y la descalificación oficiales que, en no pocas ocasiones, apelaban al eufemismo o a la deformación[3] para cimentar «consensos», desviar la atención internacional, eludir su responsabilidad política y, finalmente, alejar la acción de la Justicia.

En este contexto, la CADHU se propuso, muy tempranamente, elaborar una interpretación integral del ejercicio de la violencia en la Argentina que refutara lo que, a su juicio, eran pseudoexplicaciones en el marco de la «guerra psicológica» que llevaban adelante las Fuerzas Armadas (FF. AA.). Así desde sus intervenciones ante el Congreso de los EE. UU. y la Comisión de Derechos Humanos de la ONU (1977, febrero), y, sobre todo, tras la publicación de la edición madrileña de *Argentina. Proceso al genocidio* (1977, marzo), la CADHU se dio a la tarea de contestar tres argumentos fuertes de la exculpación de la Junta presidida por el general Jorge Rafael Videla. A saber: 1. Que si existían violaciones a los derechos humanos (DD. HH.) eran producto del accionar de «grupos de incontrolados de derecha» que escapaban del control de las FF. AA., meras «espectadoras» de este drama (CADHU, 1977, feb. 4, conferencia de prensa, Ginebra); 2. Que las torturas, asesinatos, fusilamientos sin juicio y otros métodos violentos aplicados a prisioneros eran efectos no deseados de la «guerra civil» que sacudía al país; y 3. Que la lucha contra «el terrorismo de izquierda» estaba minando la unidad castrense, enfrentando en el seno de la Junta el «ala pinochetista» al «ala blanda» (CADHU, 2020, s. p.).

Para la CADHU no había duda de que «la acción represiva y asesina» que sufría la sociedad argentina se explicaba por relación al «terrorismo de Estado», en tanto solo el «aparato estatal militarizado y estructurado es capaz de provocar tantas víctimas en tan poco tiempo» (Fuchs, 1977, s. p.). En tal sentido, en la conferencia de prensa organizada por la CADHU, durante la inauguración del 33.° periodo de sesiones de la Comisión de Derechos Humanos de la Organización de las Naciones Unidades (ONU) en Ginebra, denunciaba:

> ¿Quién puede en la Argentina, secuestrar de 2.000 a 2.500 personas por mes, utilizando para ello numerosos automóviles cada vez, que atronan las calles con sus sirenas, transportando comisiones de veinte a treinta hombres armados, sin que ninguna de ellas fuera detectada en 10 meses, dentro de un Estado militarizado con controles permanentes en las calles y rutas? ¿Cómo y por quién pueden ser sacados de las cárceles los prisioneros políticos para ser torturados y asesinados? ¿En dónde pueden ocultarse unos 10.000 secuestrados que aún no han sido asesinados? ¿Quiénes al margen del Estado pueden establecer un campo de concentración y tortura en la principal base militar asiento del Presidente de la Junta Militar? (1977, s. p.).

En este sentido, la CADHU consideraba que era estéril preguntarse quién había tirado la primera piedra o qué grado de responsabilidad tenían las organizaciones político-armadas en la escalada de violencia que vivía la Argentina, toda vez que, como había explicado Garzón Maceda al senador Frazer en el Congreso de los EE. UU., «cuando aparecen cuerpos acribillados a balazos, se trata de personas que estaban como rehenes del gobierno» (CADHU, 2020, s. p.).

Asimismo, para la CADHU, el «terror» no era propiedad de un sector de las FF. AA. argentinas, sino que, como «instrumento de la política», era aceptado por los sindicados como «halcones» o «duros» (los Menéndez), pero también por las «palomas» o «moderados» (los Videla). En esa línea, Garzón Maceda recordaba que, meses antes del golpe, había sido el propio Videla el que había declarado «van a morir todos los que sean necesarios para poder mantener el orden y la reorganización del país». Por ello, la CADHU insistía en que «diferenciar entre Videla y Menéndez e[ra] ralentizar la comprensión pública de lo que el Ejército Argentino está tratando de hacer en el Cono Sur», amplificando su política de «desinformación» y «engaño» al pueblo argentino y a la comunidad internacional toda (CADHU, 2020, s. p.).

Atendiendo a las dificultades que enfrentaban a la hora de visibilizar la sofisticación represiva de los militares argentinos en comparación con la «barbarie primitivista del régimen de Pinochet», los exiliados de la CADHU avanzaron en una doble vía. Por un lado, desbordando los límites de ciertas figuras jurídicas clásicas del Derecho Internacional Humanitario («genocidio»); y, por otro lado, esforzándose por dar un encuadre histórico-político a la enumeración de hechos de violencia que poblaban las denuncias, poniendo en evidencia, de este modo, que esa «dominación por el terror» involucraba dos tipos de violaciones a los DD. HH.: las «abiertas», las de la pseudojuricidad represiva de la Junta militar, o sea, las que resultaban de la presencia permanente de las FF. AA. y de Seguridad en las calles que crea[ban] «un clima de intimidación y de terror», configurando «una verdadera ocupación militar» del territorio nacional; y las «encubiertas»,

cuyo trágico saldo eran los miles de muertos, presos políticos y desaparecidos, «argentinos de toda clase y condición social y latinoamericanos refugiados», «secuestrados por grupos armados que innegablemente forma[ba]n parte de las FF. AA. y la policía», sometidos a «crueles torturas y vejámenes en campos militares de concentración, cárceles clandestinas y locales policiales, y cuyas vidas [en palabras de Rodolfo Mattarollo ante la Comisión de DD. HH. en la ONU (febrero 1977)], estaban en peligro inminente» (CADHU, 2014, pp. 84-85).

Un par de meses después de la audiencia ante la ONU, Eduardo Duhalde, Lidia Massaferro, Lucio Garzón Maceda, Gustavo Roca, Rodolfo Mattarollo y Roberto Guevara denunciaban que, con el pretexto de defender la nación del «enemigo subversivo», los militares argentinos —los «nuevos Cruzados de Occidente»— habían lanzado una auténtica «caza de brujas» sometiendo a la población argentina al «asalto desembozado y feroz» del «terrorismo de Estado» (CADHU, *Los militares argentinos y la caza de brujas*, junio 1977, p. 1).

Como habían señalado ante la ONU, el «terrorismo» se había convertido, en la actualidad, en el «método para la comisión de graves y flagrantes violaciones de los Derechos Humanos» y refería a

> ... situaciones donde la dominación por el terror se intenta no ya desde el llano político en la búsqueda del control del estado, sino por parte de los detentadores del poder, para garantizar su permanencia y la consecución del estado totalitario mediante la aplicación generalizada del terror a toda la población (CADHU, 1977, p. 2).

Segunda Escena: ¿Locos, Demonios, Compatriotas, Homo Rationalis?

Dos años después del golpe de Estado, la CADHU seguía preocupada por poner en evidencia que el «terror, con su secuela interminable de asesinatos y torturas» era —en palabras de Eduardo Luis Duhalde— el resultado de la «aplicación fría y planificada del proyecto de exterminio de la militancia política y de los sectores más activos y de vanguardia de la clase obrera, tendiente al dominio y sometimiento del conjunto de los trabajadores» (1978, p. 50).

En ese sentido, para Duhalde, ni el golpe, ni los «dos años de terror», ni las cifras pavorosas de víctimas —que para entonces ascendían a 8.000 asesinados, 20.000 secuestrados en su «mayor parte muertos en los campos de concentración tras inenarrables torturas», y 20.000 presos políticos— podían explicarse como una colección de «hechos aislados» o de «excesos» de un grupo de militares «irracionales» y «crueles», asimilables en su «arbitrariedad» y «sadismo» a los clásicos «tiranuelos de republiquetas [...] descritos por la literatura latinoamericana» (1978, p. 50).

Para Duhalde, la razón última del proyecto represivo «ejecutado por el conjunto de las FF. AA. Argentinas» con el apoyo del Pentágono y de las «burguesías terrateniente, industrial monopólica y financiera» era «someter y quebrar a la clase obrera» (1978, p. 51). Sin embargo, «cada acto de terror» debía ser entendido tanto en su «efecto directo» sobre la «víctima eliminada», como en su «poder simbólico». En este sentido, el «terror» como práctica homicida se convertía también en un instrumento de desmovilización, fragmentación social y producción de sujetos inficionados por el miedo y susceptibles de convertirse en futuras víctimas de la «masacre» si no eran funcionales a la «operación de cirugía» necesaria para asegurar la «estabilidad del sistema capitalista» (1978, p. 50).

En pleno auge del tema argentino en la esfera pública transnacional por la próxima celebración del Mundial de Fútbol en el país, Duhalde escribía para la revista madrileña *Triunfo*:

> ... el asesinato de familias enteras o el habitual secuestro de los familiares de los perseguidos tiende a crear la imagen de que el militante político pone en riesgo de muerte a su familia, y por ende, ésta debe repudiarlos y aislarlos, o mejor aún, denunciarlos, como forma fundamental de protección (1978, p. 50).

Si como afirmaba Duhalde, la implicación institucional de las FF. AA. en el proyecto represivo alejaban al «Proceso de Reorganización Nacional» de otras dictaduras pasadas o presentes; y como denunciaba Rodolfo Mattarollo (CADHU, 2014, p. 289), la magnitud de la «masacre» permitía hablar de un «genocidio

argentino»[4] —en la línea del genocidio nazi, estadounidense en Vietnam o del que estaba perpetrando Pinochet en Chile—; ¿cómo exponer frente a la comunidad internacional a sus responsables?; ¿cómo visibilizar la racionalidad de sus comportamientos violentos sin caer en el facilismo de la demonización?; y ¿cómo mostrar que lo abominable era explicable por referencia a lo humano y lo político, y a lo colectivo más allá de lo patológico individual?

Frente al «terrorismo de Estado» y, en particular, frente a su más abyecto extremo —las desapariciones forzadas— resultaba urgente domeñar el «sentimiento de lo diabólico» que se imponía al escuchar tantos testimonios del «inframundo» de los centros clandestinos de detención, aunque sabiendo que desnudar «los propósitos, los métodos y las consecuencias de las desapariciones» no eliminaba, como señaló Julio Cortázar ante los asistentes al coloquio sobre desaparición forzada de París en 1981:

> ... [ese] trasfondo irreductible a toda razón, a toda justificación humana y es entonces que el sentimiento de lo diabólico se abre paso como si por un momento hubiéramos vuelto a las vivencias medievales del bien y del mal, como si a pesar de todas nuestras defensas intelectuales lo demoníaco estuviera una vez más ahí diciéndonos: «¿Ves? Existo: ahí tienes la prueba» (Cortázar, 1984a, p. 29).

Mientras los militares se aprestaban a dejar el poder sellando el pacto de silencio e impunidad, Cortázar recuperaba su alocución de París de enero de 1981, ahora ante la Comisión Independiente sobre Cuestiones Humanitarias de la ONU, insistiendo en la necesidad de no perder de vista cuáles fueron los mecanismos de racionalidad que hicieron posible la práctica sistemática de la desaparición forzada de personas en la Argentina.

Para el autor de *Rayuela*, las desapariciones no fueron solo «un mecanismo de represión» dirigido a eliminar a los «enemigos reales o potenciales (incluso "los que no lo son, pero caen en la trampa por juegos del azar, de la brutalidad o el sadismo"» (Cortázar, 1984, p. 139), sino una tecnología que permitió:

> ... injertar, mediante la más monstruosa de las cirugías, la doble presencia del miedo y de la esperanza en aquellos a quienes les toca vivir la desaparición de seres queridos. Por un lado, se suprime a un antagonista virtual o real; por el otro, se crean las condiciones para que los parientes o amigos de las víctimas se vean obligados en muchos casos a guardar silencio como única posibilidad de salvaguardar la vida de aquellos que su corazón se niega a admitir como muertos (Cortázar, 1984, p. 139).

En tanto «técnica» de «muerte» y de «miedo» (Cortázar, 1984, p. 140), convertida en sistema para el «exterminio físico, mental y moral de la población» (Cortázar, 1984, p. 142), la desaparición forzada de personas mostraba su rostro más ignominioso por su carácter profundamente humano y familiar. Así lo explicaba Cortázar en París:

> ... si de algo siento vergüenza frente a este fraticidio que se cumple en el más profundo secreto para poder negarlo después cínicamente, es que sus responsables y ejecutores son argentinos o uruguayos o chilenos, son los mismos que antes y después de cumplir su sucio trabajo salen a la superficie y se sientan en los mismos cafés, en los mismos cines donde se reúnen aquellos que hoy o mañana pueden ser sus víctimas. Lo digo sin ánimo de paradoja: más felices son aquellos pueblos que pudieron o pueden luchar contra el terror de una ocupación extranjera. Más felices, sí, porque al menos sus verdugos vienen de otro lado, hablan otro idioma, responden a otras maneras de ser. Cuando la desaparición y la tortura son manipuladas por quienes hablan como nosotros, tienen nuestros mismos nombres y muestras mismas escuelas, comparten costumbres y gestos, provienen del mismo suelo y de la misma historia, el abismo que se abre en nuestra consciencia y en nuestro corazón es infinitamente más hondo que cualquier palabra que pretendiera describirlo (Cortázar, 1984, p. 32).

Tercera Escena: en una «Guerra Total», Todos Son «Soldados» y Todos son «Enemigos»

A finales de 1978, mientras se acumulaban las condenas internacionales por las sistemáticas violaciones a los DD. HH., la CADHU París hacía un llamado a la «conciencia de la humanidad civilizada» y denunciaba que el gobierno presidido por Videla había desencadenado «una persecución ideológica y

política generalizada» en el marco de lo que calificaba de «guerra total» librada tanto en el terreno militar, como en «todos los aspectos de la vida social, política, económica o cultural». Esa «guerra total» que amenazaba la nación —esa nación convertida en patrimonio exclusivo de las FF. AA.— exigía que cada ciudadano se comportara como un «soldado», entendiendo que no existían comportamientos neutrales: solo era posible estar «a favor o en contra de la Nación» (CADHU, 1978, jun.-jul., p. 1).

Dentro de esta concepción de «guerra total» y de «guerra interna», el «enemigo» bajo el «genérico mote de subversivo» incluía, según denunciaba la CADHU, «no solamente al combatiente revolucionario o el político o dirigente sindical que profesa ideas revolucionarias», sino también al

> ... clásico demócrata liberal que no se resigna a ver caer los principios tradicionales que informan su mundo; el intelectual, el científico o el estudiante que se inquieta por los problemas que agitan la cambiante y completa realidad contemporánea; el obrero que reclama salarios y mejores condiciones de trabajo y de vida; el delegado de fábrica que reclama el cumplimiento de las leyes laborales vigentes aun; el abogado que defiende los derechos y la dignidad humana; el médico que brinda asistencia al militante herido; el poeta que canta al futuro; el artista que reclama libertad para su obra; el familiar que se angustia y llora por la persecución a su ser querido. Aún el neutral y hasta el indiferente integran también las filas del «enemigo» en tanto no aplauden ni participan del sangriento festín militar. Es imprescindible así intimidar a tanto «enemigo» impreciso e indeterminado; a la vez que hay que amparar a quienes conducen y participan de esta guerra sucia (CADHU, 2014, pp. 47-48).

Así mientras la «masacre» mostraba su rostro más brutal, la CADHU entendió que no bastaba con denunciar ante la comunidad internacional las «bases ideológicas» de la política represiva de las FF. AA. argentinas —la «Doctrina de la Seguridad Nacional-»[5]—, desnudando al mismo tiempo sus conexiones represivas regionales —esa coordinación que, años más tarde, designaría como la «internacional del terrorismo de estado» (CADHU, 1981, p. 1)—; sino que era vital, además, poner en evidencia que el éxito del plan represivo de la Junta militar radicaba en que no buscaba únicamente «aniquilar a los movimientos de oposición reales», sino también a los sindicados como «enemigos potenciales» e incluso «imaginarios».

Asimismo, reiteraba que las FF. AA. comprometidas institucionalmente en la represión no solo estaban produciendo «actos de represalia» contra blancos seleccionados por su militancia, activismos del más variado tipo y/o relevancia público-política, sino que promovían «hechos aleccionadores» que involucraban a sujetos cuya «condición de subversivos» resultaba difícilmente reconocible (CADHU, 2014, p. 129). Hechos que servían para inscribir el terror en las relaciones sociales, más allá de la víctima directa y su entorno más cercano (familiar, laboral, militante), incluyendo a aquellos otros sujetos que, sin ser parte de los apoyos (políticos, ideológicos, sociales, económicos) del régimen, integraban esa «zona gris» de la sociedad poblada por los indiferentes, los apáticos, los aliviados y los acomodaticios[6].

Si como afirmaba Cortázar ante la ONU, en noviembre de 1983, las desapariciones forzadas inscribieron lo siniestro en el corazón del contrato social argentino desde la multiplicación de esas muertes sin cuerpo[7] que dejaban a sus seres queridos en el «interminable horror del vacío», las marcas del «terrorismo de Estado» eran mucho más poderosas y quizás indelebles (Cortázar, 1984, p. 137).

De hecho, mientras Videla se aprestaba a renovar la credibilidad interna e exterior llamando al «diálogo político», la CADHU había elevado, una vez más, su voz ante la comunidad internacional, señalando que, junto a aquellas manifestaciones represivas que parecían exceder la imaginación más fértil empeñándose en situar a la Argentina en el podio de la criminalidad estatal (CADHU, 2014, p. 171), estaban esas otras políticas más sutiles, menos brutales, pero no por ello menos perversas, que eran las que estaban permitiendo a las FF. AA. perpetuarse en el poder más allá de la acumulación de pronunciamientos y condenas. En agosto de 1980, la CADHU denunciaba desde la capital española:

> ... existe un generalizado sentimiento de terror, de intimidación colectiva, permanentemente reforzada por declaraciones, actitudes e intenciones del poder público. La sensación de desprotección total, con un poder judicial totalmente sometido a los dictados del gobierno militar y autoridades civiles que responden a directivas castrenses, se agudiza por el impacto de la maquinaria de propaganda, fundada en la distorsión más grosera de la información y la utilización de los mecanismos más

burdos de manipulación y exaltación del «chauvinismo» y la permanente apología de las actitudes hostiles y violentas como medios de solución de las controversias [...] y para garantizar la hegemonía militar en el aparato estatal. Si a eso se une el duro castigo de la economía en los sectores sociales más desprotegidos y el retorno a prácticas propias del llamado «capitalismo salvaje» en las relaciones obrero-patronales, puede tenerse un pálido panorama de la realidad social argentina moldeada por cuatro años de ejercicio ilimitado del poder por los militares argentinos (CADHU, 1980, p. 8).

II. Susurrar el Miedo: los Exiliados y la Dificultad para Visibilizarse en la Narrativa del «Terrorismo de Estado»

Hasta aquí he analizado la articulación de la narrativa del «terrorismo de Estado» como parte del trabajo de denuncia de los exiliados argentinos, con foco en la tarea desplegada por una de sus organizaciones más importantes por su apuesta por la acción humanitaria multilateral: la CADHU.

Ahora bien, revisando las centenares de denuncias elaboradas por la CADHU, e incluso ampliando la mirada a otras muchas organizaciones de perfiles muy variados que fueron parte del activismo exiliar de los argentinos durante la última dictadura militar, es posible constatar que las menciones al exilio, la situación de los exiliados[8], su encuadre como violación a los derechos humanos[9] y, sobre todo, la visibilización de los exilios en general, y de ciertos exilios en particular[10], como consecuencias del terror estatal resultan no solo escasas, sino también marginales[11].

De hecho podríamos plantear que, cuando los desterrados argentinos «alzaron»[12] la voz para denunciar lo que estaba ocurriendo en el país, cuando esa «voz» pretendió operar como un arma para salvar la vida de los «secuestrados», mejorar las condiciones de detención inhumanas que sufrían los prisioneros reconocidos por el Estado o conseguir la libertad de «desaparecidos» y presos alojados en cárceles de máxima seguridad, la demanda en torno a la situación de los expatriados y las referencias a lo que sus exilios tenían que ver con el «terrorismo de Estado» fueron más bien discretas y como parte de un relato en sordina ante una audiencia-mundo al que le costaba todavía comprender no solo la magnitud de la «tragedia» que sufría el país, sino, sobre todo, identificar la responsabilidad estatal en las violaciones a los DD. HH.

Sin temor a equivocarme, podría afirmar que las referencias al exilio ni siquiera tuvieron fuerza cuando el último presidente de facto, el general Reynaldo Bignone, se aprestaba a dejar el poder tras la convocatoria a elecciones. Mientras los argentinos asistían al llamado «show del horror» (Feld, 2010), la consigna por el retorno de los exiliados como parte de la lucha por la recuperación de los derechos y de las libertades pisoteados por el «terrorismo de Estado» se mantenía en los márgenes del debate público. Y no solo no alcanzando centralidad en los programas de los partidos políticos, las demandas sindicales o las consignas de los organismos de derechos humanos, sino dentro del heterogéneo universo de los exiliados. En esa coyuntura, si el exilio fue audible, fue, más bien, un reclamo secundario que se coló circunspecto bajo el discurso tranquilizador del «regreso de los argentinos en el exterior». Ese mismo discurso que los militares habían agitado aleatoriamente en diversos momentos durante el periodo 1976-1983, pero no para referir a la situación de los perseguidos, huidos, expulsados, opcionados, asilados o refugiados en el contexto del «terrorismo de Estado», sino para blanquear una presencia creciente de nacionales fuera del país desde mediados de la década del 1970. Presencia que, desde las esferas oficiales, se atribuía a la demanda de «cerebros» argentinos por parte de los países desarrollados, a la «fantasía viajera» de los sectores medio-altos de la sociedad argentina o a los efectos de la «violencia subversiva» y del «caos» político-económico-moral del último gobierno peronista que había provocado la estampida de centenares de miles de ciudadanos de bien que esperaban el momento oportuno para regresar a la patria.

Afirmar que el exilio como dispositivo represivo y/o consecuencia de la represión estatal fue susurrado por los propios exiliados frente al grito que profirieron en torno a otras violaciones a los DD. HH. —sobre todo, a la hora de formalizar denuncias, interpelar a la comunidad internacional y multiplicar la solidaridad de actores no gubernamentales y gubernamentales— no supone desconocer las huellas de las

diferentes modalidades de destierro en la reconstrucción exiliar de las características que asumió el ejercicio de la violencia estatal desde el golpe del 24 de marzo de 1976 e incluso en el bienio previo. De hecho, las marcas de las diferentes modalidades de exilio (los formalizados y los informales, los públicos y los secretos, los legitimados y los vergonzantes, los requeridos y no requeridos, los negados por el poder y los autonegados) y su explicación por referencia al terror —o sea al «uso arbitrario, por parte de órganos de autoridad política, de coerción severa contra individuos o grupos, la amenaza creíble de tal uso, o la exterminación arbitraria de tales individuos o grupos» (Corradi, 1996, p. 89)— están allí, pero aparecen como huellas sutiles que buscan una mirada atenta que apueste a poner blanco sobre negro y que visibilice aquello que los exilios dicen de la singularidad represiva del «terrorismo de Estado».

En las páginas que siguen, voy a valerme de un relato autobiográfico para reponer esta narrativa discreta que formateó los primeros pasos del proceso de subjetivación de los exiliados en cuanto «víctimas para sí»[13] (Sánchez León, 2019). Proceso que más allá del tiempo transcurrido sigue siendo un factor de explicación no menor —aunque ciertamente no el único— de la lenta y dificultosa inscripción del destierro en la memoria social de la represión estatal en la Argentina (Jensen, 2008), con sus efectos deletéreos en la reproducción de ciertas «jerarquías de sufrimiento» (Lastra, 2019) y en la despolitización del proceso exiliar de los años 1970, esto es, en el divorcio de las trayectorias personales de destierro del sustrato colectivo que las contiene y explica.

Y vuelvo al comienzo de esta intervención y a lo que decía Arlette Farge acerca de que cada sociedad tiene una palabra «para gritar el escándalo, para decir el miedo, para ahogar su dolor» (2005, p. 16).

Si como he tratado de demostrar, en la Argentina de los años 1970, una de esas palabras fue «terrorismo de Estado» y los exiliados denunciaron tempranamente que el «terror» era una «forma específica de poder» en mano de la Junta militar (Corradi, 1996, p. 89), ¿por qué les costó contar sus salidas del país como eventos represivos y/o consecuencias (directas o indirectas) de la represión estatal-paraestatal?; ¿qué implicaba asumirse víctimas del miedo en un sentido amplio?; ¿qué tenía que ver el miedo con la sobrevivencia, la protección, la evaluación del peligro, pero no con la sobrevivencia, la protección o la evaluación del peligro en general, sino con las formas específicas que asumieron bajo un régimen que sistemática y racionalmente procuró «inducir y multiplicar el terror», propiciando una «cultura del miedo» que privó a los ciudadanos de «la oportunidad de calcular y prever las consecuencias de sus acciones», en tanto ni siquiera la «conformidad» fue garantía plena para conservar la vida, la libertad o la integridad física (Corradi, 1996, p. 89)?; ¿cómo compatibilizar valores como el heroísmo, la lucha por la «liberación» o «el amor a la patria» tan caros a la moral revolucionaria, con el sentirse aterrados para luego salir del país tras pasar por la cárcel, el «chupadero», con una «recomendación» oficial de abandonar el territorio nacional, o luego de ser cesanteado o declarado prescindible de su trabajo en empresas o instituciones estatales o simplemente por sentir la muerte en los talones tras el secuestro de compañeros de militancia, trabajo o seres queridos?; ¿cómo autoidentificarse «exiliados del miedo» si para muchos de esos nacionales no era posible disociar palabras de diferente orden como «miedo», «cobardía», «vergüenza», «egoísmo», «culpa» o «traición» —palabras que el discurso de las organizaciones político-armadas y la prédica castrense contra la «campaña antiargentina» insistían en situar como parte de la misma estructura de sentido—?; ¿cuán dificultoso fue contarse aterrados en la también ardua tarea de mostrar que la Argentina vivía bajo «terrorismo de Estado»? Y, finalmente, ¿cuánta de esa dificultad podría estar operando cada vez que el exilio se convierte en tema de agenda pública y cuando escuchamos afirmaciones como la que sigue: «¡Si seguimos así vamos a indemnizar hasta a los asustados[14]!»? (Entrevista realizada por la autora a un alto funcionario de DD. HH. del gobierno de Carlos Menem, Buenos Aires, 15/7/1999[15]).

Y pongo fin a mi intervención compartiendo el testimonio de Carlos Ulanovsky[16]. Recordemos que poco después de las elecciones que llevaron a la presidencia a Raúl Alfonsín, el periodista publicaba, en Buenos Aires, una crónica de su exilio mexicano que recogía las experiencias de otros muchos connacionales de la diáspora dictatorial. Escrito al calor de la conmoción, la zozobra y las tensiones que la guerra de Malvinas

introdujo en las comunidades del destierro, *Seamos felices mientras estamos aquí* resulta un buen registro para comprender esa temprana y conflictiva relación de los exiliados con el «terrorismo de Estado», en lo que esa relación decía de su condición de sujetos aterrados o víctimas del miedo.

Decía Ulanovsky en uno de los relatos que integran el libro y cuyo título es «Exiliados del miedo»[17]:

> Éramos, en principio, gente que, en el mejor de los casos, venía de una elección dolorosa. Llegábamos desde el miedo, esa estación empobrecedora, nuevo límite que abrió riesgos desconocidos y nos recortó de nuestra vida elegida y habitual. El miedo lo hace sentir a uno desconocido y ausente, indefenso y resentido, en ocasiones, directamente despreciable. La sensación de miedo seccionó a la Argentina en dos entidades probablemente irrecuperables. Y no es difícil pronosticar un regreso complicado de ambas márgenes del parteaguas, porque ya no somos los mismos. Nos hemos transformado en los argentinos de antes y de después del miedo. El miedo nos limitó, nos hizo sufrir, nos hizo más pequeños, nos sacó canas, nos quitó esperanzas, tiempos y amigos.
>
> En el tiempo en que pasé viviendo en México conocí muchas clases de exiliados: lo normal en todos fue que para volver a juntar las fichas del rompecabezas tuvimos que contar más de cien veces nuestra historia. Pero fundamentalmente se la contábamos a un interlocutor exigente y desconocido: nosotros mismos.
>
> Confieso que, en un principio, me molestaba presentarme diciendo que yo era un exiliado o escuchar que un mexicano me nombrara de ese modo. Mis resistencias tenían que ver con que el término estaba sólida y a veces únicamente asociado con lo político, y yo, desde una posición de humilde reconocimiento, no me sentía a la altura de lo que habían sido los exiliados políticos de otros tiempos como Alberdi o Sarmiento y ahora eran Solari Yrigoyen o Cámpora. Por otro lado, muchos argentinos, formados en la costumbre del control ajeno, se solazaban en un pasatiempo tenso e inútil. Medir cuánta necesidad de salir del país había tenido cada uno de los que llegaban. No todos tenían una razón terrible, dramática. Parecía que las medidas debían estar dadas por actos de enorme heroísmo personal y todo lo que viniera debajo de eso no valía. Entonces, ¿cómo podía sentirse un tipo como yo que había salido corriendo de su país sólo... porque tuvo miedo? En un momento dado, esta razón parecía una nimiedad, pero en la medida que fue pasando el tiempo y pudimos relatarnos fraternalmente nuestras sencillas historias se entendió el miedo como lo que había sido: un fantasma recortador que nos obligó a cambiar de cielos y de proyectos. Recién entonces los tipos como yo pudimos asumirnos más conscientemente como exiliados. Desde entonces, las preguntas de los insidiosos de siempre comenzaron a perder el efluvio maldito. Ya se sabía qué responderle a quien preguntara. «Y fulano, ¿por qué se fue de la Argentina?». «Porque tenía miedo» pasó a ser una respuesta de calidad completa. Haberse sentido manoseado por la sospecha era un motivo más que valedero para necesitar irse del país.
>
> La asimilación de ese perfil de exiliado —el que se había ido empujado por el miedo— se integró finalmente al heterogéneo paisaje del exilio y su conocimiento completó y enriqueció una experiencia cultural, argentina y dispersa por todo el mundo (1983, pp. 33-35).

Referencias Bibliográficas

Amorós, M. (coord.). (2011). *Argentina en el Archivo de IEPALA (1976-1983)*. Madrid: IEPALA.

Cortázar, J., Rozichtchner, L., Godio, J., Berman, S., Kozak, A., Porta, F., Reca, I., Ganuza, E., Jitrik, N. Vasconi; T. Escudero, J., Baremblit, G., Meliay, M., Denti, J. (1979, oct.). *Declaración de los argentinos reunidos en la Conferencia Internacional sobre el Exilio y la Solidaridad Latinoamericana en los años 70* [Documento de conferencia]. Conferencia Internacional sobre el Exilio y la Solidaridad en la América Latina de los años 70. Mérida.

Burgos, C. (1977, ene. 3). «Una imagen del drama argentino. Testimonio de los abogados Gustavo Roca y Eduardo Duhalde». *El Día*, 54.

CADHU. (1977, feb. 4). Conferencia de prensa dada por la Comisión Argentina por los Derechos Humanos (CADHU), en Ginebra el 21 de febrero de 1977 [Conferencia de prensa]. Ginebra, Suiza. Recuperado 11 de jul. de 2022, desde: https://eltopoblindado.com/wp-content/uploads/2017/06/1977-febrero-conf-prensa-ginebra.pdf

CADHU. (1977, jun.). Los militares argentinos y la caza de brujas. Recuperado, 15 de jul. de 2022, desde https://eltopoblindado.com/exilio/militares-argentinos-caza-de-brujas/

CADHU. (1978, mar. 19). *Fundamentos y bases para una reorganización y reestructuración de la CADHU y algunos presupuestos y propuestas para su acción futura*. Disponible en

línea, en: catalogo.jus.gob.ar/index.php/fundamentos-y-bases-para-una-reorganizaci-n-y-reestructuraci-n-de-la-cadhu-y-algunos-presupuestos-y-propuestas-para-su-acci-n-futura

CADHU. (1978, jun.). *La solidarité aprés le mundial. Bulletin*, n.° 4, 1.

CADHU. (1980, ago.). «Argentina: ejemplo de terrorismo de estado en el Cono Sur de América Latina, mensaje a la comunidad internacional». Madrid. Recuperado 15 de sep. de 2022, desde: https://eltopoblindado.com/exilio/mensaje-a-la-comunidad-internacional/

CADHU. (2014). *Argentina. Proceso al genocidio*. Buenos Aires: Colihue.

CADHU. (2020). Las declaraciones ante el Congreso de Estados Unidos y los inicios de la denuncia en el plano internacional (Washington, 28 y 29 de septiembre de 1976). *Archivos en contexto* (1). Buenos Aires: Archivo Nacional de la Memoria, Secretaría de Derechos Humanos, Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Recuperado 1 de oct. de 2020, desde: https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/2021/12/2022-01-04-investigar_el_archivo-dossier-cadhu.pdf

Cerecedo, F. (1976, ago. 23). «El bife del miedo». *Cambio* 16 (246), 40-43.

Corradi, J. (1985). «La cultura del miedo en la sociedad civil: reflexiones y propuestas». Cheresky, I. y Chonchol, J. (comps.). *Crisis y transformación de los sistemas autoritarios* (171-187). Buenos Aires: EUDEBA.

Corradi, J. (1996). «El método de destrucción: el terror en la Argentina». Quiroga, H y Tcach, C. (comps.). *A veinte años del golpe. Con memoria democrática* (87-106). Rosario: Homo Sapiens.

Cortázar, J. (1984a). «Negación del olvido». *Argentina. País de Alambradas culturales* (29-33). Buenos Aires: Muchnik.

Duhalde, E. (1978, abr. 1). «A dos años del golpe de Estado: La lucha por el poder militar». *Triunfo*, 50-51.

Farge, A. (2005). *Lugares para a História.* Belo Horizonte: Auténtica Editora.

Feld, C. (2010). «La representación de los desaparecidos en la prensa de la transición: el "show del horror"». Crenzel, E. (coord.). *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, presentaciones, ideas (1983-2008)* (25-41). Buenos Aires: Biblos.

Fuchs, A. (1977, feb. 22). «Revelaciones de la comisión Argentina de Derechos del Hombre». *El País*. Consultado el 14 de sep. de 2022, desde: https://elpais.com/diario/1977/02/22/internacional/225414016_850215.html

Jensen, S. (2008). «¿Por qué sigue siendo políticamente incorrecto hablar de exilio? La dificultosa inscripción del exilio en las memorias del pasado reciente argentino (1983-2007)». *Páginas* 1 (1), mayo-agosto, 131-148. Recuperado 14 de sep. de 2022, desde: http://paginas.rosario-conicet.gov.ar/ojs/index.php/RevPaginas

Lastra, S. (2019). «¿Víctimas de primera o de segunda categoría? La compleja construcción social de una "jerarquía de las víctimas" en la Argentina posdictadura (1983-1987)». *Revista Páginas 11*, 27, 1-23. Recuperado 25 de sep. de 2022, desde http://revistapaginas.unr.edu.ar/index.php/RevPaginas

Sánchez León, F. (2019, may. 5). «Víctimas y victimistas, perpetradores y negacionistas. Reconocimiento e identidad en la cultura memorialista». *La Gaceta de los Miserables*, 1-8.

Ulanovsky, C. (1983). «Exiliados del miedo». *Seamos felices mientras estamos aquí. Pequeñas crónicas del exilio*. Buenos Aires: De la Pluma, 33-35.

Notas

*Doctora en Historia y magíster en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es profesora ordinaria de grado y posgrado en la carrera de Historia del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur (Argentina), investigadora independiente del CONICET y directora del Núcleo de Estudios sobre Historia Reciente, Memoria y Derechos Humanos (UNS). Correo electrónico: silvinajensenmail@gmail.com

[1] La CADHU se autodefinió como «organización civil y no partidaria», cuyo objetivo de denuncia y de solidaridad la llevó a constituirse en referente del activismo humanitario a escala transnacional. Surgida en Buenos Aires, en abril 1976, pronto quedó reducida a su «Delegación Internacional» con sedes formales en Madrid, en París y en Washington, y una presencia menos orgánica en México, en Holanda, en Bélgica, en Suiza y en Suecia. Entre sus integrantes, se destacaba un nutrido grupo de abogados penalistas y laboralistas, en su mayoría filiados con las organizaciones revolucionarias de la izquierda peronista y no peronista

(marxista, trotskista), pero también contó con intelectuales, periodistas y artistas (Alipio Paoletti, Julio Cortázar, Julio Le Parc, Vicente Zito Lema, David Viñas, Ricardo Carpani, Humberto Constantini, integrantes del Consejo Asesor). De su historia de activismo exiliar, destacamos los nombres de Gustavo Roca (Madrid), Eduardo Duhalde (Madrid), Lidia Massaferro (Roma, Madrid y otras ciudades europeas), Rodolfo Mattarollo (París), Manuel Gaggero (Madrid, Nicaragua) y Carlos González Gartland (México) (CADHU, 1978).

[2] Campaña que fue parte de las operaciones de acción psicológica promovidas desde la comandancia del III Cuerpo de Ejército, a cargo del general Luciano Benjamín Menéndez.

[3]Intervención de Julio Cortázar en el acto organizado por la CADHU en Madrid con motivo del 5.° aniversario del golpe de Estado, 26/3/1981 (Amorós, 2014, pp. 388-393). Años más tarde fue incluido en *Argentina: años de alambradas culturales* (1984, Buenos Aires: Muchnick, pp. 63-69). También fue publicado por la revista Crisis (n.° 51, feb. 1987, pp. 25-26).

[4]Cuando se lanzó la edición de *Argentina. Proceso al Genocidio* (Elías Querejeta, 1977), el diario *El País* publicó un artículo titulado «El genocidio argentino» (10/4/1977). Esa misma noción fue usada por la CADHU en la presentación del caso argentino ante el Parlamento Europeo en mayo de 1978 (CADHU, 1978).

[5]Como señalaba Juan Corradi, la Doctrina de la Seguridad Nacional y sus conceptos de «guerra total», «global», «permanente» y «apocalíptica», y dirigida a «enemigos internos», «arrasa con las distinciones entre tiempos de paz y de guerra, civiles y militares, sociedad civil y campo de batalla» (Corradi, 1985, p. 174).

[6]Resulta importante recoger una distinción que hacía la CADHU entre los aterrados y los cómplices. Para la CADHU, no había neutralidad entre aquellos que «teniendo voz no hicieron oírla, entre los que por su posición privilegiada no podían ser silenciados pero prefirieron callar y otorgar, todos aquellos que por sus jerarquías y representación en distintos organismos de la sociedad civil: iglesias, partidos políticos, sindicatos, organizaciones empresariales, prensa, colegios de abogados, entidades profesionales, sociedades de escritores, instituciones científicas...optaron por vivir la ficción de que nada estaba ocurriendo. Esos dirigentes no son neutrales y ocupan un lugar en el campo de los victimarios, porque su acción hubiera podido salvar la vida de millares de argentinos, cuyo genocidio prefirieron consentir» (CADHU, «Libertad, justicia y democracia para Argentina. A cinco años del golpe militar», en Amorós, 2011, p. 377).

[7]En el coloquio de París, Cortázar decía: «... y si toda muerte humana entraña una ausencia irrevocable, ¿qué decir de esta ausencia que se sigue dando como presencia abstracta, como la obstinada negación de la ausencia final? Ese círculo faltaba en el infierno dantesco, y los supuestos gobernantes de mi país, entre otros, se han encargado de la siniestra tarea de crearlo y de poblarlo» (Cortázar, 1984, pp. 30-31).

[8]Frente a las escasas referencias a la persecución que derivó en la salida de país de miles de nacionales, el activismo exiliar argentino se ocupó tempranamente de visibilizar el peligro que se cernía sobre los latinoamericanos refugiados y asilados en el país. Recuperando la acusación de Amnistía Internacional que afirmó que, en la Argentina de Videla, ser «extranjero» era ser «subversivo», la CADHU historizó el ciclo de violencia que, al menos desde el verano de 1974, se cernía sobre los «refugiados de los países hermanos» y denunció que, tras el golpe, la avanzada represiva los convirtió en blancos privilegiados no solo de políticas de vigilancia y control, sino de detenciones, secuestros, torturas, asesinatos y entrega compulsiva a sus países de origen en el marco de la coordinación represiva policial-militar regional (CADHU, 2014).

[9]Uno de los documentos donde más explícitamente los argentinos de la diáspora incidieron en la problematización del exilio como una de las «trágicas consecuencias de la política puesta en práctica por la dictadura militar en el campo de los derechos humanos» (1979, p. 3) fue la *Declaración* dada a conocer durante la Conferencia Internacional sobre el Exilio y la Solidaridad Latinoamericana en los años 70, que tuvo lugar en la ciudad de Mérida en octubre de 1979. Esa declaración reponía una pluralidad de experiencias exiliares en sus conexiones con otras modalidades y dispositivos represivos, desde los amparados en la pseudojuridicidad de la dictadura hasta los que fueron consecuencia de la «creación de condiciones de terror que han hecho, más que necesario, vital en su más profunda connotación del término, el abandono de la patria» (1979, p. 11). Esto sin olvidar referir a represión extraterritorial y a las campañas de desprestigio a la que los militares sometían a ciertos nacionales que habían logrado cruzar las fronteras (Cortázar *et al.*, 1979, pp. 1-16).

[10] Me refiero a los que Carlos Ulanovsky (1983) llamaba «los exiliados del miedo». No me extiendo porque recupero esta categoría más adelante.

[11]Aunque el tema excede los propósitos de esta intervención, cabe aclarar que hablo de escasez por referencia a otros procesos de violencia política masiva en el siglo XX (la guerra civil española, otras dictaduras de la Doctrina de la Seguridad Nacional en el Cono Sur), en los que los exilios se convirtieron rápidamente en sinécdoque o cifra del terror político.

[12]La CADHU utilizó la consigna «Cada voz que se alce puede salvar una vida en Argentina» para denunciar la «política opresiva de la dictadura militar y los actos de genocidio de que es víctima el pueblo argentino», según versa el prólogo de la edición madrileña de *Argentina. Proceso al genocidio*, fechado en Buenos Aires, en enero de 1977 (CADHU, 2014, p. 29).

[13]Si bien la identidad presupone el reconocimiento de un «otro social» y/o «institucional», siguiendo a Pablo Sánchez León (2019) intentamos pensar la condición de víctima de los exiliados atendiendo a los tempranos procesos de «autoidentificación» que protagonizaron en la contemporaneidad dictatorial («víctima para sí»). Es claro que, por razones de espacio, omitimos considerar la variedad de subjetividades exiliares (heterogéneas social, político-ideológicamente, por referencia a edad, género, trayectorias de militancia, países de residencia, compromisos antidictatoriales, entre otras variables). Pero, a riesgo de producir una mirada de trazo grueso, considero que los exiliados argentinos expresaron muy tempranamente cierta incomodidad para autoidentificarse como víctimas del terrorismo de Estado. Incomodidad que, en sus múltiples articulaciones y rearticulaciones a lo largo de las décadas y ante diferentes interlocuciones e interpelaciones sociales e institucionales, fuera y dentro del país, ha estado en la base de la lenta visibilización del exilio (ciertos exilios) en la narrativa del «terrorismo de Estado». Sin embargo, esa incómoda temprana autopercepción como víctima —y esta es la hipótesis que subyace a este trabajo— no obturó ni su organización, ni su activismo antidictatorial, ni su compromiso en la articulación de narrativas que dieran cuenta de las razones, modalidades y consecuencias de la violencia estatal, atendiendo tanto a sus formas brutales, como a los efectos residuales del miedo en la trama societal.

[14]Cabe señalar que expresiones con contenidos similares a los del alto funcionario menemista se escucharon en abril de este año, cuando la prensa masiva dio cabida a la polémica por el fallo de la Justicia federal en beneficio de la actriz Nacha Guevara por los 2800 días que pasó en el exilio.

[15]Recordemos que, en noviembre de 1998, los diputados Marcelo López Arias, Carlos Becerra, Emilio Martínez Garbino, Dolores Domínguez, Marcela Bordenave, José Dumón, Julio Díaz Lozano, Alfredo Villalba, Juan Pezoa y Humberto Roggero presentaron un proyecto de reparación al exilio («Régimen de beneficios para aquellas personas argentinas, nativas o por opción y extranjeros residentes en el país, que hayan estado exiliadas por razones políticas entre el 6/11/1974 y el 10/12/1983» (*Cámara de Diputados de la Nación. Trámite Parlamentario*, n.° 187, p. 8852).

[16] Su primer exilio mexicano ocurrió luego de la clausura de la revista *Satiricón* y cuando las amenazas de la Triple A lo hicieron temer por su vida. Su pasaje por *Confirmado*, *La Opinión* y *Noticias* lo habían convertido en blanco de publicaciones como *El Caudillo de la Tercera Posición* o *El Burgués*, ambas ligadas a la derecha peronista. En 1976 regresó por unos meses al país, pero, en abril 1977, volvió a huir a México, donde permaneció hasta el final de la dictadura.

[17]Atendiendo a mi interés por acceder al temprano proceso de subjetivación exiliar, recupero el relato de la primera edición del libro (De la Pluma, 1983), que luego tuvo otras tres ediciones ampliadas y actualizadas desde su experiencia de retorno al país y ante el nuevo drenaje poblacional provocado por la crisis de 2001 (Sudamericana, 2001; Debolsillo, 2011; y Marea, 2018).

DOSSIER: «TIERRA Y TERROR. LOS HORRORES DE LA LITERATURA ARGENTINA»

A RAYAS Y EN COLORES. ENERGIZACIÓN HUMORÍSTICA DEL TERROR EN LAS ARTES POP ARGENTINAS

STRIPED AND COLOURED. HUMORISTIC ENERGIZATION OF TERROR IN ARGENTINE POP ARTS

Cilento, Laura

Laura Cilento
laura.cilento@unipe.edu.ar
Universidad Nacional de San Martín, Argentina
Universidad Pedagógica Nacional, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 27 Mayo 2023
Aprobación: 25 Junio 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946006/

Resumen: Situado el fenómeno del arte pop en la Argentina entre los años 1965 y 1975, y saliendo de los carriles estrictamente institucionales del arte estudiados desde hace un tiempo, este adopta, a modo de heurística, la lógica recopilatoria de los coleccionistas. El arte pop utilizó sus propias armas para lograr lo mismo que la cultura popular hizo a lo largo de la historia con los géneros serios. ¿Cuál es el elemento en común que vertebra el interés por el imaginario del terror?, ¿por qué revisar aquellos elementos marginales, eliminados de la circulación de la cultura y de la naturaleza para transformarlos, al ingresarlos en una colección, en productos reconocidos que vuelven a recibir el aura singular de lo exclusivo? Este trabajo presenta un registro de elementos que tienen algo en común y que comparten un determinado interés en las obras de arte pop argentinas que seleccionamos para su análisis.

Palabras clave: Arte Pop, Régimen Ficcional, Cultura Popular, Estímulo Sensorial.

Abstract: *Located the phenomenon of Pop Art in Argentina between 1965 and 1975 and leaving the strictly institutional rails of art studied for some time, this adopts, as a heuristic, the compilation logic of collectors. Pop Art used its own weapons to achieve the same thing that popular culture has done throughout history with serious genres. What is the common element behind its interest on terror imagery? Why review those marginal elements, eliminated from the circulation of culture and nature to transform them, when they are included in a collection, into recognized products that once again receive the aura unique from exclusive? This work presents a record of elements that have something in common and that share a certain interest in the Argentine Pop Art works that we selected for its analysis.*

Keywords: *Pop Art , Fictional Regime, Popular Culture, Sensory Stimulation.*

Introducción

El pop es ambivalente: produce fascinación e ironía, y por algunas de esas dos vertientes navegaron y navegan tanto sus fanáticos como sus detractores. Entre las entusiastas iniciales, Susan Sontag anunciaba, en 1965, el advenimiento de una nueva sensibilidad alegre y aparentemente descomprometida, con los siguientes argumentos:

> ... el arte interesante de nuestra época acusa sobre este punto semejante sentimiento de angustia y de crisis, por lúdico y abstracto y ostensiblemente neutral en cuanto a la moralidad que pueda parecer. Puede afirmarse que el hombre occidental está siendo sometido a una anestesia sensorial masiva (concomitante con el proceso que Max Weber llama «racionalización burocrática») al menos desde la Revolución Industrial, y que el arte moderno ha funcionado como una especie de terapia de choque para, a un tiempo, confundir y abrir nuestros sentidos (2005, p. 388).

Situado entre los años 1965 y 1975, y saliendo de los carriles estrictamente institucionales del arte estudiados desde hace un tiempo[1], el fenómeno en la Argentina podría recuperarse, a modo de heurística, con la lógica recopilatoria de los coleccionistas. Siguiendo esa lógica, inicié un registro de algunos elementos que tienen algo en común: *Drácula el vampiro*, de Alfredo Rodríguez Arias, estrenado en 1966 y repuesto en 1967, en el Instituto Di Tella; *Señor Frankenstein*, de Carlos Cutaia y Rubén de León en 1967; y, en el año siguiente, un lobizón extranjerizado por Rodríguez Arias en *Love&Song*, en la misma sede (Pinta, 2014); otra obra dramática, *Nosferatu*, de otra autora del Di Tella que había manejado la monstruosidad en *El desatino* y *Los siameses*: Griselda Gambaro, aunque con su vampiro teatral llegó tarde para la puesta en una institución que, ese mismo año de la escritura, 1970, cerraba sus puertas. Entretanto, la brevedad de los cuentos de similar tenor de Dalmiro Sáenz o Ana María Shúa empezaban a convivir con las intentonas experimentales de revistas menos clasificables como literarias que ofrecían algunos cuentos de dibujantes como Roberto Fontanarrosa o, en muchos casos, versiones en formato historieta de clásicos del fantástico y del terror, como *El hombre lobo*, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *Drácula* (a cargo, también, de Fontanarrosa, pero no solo de él: Serguei y Pérez D'Elías, para las revistas *Satiricón* y *Mengano*); *Los vampiros los prefieren gorditos*, incluso, de 1974, forma parte de esta colección, de la que, en esta oportunidad, se desgaja un integrante.

¿Cuál es el elemento en común que vertebra este interés, por qué revisar aquellos elementos marginales, «eliminados de la circulación de la cultura y de la naturaleza, puestos aparte, liberados del esfuerzo de ser útiles» para transformarlos, al ingresarlos en una colección, en «productos reconocidos, elegidos estéticamente, que vuelven a recibir el aura singular de lo exclusivo» (Sánchez, 1999, p. 15)?

En este caso, la sorprendente manera en la que un género ligado a un tipo de ficción donde se ponen en juego lo sobrenatural y sus afectos de terror, con sus contratos de recepción seria, es apropiado por una estética que persiguió estímulos sensoriales aparentemente opuestos. De los claroscuros y las imágenes que se diluyen en una atmósfera turbia y misteriosa, a un estallido de colores plenos y estridentes, que no admiten ni gota de sombra, y que, por el contrario, se alinean en franjas, rayas, y otras particiones geométricas, el pop puso luz sobre el vampiro y otras formas de lo sobrenatural maligno sin matarlos; por el contrario, logró desafiar las interdicciones del decoro y pudo exhibirlos en diversas variantes festivas del humor[2].

El elemento local de esta colección de terror pop destacado en esta oportunidad es «Las desopilantes y descabelladas aventuras de Mr. Finch», que apareció por entregas entre julio y noviembre de 1968 en la revista *Gente*. Como objeto de la colección, resulta excéntrico respecto de la literatura, pero, tal vez, sea el más apropiado y oportuno, históricamente hablando: se trató de una historieta publicitaria, y formó parte de una campaña intermedial de promoción de productos textiles, que involucró radio, televisión y medios gráficos, bajo eslóganes como «Posesión y placer desde el principio al... Finch» o «La tela que se ve, se vive y se oye».

Por Encargo

Más precisamente, esta historieta publicitaria fue acunada en la era de nuevas estrategias y del lanzamiento festivo de productos en el mercado. El *bonvivant* y coordinador de eventos, pero también poeta y escritor, Miguel Brascó, a cargo de un equipo para la firma Profesionales Asesores, afinó, en ese momento, las diferencias entre «publicitar» para un público general y «promocionar» «a un público bien determinado» (*Confirmado*, 1970). A ese público bien determinado, siguiendo esos criterios, pero desde circuitos de masividad, apuntó ese producto exclusivo y distinguido.

«La cosa no es nueva» afirmaba Ricardo Warnes, a partir de antecedentes como las presentaciones callejeras de los libros de Oliverio Girondo en las épocas de la vanguardia histórica local. «[S]olo que ahora [agrega, contundente, el publicitario] la responsabilidad corre por cuenta de empresas organizadas» (*Confirmado*, 1970). Así se entiende la relación empresa-contrata-artistas. Y esos artistas son de varias disciplinas y trabajan en equipo y/o en etapas.

El artista gráfico Lorenzo Lolo Amengual —en ese momento director de arte de la revista *Confirmado* y asiduo participante en los eventos auspiciados en el Instituto Di Tella— y Juan Carlos Martelli —autor de *Los tigres de la memoria* y *El Cabeza*, entre otras novelas— estuvieron a cargo del guion (el segundo) y del diseño (el primero). Pero la autoría, en el circuito, no está depositada plenamente en ellos ni se agota la propiedad: dos letras voladas marcan la propiedad legal y el usufructo: Havas, Molina y Cía., empresa publicitaria, tiene el *Copyright*, y «Finch» tiene el sello icónico de «marca registrada»: tanto el título de la serie de historietas como el apellido del protagonista que allí aparecen corresponden a la marca comercial de telas que fabrica Mitextil, segunda empresa involucrada en la gestación del proyecto. El símbolo ® indica el título oficial de «marca registrada» en el país donde se está usando la marca, mientras el símbolo © advierte al público de que la obra es original y que no se puede reproducir sin consentimiento del autor, debido a los derechos patrimoniales y morales que la ley le concede a aquel por haberla creado.

Autoría y propiedad compleja, por lo tanto, para un género del arte de masas[3] que el pop se apropia irónicamente: la historieta. Pero, en cuanto historieta pop, a su vez, las libertades son aún mayores, por el grado de experimentalismo y contaminación, por el cambio de acento de varios imaginarios literarios y culturales. Son esos procesos los que aparecerán descriptos a continuación. Entre los tres episodios hilvanados

consecutivamente («Mr. Finch contra la Dama de Pique»; «Mr. Finch contra los albikuenses» y «Mr. Finch contra la Noia»), aparecidos en *Gente*, el foco estará en el primero, donde se manifiestan los personajes-ícono de la narrativa fantástica de terror.

Afectaciones: Cruzando el Rubicón

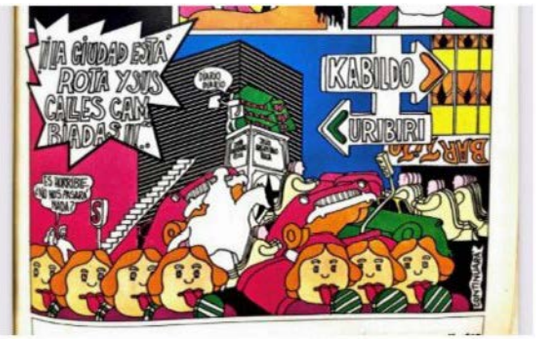
Poe afirmaba que el terror no viene de Alemania, sino del alma, mientras, a un mismo tiempo, se sacudía las influencias literarias de la nación competidora y sentaba la discusión en torno de esa peculiar manera que tuvieron los románticos de transformar las cuestiones estéticas en un rescate de subjetividades marginales y geniales, y, por lo tanto, perseguidas (Siebers, 1989). La frase del norteamericano desnudaba unas fuentes artísticas profundamente ligadas a lo personal y lo privado, sacralizadas y sublimes, en tanto búsqueda de vínculos entre lo interno y el universo, de comprensión (pero también de opresión) ante lo suprahumano.

Afecto y modo de ficción ligado a la producción de ese afecto, el terror quedó potenciado, en buena parte de su trayectoria, por la implantación de lo sobrenatural fantástico, cuyo proceso de secularización —siguiendo a Jackson (1981)— incluye el repliegue de lo sobrenatural desde la otredad externa y ajena del monstruo deforme-maligno hacia la composición compleja y abstracta de la deformidad-malignidad interna a lo humano.

Esa afectación negativa, pero no obstante placentera (el placer de sentir miedo del que habla Richard Alewyn, 1982), parece, a su vez, licuarse en el entramado narrativo pensado por Martelli y diseñado por Amengual. «Mr. Finch contra la Dama de Pique» produce el llamado a un esquema de personajes-emblema de diversos géneros narrativos populares, necesariamente hiperconvencionales (pensando en los lectores de la revista *Gente*): una pareja de héroe-heroína (Finch-Marsha) y un elenco de villanos y sus secuaces. Unas intrigas propias de las novelas de espionaje de alta actualidad (con James Bond en el cine a razón de seis películas, solo en el período aquí recortado)[4]. El resumen del segundo capítulo del episodio deja ver las marcas de un género anterior en la historia narrativa popular, el folletín:

Carismático, tal como lo requieren los héroes de la narrativa popular (Eco, 1995), Finch reúne las ventajas exteriores de la elegancia y de la eficiencia: es un científico que investiga y crea para una empresa textil con dos misiones, innovar en el mercado, al tiempo que estar atenta a las transformaciones en la sociedad donde se inserta, con su peculiar idiosincrasia. El resumen que aparece en el capítulo 2 sintetiza la alarma social y política ante un fenómeno extraordinario y sobrenatural: la ciudad (se trata de Buenos Aires, claro cronotopo

metropolitano) «está toda rota», lo que quiere decir sencillamente que se ha desarticulado el sistema de signos que permiten decodificarla:



Ante tamaños portentos, el poder de los colores y de las nuevas fibras sintéticas (el poliéster, industrializado a gran escala luego de la IIGM y dominado por DuPont en EE. UU.) se traduce en armas de contraataque que vuelven a modificar la superficie visible de la ciudad.

La intriga narrativa épica que da coherencia general a la historia, sin embargo y a su vez, también se encuentra «rota», en el sentido de que la conexión entre los episodios es espacial más que lógico-temporal: «Finch y Marsha entran en la primera casa que encuentran», advierte el resumen que introduce los eventos del capítulo 2. Discontinua, pero pregnante, la fábula avanza porque, en esa «primera casa que encuentran», precisamente, están los secuaces de los villanos, jugando al póker. No hay pistas falsas, y, menos aún, digresiones; cada viñeta hace estallar la acción, aun cuando, en un trabajo metaléptico que enrarece humorísticamente la lectura, los males se extienden a la enunciación misma de la historieta: los villanos, llamados «lutrekes», han logrado alterar también la ortografía original en el texto de los globos y de los cartuchos: «Finch y Marsha, que trataban de salvar la Repúblika, de la yeta lanzada por los lutrekes...»; «Finch kae aturdido por el antikolor...».

Con un esquema de persecuciones, trampas ocultas en rincones característicos de la ciudad, y una resolución definitiva que desenmascara a la mujer-fatal de los lutrekes, la Dama de Pique (reducida a un robot que pide pasarse al bando del Bien), la trama se parece bastante a una película de pseudointriga de Tinto Brass. La cita cultural de géneros narrativos populares (aventura-espionaje) llega, en manos de la última versión pop, a los límites de lo que Eco llamó «narratividad degradada», donde las herramientas del folletín se utilizarán fuera de contexto funcional y generan un efecto de «gratuidad descabellada», un «ámbito abierto e irresponsable de una combinatoria de funciones sin objeto» (1995, p. 23). Y si los surrealistas, acota Eco, «enloquecen por las aventuras de Fantômas» (1995, p. 23) es porque «la narratividad nos atrae más cuanto más degenerada sea, y que resulta imposible librarse de su fascinación», del «placer de la narratividad» (1995, p. 24). Si de placeres se trata, el arte pop de la historieta de Martelli-Amengual se hizo cargo de asumir el encanto de esa frenética discontinuidad.

Colores Activos

El arte pop fue definido por Philip Garner (1996, p. 25) como una «sensibilidad visual», que, incluso, como afirma Eduardo Stupía (charla Zoom el 18 de septiembre de 2020), se sostiene sobre un trabajo con el color que es toda una operación estética: si el color no se percibe en sí, es el artista pop quien lo hace ver. Y la manera es mediante la elección de colores plenos, de vibración alta y líneas negras que trazan juegos geométricos con los aspectos ornamentales del contenido: alto impacto, obnubilación y efectos cinéticos de las figuras marcan las antípodas entre el encandilamiento del Pop y las escuelas preocupadas por la nocturnidad y la focalización de la luz.

En este sentido, y teniendo en cuenta la convocatoria de la empresa publicitaria, la historieta como arte mixto en colaboración probó la coherencia de un contenido narrativo provisto por Martelli y la composición de Amengual que comprende ambos lenguajes artísticos, bajo la presentación visual que absorbe lo verbal en la imagen. Como es propio y revolucionario de la historieta, lo que se dice forma parte del mundo ofrecido a la mirada, mediante el expediente gráfico del globo de diálogo y sus efectos peculiares de relieve y/o tipografía. Por este motivo, una forma muy particular y abarcativa de la autoría es la que le cupo a Lolo, a cargo del "diseño", según rezan los créditos en cada entrega, y como recuerda él mismo:

> Para *Finch* no trabajamos en contacto estrecho con Martelli. Los guiones elaborados por Martelli los comentábamos y discutíamos con los directores de cuenta de la agencia de publicidad Havas y Molina, que había irrumpido con fuerza; una agencia chica, sofisticada, que había sorprendido al mundillo publicitario instalando sus oficinas en una suite del Hotel Alvear. Oscar Smoje como diseñador, Jorge Sarudiansky y María Julia Bertotto, escenógrafos, eran colaboradores habituales (L. Amengual, entrevista, 4 de abril de 2022).

Los colores forman parte de la anécdota narrativa, y lo hacen como fuerzas físicas, en manos de personajes competidores en el mercado-país: los lutrekes (que crean un color llamado askeroso) y Finch, que además de diseñar nuevos tonos los usa en *gadgets*, como las pistolas que disparan telas. En todos los casos, se trata de modificar, a escala país, la realidad tal como se presenta a los ojos de la sociedad toda, mientras se libra una batalla entre el bien y el mal.

En ese entorno cromático vibrante, los villanos del imaginario del terror irrumpen como presencias circunstanciales, pero no sorprenden, a pesar de que mutan ante sus mismos ojos, o precisamente porque la mutación se produce en escenarios conocidos (en este caso, un hombre lobo que aparenta ser un oficial de Justicia). El resumen anticipa lo que solo luego se ilustra: el saber verbal es anterior y superior. Y cuando aparece ilustrado, el mismo personaje tiene superioridad intelectual: el monstruo es tratado con diminutivos y expresiones peyorativas, ridiculizado y castigado a la manera del slapstick, con golpes infinitos.

Producto de una realidad mutante e inestable, según se describe en el «Kapítulo Sekto», el vampiro antropomórfico se reemplaza con una manada de mamíferos derivados de unos insectos monstruosos, que se espantan con un fuelle de colores de diseño industrial.

Simplificados, restada la afectación seria de amenaza real, los monstruos son notablemente lo que el pop produce con los contenidos de origen literario y de la alta cultura en general: imágenes de esos mismos complejos culturales, productos finales del proceso que Terenci Moix describe bajo el expediente de «alteraciones mitológicas»: la historieta pop, dice el especialista catalán, presenta mitos que no son de origen divino (religiosos), ni humanos (de estirpe renacentista), ni ideológicos (épicos), sino «realidades objetuales que el estructuralismo ha sabido ver como lenguaje» (2007, p. 343). En cuanto imágenes, no solo son plenamente manipulables, sino incluso agradables.

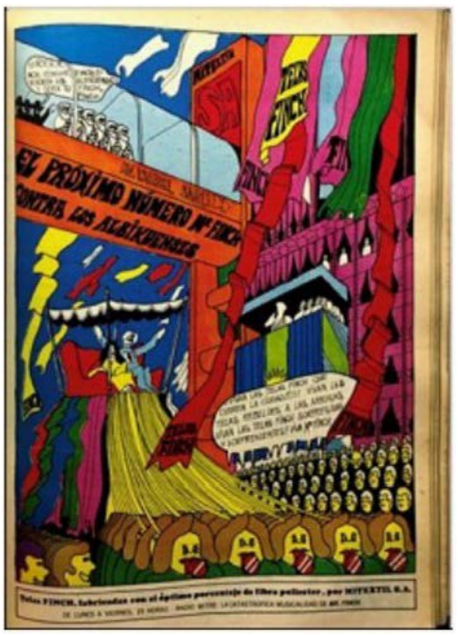
Conclusiones: Textos y Texturas Pop

La serie de tres aventuras de Mr. Finch apareció en la revista *Gente* el mismo mes de julio de 1968, en el que se estrenaba, en Londres, el film animado *Submarino amarillo*, protagonizado por los Beatles con sus identidades gráficas embarcadas en viajes psicodélicos para defender un modo de vida bucólico amenazado:

El director de arte de la película fue Heinz Edelmann, que era muy conocido en Buenos Aires por su participación en la revista alemana *Twen*, leída por los diseñadores locales. Amengual pudo sincronizar con la estética pop y psicodélica a través de la lectura de ese material (L. Amengual, entrevista, 19 de diciembre de 2021) e integrar el horizonte deliberadamente industrial y publicitario en el que se proyectaba:

> ... la nueva manera de vestir había desbordado Londres y establecido otro epicentro en Los Ángeles. No podía tardar en desembarcar en Buenos Aires. [...]. Con distinta intensidad los responsables de la moda masculina están adoptando nuevas ideas, colores y estilos. Es un fenómeno mundial; en los EE. UU. por ejemplo, las ventas de camisas de color han terminado por superar a las blancas en un 55 % (Piñeiro, 2007, citando la revista *Competencia*, 8 de noviembre de 1968).

Ese horizonte se funde en la épica de rescate de una felicidad y una abundancia originales, restauración de un mundo donde se descubren las bondades de la belleza y el placer, en ambos casos, con sentido utópico:



La saga Finch desplegó ideas-imagen que provenían de un ámbito cultural de las artes de masas que, en esos momentos, eran sometidas a revisiones vinculadas a la incorrección de la violencia que portaban: el terror fantástico, las aventuras de superhéroes y de detectives, que, antes del arte pop, tenían universos ficcionales más o menos separados. Les imprimió una lógica humorística de construcción energéticamente positiva

basada en la recuperación de esos imaginarios previos de terror y violencia mediáticos, atravesados, en esta oportunidad, por el color, las metamorfosis y la desactivación de todo afecto negativo previo.

El imaginario se reconoce, pero su tratamiento hace brillar por su ausencia al régimen de ficción que lo originó. El arte pop utilizó sus propias armas para lograr lo mismo que la cultura popular hizo a lo largo de la historia con los géneros serios. Es lo que Bajtín observaba con la acción histórica de los géneros cómicos, que desmitifican, en el sentido de «arrancar el objeto del plano alejado, destruir la distancia épica, asaltar y destruir, en general, el plano alejado», porque en ese «proceso de destrucción de distancias», que se hace por crear una zona de contacto simple, directo y contemporáneo con los objetos, el presente anula las jerarquías anteriores, y queda autorizada «la lógica artística del análisis, del desmenuzamiento, de la destrucción» (1989, p. 468) que tiene la fuerza analítica de la risa.

Al mismo tiempo, y durante este período, se terminó de conformar un imaginario de terror desactivado, que en esta transición, mediante su energización positiva, quedará disponible para una etapa posterior, donde será apropiado para usos políticos. Otra historia comienza, así, con el pop político de Cortázar y su raro *Fantômas contra los vampiros multinacionales* (1975). La realidad siguió mutando en esta ficción, también ancilar, en ese caso, para difundir la tarea del Tribunal Russell. En el mundo del Fantomas cortazariano, reaparece Susan Sontag. La vocera de la «nueva buena» del pop también hace ahora de las suyas, como consejera del autor y como heroína, invocando héroes carismáticos para frenar el otro terror(ismo), el del Estado.

Referencias Bibliográficas

Amengual, L. (2021). Entrevista realizada en Buenos Aires por Laura Cilento el 19 de diciembre.

Amengual, L. (2022). Entrevista realizada en Buenos Aires por Laura Cilento el 4 de abril.

Alewyn, R. (1982). «El placer del miedo». *Problemas y figuras*. Barcelona: Alfa.

Bajtín, M. (1989). «Rabelais y Gógol. El arte de la palabra y la cultura popular de la risa». *Teoría y estética de la novela* (487-499). Madrid: Taurus.

Carroll, N. (1998). *Una filosofía del arte de masas*. Madrid: Machado Libros.

Eco, U. (1995). «Las lágrimas del Corsario Negro». *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular* (13-25). Barcelona: Lumen.

Garner, P. (1996). *Sixties Design*. Verlag: Taschen.

Jackson, R. (1981). *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.

Moix, T. (2007). *Historia social del cómic*. Barcelona: Bruguera.

Pinta, M. F. (2014). «Pop! La puesta en escena de nuestro "folklore urbano"». *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, (4).

Piñeiro, E. (2007). «"La sartén por el mango y el mango también". Ejecutivos, modernización laboral y condiciones materiales de vida de la clase media profesional dependiente (1960-1973)». [Ponencia]. *Jornadas Nacionales de Historia Social*. Centro de Estudios Históricos Prof. Carlos Segretti, CONICET. La Falda, Córdoba. Disponible en: http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/sarten-mango-y-mango-tambien-pineiro.pdf

«Publicidad. Gustos de nobles locos pero graciosos». (1970). *Confirmado*, (*6*), 10.

Sánchez, Y. (1999). *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra.

Siebers, T. (1989). *Lo fantástico romántico*. México: F. C. E.

Sontag, S. (2005). «Una cultura y la nueva sensibilidad». *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.

Stupía, E. (2020, sep. 18). «Arte pop: ecos actuales de un estallido artístico». Charla Zoom en vivo. Diderot Art.

Notas

* Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como profesora de grado en las Universidades de San Martín (UNSAM) y en la Universidad Pedagógica Nacional, y como docente de posgrado en la Universidad Nacional de Cuyo y en la UNSAM. Correo electrónico: laura.cilento@unipe.edu.ar

[1] Pueden considerarse emblemáticos la presentación histórica del mismo Oscar Masotta, El *arte pop* (1967), y, actualmente, catálogos de muestras plásticas como *Argentina Lisérgica: visiones psicodélicas de la colección del Museo de Arte Moderno*, de Victoria Noorthoorn y de Rafael Cippolini (2016).

[2] También pueden sumarse, en otras latitudes, ciertas producciones de cine de terror que no solo (o ya no) produce terror: *Los Locos Addams, remake*, serial televisiva (1964-1966) de las viñetas que Charles Addams publicaba en *The New Yorker* desde 1937; Polanski y Warhol con sus vampiros fiesteros y sodomitas a comienzos de los años setenta.

[3] Tomamos la categoría «arte de masas» de Noël Carroll (1998), teniendo en cuenta la implicatura de abrir y hacer más inclusiva la noción institucionalizada y restringida de «arte» (especialmente porque esta última ha funcionado con un «afuera» que es el amplio campo de lo que abarca la noción polivalente de «cultura»).

[4] La espía que me amó

DOSSIER: «TIERRA Y TERROR. LOS HORRORES DE LA LITERATURA ARGENTINA»

FRONTERAS DEL TERROR Y DEL HORROR EN LA NARRATIVA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA: UNA LECTURA DE «HUÉRFANOS» (2021), DE MARÍA ROSA LOJO

FRONTIERS OF TERROR AND HORROR IN CONTEMPORARY ARGENTINE NARRATIVE: A READING OF "HUÉRFANOS" (2021), BY MARÍA ROSA LOJO

Esteves, Antônio R.

Antônio R. Esteves
aesteves26@uol.com.br
Universidad de São Paulo, Brasil

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 23 Mayo 2023
Aprobación: 18 Junio 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946009/

Resumen: Es común la idea de que la violencia define la trayectoria argentina. Como consecuencia, también su literatura se erige sobre dicha base. María Rosa Lojo (1954), argentina hija de exiliados españoles de la Guerra Civil, viene produciendo, en las últimas décadas, una sólida y vasta obra, urdida en los umbrales de historia y de ficción, en la que se propone edificar un mural de la biografía de su país dándole voz especialmente a los marginados, víctimas preferidas en dicha historia construida de horror y de violencia. Su libro *Así los trata la muerte. Voces desde el cementerio de la Recoleta* (2021) reúne relatos que tratan sobre personajes argentinos sepultados en el cementerio de la Recoleta, desde 1858 hasta 1981. Sus conversaciones de ultratumba abarcan prácticamente todo el recorrido del país, es decir, la larga crónica de horrores que lo constituye. El hecho de que dichas voces vengan del mundo de los muertos permite ubicar la obra en un género insólito, donde se mezclan el terror/horror, lo mágico y lo fantástico. En este texto, sin embargo, tomaremos elementos temáticos que tratan del terror/horror de la opresión del Estado y la estupidez de la guerra. Propondremos una lectura del relato «Huérfanos», que hace encontrar dos jóvenes eliminados por la violencia: Dominguito Sarmiento (1845-1866), en la guerra del Paraguay, y Vicky Walsh (1950-1976), en conflicto con la última dictadura cívico-militar. En su conversación, ellos discuten el poder y los mecanismos de control utilizados.

Palabras clave: Narrativa Argentina Contemporánea, María Rosa Lojo, *Así los trata la muerte*, Dominguito Sarmiento, Vicky Walsh, Horror en la Literatura, Terror, Dictadura Argentina.

Abstract: *The idea that violence defines Argentine History is common. Consequently, its literature also stands on this basis. María Rosa Lojo (1954), Argentine daughter of Spanish exiled after the Civil War, has been producing in recent decades a solid and vast work, mixing history and fiction, in which she proposes to build a mural of history of her country giving a voice especially to the marginalized, preferred victims of that history constructed of horror and violence. The book* Así los trata la muerte. Voces desde el cementerio de la Recoleta *(2021) brings stories that deal with characters from Argentine history buried in the Recoleta*

Cemetery, from 1858 to 1981. Their ultra-grave conversations cover practically the entire history of the country, that is, the long chronicle of horrors that constitutes it. The fact that these voices come from the world of the dead allows the work to be placed in an unusual genre, in which terror/horror, the magical and the fantastic are mixed. For this paper, however, we will take the thematic elements dealing with the terror/horror of state oppression and the stupidity of war. We propose a reading of the story "Huérfanos", *which presents two young people eliminated by violence: Dominguito Sarmiento (1845-1866), in the Paraguayan War, and Vicky Walsh (1950-1976), in conflict with the last civic-military dictatorship. In their conversation they discuss the power and the control mechanisms used by that power.*

Keywords: *Contemporary Argentinian Narrative, María Rosa Lojo,* Así los trata la Muerte, *Dominguito Sarmiento, Vicky Walsh, Horror in Literature, Terror, Argentine Dictatorship.*

Los Muertos de una Insaciable Guerra Civil

Lucio Victorio Mansilla, el personaje histórico ficcionalizado, protagonista de la novela *La pasión de los nómades* (1994), de María Rosa Lojo, en un determinado momento de la narrativa, afirma que «el sauce llorón es el emblema secreto de esa ínclita república», porque los argentinos lloran «constantemente a los muertos, inclinados sobre sepulturas que no se cierran nunca» (Lojo, 2008, p. 41). Son los muertos de una insaciable guerra civil, que constituye la historia misma del país. El árbol, de figura tan apacible, es una imagen de la hipocresía argentina, que disfraza el rencor y la cólera.

Frik, la protagonista de otra obra de la escritora, *Todos éramos hijos* (2014), publicada dos décadas más tarde, reitera la idea de la historia argentina como una secuencia de actos de horror. Ella afirma que «[e]n manos de los argentinos, la democracia parecía no poder encontrar terreno fértil, se autocondenaba al fracaso. Era un árbol defectuoso, sin raíces, de cuyas ramas colgaban impúdicamente los muertos de la violencia, como frutas envenenadas» (Lojo, 2014, p. 205). ¡La imagen plástica de dicho árbol es tenebrosa!

Entre *La pasión de los nómades* (1994), su segunda novela, con la cual la escritora ingresó definitivamente en el panteón literario de su país, y *Todos éramos hijos* (2014), María Rosa Lojo, argentina hija de exilados españoles de la Guerra Civil, ha producido una consistente obra literaria y crítica, formada por varias novelas, colecciones de relatos, libros de poesía, volúmenes de crítica literaria y una amplia lista de ensayos académicos y periodísticos, publicados en la Argentina y en el exterior, merecedores de diversos premios.

En esa obra, tejida en los umbrales entre historia y ficción, literatura y ensayo, poesía y prosa, María Rosa Lojo se propone construir un mural de la historia de su país, dándole voz especialmente a los marginados, víctimas preferidas en esa historia de horrores y de violencias. En constante diálogo con diversos campos del saber, el centro de dicha obra es la reflexión sobre el proceso de construcción de una identidad posible del argentino y trata de releer críticamente tanto el discurso hegemónico de la historia como el canon literario erigido a partir de dicho discurso. Uno de sus núcleos es la deconstrucción de los discursos hegemónicos, sea en el ámbito histórico, sea en el ámbito literario, asentados en el célebre binomio civilización *versus* barbarie.

Idea central de la llamada generación romántica de 1837, trataba de explicar la realidad local a partir del pensamiento vigente en la Europa de principios del siglo XIX, la oposición entre lo que se llamaba civilización, es decir, el pensamiento europeo, y lo que se consideraba barbarie, es decir, las condiciones locales, con énfasis en la naturaleza, exótica, de acuerdo con aquellos puntos de vista, y el hombre local, generalmente un mestizo. Dicho ideologema se consolidó con la publicación de *Facundo o civilización y barbarie* (1845), de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). A partir de esa pretensa oposición, que incluso en la obra de Sarmiento

presenta diversas grietas, se erige el discurso fundacional de la nación y, al mismo tiempo, de la literatura argentina.

En términos generales se constata que tales ideas siguen todavía vigentes en distintos ámbitos culturales argentinos. Al proponer una lectura crítica de tal ideario y defender su disolución, Lojo construye su obra. En este sentido, ella comulga con la idea bastante común en diversos sectores de la crítica literaria argentina (David Viñas o Ricardo Piglia [2018], por ejemplo) de que la historia argentina y, en consecuencia, la historia de su literatura, es prácticamente una de la violencia, del terror y del horror, que arranca de la conquista de la región por el colonizador español y viene hasta los días actuales en los que campea la violencia urbana, y de género, sobre todo originada en los conflictos sociales. En ese largo trayecto, merecen destaque los tiempos sombríos de las guerras civiles que la región atravesó durante el siglo XIX hasta consolidarse aquello que conocemos como nación argentina y, en especial, los largos periodos autoritarios, desde la dictadura rosista, hasta la última dictadura cívico-militar, de 1976 a 1983, una de las más sangrientas de Latinoamérica.

Al retroceder el foco hasta el siglo XIX, en diversas narrativas de extracción histórica (Trouche, 2005), Lojo articula las sombras violentas que están en el origen de la construcción del discurso fundador de la nación con la realidad no menos sombría de momentos contemporáneos. Así, ficcionaliza personajes históricos que, dentro de la antinomia civilización-barbarie, pueden presentarse desde un prisma u otro. Interesa traer para el centro aquellos sectores que el discurso dicho «civilizado» lanzó hacia los márgenes, catalogados como barbarie.

Escritora plenamente insertada en su tiempo, Lojo tiene conciencia de que la literatura se escribe en una relación con el mundo, pero se presenta, además, en una relación estrecha consigo misma, con su historia, con la historia de sus producciones. En suma, en cada obra, la literatura retoma la larga caminata desde sus orígenes (Samoyault, 2008, p. 9). En ese proceso de relecturas y reescrituras se construye una biblioteca que registra lo que la literatura posee de sí misma y que va siendo leída y reescrita de modo casi infinito.

El proceso intertextual es el núcleo de dicha idea, que, para los lectores de Jorge Luis Borges, no presenta novedades: el escritor argentino llega a la paradoja de ver el mundo como una inmensa biblioteca. Un libro siempre acaba contando la historia de otro libro, como ya había apuntado Lojo en los agradecimientos de su novela *La princesa federal* (Lojo, 1998, p. 229). Es lo que Genette (2010) llama «literatura de segunda mano», una especie de laberinto que trata de buscar sus obscuros orígenes, prácticamente perdidos, de los cuales, muchas veces, solo quedan vestigios borrosos como en los palimpsestos.

La escritura de Lojo es un tejido elaborado con hilos provenientes de varias partes de una vasta biblioteca que maneja con singularidad. Además de las referencias claras que se presentan en las bibliografías que suele presentar y, en diversas ocasiones, comentar al final de varios de sus libros, hay también una «bibliografía oculta», que se puede constatar en una lectura más cuidadosa. Deja de ser, de ese modo, oculta.

Bibliotecas, libros, lecturas, escritos, manuscritos, diarios, cartas, reales o apócrifos, son tópicos que se reiteran en la obra literaria de la escritora. Del mismo modo está presente, en su proceso de escritura, lo que podríamos llamar «vasos comunicantes», expresión tomada de la física para designar la circulación de la materia por diversos recipientes, técnica bastante común en la literatura contemporánea. Así, no solamente transitan temas entre sus obras, sino que los personajes también salen de determinado relato para repoblar otro.

«Huérfanos» (2021)

De esa forma, se teje la narrativa de los nueve relatos que forman *Así los trata la muerte. Voces desde el cementerio de la Recoleta* (2021), cuyos protagonistas son personajes de la historia argentina sepultados en la célebre necrópolis porteña. En ese contexto, se puede decir que el cementerio se transforma en una especie de biblioteca de la historia de la cultura argentina, una vez que allí se reúne buena parte de los personajes más importantes de dicha historia, que además también pasean por los libros de Lojo.

La acción de los relatos abarca episodios de los siglos XIX y XX: inicia en 1848, con «Te perdona y te abraza», y termina en 1981, con «Tu triunfo de ayer». Históricamente viene desde poco antes del fin del período de Rosas (1828-1852) hasta poco antes del final de la última dictadura cívico militar (1976-1983). En lo que se refiere al horror del estado de terror, se suele considerar los dos períodos más violentos de la historia del país.

El segundo relato del libro, «Huérfanos», tiene como núcleo dos hijos de personajes ilustres de la historia argentina: Dominguito (1845-1866), hijo de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), muerto joven todavía en la Guerra de la Triple Alianza, se encuentra con Vicki Walsh (1950-1976), hija de Rodolfo Walsh (1927-1977), muerta, al igual que su padre, durante la represión de la última dictadura cívico-militar argentina. Sarmiento y Walsh, además de escritores, fueron militantes políticos en su momento.

En la obra de Lojo, el reiterado tema de la relación entre padres e hijos adquiere especial protagonismo en *Todos éramos hijos* (2014), novela que trata de la generación que vivió los años de plomo de la historia del país, la década de los setenta, cuando muchos jóvenes se engancharon en grupos revolucionarios con el intento de construir una nueva sociedad y sufrieron la feroz persecución de las fuerzas del poder. Algunos de los jóvenes protagonistas de esta novela mantienen un conflicto abierto con sus padres conservadores, como es el caso de Esteban Milovich, cuyo padre no supera jamás el hecho de tener el hijo asesinado y desaparecido por las fuerzas de represión de un Estado que él consideraba correcto.

Aunque ni Vicki ni su padre sean personajes de la novela, su acción y su muerte pueden haber inspirado a la escritora en la construcción de aquellos personajes. Dominguito, por su parte, tampoco participa directamente en la obra anterior de Lojo, pero es referido en textos que tratan de Sarmiento, como es el caso de «Amar a un hombre feo», relato de *Amores insólitos de nuestra historia* (2001a), que tiene al autor de *Facundo* como protagonista. En dicho relato, Dominguito aparece tres veces: en dos ocasiones, el padre lamenta su muerte temprana en la guerra del Paraguay. También anuncia que «Escribe, a veces con lágrimas, con furia, y hasta con remordimientos, una *Vida de Dominguito*» (Lojo, 2011a, p. 202).

El ambiente feérico del encuentro entre los dos jóvenes muertos con el intervalo de más de un siglo (Dominguito, en 1866, y Vicki, en 1976) es un apacible día de primavera, estación que coincide con las fechas de la muerte de ambos: Dominguito, el 22 de septiembre, y Vicki, el 29 de septiembre. «Es una de las más bellas primaveras que ha visto nunca» (Lojo, 2021, p. 41). Así empieza el relato.

De ese modo, a pesar de tratar del encuentro de dos muertos y de narrar episodios de violencia y de terror, el ambiente es agradable y tranquilo. La violencia, el horror y el terror son referidos por los relatos de los protagonistas.

El contacto ocurre en una casa rodeada por un huerto, ubicada en una isla en el delta del Tigre, río Paraná. Es la casa que Sarmiento tenía en aquella zona, según informa Dominguito: «—Cuando todavía era chico solíamos pescar acá, con el viejo. En los pocos ratos que él no le dedicaba a la política o a escribir, se obsesionaba por educarme» (Lojo, 2021, p. 43).

En esa casa, actualmente Museo Histórico de la Nación, se juntan las reminiscencias de Vicki, que cuenta que su padre también pescaba con ella y con su hermana, en ese mismo río «cuando no se lo tragaban la prensa o la política. Nos enseñaba los nombres de las constelaciones y de los pájaros. O cómo se puede sobrevivir en una selva. Alquilamos una casita parecida a esta durante unos años» (Lojo, 2021, p. 43). Parece que Rodolfo estaba en la isla cuando recibió la noticia de la muerte de la hija. Allí fue perseguido por las fuerzas policiales de la dictadura y tuvo su casa allanada.

El ambiente sereno del encuentro entre los dos contrasta con el tema de las conversaciones, que retoman las condiciones violentas de sus muertes. De modo significativo ambos prácticamente han dado cabo a la propia existencia.

Dominguito, que había sido educado para ser un héroe, se inscribe sin la concordancia de los padres en las fuerzas argentinas de guerra de la Triple Alianza. Y termina por inmolarse inútilmente en el altar de la patria. En el relato, lo reta la voz de Lucio Victorio Mansilla, comandante de su batallón: «—¿Estás loco? ¿Cómo

pudiste hacerte matar de esa manera? ¿Para qué? Un buen soldado se guarda para otra batalla, no se inmola en una que ya se perdió» (Lojo, 2021, p. 58). Pero su justificación es fuerte: un hijo de Sarmiento no puede dar la espalda a las balas. Y así enfrenta la muerte de pecho abierto en la batalla perdida, en Curupaytí.

Narrativamente, la discusión entre ambos es importante. Vicki tiene consciencia de haber vivido después, en un futuro con relación a Dominguito. Su voz se mezcla al foco de la narradora e informa a Dominguito y al lector sobre los hechos históricos. Trata de actualizar el punto de vista del muchacho con relación al concepto de patria y su defensa incondicional de las Fuerzas Armadas. Para él, es un absurdo, después de todo lo que lucharon en su tiempo, que los principios democráticos no sigan vigentes. Ella lo va aclarando: «—Tanto después. Unos cien años. Eran militares. Gobernaban en nombre de las Fuerzas Armadas de la Nación. Formaron un infame triunvirato. Su presidente era el Comandante en Jefe del Ejército» (Lojo, 2021, p. 46).

Dominguito le pide a Vicki que le cuente los motivos la llevaron a la muerte. Ella le explica que era miembro del grupo Montonero (el grupo contemporáneo, no aquel del siglo XIX, aclara), que trabajaba en la divulgación de las acciones. «Mandaba comunicaciones al pueblo trabajador sobre lo que estaba pasando. Instrucciones para organizarnos y resistir a la tiranía» (Lojo, 2021, p. 45). Cuenta cómo fueron, ella y algunos compañeros, acorralados en el último refugio, «la casa de la calle Corro. La emboscada había sido de una monstruosa desproporción: ciento cincuenta efectivos contra cinco guerrilleros, ella incluida» (Lojo, 2021, p. 57).

A pesar de disponer de una ametralladora, que Vicki hizo funcionar por primera vez, ellos fueron derrotados. Pero ella no disparaba para matar a los pobres soldados, conscriptos, milicos forzados. Ninguno de los soldados murió. «A ninguno deseaba matar, y tampoco ella hubiera querido morir» (Lojo, 2021, p. 58), aclara. Pero Vicki y sus compañeros bajaron sus armas y se dispararon en la cabeza.

Ella justifica su suicidio para Dominguito (y también para el lector). Como guerrillera entrenada, sabía lo que le habría pasado si hubiera sido capturada. El ultraje en todos los sentidos: la violación, la tortura, el riesgo de delatar a los compañeros. «Para que ni la saña de mis captores, ni las torpezas o debilidades propias pudieran deshonrarme» (Lojo, 2021, p. 46). Cuando el ejército entró en la casa, solo encontró los cinco cadáveres y una niña, casi bebé, la hija que también tiene el nombre de Victoria (Castro, 2020).

Al tener noticia de la muerte de Vicki, joven y frágil según su punto de vista, Dominguito (que, en realidad, murió más joven que ella) manifiesta su desconformidad: «Cómo es posible que nadie haya cantado tu hazaña. El bardo Echeverría. O José Mármol. ¿Cómo no estás en *Amalia*? ¿Cómo mi padre no me habló de tu leyenda? Tu nombre debería estar en todas las bocas, como el de la infeliz Camila, fusilada por el déspota Rosas» (Lojo, 2021, p. 46).

Aquí el texto hace, como en un arco, la conexión con el horror de otra dictadura, la del tirano Rosas. Y así, el hijo de Sarmiento retoma el canon literario argentino construido por la Generación del 37 y cita, literalmente, tres de esos nombres: el primero es su padre, el creador del binomio civilización/barbarie, cuyo *Facundo* se publica en 1845.

En seguida, aparece Esteban Echeverría (1805-1851), autor de dos textos canonizados por la literatura argentina, «La cautiva», poema épico de 1837, y «El matadero», cuento escrito entre 1838 y 1840, publicado póstumamente en 1871. En las palabras de Dominguito, él merece el epíteto de bardo, una vez que se le considera el principal nombre de la generación y representa la defensa de los principios de los unitarios, ya que murió en el exilio. «El matadero», que describe la tortura y la inmolación de un joven unitario por los bárbaros federales de Rosas, es el texto paradigmático, canonizado por la literatura argentina, como denuncia del terror rosista.

José Mármol (1817-1871) también es miembro de la generación romántica. Fue periodista y político, autor de la novela *Amalia*, citada en el relato. Canonizada como novela de denuncia de la barbarie de la dictadura rosista, fue publicada entre 1851 y 1855.

En la visión ingenua de Dominguito, que no conoce las trampas de la temporalidad, por su violenta muerte, Vicki debería ser transformada en leyenda. Y la compara a otra muerte violenta perpetrada por el terror

rosista: la de la infeliz Camila, cuya leyenda estaba ya en todas las bocas. Aquí hay una lazada que retoma a Camila O'Gorman (1825-1848), protagonista del primer relato del libro, fusilada en 1848 juntamente con su amado Ladislao Gutiérrez, por órdenes de Rosas.

Por la voz del Dominguito ficcionalizado, la narradora/escritora expone la necesidad de traer la historia de Camila para la literatura, lo que, de alguna forma, viene ocurriendo desde su muerte. Lo más importante, no obstante, es hacer que las hazañas de Vicki Walsh también encuentren un digno cantor. En este caso, una digna cantora, pues la voz de María Rosa Lojo ahora las perpetúa en la literatura, más allá de lo que su padre ya había hecho. Hay que tener en cuenta que Rodolfo Walsh, todavía en vida, fue el primero a denunciar la muerte violenta de la hija, en sus famosas cartas contra la dictadura (Castro, 2020).

La muerte, sin embargo, parece no pesar a esos dos jóvenes, que lucharon, con cierta ingenuidad, por sus ideales. La nostalgia, a veces, los atrapa, como a Vicki, por ejemplo, cuando «cree sentir a su lado, el cuerpo pequeño y tibio de la otra Victoria, su hija que quizá sea ahora una mujer, con sus hijos propios, en algún andarivel de esa cronología terrenal cuyo rastro ha perdido» (Lojo, 2021, p. 52).

A pesar de que el tema central sea la muerte, el horror de la opresión política y la irracional violencia de la guerra, el encuentro insólito de los dos jóvenes después de muertos se hace en un ambiente apacible, primaveral, rodeado por elementos acuáticos, lo que permite leer el relato de modo positivo. Al final del texto, los dos jóvenes, después de cumplir su misión, recogen sus enseres y reman hacia el naciente, en una mañana verde y luminosa. Es decir, simbólicamente, ellos se dirigen hacia luz, hacia la vida.

Así, podríamos decir que María Rosa Lojo parece querer indicar la dirección hacia un futuro luminoso, hacia la superación de los traumas de la violencia que marcan la historia argentina. El encuentro insólito de los dos jóvenes, desconocidos hasta entonces, se produce con la finalidad de llevar a cabo una misión, secreta y, al mismo tiempo, misteriosa, aunque, a veces, ellos mismos dudan de que tendrían una misión por cumplir.

Sin embargo, después de algún tiempo ancorados en la casa, discutiendo sus vidas y las locuras de la historia del país, al final, ellos llegan a la conclusión de que su misión es convertirse en huérfanos, dejar de ser hijos muertos de sus padres (Lojo, 2021, p. 61). Hay que superar los «[e]pitafios conmovedores, columnas truncas, víctimas del sacrificio por cualquier patria» (Lojo, 2021, p. 62).

Ellos reconocen que no habrán sido solo un nombre más, opaco como todos en una lista de bajas. Si alguien los recuerda públicamente, es porque sus padres los recordaron, porque certificaron sus existencias con su dolor firmado, además de la presencia de los apellidos que llevan (Lojo, 2021, p. 62). Y Vicki concluye que, al fin y al cabo, «—Hicimos lo que hicimos, fuimos lo que fuimos, nosotros y nuestros padres, en la cadena de las vidas y de las muertes. El tiempo de allá no es reversible» (Lojo, 2021, p. 62).

En todo caso, «[e]n el Otro Mundo ya no hay tiempo ni, por tanto, se almacenan recuerdos; solo flashes, idas y vueltas en redondo, simultaneidades» (Lojo, 2021, p. 41). Y algunos de dichos flashes y simultaneidades vienen a la luz en el relato de la escritora argentina. De ese modo, parece que María Rosa Lojo quiere indicar la dirección hacia un futuro luminoso, hacia la superación de los traumas de la violencia que marca la historia argentina. Se crea, entonces, una especie de memoria apaciguada, memoria reconciliada (Ricoeur, 2007, p. 504). La misión que los dos tienen a cumplir es su papel de huérfanos de la patria, de hijos muertos por la violencia.

Remar hacia el Naciente

En una colección de textos breves, microficciones y relatos cortos, publicada en 2011, bajo el título de *Bosque de ojos*, María Rosa Lojo incluye sus *Historias del cielo*, «impulsada por la pasión de la paradoja» (Lojo, 2011b, p. 7), según ella misma informa en la introducción. De ese modo, el intento de definir el Cielo presupone moverse en el ámbito de la paradoja. Se suele decir, nos informa la escritora, también la voz narrativa, que «el Cielo es el lugar en donde no hay historia. El tiempo cesa allí como cesa de fluir la sangre de una herida» (Lojo, 2011b, p. 13).

Se puede, entonces, asociar esta definición de Cielo, sin necesidad de buscar conocidas mitologías en las religiones más usuales, a ese «otro lado», esa realidad de ultratumba que cruzaron los personajes de los relatos de *Así los trata la muerte*. El cese del fluir del tiempo es su marca principal. Más que el cese de la temporalidad, «no hay más que el tiempo de lo que ya se vivió, fragmentado como un rompecabezas, que se arma y se desarma una y otra vez, hasta agotar todas las combinaciones posibles del temor y el deseo» (Lojo, 2011b, p. 13).

En dicho rompecabezas, que es la marca de la temporalidad que ordena las relaciones entre los personajes, «[a]lgunos padres serán hijos de sus hijos en el Cielo. Los esperarán absurdamente jóvenes, como lo eran cuando los despidieron a la puerta de casa para ir a una guerra o al viaje que los mataría» (Lojo, 2011b, p. 17).

Se puede comprender, en dicho contexto, que Dominguito y Vicki terminen por ocupar el rol de huérfanos, aunque muertos antes que sus padres. Además, la relación con los padres, distante en el caso de los dos, se presenta como una especie de relación con la patria. En castellano, las dos palabras, padre y patria, de mismo origen etimológico, están bastante imbricadas con el linaje y con la tierra de nacimiento.

Aunque el concepto de patria de los dos personajes sea bastante diferente, de acuerdo con el momento histórico en que les tocó vivir, paradójicamente, los dos mueren en defensa de su ideal de aquella. Sus muertes son causadas por las fuerzas de la patria, bastante diferente de la idea de «patria de ciudadanos libres e iguales» (Lojo, 2021, p. 60) que sus padres defendían.

A lo largo de su conversación, los dos jóvenes discuten diversos conceptos, especialmente el de patria y la relación entre los individuos y la sociedad en que están inscritos. «Las mismas etiquetas: "civilización", "barbarie", "cultura", "libertad", "tiranía", "derechos", "justicia", "imperio", "progreso", se aplican a otros sujetos y otros objetos. Aunque los mataderos de seres humanos, por cierto, siguieran prosperando con éxito invariable» (Lojo, 2021, p. 60).

Y son dichos mataderos, cuyo éxito es invariable, los que el texto de María Rosa Lojo trata de denunciar. Y si entre las funciones de la literatura está denunciar los entuertos del mundo, también está, y quizás esta sea más importante, la idea de construir, a partir de la imitación, un mundo mejor.

Por eso, finalmente aclarada su misión, los dos jóvenes toman sus embarcaciones y sus enseres. En aquella luminosa mañana verde, reman hacia el Naciente.

Referencias Bibliográficas

Castro, N. (2020, oct. 7). «Vicki Walsh: sua lúcida morte e sua bela vida». *Opera. Revista independente*. Recuperado el 27 de sep. de 2022, desde: https://revistaopera.com.br/2020/10/07/vicki-walsh-sua-lucida-morte-e-sua-bela-vida/

Genette, G. (2010). *Palimpsestos. A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Viva Voz.

Lojo, M. R. (2008). *La pasión de los nómades*. Buenos Aires: Debolsillo.

Lojo, M. R. (1998). *La princesa federal*. Buenos Aires: Planeta.

Lojo, M. R. (2011a). *Amores insólitos de nuestra historia*. Buenos Aires: Alfaguara.

Lojo, M. R. (2011b). *Bosque de ojos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lojo, M. R. (2012). *Historias ocultas en la Recoleta*. Buenos Aires: Punto de Lectura.

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

Lojo, M. R. (2021). *Así los trata la muerte. Voces desde el cementerio de la Recoleta*. Buenos Aires: Alfaguara.

Piglia, R. (2018, mar. 30). «Viñas y la violencia oligárquica». *Buenos Aires Poetry* 7. Recuperado el 20 de sep. de 2018, desde: https://buenosairespoetry.com/2018/03/30/vinas-y-la-violencia-oligarquica-ricardo-piglia/

Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: UNICAMP.

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

Trouche, A. L. G. (2005). *América: história e ficção*. Niterói: EdUFF.

Notas

* Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de São Paulo, es profesor e investigador en la Facultad de Ciencias y Letras de la UNESP-Universidad Estadual Paulista, Campus de Assis, São Paulo, Brasil. Correo electrónico: aesteves26@uol.com.br

DOSSIER: «TIERRA Y TERROR. LOS HORRORES DE LA LITERATURA ARGENTINA»

ESPECTROS DEL DAÑO. MARCAS DEL HORROR EN TRES NOVELAS DEL CHACO ARGENTINO

SPECTRA OF DAMAGE. MARKS OF HORROR IN THREE NOVELS ABOUT THE ARGENTINE CHACO

Destéfanis, Laura

Laura Destéfanis
marialauradestefanis@gmail.com
Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González/ CONICET, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 12 Junio 2023
Aprobación: 08 Julio 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946010/

Resumen: La región de Gran Chaco, tardíamente colonizada, fue escenario de grandes genocidios perpetrados por tres Estados: Argentina, Bolivia y Paraguay; solo en la zona bajo jurisdicción argentina tuvieron lugar las masacres de Fortín Yunká (1919), Napalpí (1924), El Zapallar (1933) y Rincón Bomba (1947). El período republicano se caracterizó por un primer asedio científico-militar que dio paso, a partir de la constitución del Estado argentino, al arrasamiento de culturas y ecosistemas. Muchas tierras fueron entregadas a colonos europeos —completamente desafectados del espacio que pasaron a ocupar—, y muchas otras quedaron en manos de grandes terratenientes. Los ingenios y obrajes fueron el socavón que acabó por enterrar los diversos modos de vida chaquenses.
En este trabajo se abordarán las diversas marcas del horror en el territorio del Chaco, que emergen, de manera espectral y desplazada, en tres novelas de los últimos años: *Bajo este sol tremendo* (2009), de Carlos Busqued; *Una casa junto al tragadero* (2017), de Mariano Quirós; y *La estirpe* (2021), de Carla Maliandi. En ellas, el denominador común de la muerte violenta y silenciada se hace presente de diversos modos: mediante el sueño, las apariciones, las patologías psíquicas, el odio contenido que implosiona, la sordidez que deja la masacre una vez que el fuego cesa. Ya sea en el territorio o a la distancia, hay un resto elocuente que viene a comprobar que no es posible consumar el olvido del daño.

Palabras clave: Chaco, Terror, Fantástico, Genocidio, Carlos Busqued, Mariano Quirós, Carla Maliandi.

Abstract: *The Gran Chaco region, lately colonised, was the scene of major genocides perpetrated by three states: Argentina, Bolivia and Paraguay; only in the area under Argentinean jurisdiction, the massacres of Fortín Yunká (1919), Napalpí (1924), El Zapallar (1933) and Rincón Bomba (1947) took place. The republican period was characterised by an initial scientific-military siege that gave way, after the constitution of the Argentine state, to the razing of cultures and ecosystems. Many lands were handed over to European settlers -completely disaffected from the space they came to occupy- and many others remained in the hands of large landowners. The ingenios and obrajes (sugar mills) were the sinkhole that finally buried the diverse ways of life in Chaco.*

This paper will address the various marks of horror in Chaco, which emerge in a spectral and displaced manner in three novels of recent years: Bajo este sol tremendo *(2009) by Carlos Busqued,* Una casa junto al tragadero *(2017) by Mariano Quirós and* La estirpe *(2021) by Carla Maliandi. Their common denominator of violent and silenced death is present in different ways: dreams, apparitions, psychic pathologies, the contained hatred that implodes, the sordidness left by the massacre once the fire ceases. Whether in the territory or at a distance, there is an eloquent remnant that proves that it is not possible to forget the damage.*

Keywords: *Chaco, Horror, Fantastic, Genocide, Carlos Busqued, Mariano Quirós, Carla Maliandi.*

La región chaqueña argentina es una de las subdivisiones políticas del Gran Chaco en su franja austral, un territorio habitado por diferentes culturas: por una parte, las naciones indígenas (ayoreo, ishir, enxet/enlhet, nivaclé, wichí, qom, maká, guaraní, tapieté, chané, pilagá, entre otras), que conviven, en la actualidad, con grandes terratenientes agro-ganaderos, colonos menonitas, campesinos criollos, fuerzas armadas y de seguridad de los cuatro Estados que tienen jurisdicción en la región (Bolivia, Argentina, Paraguay y Brasil); por otra, las poblaciones lideradas por misioneros anabaptistas, pentecostales, franciscanos, verbo-divinistas, anglicanos y miembros de la secta Moon. Esta situación terminó por configurar, en las últimas nueve décadas, un campo de experiencias con características impredecibles, donde a la confrontación, mixtura y/o adopción de sistemas culturales, se suman las dificultades ambientales y las nuevas tensiones sociales (Svampa, 2019).

El Gran Chaco, tardíamente colonizado, fue escenario de grandes genocidios; solo en la zona bajo dominio argentino tuvieron lugar las masacres de Fortín Yunká (1919), Napalpí (1924), El Zapallar (1933) y Rincón Bomba (1947) (Trinchero, 2009; Chico, 2016). El período republicano se caracterizó por un primer asedio científico-militar que dio paso, a partir de la constitución del Estado argentino, al arrasamiento de culturas y ecosistemas. En 1884, el general Victorica le anunció al presidente Roca: «Puede Usted disponer desde ya un territorio mayor que el que tienen algunas naciones poderosas de Europa [...] donde cabrán muchos millares de pobladores y millares de ganados» (citado en Silva, 2020, p. 192). Muchas tierras fueron entregadas a colonos europeos —completamente desafectados del espacio que pasaron a ocupar—, y muchas otras quedaron en manos de grandes terratenientes. Los ingenios y obrajes fueron el socavón que acabó por enterrar los diversos modos de vida ancestrales:

> La primera especie en desaparecer en el ambiente Chaco fue el aborigen. El comandante Fontana asistió en 1880 al final de la etnia payaguá. Los últimos diecisiete canoeros. Cuenta cómo vivían invadidos por una tristeza de la desaparición. Cuidaban de no matarse; lloraban largamente cada una de sus pérdidas.
>
> Mientras en los Estados Unidos la frontera fue una empresa esencialmente *civil*, en Argentina tuvo carácter *militar*. El Chaco fue un espacio de *adiestramiento* del ejército argentino en la vida civil. Un ensayo para gobernar y un *gusto* por gobernar. Los golpes de Estado militares fueron un largo correlato de las campañas al desierto.
>
> El fin de la frontera es el inicio del *obraje* (Rosenzvaig, 2011, p. 8; subrayados originales).

Así, la masacre de Margarita Belén, perpetrada por el ejército y la policía de Chaco en 1976, es un ejemplo del correlato entre aquellas matanzas y las dictaduras posteriores, en las que las fuerzas militares gobernaron *de facto* para sostener el *statu quo* y las relaciones de explotación.

La memoria recogida por hijos y nietos de las víctimas de la masacre de Napalpí recupera los hechos en una «enunciación polifónica» (Maidana, 2022). Por el relato de sobrevivientes, se supo que aquella mañana un avión había sobrevolado la población a fuego abierto y había desatado el horror.

> Se trata de escenas de un trato inhumano. Es importante en este relato la nominación de los perpetradores y de las víctimas, además de la descripción de posturas corporales que implican maneras desiguales de ejercer el poder, unos armados y de pie, otros de rodillas y rogando por sus vidas (Díaz Pas, 2022, p. 45).

> Los Maidana de rodillas rogaban a la policía que no los matara pero éstos no les hicieron caso y los ultimaron a balazos. Luego juntaron leña y pastos y quemaron los cadáveres, porque la orden era que no quedaran sobrevivientes y si era necesario ni restos humanos. Por eso la mayoría de los cadáveres fueron incinerados (Chico y Fernández, 2008, p. 40).

A pesar de que las fuerzas hegemónicas trabajaron siempre para el olvido, la memoria de las masacres parece emerger de forma espectral en las literaturas que dan representación a la región, ya sea por la violencia que pervive en un ambiente quebrantado por la ambición capitalista, como por el peso agobiante de un entorno intervenido de un modo bestial para, una vez expoliado, ser abandonado a su suerte.

El relevo etnográfico permite leer de manera ampliada cómo las diversas marcas del horror en el territorio del Chaco emergen como marca fantasmática en tres novelas de los últimos años: *Bajo este sol tremendo* (2009), de Carlos Busqued; *Una casa junto al tragadero* (2017), de Mariano Quirós; y *La estirpe* (2021), de Carla Maliandi. Cada una hace uso de diversos recursos que habilitan el extrañamiento y acaban configurando narrativas que se enmarcan en el *New Weird*. El imaginario de un territorio jalonado por la muerte violenta queda, así, expandido.

> Lo que caracteriza al *New Weird* es el pastiche de género, el uso sin prejuicios de los imaginarios del terror, la ciencia ficción, el policial y el fantástico. Híbridos que no están dispuestos a respetar la frontera entre los géneros *pulp*, y que echan mano a distintas tradiciones para construir mundos nuevos (Mattio, 2020, p. 9).

Así, *Bajo este sol tremendo* deriva entre el realismo sucio y el género negro, tono que comparte con *Una casa junto al Tragadero*, ambas con escenas *gore*. Esta última, a su vez, enlaza en el terror con *La estirpe*. Como señala Carlos Hernán Sosa, la elección de un género

> ... nunca es gratuita (ya que siempre entraña una visión de mundo, como pensaba Medvédev), [y el género negro aclimatado a la literatura de Chaco] parece adaptarse con notable eficacia para poder representar las variables particulares del proceso sociohistórico regional concomitante (los genocidios étnicos, el terrorismo de Estado, la criminalidad de la frontera, la violencia económica crónica, etc.) (Sosa, 2022, p. 278).

La novela de Busqued condensa en el título el ambiente infernal y, a la vez, abúlico que presentan las coordenadas de un Chaco muy cercano en el tiempo; sin ser explícito, el relato muestra unas circunstancias que trasuntan las capas de violencia tanto antigua como reciente. Cetarti es un joven cuya inercia ante la vida y falta de motivaciones se manifiesta en sus consumos: su actividad cotidiana consiste en fumar marihuana y ver documentales. La novela inicia con una escena brutal, aunque doblemente lejana, en la que una voz en *off* narra cómo se pesca el calamar en el Golfo de México: «Los clavos se aferran al tracto digestivo del animal y así podemos traerlo a la superficie sin que en el esfuerzo por escapar se despedace» (Busqued, 2021, p. 11); la primera persona plural involucra a espectadores —y, para el caso, a lectores también— en esta táctica violenta. Con esa misma inercia, Cetarti recibe la noticia del asesinato brutal de su madre y de su hermano, que lo lleva a la localidad chaqueña de Lapachito a hacerse cargo de las circunstancias. En la casa se encuentra con algo parecido a la «tumba de Tutankamón pero con mugre en vez de tesoros» (Busqued, 2021, p. 93).

En Chaco traba relación con el suboficial Duarte, un militar retirado que le ofrece un trato ilegal para cobrar un seguro a medias por esas muertes. La figura de Duarte deja entrever diversos modos de perversión y morbosidad; en su caso, el consumo audiovisual pasa por cierta pornografía que conserva en cintas de VHS, no tanto para masturbarse, sino «más por una curiosidad de hasta dónde puede llegar la especie humana» (Busqued, 2021, p. 43). Cetarti, a su modo, también se deja irradiar pasivamente con distintos grados de violencia: desde información acerca del «arsenal nuclear y política de disuasión de EE. UU. en la década de 1950» (Busqued, 2021, p. 14) hasta una escena siniestra, que desata en el lector el imaginario de la represión:

> En Córdoba, la noticia del día era que un circo había donado una elefanta al zoológico. [...]. De las imágenes le llamó la atención que la elefanta no paraba de mover los pies, explicaban que ese era uno de los gravísimos problemas que tenía: le habían «enseñado a bailar» poniéndola sobre una chapa y dándole electricidad. [...]. Ninguna de las otras cosas que había para ver le interesaron (Busqued, 2021, pp. 54-55).

La escena condensa «La refalosa» (Ascasubi, 1960 [1843]) con la picana en una imagen que sintetiza la violencia política en Argentina.

Frente al televisor, Cetarti se queda dormido y, en sueños, incorpora los restos diurnos de lo visto y lo vivido:

> Soñó que su madre, desnuda y con el agujero de la perdigonada en pleno esternón, le alcanzaba el bolso de su hermano. Cetarti lo abría y sacaba un escarabajo enorme [... que] no tenía patas, sino unos tentáculos que se adherían trémulamente a sus brazos. Sabía que el escarabajo estaba lleno de veneno, pero en el sueño Cetarti pensaba «está lleno de tristeza y no me va a morder» (Busqued, 2021, p. 55).

Así, el desplazamiento del veneno hacia la tristeza opera como un símbolo de la causa y el efecto de su inercia ante la vida, un odio paralizante, un dolor enfermizo, una cadena de daños sin solución de continuidad.

> Ese tiempo —el de la extinción, el de la desaparición— es el tiempo del animal: la materialidad del cuerpo animal se inscribe bajo el signo de lo espectral. Aquí los animales asedian, como los fantasmas: retornan desde su desaparición, desde su captura y su secuestro como imagen espectacularizada y como mercancía (Giorgi, 2014, p. 153).

La tortura, ligada al pasado reciente —y al remoto, que animalizó a las comunidades chaqueñas víctimas del genocidio de Estado—, nunca es explícita a pesar de ser evidente; emerge siempre de un modo diferido, sugerido, con la potencia ominosa de lo que no es puesto en palabras. Es el caso del recuerdo de Danielito acerca de lo que su madre pensaba sobre su padre. La mujer culpaba a Duarte, decía «que usted lo arruinó porque con usted hizo todas las cosas que lo dejaron mal» (Busqued, 2021, p. 137). Más adelante, Danielito encuentra una serie de fotos en las que se ve

> ... una camioneta cosida a balazos. [...] Su padre estaba en cuclillas, descansando sobre la rodilla el brazo derecho con la pistola (la misma pistola con la que él acababa de matar a los perros) en la mano. A su lado había tres personas acostadas, cuyas caras habían sido tapadas con líquido corrector (Busqued, 2021, p. 150).

A continuación, descubre otra imagen de Duarte y su padre junto a un avión Skymaster. El muchacho deja las fotos en su lugar, mientras oye a Duarte hacer un arreglo por teléfono. De fondo se oye el televisor encendido en un canal documental donde «una serpiente arborícola del Chapare boliviano engullía los huevos de un nido de urracas» (Busqued, 2021, p. 151). Así, la novela va enlazando imágenes (de humanos, de animales) que naturalizan las relaciones violentas que constituyen su trama. La narración construye una educación sentimental y un paisaje que son el germen de un inconsciente colectivo; pone en diálogo cada acción y cada gesto para ofrecer el panorama resultante de un pasado genocida.

El anzuelo del horror radica en la incapacidad de estos personajes de dolerse o asombrarse ante el daño —mucho menos condolerse—, en la carencia de empatía, casi como un modo de anestesiarse y poder seguir viviendo en medio de un entorno arrasado. En un ambiente azotado por el látigo del calor del que no tiene reparo (no queda un metro de sombra en la región más talada del continente), los humanos que transcurren por esta historia parecen estar también vaciados, desertizados en su existencia. La inmediata posdictadura hace converger la «mano de obra desocupada» con una juventud ociosa, que protagoniza un cuadro de escatología social en el que nadie parece ser inocente. La proliferación de desechos presentifican la muerte en todas sus variables: cadáveres y restos óseos, basura orgánica, objetos inservibles o abandonados, casas quemadas, paisajes secos, seres cosificados o heridos de un modo fatal. Hacia el final, la huida hacia adelante no hace más que ocluir cualquier posibilidad de escape a un destino que actúa de manera determinante sobre cada una de estas vidas.

En 2017 Mariano Quirós publica *Una casa junto al Tragadero*, cuya historia transcurre en Colonia (presumiblemente Colonia Benítez), junto al río Tragadero, a escasos kilómetros de Resistencia. La novela narra en primera persona la experiencia del Mudo al dejar la ciudad para irse a vivir al monte. A poco de iniciar el relato, la tensión se desata para no disiparse hasta las últimas páginas: el Mudo tiene el hábito de salir a cazar monos para su subsistencia, motivo por el cual comienza a ser acechado por representantes de la fundación Vida Silvestre. A partir de entonces, la novela irá jalonando su devenir mediante una serie de hechos que remite a hitos de la violencia histórica, y simbolizan las tácticas de amedrentamiento que instalaron los diversos regímenes de terror en la historia nacional. En ocasiones, emergen bajo la forma del desplazamiento, que los reconfigura para actualizarlos, para dotarlos de un presente que los torna inmediatos. El primero de estos hitos lo trae la escena de las cabezas de mono clavadas en picas, que el Mudo decide colocar frente a la casa a modo de advertencia ante próximas visitas del grupo de ecologistas —nunca es el Estado el que se hace presente, sino entidades de tipo no gubernamental: «Lo más parecido a una autoridad que había en la Colonia eran ellos, los de Vida Silvestre» (Quirós, 2017, p. 169)—, actualizando la imagen del terror rosista.

La imposibilidad del diálogo es de una arbitrariedad impostada: el protagonista decide hacerse pasar por mudo para imponer distancia con su entorno, cuestión que refuerza las consecuencias de la falta de empatía para trazar vínculos (a excepción de la perra India, su compañera de cacería); como si quienes decidiesen internarse en el monte lo hicieran en calidad de ermitaños, producto de la locura, del daño sufrido, de la huida, de la desconfianza absoluta hacia otros humanos. No obstante, el aislamiento es una utopía: las necesidades de abastecimiento, así como los ruidos sospechosos que provienen de la otra margen del río, van a reforzar la tensión inquietante que se sostiene a lo largo de toda la historia, correlato de la Historia.

La casa del título había pertenecido a una mujer, «la Vieja», a quien el Mudo encontró muerta tras merodear por los alrededores en una de las escapadas desde Resistencia hacia Colonia. Asqueado por el fuerte olor que emanaba el cadáver, y luego por su aspecto (la aproximación al cuerpo ofrece una de las escenas más terroríficas de toda la historia), junta valor y decide envolverla en una manta vieja y echarla al río, ese Tragadero de fondo blando que parece llevarse todo lo que se aproxima a su lecho. Tras de sí, en el momento en que suelta ese fardo, lo espera la sorpresa de Soria, hijo de la Vieja, que va a hostigarlo desde entonces y hacerlo partícipe de otras tantas escenas, en las que la desaparición de mujeres, cuyo paradero se desconoce, remite, de modo siniestro, a las desapariciones en dictadura (la chica sin nombre «*chupada* [sic.]» por el río, la parturienta descartada una vez nacido el niño, la silla de ruedas como resto de la esposa muerta de Insúa).

> La novedad reside en que no se trata de eventos necesariamente sobrenaturales sino de la aparición de sucesos o elementos quizás poco habituales, pero no imposibles, y de otros que, al contrario, considerándose habituales, una mirada renovada consigue revelar como extraños, y que participan sin conflicto de la realidad más cotidiana (Bradford, 2021, p. 392).

Como en *Bajo este sol tremendo*, en la novela de Quirós, prevalecen la soledad y la imposibilidad de establecer vínculos sanos. El trato más estrecho lo establece con Insúa, el hombre a cargo del almacén de ramos generales de la localidad, que, sin embargo, es violento desde el inicio. Es este lugareño quien insiste en que se aleje de la casa de la Vieja, a quien llamaban «la Bruja»; nunca es claro el porqué, pero amenaza una desgracia. Insúa también le enseña a fusilar monos para sobrevivir en el monte; es perturbadora la conciencia que estos animales parecen tomar del peligro que, desde entonces, los persigue. En alguna escena, incluso, los cadáveres reaparecen como autómatas, ya sea por inercia o porque caen al río y son la presa en disputa de las palometas. Pero es el arma utilizada la que trae consigo toda la carga de lo siniestro, condensada en esta herencia que documenta la historia:

> La escopeta era una Remington. Insúa la había tenido desde siempre. Incluso tenía otras tres en el almacén. [...]. Había heredado las escopetas de su papá, que a su vez las había recibido de su padre. Del abuelo de Insúa, o sea. Él tenía la idea de que alguno, su papá o su abuelo, habrían sido soldados o policías del Chaco. [...]. Dijo Insúa que esa escopeta podría haber matado indios o soldados paraguayos o brasileros (Quirós, 2017, p. 108).

De este modo, el arma de fuego presentifica los genocidios chaquenses y la guerra *Guasu* / de la Triple Alianza, en la que estos mismos territorios, hasta entonces alejados de las esferas de influencia de los Estados en disputa, fueron usurpados.

El Mudo se instala en la casa y resiste el miedo que le produce el entorno bebiendo cada noche. Es entonces cuando la Vieja se le aparece como un fantasma, que merodea por la casa en una caminata lenta y de espaldas, como «un alma en pena» (Quirós, 2017, p. 95), que aterroriza a los paisanos: el cuerpo de la mujer no había sido enterrado, sino echado al río, por lo que —según se considera en los mitos populares— sigue vagando por el monte, por no haber recibido santo sepulcro. A partir de ese hecho, el llanto y los sueños invaden las vidas del Mudo y la India, su perra de cabeza torcida.

Uno de los elementos presentes a lo largo del relato, según va dejándolo saber el narrador, es el miedo; el otro, el fantasma de la locura. Se hace presente como una amenaza en la advertencia de Insúa de no cazar loros o cotorras, porque —paradójicamente para un personaje que se hace pasar por mudo— «era llamar a la mala suerte. Esos pájaros saben hablar, y a quien los caza se le llena la cabeza de voces. Lo único que se consigue cazando loros es quedarse medio loco» (Quirós, 2017, p. 110); cabe señalar que «Pájaros en la cabeza», frase utilizada para referirse a la locura, da título a uno de los capítulos centrales, y «Loco», a uno de los finales. Luego irrumpirá en escena un joven al que se conoce como «Loco»; el mismo Insúa «tenía cara de loco» (p. 112) al enseñarle al Mudo a cazar monos; la Vieja Bruja y su hijo Soria parecen estarlo también. El retrato de una sociedad descompuesta se condice con el daño que sus habitantes heredan junto a la tierra en la que desarrollan su vida.

La estirpe inicia con el relato en primera persona de una mujer que perdió repentinamente el habla:

> Estoy en la cama, la habitación es blanca y está vacía. A un costado me parece ver una pequeña orquesta. Un grupo de músicos vestidos de militares que afinan sus instrumentos y tocan apenas una melodía. Veo también a una nena, tiene cara de india y lleva una batuta en la mano. Con la batuta hace un breve y preciso gesto a la orquesta. La música suena más fuerte. La nena permanece quieta en silencio, escuchando. Después mueve la batuta en una línea recta que atraviesa el aire. La música para, la nena me mira y ordena: ¡Hablá! (Maliandi, 2021, p. 9).

Este mandato de la niña tomará cuerpo en la vida de la mujer.

En *La estirpe*, tal como evoca su nombre, el pasado que retorna de manera incesante no es reciente, tiene un origen extenso que arraiga una historia y un linaje: el del genocidio originario. Una vez dada de alta, se reencuentra con Mónica, su asistente en la casa, a quien le pregunta acerca de un cúmulo de materiales que quedaron desplegados en su estudio. «Antes del accidente estaba escribiendo un libro nuevo. [...]. Es una cosa de parientes suyos. Una historia lejana. Como del siglo pasado o del anterior» (Maliandi, 2021, p. 14). La narración deja saber que la mujer es una intelectual que se debate entre las demandas de su hijo pequeño y los esfuerzos por recordar, por recuperarse. Como si, en la posibilidad de recordar, estuviera la clave de la recuperación. Pero ¿recordar qué, recuperar qué, a quiénes? «Es algo de tema histórico... bueno, no le podías encontrar la forma todavía. Iba a empezar a finales del siglo XIX, en la campaña de Chaco. La historia viene de tu familia, vos la conocés por tu papá...» (Maliandi, 2021, p. 17), le comenta su marido. Así, la historia irá develando certezas que operan una metamorfosis en la primera persona protagónica, que trasciende el carácter psíquico, como si la recuperación no bastara con la construcción de una memoria ancestral, sino por la puesta en cuerpo, en el presente.

La estirpe, aunque en clave ficcional, ofrece un recorrido de largo alcance que enlaza el trabajo llevado a cabo por la agrupación Historias Desobedientes. Heredera de un pasado familiar atado al crimen de lesa humanidad, la protagonista produce un rechazo a esa filiación, que se manifiesta de manera múltiple: en su cuerpo, en su psiquis, en su lengua. En una primera instancia, enferma; luego, revierte en aquella niña con la cual se identifica. La enfermedad hace manifiesto un pasado siniestro en su propio cuerpo, como si junto al ADN se heredaran también, de modo inconsciente, un cargo y una culpa. La búsqueda autoperceptiva emerge entonces como la posibilidad de desheredar, por identificación negativa, la carga que conllevaría ese determinismo biológico, y abrazar, en cambio, un legado por empatía.

> El abuelo de tu abuelo. Hace cien años o más de todo eso. Era músico, cuando llegó de Italia lo nombraron director de banda en el ejército. Roca mandó las tropas a arrasar los asentamientos de los indios guaicurúes [...]. A vos te impresionaba pensar que esa música era un arma de guerra. En una de esas embestidas, tu tatarabuelo encontró una nena llorando. [...]. La subió al galope, la escondió abajo de la capa y se la trajo a vivir a su casa con su familia. [...]. El nombre original no se sabe. La llamaban María la China, y fue sirvienta del viejo, los hijos y los nietos por el resto de sus días. Para tu familia tu tatarabuelo es un orgullo, una especie de prócer (Maliandi, 2021, pp. 17-18).

Debido a sus síntomas, la mujer es diagnosticada con «amnesia retrógrada» (Maliandi, 2021, p. 74), aunque los estudios no lo evidencian. Ella asiste a diversas terapias en las que se siente incómoda y que no parecen ayudarla, hasta que al fin un sueño viene a desencadenar otro orden:

> Todo lo veía por primera vez. Todo me sorprendía: un mantel, unos cubiertos, un pájaro enjaulado. En otra habitación sonaba un piano. Tenía los pies metidos en unos botines acordonados. No reconocía el vestido que llevaba puesto ni reconocía mis manos, que eran muy morochas. [...]. Según Mónica desperté de la siesta hablando *completamente en otro idioma* (Maliandi, 2021, pp. 100-101; subrayado original).

A partir de entonces, los elementos extraños del relato comienzan a dar forma a la recuperación de la historia que obsesionaba a esta escritora cuando el colapso del habla la sorprende. Ese idioma *completamente otro* no pasará de golpe a la vigilia en la forma del significante, pero sí en el recuerdo hecho cuerpo, en la memoria transmigrada de la niña hacia esta mujer: «Voy a decirles cómo son los olores de los cuerpos transpirados bajo los uniformes y de la tierra cuando se moja. Cómo es el grito del jabalí, el silencio de la llanura antes de la embestida» (Maliandi, 2021, p. 108).

Entre el silencio de la banda y el grito de la niña que lanza el mandato en aquel sueño hospitalario (valga el doble sentido), habita un trauma. Esa herida duradera impregna como una metonimia el devenir de la historia: la mujer finalmente comienza a hablar en lengua Qom, y el diagnóstico deriva en una xenoglosia. En nuevos sueños, sigue reapareciendo el trauma: en uno, vivencia el llano incendiado; en otro, la niña qom es ya una anciana y dirige la batuta en la escuela, como quien exige reponer una historia silenciada.

La protagonista trabajaba a partir del archivo familiar cuando se produce su amnesia, como si el síntoma manifestara la cancelación que el relato opresor realiza sobre cualquier otra perspectiva; solo de un modo brutal, la otra voz puede ir encontrando espacio para hacerse oír. Aquí, la recuperación de la memoria viene a contraponerse a una «amnesia retrógrada» que no es ya individual, sino familiar, social e histórica, y subvierte la herencia encarnada en el relato familiar: es la niña quien ordena el habla y desarma el discurso del «prócer», su verdugo. Su frágil presencia se cuela entre los recuerdos familiares, horadando el olvido a través de varias generaciones. Desde el lugar marginal de servidumbre, ancla en la conciencia de la narradora, dispuesta a indagar aquella historia y devolverle un cuerpo que le preste voz. Aunque los materiales documentales que incorpora la narración nunca son explícitos, es ese resto anónimo el que habilita la reconstrucción de otro relato.

La masacre de Napalpí, mencionada hacia el final de la novela (Maliandi, 2021, p. 126), fue finalmente declarada crimen de lesa humanidad en 2022, tras una larga lucha que Juan Chico (2016) no llegó a ver concluida. Una parte fundamental de las pruebas la ofreció el recuerdo de una niña sobreviviente, Rosa Grilo, ya una anciana de ciento catorce años en el momento de brindar testimonio. En las narrativas que toman por centro al Chaco, el denominador común de la muerte violenta y silenciada se viene haciendo presente de diversos modos: mediante el sueño, las apariciones, las patologías psíquicas, el odio contenido que implosiona, la sordidez que deja la masacre una vez que el fuego cesa. De los regímenes de terror a los genocidios en democracia y los terrorismos de Estado, la literatura viene a dar cuenta de que es imposible enterrar todo resto y que no es posible consumar el olvido del daño. Poner palabras a la masacre es un modo ulterior, ínfimo, de reparar hacia el futuro.

Referencias Bibliográficas

Ascasubi, H. (1960 [1843]). «La refalosa». *Paulino Lucero. Aniceto El Gallo. Santos Vega* (19-22). Buenos Aires: Eudeba.

Bradford, M. (2021). «Lo propio como extraño. Territorio y región en la narrativa de Mariano Quirós, escritor "del interior"». Reyero, A., Sudar Klappenbach, L. y Barrios Cristaldo, C. (comps.). *Mirada, memoria y territorio: desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica*. Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas.

Busqued, C. (2021 [2009]). *Bajo este sol tremendo*. Buenos Aires: Anagrama.

Chico, J., y Fernández, M. (2008). *Napa'lpi. Ltaxayaxac yi ntago'q. Napa´lpí. La voz de la sangre*. Resistencia: Secretaría de Cultura del Chaco.

Chico, J. (2016). *Las voces de Napalpí*. Resistencia: ConTexto Libros.

Díaz Pas, J. M. (2022). «No cesarán su canto. Memorias del genocidio de Napa'lpí en la voz de Juan Chico del pueblo qom». *Escritura y Pensamiento 21*, 44, 29-52.

Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Maidana, M. S. (2022). «La potencia de lo colectivo: voces del Gran Chaco. Una lectura de *Gritos de las madres del monte*». *Escritura y Pensamiento 21*, 44, 53-72.

Maliandi, C. (2022 [2021]). *La estirpe*. Buenos Aires: Literatura Random House.

Mattio, J. (2020). «Hay más cosas». Mattio, J. (sel. y prol.). *Paisajes experimentales. Antología de nueva ficción extraña*. Buenos Aires: Indómita Luz Editorial.

Millán, M. (2022). Desmusealizar la memoria: la mirada de los pueblos indígenas sobre la construcción de los relatos históricos. Conversación ofrecida en el marco del ciclo Perspectivas antirracistas: repensando la cultura nacional. Buenos Aires: Museo Casa de Ricardo Rojas.

Quirós, M. (2017). *Una casa junto al Tragadero*. Buenos Aires: Tusquets Editores.

Rosenzvaig, E. (2011). *Etnias y árboles. Historia del universo ecológico Gran Chaco*. Buenos Aires: Nuestra América.

Silva, M. (comp.). (2020). *Memorias del Gran Chaco*. Resistencia: ConTexto Libros.

Sosa, C. H. (2022). Lucía Caminada Rossetti (dir.). *Literatura impenetrable. Un itinerario literario contemporáneo sobre el Chaco*, EUDENE, Resistencia, 2021. *Cuadernos de literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios 19*, 277-280.

Svampa, M. (2019). *Las fronteras del neoextractivismo en América Latina. Conflictos socioambientales, giro ecoterritorial y nuevas dependencias*. San Martín: UNSAM EDITA.

Trinchero, H. H. (2009). «Las masacres del olvido. Napalpí y Rincón Bomba en la genealogía del genocidio y el racismo de Estado en la Argentina». *RUNA 30*, 1, 45-60.

Notas

* Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada y licenciada en Letras por la Universidad de Buenos. Es investigadora postdoctoral (CONICET/UBA) y profesora de literatura argentina y latinoamericana en el Instituto Superior del Profesorado Joaquín V. González. Correo electrónico: marialauradestefanis@gmail.com

DOSSIER: «TIERRA Y TERROR. LOS HORRORES DE LA LITERATURA ARGENTINA»

EPIDEMIA DE HORROR: CRUELDAD E «INHUMANIDAD» EN «EL INTERCESOR», DE *LAS ESFERAS INVISIBLES*, DE DIEGO MUZZIO

HORROR EPIDEMIC: CRUELTY AND "INHUMANITY" IN "THE INTERCESSOR" OF THE INVISIBLE SPHERES *BY DIEGO MUZZIO*

Featherston Haugh, Cristina Andrea

Cristina Andrea Featherston Haugh
cfeatherstonhaugh@yahoo.com
Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 11 Julio 2023
Aprobación: 08 Agosto 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946011/

Resumen: El horror se presenta como un elemento constitutivo de la narrativa de Diego Muzzio. Lo inexplicable, lo *uncanny*, se entreteje en los relatos incluidos en *Las esferas invisibles* (2015) con una sociedad asolada por la epidemia de 1871 y la finalización de la guerra del Paraguay. El artículo se propone indagar las estrategias de las que se sirve el autor para representar el horror surgido de la confrontación del hombre con lo desconocido e irracional, con la amenaza diaria de la muerte. Asimismo, se enfocarán los recursos discursivos que le permiten al autor relacionar y hacer interactuar los horrores físicos con los psíquicos: los primeros, estrechamente vinculados con el contexto político y social en que se desenvuelven los hechos, y los segundos, relacionados con el gusto del espectáculo que produce la muerte. En ambos casos, las profusas relaciones intertextuales multiplican las voces que intentan expresar el horror. El artículo se focalizará, especialmente, en la *nouvelle* «El intercesor».

Palabras clave: Horror, *Uncanny*, Violencia Política, Violencia Psíquica, Gótico.

Abstract: *Horror looks like a constitutive element in Diego Muzzio's narrative. Uncanny interweaves in* Las esferas invisibles'*snouvelles with a stressed society, devastated by 1871 plague and the Paraguayan War. Our presentation proposes itself as a quest of Muzzio's narrative strategies in order to represent horror which originates from the confrontation of human beings with unknown and irrationality, with daily death fear. We will investigate the rhetorical instruments through which the author settles close relationship between physical horror and psychic one. The first come, generally, from a political and social context where the characters and the facts take place: second ones are related with death seen as spectacle. To this complex representation of horror, it must be added, as a discourse strategy, many intertextualities which many times deal with horror. Our approach will put focus on* "El intercesor".

Keywords: *Horror, Uncanny, Political Violence, Psychic Violence, Gothic.*

Si, de acuerdo con las expresiones de Eudora Welty (Lovecraft, 1999, p. 4), los cuentos de horror tienen, al menos, un pie en la tumba, podríamos afirmar que los relatos de Diego Muzzio incluidos en *Las esferas invisibles* (2015) hunden sus dos pies en ella. La muerte, la guerra, la peste permean los ámbitos en que transcurren las tres *nouvelles* incluidas en el volumen publicado en 2015, que confirma una tendencia ya perceptible en un libro de cuentos anterior, *Mockba* (2007), y anticipa problemáticas que encuentran una acabada manifestación en la novela publicada con posterioridad, *El ojo de Goliat* (2022).

El contario *Las esferas invisibles* presenta como marco histórico, que actúa como hilván de las tres *nouvelles*, la peste de fiebre amarilla que asoló a Buenos Aires a principios de 1871 y sembró el pánico entre sus habitantes. Si bien el efecto de la epidemia sirve de marco a los tres relatos, en el primero de ellos, actúa como mero entorno del acto narrativo central representado por la confesión impenitente de Francisco Vidal; en el caso de «El ataúd de ébano», las muertes provocadas por la fiebre constituyen el nudo de los sucesos narrados, íntimamente relacionados con la multiplicación de muertes y la consiguiente dificultad de hallar féretros. En «La ruta de la mangosta», los tambores del carnaval unidos al agravamiento de la epidemia señalan el punto de partida de la iniciación del narrador en una técnica y en un consumo que determinan, muchos años después, la certeza de su muerte, en 1917, como «último apestado de la epidemia de fiebre amarilla de 1871» (Muzzio, 2015, p. 216).

Diego Muzzio, considerado por José Agustín Conde de Boeck (2018) un representante del *Gothic revival* en la literatura argentina contemporánea, se sirve de este marco para explorar las profundas relaciones entre el mal (cuya naturaleza indaga) y el marco social y político en que se manifiesta.

En «El intercesor», la *nouvelle* que abre *Las esferas invisibles*, la experiencia ciudadana de la epidemia convoca, en el relato enmarcado, otro espacio, el desierto, la zona fronteriza entre la civilización y la indiada, representada como el espacio en el que convergen fuerzas ancestrales y elementos ominosos que torturan al narrador de segundo grado, cuyo relato es recogido por el sacerdote innominado que, en medio del proceso histórico de la epidemia, recibió el testimonio de Vidal. Cabe aclarar que el moribundo padece una enfermedad que no es «el vómito negro» (Muzzio, 2015, p. 14); tampoco quiere repetir el rito de la confesión sacramental que el sacerdote viene escuchando de los apestados, sino que solo «quiere que escuche [su] historia» (p. 16) y, tras escucharla, aventure una explicación.

El paratexto elegido como epígrafe de la *nouvelle* da cuenta del contacto de Marlow, el narrador de *El corazón de las tinieblas* (2015), con el mundo en el que habita Kurtz. Más allá de la ineludible recurrencia a la legitimidad «de modelos autorizados dentro de la alta cultura», que Conde de Boeck considera una constante de la literatura de Muzzio (Conde de Boeck, 2018, p. 64), la cita elegida sugiere al lector informado una diáfana clave interpretativa al condensar una de las claves del tipo de horror, a nuestro juicio el más significativo, al que refiere. Kurtz, el personaje conradiano, se asoma al abismo; cuál sea el origen del horror, del «pavoroso terror, de una intensa e irredimible desesperación» (Conrad, 1985, p. 121) a los que se asoma, sigue siendo motivo de discusión crítica. Marlow, que, además de narrador, ha realizado el viaje hacia la «estación interior», no duda en relacionar el horror de la experiencia imperial con el horror diabólico. Cuando rememora el momento del contrato, el marino no puede omitir que «aquellas dos mujeres tejiendo sus lanas negras guardaban las puertas de la Oscuridad» (Conrad, 1985, p. 25). Qué valor tiene para él dicha «oscuridad» es siempre trabajado con una ambigüedad que, en todo momento, amplía la significación. Pese a una generalizada lectura crítica que trata de descartar la dimensión metafísica de la obra de Conrad, el propio Edward Said, líder de la lectura que sensibiliza acerca del horror que supuso el imperialismo, en una de las últimas entrevistas que concedió, reflexiona sobre la posibilidad de tales lecturas y descarta la unívoca interpretación política de ese horror:

> Las preocupaciones de Conrad fueron siempre más amplias que las de muchos de sus críticos partisanos [...]. En realidad, Conrad no creía en la acción política de ninguna naturaleza y era un pesimista a la manera de Nietzsche... La gran diferencia entre Conrad y yo mismo, al final, y esto es verdadero para *Nostromo* como para *Elcorazónde lastinieblas*, es

> que, políticamente, para Conrad no había ninguna alternativa. Disiento con él, para mí siempre hay una alternativa pero Conrad resultó incapaz de esa esperanza constitutiva, y considero que sería frívolo adscribírsela (Said, en Ambakisye-Okang Dukuzumurenyi, 2003, mins. 1.25.32).

Para Conrad, los problemas políticos eran, fundamentalmente, problemas de índole moral y, en esa misma tónica, el narrador de «El intercesor», como Marlow en la novela conradiana, recibe la confesión de un personaje paralizado por la angustia y el miedo de lo vivido, semejante a la confesión «llena de angustia y miedo, llena de aborrecimiento y condenación» (Conrad, 1985, p. 121) con que Kurtz pronuncia sus palabras finales. De un modo parangonable con la actitud de Kurtz, Francisco Vidal solicita la comparecencia del sacerdote narrador, no para arrepentirse o salvarse, pues considera que no hay misericordia divina capaz de redimirlo, sino para dar testimonio de la tempestuosa angustia de su alma atormentada y posiblemente también con el fin de trasladar su inquietud al alma del joven sacerdote. El epígrafe, al traer a juego el texto de Conrad, nos hace presente a Kurtz, quien no solo se deteriora y degrada a través de meses de soledad, sino que también narrativiza la reversión hacia «la bestia», hacia lo diabólico, de modo que su recorrido, mucho más que un desplazamiento por el Congo belga, representa un derrotero más profundo y menos distinguible y material: se trata del viaje nocturno hacia el inconsciente, hacia «la confrontación con el sí mismo» (Guerard, 2009, p. 43). De algún modo, la confesión de Kurtz, como la de Vidal, da cuenta de un hombre atrapado por el mal circundante que muere (bien que no en paz) en su cama. El texto de Conrad explora las complejas relaciones del ser humano con situaciones problemáticas de violencia, y es utilizado por Muzzio para anticipar, desde el paratexto, indagaciones semejantes en su relato, que confirma su reiterado interés por la problemática acerca de la naturaleza del mal. El intertexto conradiano, por lo tanto, interpela al lector con la pregunta acerca de si el horror al que se enfrenta Kurtz (y, por traslación, Vidal) es el horror de Occidente, como han sostenido las interpretaciones de corte político, o, si como lamenta J. Hillis Miller, se reviste de una entidad suedometafísica (Hillis Miller, 2012, p. 36; ver Lawtoo, 2012), de una condición presente en lo profundo de cada hombre y mujer, en cualquier lugar y en las más diversas latitudes. El intertexto elegido por el autor resulta productivo a la hora de instaurar la ambigüedad no solo en el plano de la historia, sino también en el plano de las corrientes interpretativas que ha generado.

La acción de «El intercesor» comienza en abril de 1871 y su narrador principal, un sacerdote que, cuando recibió el testimonio que nos transmite, era joven y lleno de fe, admite, a la hora de transmitirnos el relato, que, posiblemente, debido a las múltiples muertes a las que ha asistido, al discurrir de la vida y a los sucesos que nos va a relatar, su fe se ha debilitado «como la hoja de un cuchillo muy usado» (Muzzio, 2018, p. 17)[1].

El sacerdote relata (omite las razones para hacerlo) la transcripción fiel que, finalizada la epidemia de 1871, realizó de lo que le contara Francisco Vidal, quien lo había convocado en su lecho de muerte tres días antes de morir. Tanto Vidal como el sacerdote evitan explicitar (en esto el texto sigue el modelo conradiano) cuál es el pecado que cada uno, a su turno, considera que no obtendrá la misericordia divina:

> A menudo en la soledad de mi cuarto o en la celebración de la misa, mientras repito las palabras y los gestos de un rito ancestral y hoy vacío de significado para mí, vuelvo a escuchar su voz: *¿lo perdonará su Dios, llegado el momento, cuando el gallo cante para usted?* Y también su sarcástica y postrera absolución (Muzzio, 2018, p. 17; cursiva del original).

El motivo por el cual se relata la historia, como anticipamos, se omite. Contrariamente al viaje de Jonás a la ballena y al viaje de Marlow en *El corazón de las tinieblas*, ninguno de los protagonistas retorna a una zona iluminada ni en el sentido literal, ni en el sentido simbólico. Ninguno de los dos narradores logra recuperar las promesas y anhelos de su vida juvenil: Vidal no alcanza el título de médico y ve amputada su ambición de paliar los dolores corporales de los hombres; el narrador no recupera la convicción juvenil que la peste o el relato de Vidal han indefectiblemente resquebrajado. Una vez más, el texto se enriquece mediante el diálogo con Conrad, pues Marlow tampoco vuelve a ser, luego de su viaje al Congo, de su contacto con el corazón de las tinieblas, el Marlow que habíamos conocido en un relato anterior titulado «Juventud».

La historia articula el horror en un modo que podríamos representar como círculos concéntricos. El primero, de acuerdo con la teorización de Patrice Gueniffrey en *Dictionnaire de la violence*, se relaciona con el contexto amplio de crisis general que amenaza a una comunidad (Gueniffrey, 2011, p. 1272), en este caso, la peste de fiebre amarilla de 1871, en Buenos Aires. Este tipo de crisis suele buscar la cohesión de la comunidad a través del sacrificio terrorífico de un chivo expiatorio, que recurre a la violencia en un intento, en oportunidades desesperado, de reestablecer el orden perdido. En el relato, este primer círculo violento queda representado por la reacción popular frente al aumento de las muertes: «A causa de la precipitación y el miedo, se enterraban personas vivas. En el sur, una muchedumbre vindicativa incendiaba conventillos y orfelinatos señalados como focos de infección. No había autoridad alguna» (Muzzio, 2015, p. 12).

En medio de esa violencia desatada que se presenta como un fin en sí misma y como un anhelo de restauración del orden perdido a través de la identificación de un culpable, la confesión impenitente de Francisco Vidal nos contacta con el terror de naturaleza política, que se reviste de características muy diversas. En esos casos, la violencia es instrumentalizada y se emplea de modo estratégico y calculado. Se trata de una violencia teleológica en cuanto supone una premeditación deliberada que genere temor y posibilite el control sobre la sociedad. El relato de Vidal nos traslada al año 1838. La elección no es aleatoria (sello recurrente en muchos relatos de Muzzio), sino que se focaliza en el período rosista entre los años 1838 y 1851, caracterizados por los historiadores como los más sintomáticos del terror mazorquero, brazo armado del régimen que no dudó en instrumentar políticas represivas destinadas a amedrentar e intimidar. La violencia ejercida desde el gobierno durante este período se encuadraría dentro de lo que Gueniffrey (2011, p. 1267) categoriza como «violencia medio», que, muy distante en cuanto a objetivos de aquella que estalla en las catástrofes, supone siempre un «empleo premeditado y calculado en su intensidad y en sus fines políticos» (Baechler, 1999, p. 588). Se plasma, en estos casos, como estrategia necesaria para el cumplimiento de cierto objetivo del poder. El padre de Vidal, de acuerdo con la confesión, trabajaba como escriba de Rosas y comete el «delito» de avisar a tres jóvenes amigos de su hijo que integraban una lista de personas «señaladas por las redes de espionaje y delación del Restaurador» (Muzzio, 2015, p. 18). Tras la poco prudente advertencia del padre, el joven Vidal resuelve, con una decisión al tiempo ética y peligrosa, avisar a sus compañeros y, de este modo, incita la animadversión del Régimen. Los amigos logran exiliarse en Montevideo, y el tirano parece no acusar recibo de lo ocurrido, hasta que, con un manejo pavoroso del *timing* del terror, un par de meses después, desliza en el escritorio del escribiente una lista de las futuras víctimas encabezada por los nombres del propio escribiente Vidal y su hijo Francisco. La sutileza perversa en el manejo del terror apabulla:

> Creyó que lo detendrían en el acto y que lo arrastrarían a las caballerizas o a la galería y lo degollarían allí mismo de pie, como era la costumbre para que bailara los últimos estertores sobre un charco de su propia sangre[2]. Pero mi padre había subestimado la crueldad de aquel patrón de estancia (Muzzio, 2015, p. 19).

De esta manera, en esta instancia, se adueña del escenario el terror político que, a juicio de Julliard, persigue prioritariamente el objetivo de ejercer «una acción psicológica sobre una parte de la población indócil, rebelde u hostil al poder de turno» (Julliard, 1987, p. 3). La magnitud del terror es tal que nadie le dirige la palabra a Vidal, y aún su jefe, el capitán Andrade, que apreciaba al teniente, se ve impelido a prohibirle la despedida de su familia. La autoridad omnímoda al mismo tiempo que invisible de Rosas se sobrepone a cualquier otro sentimiento.

Vidal es trasladado al Fortín, cuyo nombre ha cambiado de «Federación» a «Desolación». Durante el camino hacia el impuesto ostracismo, el paisaje se presenta brumoso, con una neblina que parece querer «engullirnos como si fuésemos algo irreal o provisorio» (Muzzio, 2015, p. 21). Las escasas líneas de luz se extinguen a causa de una tormenta; los viajeros se detienen en un rancho habitado por una vieja (uno podría pensar en una suerte de cita de «El Sur»[3]), que no cesa de dibujar sobre la cabeza de los viajeros la señal de

la cruz como signo preanunciatorio del inminente encuentro con el mal, ya no meramente político, sino de contornos metafísicos. ¿Intención de exorcizar a los viajeros?

Se abre un tercer círculo de un horror diverso y atemorizante. Los indicios que recoge Vidal sobre el fortín hacia el que se dirige, unidos a los rasgos del camino transitado, acentúan los temores y las ansiedades del estudiante de Medicina, al tiempo que alimentan, con creciente intensidad, el sentimiento de terror del lector. Los espacios del gótico tradicional (monasterios, castillos, ruinas) se metamorfosean en un fortín en el que todo parece destartalado:

> El fortín era un cuadrado imperfecto y se encontraba enclavado sobre una ondulación del terreno que no podía ser calificada ni de meseta ni de loma. Al norte, la empalizada estaba formada por troncos de diferentes espesores y alturas, que la impericia o desidia de los constructores había dispuesto en espacios irregulares, muy separados unos de los otros. Hacia el sur, la única defensa consistía en una muralla de tres varas de alto, hecha de adobe y tosca. Un mangrullo torcido, sin techo ni vigía, se elevaba por sobre el cerco. A un lado los corrales, un puñado de caballos raquíticos (Muzzio, 2015, p. 27).

Si, en el gótico tradicional, «el agente pasivo del terror es el castillo o la ruina» (Varma, 1923, p. 19), en el relato de Muzzio, el fortín imperfecto, con su mangrullo torcido, se presenta como la expresión del poder natural frente a las creaciones humanas. El relato se detiene a presentar otra zona de la realidad que se construye a partir de los comentarios de la vieja y las imágenes visuales: el muro permeable y poroso, desvencijado, anticipa, desde lo meramente espacial, tan significativo para los relatos de terror, la imposibilidad de discernir claramente los límites. La empalizada, que se reviste de valor simbólico más adelante, resulta incapaz de afirmar la frontera entre la «civilización» del fortín y la circundante amenaza indígena.

El arribo de Vidal al fortín supone su incorporación a un mundo caótico, en el que toda jerarquía aparece fracturada. Su supuesta autoridad en el fortín se torna imposible debido a su incapacidad para desentrañar los motivos de la misteriosa desaparición del capitán Sánder, posiblemente condenado a causa de sus amores prohibidos con un tal JLT, abogado unitario. Vidal intenta ejercer su autoridad, pero fracasa. A través de los escritos de Sánder, guardados en un baúl junto a una Biblia[4], Vidal accede a una primera caracterización de los escasos soldados que defienden el fortín. Se trata de un conjunto de malhechores de diferente calaña, entre los que convendría particularizar a Luis Villafañe, antiguo seminarista acusado de «haber incendiado una iglesia atestada de feligreses» (Muzzio, 2015, p. 34), y el negro Tumba, de quien los escritos de Sánder cuentan que huyó de la casa de una familia cordobesa tras degollar a dos sirvientes y robar alhajas. Había vivido en las tolderías y, aprehendido por la autoridad, había sido condenado y sobrevivido a un fusilamiento. Sánder anticipa que practicaba la magia negra (recordemos el cerco de sangre y el cerco monstruoso de cabezas bestiales que rodea al salitral[5]). María, una de las dos mujeres que habitan el fortín, confirma la naturaleza diabólica del Negro, organizador de orgías, en las cuales orquestaba los turnos de revolcarse con las cuarteleras y se reservaba la «prerrogativa de proponer acoplamientos estrambóticos» (Muzzio, 2015, p. 41). El Negro, representante de un «orden irracional primitivo» (Muzzio, 2015, p. 38), somete a todos los habitantes del fortín, y el lector es trasladado a un tercer círculo del horror, que se concentra en subrayar la irracionalidad de las experiencias, la imposibilidad del discernimiento desapasionado de lo que se experimenta; la dificultad para discernir los límites entre lo vivido y lo soñado, entre lo diurno y lo nocturno, entre el bien y el mal. Cabe señalar que, mientras difumina estos límites, el discurso de la *nouvelle* recupera algunas constantes de la narrativa del terror: el Negro, en su abyección, se acerca a las figuras satánicas, a lo monstruoso, a lo inefable. Asimismo, no deberíamos soslayar que el personaje no solo hunde sus raíces en la categoría de lo gótico, asociado, desde sus comienzos, a la barbarie, sino que, también, cristaliza, en el marco de la literatura argentina, las oposiciones decimonónicas consagradas por Sarmiento. Sin embargo, la figura resulta más ambivalente de lo que podría esperarse, pues queda vinculada, en adición, a la idea de vigor y fuego, de fuerza atrayente que imanta las imaginaciones del propio Vidal y de los habitantes del fortín, que permanecen, inicialmente, fieles al teniente. Tumba cumple el papel de villano fascinante, que, como resulta consuetudinario en el gótico tradicional, «es el personaje más interesante de la novela» (Punter, 1996, p.

10). Podríamos agregar, también, el personaje más inasible. La noche en que se presenta «antiguo como un ídolo de piedra» (Muzzio, 2015, p. 50) en el dormitorio del deportado que ya ha sucumbido a la codicia despertada por el proveedor Inchauspe, el personaje sugiere que ha venido del mundo de los muertos:

> Dijo: «Cuando estuve muerto he visto al ángel del Señor. Era tuerto el ángel porque dos ojos se distraen más que uno [...] y también: Yo soy como esa empalizada de troncos que deja pasar el viento y nada más. El viento es el espíritu del desierto, las almas de los *dijuntos* que andan buscando una escalera como el alma de Sánder, que anda ciega y tanteando y no encuentra. Yo le alvertí [sic.] que no anduviera alejándose de mi protección» (Muzzio, 2015, p. 51).

Y, sin embargo, el lector queda autorizado a dudar acerca de la maldad absoluta del Negro, ya que esa noche en que se presenta frente al dormitorio de Vidal, lo exhorta a este a dejar la salina en paz, pues el cerco protector que ha tejido alrededor es precario. Francisco lidera la expedición y, en el transcurso, cruza varios límites: el cerco bestial cuya destrucción comienza él mismo, las borracheras nocturnas causantes directas de la ceguera de los expedicionarios, las relaciones promiscuas que se entablan entre todos. No obstante la intención de Vidal de identificar el mal con el Negro y su relación con lo animal y lo bestial, el horror de lo que hemos denominado el tercer círculo del terror se amplía hacia otras zonas. El misterioso y fantasmal proveedor, Abel Inchauspe, queda homologado, por la mención final a la tentación de Jesús en el desierto (confróntese con Mateo 4, 1-11), con una figura diabólica. Es él, y no Tumba, quien tienta a Vidal, cuya buena voluntad ha ganado a través de sutiles estrategias, como la de recordar todos los huesos del cuerpo humano. El arriero despierta la codicia de Vidal y de sus compañeros de aventura. Las palabras en latín que Vidal escucha durante la matanza, cuyos ejecutores está impedido de individualizar, hacen alusión a la trayectoria del ser humano en medio de las tinieblas. El lector, así como ignora la procedencia de Inchauspe, ignora si el mal proviene de él o del Negro Tumba o del propio Vidal, quien había ostentado, en el pasado, los atributos del héroe convencional (juventud, inteligencia, decisión), pero que, en las horas previas a su muerte, transmite la historia de horror al joven sacerdote como una pesadilla de la que no puede despertar y a la cual condena, a través de su confesión, a su paciente interlocutor. Vidal asegura que no hay misericordia divina capaz de interceder por él. Los motivos de esta aseveración nunca son explicitados. Las palabras en latín que rumió durante sus años de ceguera, escuchadas en medio de la matanza, pueden haber sido pronunciadas por Villafañe, lugarteniente del Negro, pero también pueden ser producto de los miedos del personaje. El texto presenta un claroscuro psíquico, en el que la mirada queda continuamente nublada por los reflejos de otros mundos evanescentes. La oscuridad física en la que deambula Vidal no es sino símbolo de la noche existencial que lo amenaza.

La historia da cuenta de un mundo carente de claridad, habitado por los temores que nos hacen oscilar entre lo ignorado y lo familiar; un terror mucho más profundo que el generado por las catástrofes o el políticamente implementado se ha adueñado del relato. En este tercer círculo del terror, el texto trabaja con la representación del mal, del temor frente a la muerte y lo ignoto. «Un sentimiento de pavor jadeante e inexplicable frente a desconocidas fuerzas malignas» del que hablaba Lovecraft (1967, p. 121). Da cuenta de un hombre asediado por poderes que no pueden ser explicados por el racionalismo inhumano. Nos enfrenta, finalmente, con la oscuridad que rodea al hombre, que, como el matrimonio perdido en el cementerio en el relato «Mapas», incluido en *Mockba* (2007), advierte que la condición humana nunca podrá salir del cementerio, porque la muerte y el horror la asedian y se extienden «alrededor de ellos en todas direcciones» (Muzzio, 2007, p. 63).

Referencias Bibliográficas

Ambakisye-Okang Dukuzumurenyi (2003, abr. 20). *Edward Said: The Last Interview* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=CxW0uJBWVTY

Baechler, J. (1999). «La terreur a-t-elle un sens?». Gerard, A. *La terrerur et la Vendée* (585-606). París: Fayard.

Borges, J. L. (1956). *Ficciones.* Buenos Aires: Emecé.

Conde de Boeck, J. A. (2018). «La simbólica del mal: lo siniestro en la obra de Diego Muzzio». *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital: artes, letras y humanidades, 7* (13), 61-72.

Conrad, J. (1985). *El corazón de las tinieblas.* Buenos Aires: Hyspamérica.

Gueniffrey, P. (2011). «Terreur». Marzano, M. (ed.). *Dictionnaire de la violence* (1264-1272). París: Quadrige/PUF.

Guerard, A. J. (2009). «On Marlow as Central Character». Bloom, H. *Joseph Conrad's Heart of Darkness* (41-46). Nueva York: Infobase.

Hillis Miller, J. (2012). «*Heart of Darkness* revisited». Lawtoo, N. (ed.). *Revisiting the Horror with Lacoue-Labarthe* (39-54). Londres: Bloomsbury.

Julliard, J. (1987). «De la Terreur comme moyen de gouvernement». *Le Mouvement Social,* 138, 3-4.

Lawtoo, N. (ed.). (2012). *Revisiting the Horror with Lacoue-Labarthe.* Londres: Bloomsbury.

Lovecraft, H. P. (1967). *Dagon and other Macabre Texts.* Londres: Victor Gollancz.

Lovecraft, H. P. (1999). *El horror sobrenatural en la literatura.* Buenos Aires: El Aleph.

Muzzio, D. (2007). *Mockba.* Buenos Aires: Entropía.

Muzzio, D. (2015). *Las esferas invisibles.* Buenos Aires: Entropía.

Muzzio, D. (2022). *El ojo de Goliat.* Buenos Aires: Entropía.

Punter, D. (1996). *The literature of Terror. The Gothic Tradition. 1.* Londres: Routledge.

Schvartzman, J. (1996). *Microcrítica. Lecturas argentinas (Cuestiones de detalle).* Buenos Aires: Biblos.

Varma, D. (1923). *The Gothic Flame.* Londres: Arthur Baker.

Notas

* Profesora y doctora en Letras e investigadora de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Profesora Titular de Problemáticas de Literatura Inglesa y profesora adjunta ordinaria de Literatura Inglesa y de Literatura Argentina «A» en la UNLP. Correo electrónico: cfeatherstonhaugh@yahoo.com

[1] Una situación muy semejante se presenta en el cuento «El correo del zar», incluido en *Mockba* (2007).

[2] El relato dialoga intertextualmente con textos decimonónicos entre los que podríamos considerar «La refalosa», de Hilario Ascasubi, escrito desde la óptica contraria, pero que deja «a la víctima la tarea de la recreación imaginaria del tormento» (Schvartzman, 1996, p. 86). Como apunta Schvartzman y como les ocurre a los personajes de Muzzio, la amenaza, apoyada en una práctica consuetudinaria, se constituye en una «obstinada pedagogía del terror» (Schvartzman, 1996, p. 96).

[3] Se puede distinguir un eco de «El Sur» en la presentación de la vieja del poncho que habita en el rancho: «En el suelo, apoyado en el mostrador se acurrucaba inmóvil como una cosa, un hombre muy viejo. Los muchos años lo habían reducido y pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia» (Borges, 1956, p. 183). La vieja es presentada, en el texto de Muzzio, de la siguiente manera: «Adentro, arrimada al rescoldo del fogón, descubrí a una vieja que llevaba un ponchito muy corto, del color del humo, y que revolvía las cenizas con una vara» (Muzzio, 2015, p. 23).

[4] Resulta interesante destacar la asociación, por proximidad, entre las memorias descriptivas de Sánder escritas en una libreta de tapas negras y la Biblia. La borradura de límites, presente en la desvencijada empalizada y el inservible mangrullo, se multiplica en simbólicos planos del relato.

[5] *El corazón de las tinieblas.*

DOSSIER: «TIERRA Y TERROR. LOS HORRORES DE LA LITERATURA ARGENTINA»

DON Y SANGRE EN *LA SED*, DE MARINA YUSZCZUK

GIFT AND BLOOD IN LA SED, *BY MARINA YUSZCZUK*

Graná, Leonardo

Leonardo Graná
leonardo.grana@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 17 Julio 2023
Aprobación: 18 Agosto 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946012/

Resumen: Nuestro campo de investigación se centra, principalmente, en la ficción de trata de personas, en la literatura argentina contemporánea. De allí tomamos el concepto de «don forzado» de lo femenino, tal como lo plantean Maurice Godelier y Rita Segato, es decir, de la exacción en cuanto violencia que apropia imaginaria y materialmente el cuerpo, la vida, los bienes simbólicos y las prácticas de la mujer (en cuanto ad- y absorbente principal de lo femenino). En este trabajo, nuestro objetivo será abordar la novela *La sed* (2020), de Marina Yuszczuk. Esta obra obtuvo el Premio Nacional de Novela Sara Gallardo en 2021. Se trata de una ficción de terror, en la que tenemos como figura central a una vampira que de Europa cruza a América, específicamente, a la Argentina de los años sesenta del siglo XIX. Leeremos la novela dentro de dicho marco general de reflexión sobre la violencia de género, con la hipótesis, guiada por este juego interpretativo, de que la ficción navega entre las tensiones del eros y el horror en una búsqueda de incidir imaginariamente sobre el sistema sexo-género.

Palabras clave: Don, Exacción, Vampiro, Violencia de Género, Patriarcado.

Abstract: *Our field of research focuses mainly on the fiction of human trafficking in contemporary Argentine literature, in which field of research we use the concept of "forced gift" of the feminine as explained by Maurice Godelier and Rita Segato: the violent exaction that imaginarily and materially appropriates body, life, symbolic goods, and practices of women. For this paper, our objective will be to read the novel* La sed *(2020), by Marina Yuszczuk. This work won the Sara Gallardo National Novel Award in 2021. It is a horror fiction, in which we have as a central figure a vampire who travels from Europe to America, specifically to Argentina in the 1960s. We will read the novel within this general framework of reflection on gender violence with the hypothesis that this fiction navigates between tensions of eros and horror in a search to have an imaginary impact on the sex-gender system.*

Keywords: *Gift*, *Exaction*, *Vampire*, *Gender-based Violence*, *Patriarchy*.

Desde hace algunos años, mi investigación de doctorado gira en torno a las ficciones literarias argentinas de las últimas décadas sobre tráfico de mujeres y explotación sexual. En el corpus específico y en mis

lecturas generales sobre el tema, encuentro aproximaciones y formas relativamente inespecíficas del horror y del horrorismo, pero, estrictamente hablando, el género literario del terror me es un poco ajeno. Sin embargo, más allá del corpus evidente sobre trata de mujeres para la explotación sexual, también contemplo obras a partir de lo que el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro considera como una «proyección en el sentido geométrico de la palabra», o sea, la preservación, en los textos, de «las relaciones [y] no [de] los términos» (2013, p. 29). Así, puedo plantear como novelas que también me interpelan aquellas que presentan el esquema general mil veces repetido de las ficciones de trata, pero en otros contextos y según otros mecanismos narrativos. Aquí sí puedo notar el cruce entre terror y trata. El caso obvio es la novela *Cadáver exquisito* (2017), de Agustina Bazterrica, en la que un hombre toma posesión de una mujer y la mantiene cautiva porque, en principio, está destinada a ser carneada y a ser comida. Pero quisiera hablar del desafío que me ofreció la lectura de la novela *La sed* (2020), de Marina Yuszczuk, en la que el terror es evidente, pero no es tanto, aunque tampoco es inaudita la incorporación de esta obra a mis marcos de análisis. *La sed* ganó el Premio Nacional de Novela Sara Gallardo en 2021, y, desde su aparición pandémica, generó críticas positivas y una inmediata atención de los académicos. Se trata de la segunda novela de Yuszczuk, luego de *La inocencia*, de 2017; a comienzos del 2022, se publicó su tercera novela, *Para que sepan que vinimos*.

La sed es una buena historia de vampiros. La primera parte de esta novela conformada como un díptico presenta, como protagonista y narradora, a una mujer que cuenta su conversión violenta en vampira en un lejano siglo y, también, en una lejana tierra inespecífica de Europa. Luego de estar huyendo, escondiéndose y dejando tras de sí víctimas de su necesidad de beber sangre, decide, a mediados del siglo XIX, abordar un barco que se dirige a Buenos Aires. En esta ciudad pasa medio siglo, y siempre en las mismas circunstancias. Por eso, en 1903, elige encerrarse en una bóveda del cementerio de la Recoleta para no tener que matar a nadie más ni seguir a la fuga. La segunda parte de *La sed* presenta, desde otra voz narradora autodiegética, la vida rutinaria de una mujer en un presente como el nuestro, que debe hacerse cargo de una madre que avanza hacia el deterioro y hacia la lenta muerte que no llega, de un hijo pequeño, de una expareja, y de su propio cuerpo, que le falla, y cuya columna vertebral fue operada y claveteada. Entre tanta vida compleja, debe hacerse cargo, además, de la bóveda familiar, en la que aún se encuentra y espera la mujer vampiro. Al liberarla involuntariamente, ambas comienzan una trenza biográfica común, en la que los afectos y los deseos llevan, entre tensiones, violencias y contradicciones, a que la mujer porteña del siglo XXI quiera ser convertida en vampira.

En la novela anterior de Yuszczuk, *La inocencia* (2017), hay un capítulo llamado «Una historia con fantasmas», que es el recuento de la película *La cumbre escarlata* (2015), coescrita y dirigida por Guillermo del Toro, algunas de cuyas líneas narrativas se cuelan también en *La sed*. La protagonista de la película —cuenta el capítulo de Yuszczuk— es una joven estadounidense que escribe historias de fantasmas. Cuando le critican la elección del tema, ella responde, en la película (aunque no en la novela), que los fantasmas son una metáfora sobre el pasado. Este obvio camino puede recorrerse, asimismo, con la tradición de los vampiros, que, a lo largo de la historia, fueron considerados «metafóricamente como la propagación de enfermedades, la amenaza de la sexualidad y otros tipos de intimidad, el miedo a los muertos, el deseo de inmortalidad o la atracción al mal» (Sullivan, 1986, p. 435). No voy a ser prolijo en la idea de la metaforización de la lectura de la novela, o lo que Todorov considera la alegorización de la narración. No creo que valga la pena intentar dar cuenta, punto por punto, de cómo entender *La sed* según cierta clave asignada, aunque pensar tendenciosamente me permitirá abrir un camino en la interpretación.

En *La sed*, la narradora de la primera parte cuenta cómo fue transformada en vampira: en Europa, su familia era pobre, y su madre decidió, por eso, venderla por un par de monedas. Así, la niña se encontró en «la casa del Señor», quien sería pronto «[su] Hacedor» (Yuszczuk, 2022, p. 27). En esa casa, cuenta la narradora, «había muchos [...] niñas y niños presos en habitaciones heladas, impregnadas de su propia suciedad, a los que se arrojaba un pedazo de comida de vez en cuando para mantenerlos vivos» (p. 27). Por eso, la narradora dice, al recordar su infancia, que esta «había transcurrido en cautiverio» (p. 50). De estos niños, sobreviven

solamente algunas muchachas. Y continúa la narradora: «Cuando nuestros cuerpos fueron de mujer, una por una, el Amo nos convirtió. Debíamos estar agradecidas porque su servicio nos elevaba, y ser sus amantes era un lujo» (p. 28). Muchos siglos más tarde, la mujer vampiro ya no encuentra refugio en ninguna parte de Europa, por lo que viaja como polizona en un barco hacia América, y recala, finalmente, en el puerto de Buenos Aires. Todos estos momentos de la narración me hacen recordar las muchas ficciones, tanto de comienzos del siglo XX como de comienzos de nuestro siglo, y semejantes entre sí, que narran el secuestro y el tráfico histórico de mujeres europeas (sobre todo, de Europa del este) para la explotación sexual en, principalmente, las grandes ciudades de nuestro país. La compraventa, la violación, el aprisionamiento, el viaje, muchas veces, clandestino (que Albert Londres describió famosamente en el capítulo 3 de *El camino de Buenos Aires*), todo tiene un aire que no podía evitar reencontrar, aunque ligero y en diagonal, en *La sed*. Este camino de lectura que hice no quiere dar a entender que *La sed* sea cercana a una novela sobre la trata o que hay que leerla a la luz de esa tradición; pero sí me parece que se puede pensar, dentro de un marco general de reflexión, que comprende —junto con, por ejemplo, las ficciones de cautivas— a las novelas sobre tráfico de mujeres, marco general que yo suelo pensar a partir de la idea de exacción. Luego de reflexionar críticamente sobre *La sed*, este concepto de exacción puedo emparentarlo al de «edicción» o promulgamiento o, para usar un concepto pensado y repensado por Didier Eribon, al de veredictos.

Según la segunda acepción que propone el *DRAE*, la 'exacción' es el «cobro injusto y violento». Para el antropólogo Maurice Godelier, la exacción es un don forzoso (1998, p. 28), por lo tanto, unilateral, con lo que entendemos, en cambio, que el don, en sí, habilita algún tipo de reciprocidad en que participa algún tipo de voluntad, quizá parcial y sumida en el deber. También Godelier afirma que «el robo es lo contrario al don» (1998, p. 189), y reconoce que «tras el don y el robo se localiza una misma lógica» (1998, p. 189). Lo femenino en cuanto don o, según entiende Claude Lévi-Strauss, la mujer como el más alto don (1998, p. 105) no están aquí incluidos en términos universales ni normativos ni de legitimación, sino de un modo más evidenciable: si las ciencias sociales y las humanidades —en consonancia con muchas culturas, aunque no todas, que fueron y son los objetos de estudio de aquellas— propusieron la práctica histórico-social de la donación y del intercambio de mujeres, esto se debe a que fue y es posible pensar e imaginar (es decir, está abierta la posibilidad de pensar y de imaginar) la idea o la realidad de la donación de lo femenino. Aquí hay una promulgación: para que lo femenino pueda ser donado o exaccionado, tiene que ser, primero, en el orden cultural, donable y exaccionable, y cualquiera de las dos características —dos caras de una misma moneda — cumplen, como dijo Godelier, con la misma lógica. En el pensamiento de Rita Laura Segato, la idea de exacción también es muy fértil: según su reflexión, la masculinidad exige una rutinaria cuña de sostén, una afirmación de persistencia como validación entre sus pares, y esta validación se extrae justamente del campo imaginario que promulga a la mujer, junto con y por lo femenino, como tributaria voluntaria o no de prácticas y experiencias que vivifican al hombre, junto con y por lo masculino (Segato, 2016, pp. 40, 113, 179). El efecto del tributo cobrado o exaccionado es, más allá de la refrendación particular de lo masculino de la que habla Segato, la confirmación del veredicto de los géneros dentro de lo social.

Vuelvo a *La sed*. Hay momentos, en la novela, en los que se lee la historia de la literatura argentina entretejida en la narración. Por ejemplo, cuando la voz narradora de la mujer vampiro afirma, en el primer capítulo, recordando su viaje transatlántico: «Tuve la impresión, además del evidente desplazamiento en el espacio que se había prolongado por varias semanas, de haber viajado en el tiempo» (p. 24). Este calco de una famosa frase de «El sur», de Jorge Luis Borges, me da permiso para pensar que, como en el cuento de Borges, el problema de *La sed* es en buena medida la identidad, la imposición de una identidad y la negociación que uno realiza entre lo que se quiere ser y lo que los otros pronuncian como veredicto de lo que se es.

En el capítulo 6, en medio del campo, en medio del brote de fiebre amarilla de 1871, la narradora recuerda haber sopesado la posibilidad de irse a vivir con los nativos, ya que, de regresar a la ciudad, sería perseguida por la policía. Aquí, la imagen del gaucho fugitivo del final de la primera parte de *Martín Fierro*, que se encuentra en la misma posición, repercute en *La sed*. El dilema profundo del gaucho es la cuestión de si la

violencia desatada (la defensa a cuchillo de su vida, los crímenes cometidos, etc.) es verdaderamente pura responsabilidad individual o si, por el contrario, fueron las fuerzas y las opresiones del Gobierno nacional las que lo convirtieron en un matrero. Como reflejo de esta imputación, la narradora de *La sed* recuerda que, apenas convertida en vampira y antes de verse vencida por el deseo de beber sangre, había estado «durante años [...] rabiosa de venganza» (p. 28). Agrega que «aullaba por las noches y miraba, desde lo alto del castillo, la villa de unas pocas casas en las que brillaba la luz del fuego y donde, quizás, todavía vivía esa mujer que había llamado "madre"» (p. 28), mujer, agrego, que la había vendido por hambre.

Así, entiendo el vampirismo y el erotismo de *La sed* en términos de exacción, y por tal considero, de modo específico, la práctica y la experiencia principalmente eróticas —y, en este caso, vampíricas— de afirmación violenta de uno, y del poder asimétrico que se detenta a partir de rasgos, estados, prácticas o acciones femeninos o feminizados, imaginados como ofrenda o sacrificio, y de afirmación de la trama que sostiene violentamente dicha asimetría. Esta idea de exacción atraviesa la historia de los géneros, aunque en sí no tenga género. El erotismo, según afirmó uno de sus exégetas, el pensador Georges Bataille, siempre está cargado de violencia, y el erotismo violento, violentador, incluso violador, se configura, según él, en torno del hombre sacrificador y de la mujer víctima (1980, pp. 32, 127, 153, 183). Yo diría que estas figuras generizadas del sacrificador hombre y de la víctima mujer son del orden de la imaginación. Además, destaco que, de todos los aspectos de la violencia erótica siempre presentes, en esta reflexión batailleana, se acentúan la extracción y la confirmación del horizonte imaginario que postulan los papeles marcados según los géneros de un sacrificador y una víctima en las prácticas y experiencias eróticas.

La vampira de *La sed*, tanto en Europa como en América, experimenta el deseo de «consumir», así dice, a las personas. Si no logra contenerse, mata a la víctima: «La noche en que entré desnuda a [... la] habitación [de la amante] en el hotel donde nos alojábamos cometí la locura de dejarme llevar y la consumí entera sobre la cama, sin tomar ninguna clase de recaudo» (p. 36). Como sea, no parece que la figura de la mujer vampiro presentada en la novela propicie la continuación de estereotipos de la mujer como Eva tentadora, o de la sexualidad femenina como campo oscuro y peligroso por lo estereotipadamente desenfrenado de sus pasiones, o la idea de que el vampirismo funcionaliza la expresión cultural de afecciones homoeróticas. Según la reflexión que intento, en la novela surge el despliegue de las potencias de un erotismo que se manifiesta hermanado con la apropiación y la aniquilación del otro. Este erotismo, que Bataille considera propio del hombre, suelo encontrarlo, claramente, en personajes masculinos en las novelas de trata de mujeres; en *La sed*, en cambio, hay una fluidez que deforma el marco de las metáforas con que estoy pensando la novela, puesto que víctimas y victimarios no son caracterizables unívocamente según el género.

Esto me permite ver el progreso del personaje de esta mujer vuelta vampiro. La narradora afirma que ella y las otras muchachas que estaban en la casa del Señor y que serían convertidas en vampiras, en cuanto víctimas, se aferraban «al resto de humanidad que [... les] quedaba [...] como [a] algo precioso [...], hasta que [... les] fue robado» (p. 28), robado por parte de quien será llamado luego el «Hacedor». Aquí no solo tenemos el robo, el don forzoso, sino que también se presenta la idea de un hombre que detenta el poder «en su largo dominio de silencio y terror desde lo alto del castillo» (Yuszczuk, 2022, p. 30); en otras palabras, se configura una imagen de un patriarcado esquemático. Al fin del capítulo 4 de la primera parte, la vampira comenta que, en 1871, luego de matar a un sacerdote, «comprend[ió] que empezaba a parecer[se] a [su] Hacedor, que el hastío de siglos solo podría aplacarse con más y más crímenes» (p. 89). Es decir, la vampira narradora se reconoce como victimaria, a la par de continuar siendo la víctima de aquella exacción patriarcal primera. Como victimaria, este personaje repite patrones generizados de la violencia erótico-sangrienta. El punto cúlmine se alcanza en 1903 cuando la vampira encuentra a una muchacha llamada Leonora y la convierte, forzadamente, en vampira, como a ella la había convertido el señor del castillo. No la mata o la «consume», sino que le roba la humanidad. Dice la narradora: «Esa misma noche yo, su Hacedora, le revelé lo que era, lo que éramos las dos, y sentí como un golpe sobre el rostro todo el odio que se concentró en su cuerpo» (p. 141). La narradora agrega: «Leonora sintió asco de sí misma, desprecio por lo que éramos» (p. 141). Esta

muchacha, por lo tanto, se niega a matar, y, finalmente, se clava una estaca en el corazón. Este es el detonante para que la protagonista decida encerrarse bajo llave en una bóveda, para no poder cometer ni un crimen más. Explica la narradora: «La tristeza me venció, después de un abismo de tiempo en el que era tanto lo que se había destruido, y quise asegurarme de que no volviera a suceder. La sangre de estas muchachas... lo único bueno que había para mí sobre esta tierra... se derramaba, no podía retenerla. Me retiraría a mi bóveda» (p. 146).

Es interesante que la narradora, luego de contar detalladamente la ingesta de sangre y el crimen de varias mujeres y hombres a lo largo de los siglos, e inmediatamente luego de contar la historia de Leonora, se lamente, en la frase anterior, por «la sangre de estas muchachas», en la que se incluye, claro, a esta joven, pero ¿a quién más? Quizá se incluya también a ella misma, a aquella muchacha que había sido cautiva en el castillo del señor en la villa europea. Quizá también a las otras jóvenes que habían sido convertidas junto con ella por el señor del castillo, a quienes la narradora llama «sus hermanas», y quienes fueron decapitadas siglos atrás por un grupo de hombres liderado por un sacerdote. ¿Y por qué, repito, la especificidad de «muchachas» en femenino, y no personas en general? Aquí noto, entonces, la idea de que la violencia y la exacción en abstracto no tienen en sí género, pero que sí están generizadas en nuestra cultura, en nuestra historia, en *La sed*.

El don, la sangre de estas muchachas, se derrama, se derrocha en el gesto violento de consumir la vida y el cuerpo de la víctima. Este robo, esta exacción del don, el imaginario lo entiende en femenino, y *La sed* sigue entendiéndola críticamente en la misma clave. Por eso, la víctima primera es la narradora de esta primera parte de la novela, para quien la sexualidad y la carnicería se vuelven equívocas. Además, en cuanto promulgado el veredicto de que es una vampira y, por lo tanto, un peligro, un mal que hay que expulsar y aniquilar, se ve perseguida y cercada por la religión, la medicina, la policía y la justicia, todos de una manera u otra personificadas por personajes masculinos. Además, en cuanto victimaria, la vampira repite la violencia en buena medida erotizada (entendida a la manera de Bataille) en otros, mujeres y hombres. Pero la configuración es, como dijimos, la de una violencia generizada, en la que lo femenino en el otro se lee como victimizable.

Como humana, a la protagonista, cuando muchacha, se le robó, como también dijimos arriba, justamente, la humanidad. Y habrá una continuación de dicha violencia. Como vampira, un médico, alcanzado por la fiebre amarilla en la Buenos Aires de 1871, quiere forzarla a que le done el vampirismo para, así, no morir. La rapta y la mantiene prisionera para obligarla a que lo convierta. La narradora afirma que aquella situación «no p[uede] llamarse más que secuestro» (p. 113), y que, en definitiva, lo que el médico está haciendo es «violenta[r] a una mujer» (p. 113). Para chantajearla, el médico le toma una fotografía, que, en caso de ser necesario, llegará a manos de la Policía para que esta sepa quién había sido la asesina de un sacerdote. La foto no es más que, otra vez, otro acto exaccionador, puesto que se le roba la imagen.

Solo me resta decir como apresurada conclusión que todo esto se verá renegociado, invertido y resignificado en la segunda parte de la novela, puesto que, en esta, las dos mujeres (la mujer-vampiro y quien la saca del letargo centenario) interactuarán en medio de la sordidez, de la violencia, del dolor tanto físico como emocional, de mucha sangre y de la complejidad propia de personajes que no permiten convertirlos enteramente en criptogramas —para que yo, como crítico, simplemente los descifre—, y esta interacción girará en torno a la búsqueda de una relación en la que, según entiendo, la toma, el rapto y la extracción no sean parte de la política de los afectos y del sistema sexogenérico.

Referencias Bibliográficas

Bataille, G. (1980). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

Godelier, M. (1998). *El enigma del don*. Barcelona: Paidós.

Lévi-Strauss, C. (1998). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós.

Londres, A. (2008). *El camino hacia Buenos Aires. La trata de blancas*. Ciudad de México: Libros del Zorzal.

Sullivan, J. (1986). *The Penguin Encyclopedia of Horror and the Supernatural.* Nueva York: Viking Penguin.

Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres.* Madrid: Traficantes de Sueños.

Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar.* Buenos Aires: Tinta Limón.

Yuszczuk, M. (2022). *La sed.* Buenos Aires: Blatt & Ríos.

Notas

* Licenciado y profesor en Letras por la Universidad del Salvador, donde se desempeña como docente de Literatura Argentina e Introducción a la Literatura. Es magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por la Universidad Nacional de San Martín. Correo electrónico: leonardo.grana@usal.edu.ar

DOSSIER: «TIERRA Y TERROR. LOS HORRORES DE LA LITERATURA ARGENTINA»

TERRITORIOS Y CORPORALIDADES DEL HORROR EN *LAS MALAS*, DE CAMILA SOSA VILLADA

HORROR TERRITORIES AND CORPORALITIES IN CAMILA SOSA VILLADA'S LAS MALAS

Juárez, Esteban Luciano

Esteban Luciano Juárez
estebanj88@gmail.com
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 22 Julio 2023
Aprobación: 28 Agosto 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946013/

Resumen: Este trabajo se propone analizar la representación del horror en *Las malas* (2019) con la hipótesis de que esta obra aborda dicho concepto tematizando la inmovilidad o la parálisis que lo caracterizan tanto en términos corporales como territoriales.

La novela representa la violencia hacia el cuerpo travesti a partir de su territorialización; allí se presentan tres espacios centrales en la ciudad de Córdoba que, progresivamente, se cierran y expulsan a los personajes, eliminando así la posibilidad de movimientos, escape o refugio. Estos espacios oscilan conceptualmente entre dualidades claramente definidas, tales como vida-muerte, seguridad-violencia o interior-exterior. Así, en tanto «sujetos indeseados», los personajes cargan consigo la imposibilidad de una pertenencia tanto simbólica como espacial y, al igual que esos tres puntos de la ciudad, sus cuerpos oscilan también en dualidades: entre lo masculino y lo femenino, lo humano y lo animal, la seguridad y la exposición. La novela presenta corporalidades dinámicas, cambiantes e incluso susceptibles a transformaciones monstruosas que, *a priori*, simulan una ruptura con respecto a la violencia circundante. Sin embargo, estos cambios exhiben una estrecha relación con las limitaciones espaciales, pues son marcas que impiden el acceso al *exterior* o explicitan una distancia irreparable: lo monstruoso y la animalidad no conducen a una ruptura, sino a una continuación del horror.

Palabras clave: Literatura Argentina, Horror, Violencia, Territorios, Corporalidad Travesti, Marginalidad.

Abstract: *This work intends to analyze the representation of horror in* Las malas *(2019) with the hypothesis that this novel addresses this concept by thematizing the immobility or paralysis that characterize it not only in corporal terms but, fundamentally, in a territorial manner.*

The novel thematizes violence against the transvestite body in close relation with the territory; there are three central spaces presented in the city of Córdoba that progressively close and expel the characters, thus eliminating the possibility of movement, escape or refuge. These spaces conceptually oscillate between clearly defined dualities such as life-death, security-violence or interior-exterior. Consequently, as "unwanted subjects", the characters carry with them the impossibility of both symbolic and spatial belonging and, like those three points in the city, their bodies also oscillate in

dualities: between the masculine and the feminine, the human and the animal, safety and exposure. The novel presents a series of dynamic, changing bodies that are even susceptible to monstrous transformations which, at first sight, simulate a break with respect to the surrounding violence. However, these changes exhibit a close relationship with spatial limitations as they are marks that prevent access to the outside or make an irreparable distance explicit: the monstrous and animality do not lead to a rupture but to a continuation of the same horror.

Keywords: *Argentine Literature, Horror, Violence, Territories, Transvestite Corporalit, Marginality.*

El terror y el horror son conceptos que se presentan, en algunos casos, equivalentes o, en otros, cercanos o coincidentes en diversos aspectos. Sin embargo, Adriana Cavarero (2009), en *Horrorismo*, realiza una serie de señalamientos que clarifican la distancia entre ambos términos. Mientras que el «terror» puede ser entendido como un estado del cuerpo que conduce hacia su movimiento, sea en forma de temblor o de huida, el «horror» anula el escape, detiene el cuerpo frente a una «violencia que se muestra más inaceptable que la muerte» (2009, p. 24); manifiesta, en definitiva, repugnancia y, fundamentalmente, inmovilidad o parálisis frente «a una violencia que, no contentándose con matar [...] busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad. Lo que está en juego no es el fin de una vida humana, sino la condición humana misma» (p. 25). En este sentido, cabe indagar sobre la posibilidad de representar narrativamente la quietud que caracteriza el horror y, al mismo tiempo, la manera de tematizar sus formas y efectos sobre los sujetos que la experimentan.

En el año 2019 Camila Sosa Villada publica *Las malas*, una novela que aborda la violencia hacia el cuerpo travesti a partir de su relación con los espacios que ocupa o le es posible ocupar. La novela construye un centro narrativo anclado en una zona de la ciudad que, *a priori*, parece oscilar entre lo céntrico y lo marginal mediante la presencia o ausencia de luz: «El Parque Sarmiento se encuentra en el corazón de la ciudad. Un gran pulmón verde, con un zoológico y un Parque de diversiones. Por las noches se torna salvaje» (2020, p. 17). Las actividades públicas, visibles y familiares que alberga el parque durante el día encuentran por la noche su antítesis: prostitución, ilegalidad, violencia y, principalmente, la presencia de las travestis, sujetos expulsados de la visibilidad del día:

> Los rayos del sol nos debilitan, revelan las indiscreciones de nuestra piel, la sombra de la barba, los rasgos indomables del varón que no somos. No nos gusta salir de día porque las masas se sublevan ante esas revelaciones, nos corren con insultos, nos quieren maniatar y colgarnos en las plazas (p. 117).

El carácter dual del parque no se explica únicamente mediante la luz o su ausencia, sino también mediante las presencias que esta habilita; presencias expulsadas de todos los ámbitos y espacios, ajenas o distantes con respecto al resto del cuerpo social. Este distanciamiento habilita una violencia que adquiere diversas formas, que va desde la invisibilidad hasta el asesinato. Sin embargo, su origen se encuentra en una operación previa, que consiste en la supresión de las identidades singulares y su posterior reemplazo por categorías que reflejen la no pertenencia y la vulnerabilidad:

> A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras. El resto de la gente ignora nuestros nombres, usa el mismo para todas: putos. Somos los manija, los sobabultos, los chupavergas, [...], los Osvaldo cuando mucho, los Raúles cuando menos, los sidosos, los enfermos, eso somos (p. 79).

La imposibilidad de desplazamiento, la parálisis en términos simbólicos y territoriales, recae sobre los cuerpos y exhibe un pliegue del horror sobre sí mismo: por un lado, como señala Cavarero, en el horror no hay

movimientos de huida frente a una violencia deshumanizadora e inmirable (2009, pp. 23-24). Por otro lado, el horror, en la novela, no solo anula el escape o la reacción, sino que también se construye a sí mismo desde y a partir de la constricción espacial. En otras palabras, la violencia se dirige hacia el cuerpo de las protagonistas mientras anula o invade los espacios que puedan habitar; paraliza aún antes de ser horrorosa. De esta manera, lo siniestro reside precisamente en un estado previo a la reacción y se manifiesta concretamente durante y después de aquella.

La novela se desarrolla en dos espacios principales dentro la ciudad que, progresivamente, se cierran, y uno secundario, que, aunque habitual, se presenta hostil desde el primer momento: el Parque Sarmiento y la pensión de La Tía Encarna, por un lado, y el Hospital Rawson, por el otro. Si bien este último es mencionado como un «segundo hogar» (p. 19) para los personajes, es también representado como la concreción de una amenaza permanente: «"Ese es el único lugar al que pertenecen ustedes", me dijo una vez un policía que quiso llevarme detenida. "Ahí vas a ir a parar", me dijo señalando el Rawson, el hotel de nuestro desamparo» (p. 152). El carácter institucional que adquiere la violencia se exhibe también en el ámbito médico donde «los doctores siempre trataban mal a las travestis, las hacían sentir culpables de todos los males que las aquejaban» (p. 80)[4]. De esta forma, la culpabilización del cuerpo travesti se configura como un elemento que, sumado a la mencionada categorización, borra los límites entre el *adentro* y el *afuera*, entre lo *privado* y lo *público*, ya que esta corporalidad, donde sea que se ubique, carga consigo la no pertenencia. De esta forma, el acceso a lo exterior o visible se anula mientras que lo interior es comprimido hasta la expulsión o la muerte. Tal es el caso del parque y la pensión.

El Parque Sarmiento es un espacio compuesto por dualidades; representa *exterioridad* al mismo tiempo que *interioridad*, refugio y exposición, vida y muerte. Allí se resumen la experiencia y el recorrido de los personajes a lo largo del relato y es donde el horror se hace tangible:

> Una noche encontramos a una compañera muerta, envuelta en una bolsa de consorcio, tirada en la misma zanja donde había aparecido El Brillo de los Ojos. La descubrimos en una de nuestras escapadas de la policía, que otra vez andaba reclutando putas para llevar a sus calabozos y ejercer su crueldad (p. 110).

Frente a esto, el niño abandonado, El Brillo de los Ojos, representa el reverso del horror que alberga el parque, pues este, dentro de su hostilidad, ofrece una vida; no solo la del niño, sino también para los personajes, fundamentalmente, para Encarna, quien lo adopta y asume el rol de madre y crea una nueva dinámica familiar dentro de la pensión. Este cambio en el funcionamiento grupal comienza a trasladar, progresivamente, el sentido de pertenencia del parque hacia la privacidad del hogar. Esta transición, finalmente, se completa mediante la expulsión del Parque Sarmiento:

> ... se terminó de arruinar cuando lo llenaron de luces, cuando se decidieron a combatir la clandestinidad de nuestro oficio, la belleza de la penumbra. [...]. El Parque queda para los deportistas, las familias, las escuelas de arte y la nueva comisaría que dice combatir el narcotráfico con sus camionetas y sirenas (pp. 182-183).

La expulsión definitiva de la esfera pública evidencia una serie de cuestiones. En primer lugar, en tanto «otredad interior», las travestis de la novela representan una amenaza a controlar y gestionar mediante la opresión y el desarraigo, pues, señaladas como «anormales» o «nocivas» y carentes de un espacio propio, cargan consigo la imposibilidad de lo colectivo: «Estamos incomunicadas. Nuestro vínculo era la frecuencia con que nos veíamos, pero se debilita en ausencia de un lugar común. La sociedad no puede vernos juntas, así que nos ha echado del Parque» (p. 183). En segundo lugar, permite observar que ciertos cuerpos no deben ser vistos, ya que su sola presencia supone una transgresión; una especie de traspaso de una frontera invisible, pero concreta. En tercer y último lugar, en estrecha relación con lo anterior, exhibe que otra forma de la privación territorial es la anulación de los vínculos. Es precisamente este elemento el que, finalmente, filtra la violencia dentro de la pensión y conduce a la muerte de Encarna y de El Brillo de los Ojos.

Las tres cuestiones anteriormente mencionadas se condensan en el desarrollo espacial de la posada. Sobre el comienzo de la novela, es presentada como «la pensión más maricona del mundo, que a tantas travestis

ha acogido, escondido, protegido, asilado en momentos de desesperanza. Van ahí porque saben que no se podría estar más a salvo en ningún otro lugar» (p. 22). Al igual que el Parque Sarmiento, este espacio actúa como un refugio para lo colectivo, pero este no es penetrado por la mirada exterior, no responde a las normas de la exposición. Frente a esto, la novela reconvierte el significado del único elemento propio y ajeno a la vez: el niño abandonado. Únicamente este cuerpo extraño podría cumplir, en la posada, la misma función que la luz en el parque: visibilizar y traer consigo la condena social, lo que, finalmente, anula el espacio en cuestión. Como hemos señalado, la presencia de El Brillo de los Ojos, en un primer momento, representa la vida, la oportunidad de formar una familia y concretar la feminidad de Encarna. Sin embargo, también representa el peligro: «La policía va a hacer rugir sus sirenas, va a usar sus armas contra las travestis, va a clamar la sociedad. [...]. La infancia y las travestis son incompatibles. La imagen de una travesti con un niño en brazos es pecado para esa gentuza» (p. 24). A partir de este momento, la narración comienza a construir un retroceso progresivo de lo espacial, lo familiar y lo femenino frente a la violencia exterior, que avanza hasta borrar por completo dichos elementos.

En la novela, la violencia se dirige al cuerpo travesti no por su apariencia; por el contrario, pone en cuestión su misma condición humana, su capacidad para integrarse identitaria y corporalmente en algún espacio físico o simbólico. Es por este motivo que la persecución no se detiene frente a las transformaciones corporales que atraviesan los personajes. El caso de Encarna posiblemente sea el más claro, aunque no el único: ante la intensificación de la violencia en el barrio, las reiteradas amenazas y el rechazo hacia su sola presencia, Encarna abandona su imagen femenina y procede a masculinizarse. Nuevamente, el exterior opera como condicionamiento del interior, pues, para ser madre, debe verse como su opuesto. Sin embargo, su hogar es invadido por advertencias anónimas; sin voces, rostros, ni cuerpos particulares o distinguibles, la presencia de los vecinos se manifiesta de modo fantasmal, persistente y capaz de ocupar por completo el último espacio disponible, anulando, finalmente, la posibilidad del escape: «El bombero me dice que La Tía Encarna había dejado la llave de gas abierta y se había dejado morir junto con El Brillo. [...]. Murieron cara a cara, mirándose a los ojos. Murieron sabiamente, para no tener que soportar más humillaciones» (pp. 219-220).

Las transformaciones que atraviesan algunos personajes de la novela se presentan, en primera instancia, como una posible ruptura, como una vía de escape que permitiría un acceso al exterior y, en consecuencia, contrarrestaría los efectos de la violencia y el horror circundantes. Sin embargo, como hemos señalado, esto no se concreta en ningún caso. Mientras que Encarna modifica su apariencia simulando una especie de retorno a lo «aceptable» en términos sociales; en los casos de María y Natalí, se introduce otro elemento que no pertenece al plano de la apariencia, sino al de misma humanidad. Por un lado, el cuerpo de María comienza a exhibir pequeñas plumas hasta que, finalmente, «quedó reducida a un pajarito de plomo que se limitaba a espiar desde su nido en el limonero del patio cómo transcurrían los días del Brillo, silbando unas canciones melancólicas que estrujaban el corazón» (p. 159). Por otro lado, Natalí se convierte en lobizona todas las noches de luna llena y «se encerraba en un cuatro al fondo de la casa, vigilada por La Tía Encarna, con el niño en un brazo y la escopeta en el otro, la puerta asegurada con una cadena gruesa y un candado enorme» (p. 103). El devenir animal aquí no representa un quiebre, sino una continuación: mientras que ser humano suele asociarse con la superación de la animalidad entendida como el enemigo o la degradación (Cragnolini, 2016), en *Las malas* se establece otro tipo de relación basada ya no en la oposición, sino en un acto de reducción. Al igual que los espacios, los cuerpos e identidades violentados se contraen hasta alcanzar su propia supresión. Un pájaro que no vuela, limitado a observar el lugar que ya no puede habitar, y una lobizona encerrada en una habitación son imágenes contradictorias que, empleando la presencia de lo animal/monstruoso, representan y discuten lo humano mediante una explicitación sublimada de lo abyecto: «aquel en virtud del cual existe lo abyecto es un arrojado (*jeté*), que (se) ubica, (se) separa, (se) sitúa, y por lo tanto *erra* en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar» (Kristeva, 1998, p. 16).

La crueldad hacia los personajes no requiere manifestaciones sobrenaturales o monstruosas para construir el horror. Esto no quiere decir que dichos aspectos se encuentren ausentes en la novela, sino que actúan de

otra manera; no son empleados como instrumentos y tampoco se asocian directamente a la naturaleza del agente de la crueldad porque este no es identificable o distinguible de forma clara. *Las malas* articula una serie de amenazas que proceden, en apariencia, de diversas fuentes como pueden ser la policía, los vecinos, los clientes e incluso el hospital; todos ellos actúan territorialmente y cumplen la función de expulsar a los personajes del espacio que les es asignado. De esta forma, el mismo territorio es la hostilidad que, valiéndose de sus componentes, introduce el horror. Ahora bien, lo sobrenatural no se manifiesta en el cuerpo o la naturaleza del victimario, sino en el de las víctimas habilitando la irrupción de lo fantástico en tanto ruptura o cuestionamiento de la realidad[2]. No es lo que provoca miedo o rechazo; es su reacción. La condena hacia los personajes se construye a partir de una supuesta relación ilegítima con sus propios cuerpos, y esto se traslada a todos los demás ámbitos, incluso el identitario, conservando así un desequilibrio que persiste aún después de alterar la relación con lo corporal.

Adriana Cavarero se refiere al inerme como aquel incapaz de atacar o herir; es quien no puede contrarrestar el ataque por encontrarse en una posición de pasividad; no hay equilibrio, simetría ni paridad (2009, p. 59) frente al ataque de un otro omnipotente. Si bien esta noción se inserta en un contexto teórico que busca redefinir categorías propias de otro fenómeno o expresión de la violencia, consideramos pertinente usarlo como un elemento constitutivo de lo que aquí nos ocupa, ya que, en síntesis, define un rol, una forma que puede tomar la subjetividad en determinadas circunstancias. Precisamente esta inacción es la que exhiben los personajes de la novela frente a una violencia que traspasa todo aquello que los constituye como sujetos. Una vez desterrados de los vínculos y de los espacios, la irrupción de lo fantástico en tanto torsión de la realidad se configura, fugazmente, como un instrumento defensivo que borra la humanidad del cuerpo condenado. Sin embargo, este mecanismo se muestra insuficiente, y las cualidades del monstruo o el animal se desvanecen en la inmovilidad.

En *Cazadores de ocasos*, Miguel Vedda (2021) menciona ciertos rasgos en las obras de Samantha Schweblin y Mariana Enríquez que operan al momento de narrar el horror literario. Particularmente, en la obra de Enríquez, destaca «las marcas de la historia» (2021, p. 246) como un aspecto fundamental en su obra; se trata de remisiones a un pasado cercano que captan y hacen emerger ciertas inquietudes y temores propios de la Argentina de las últimas décadas. Simultáneamente, Vedda destaca un movimiento doble relativo a lo territorial, específicamente, al tratamiento, por un lado, del campo, del interior asociado a lo sobrenatural, mágico u ominoso y, por el otro, de las grandes ciudades, de las cuales emerge lo siniestro. Ahora bien, *Las malas* les otorga otra naturaleza a estos aspectos: lo siniestro, terrorífico o amenazante no emerge de la ciudad, sino que *es* la ciudad mediante su disposición, sus espacios, sus habitantes e instituciones. Es el mismo territorio el que se cierra, se contrae y expulsa a quienes no desea empleando mecanismos precisos e identificables, pero representados de manera fantasmal y omnipresente. Aquí, los personajes no circulan por un escenario estático o ya dado, sino que este es dinámico, siempre cambiante y tendiente a la hostilidad; dual en sus formas y manifestaciones, pero uniforme en sus fines. Por su parte, las marcas de la historia, al igual que las protagonistas, remiten a una otredad definida por el odio: «... si alguien quisiera hacer un registro exacto de esa mierda, entonces debería ver el cuerpo de La Tía Encarna. Eso somos como país también, el daño sin tregua al cuerpo de las travestis» (Sosa Villada, 2020, p. 28). Tal como señala Vedda, las «operaciones de clasificación» se configuran como una reacción frente a «lo Otro de la civilización» (2021, p. 247), y asocia determinado grupo con ciertas figuras dentro de las cuales son recurrentes la del monstruo, la del demonio o el animal. Precisamente, en *Las malas*, estas operaciones dan origen al horror y a la inmovilidad que lo caracteriza. En conclusión, la manifestación territorial de estas operaciones permite observar que, en palabras de Julia Kristeva, el espacio del arrojado es divisible, plegable y catastrófico de manera que no puede interrogar «¿quién soy?», sino «¿dónde?» (1988, p. 16). Esa es la naturaleza del exiliado de una identidad insostenible.

Referencias Bibliográficas

Cavarero, A. (2009). *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*. Ciudad de México: Anthropos Editorial.

Cragnolini, M. B. (2016). *Extraños animales: filosofía y animalidad en el pensar contemporáneo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Foucault, M. (2014). *Los anormales*. Buenos Aires: F. C. E.

Kristeva, J. (1998). «Sobre la abyección». *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sosa Villada, C. (2020). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets.

Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Paidós.

Vedda, M. (2021). *Cazadores de ocasos: la literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Buenos Aires: Editorial las cuarenta y El río son orillas.

Notas

* Licenciado en Letras y doctorando en Literatura por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: estebanj88@gmail.com

[1] Michel Foucault (2014) interpreta la institución médico-legal como el instrumento que establece no solo la correspondencia entre el crimen y el criminal, sino que también asocia determinadas conductas al peligro. De aquí emerge la categoría de «individuo peligroso». Esta noción habilita la unión de los conceptos médicos con los jurídicos, pues establece el interrogatorio y el análisis como la primera acción hacia el sujeto, de tipo correctiva, y continúa hacia las sanciones jurídicas. De esta forma, el crimen se patologiza mediante las innumerables pericias que colocan el crimen *dentro* del individuo. Este tipo de pericia «no se dirige a delincuentes o inocentes, no se dirige a enfermos en confrontación a no enfermos, sino a algo que es, creo, la categoría de los *anormales*» (p. 49). En este sentido, «lo anómalo» se configura como aquello a dominar y normalizar mientras señala la exterioridad de un sujeto a corregir o castigar.

[2] Aquí se entiende lo *fantástico* como una vacilación o límite entre lo extraño y lo maravilloso (Todorov, 2006, p. 41). Precisamente esta incertidumbre, en relación con su distancia con lo «real» o lo «imaginario», le otorga a la novela una serie de posibilidades interpretativas que, en definitiva, poseen relevancia en términos narrativos, ya que la permanencia en esa indistinción es parte fundamental en la representación del horror en *Las malas*.

DOSSIER: «TIERRA Y TERROR. LOS HORRORES DE LA LITERATURA ARGENTINA»

«LOS OJOS DEL NIÑO, QUE SALTEN DE MIEDO». RECURSOS TRANSTEXTUALES Y DISCURSIVOS PARA INFUNDIR MIEDO EN EL PÚBLICO INFANTIL, EN *EL BRUJO DE PAJA*, DE FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI

"LET THE CHILD'S EYES POP OUT IN TERROR". TRANSTEXTUAL AND DISCURSIVE WAYS TO INDUCE HORROR IN CHILDREN'S AUDIENCE IN FRYDA SCHULTZ DE MANTOVANI'S EL BRUJO DE PAJA

Montes Welch, Marcos; Gómez Belart, Nuria

Marcos Montes Welch
marcosesteban.montes@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina
Nuria Gómez Belart
nuria.belart@usal.edu.ar
Universidad del Salvador, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 12 Mayo 2023
Aprobación: 18 Junio 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946014/

Resumen: Fryda Schultz de Mantovani, prestigiosa intelectual argentina del siglo pasado, integró el aclamado «grupo Sur». En la revista del mismo nombre, colaboró asiduamente como redactora y editora. Su labor ensayística sumó títulos sobre la literatura para niños y su psicología. Su producción comprende, entre otros géneros variados, textos dramáticos y líricos para niños. En 1956, publicó, en El Salvador, el volumen llamado *El árbol guarda-voces*, en el que se incluye una comedia en tres actos titulada *El brujo de paja*.
En esta obra, la autora presenta un personaje que se equipara con la reconocible figura del *cuco*; es decir, ese ser imaginario que secuestra a los niños desobedientes cuando están durmiendo. Si bien en esta oportunidad no hay motivos aleccionadores para que el villano realice el secuestro, resulta interesante la forma en que la autora inspira el terror en el público infantil a partir de los conjuros del personaje maléfico. Los parlamentos del brujo de paja serán analizados desde una perspectiva transtextual y discursiva, en relación con autores clásicos y contemporáneos.

Palabras clave: Grupo Sur, Literatura Infantil, Teatro, Transtextualidad.

Abstract: *Fryda Schultz de Mantovani, a prestigious Argentine intellectual that lived in the past century, was part of the acclaimed "grupo Sur". She contributed as editor and writer for the homonymous magazine. Her work as an essayist produced many volumes on infants' literature and psychology. Among other genres, she published poetic and dramatic texts for children.* El árbol guarda-voces *appeared in 1956, in El Salvador, and contains a three-act comedy called* El brujo de paja *('The Straw Sorcerer').*
The author herein introduces "El brujo de paja", *reminiscent of the boogeyman —a character that frightens children in folklore oral stories—, who kidnaps them while sleeping. The way in which Mantovani brings up terror in infants reveals itself interesting. The brujo's lines are analyzed from a discursive, transtextual standpoint, and related to classic and contemporary authors.*

Keywords: *Grupo Sur, Children's Literature, Theatre, Transtextuality.*

Introducción

Fryda Schultz de Mantovani (1912-1978) fue poeta, escritora, dramaturga, pedagoga, crítica, ensayista y antóloga. Desempeñó tareas como especialista en didáctica y como conferencista junto a su marido, Juan Mantovani (1898-1961). Fue miembro de redacción de la revista *Sur*, donde publicó asiduamente, tanto artículos propios como reseñas del trabajo de otros autores. También tuvo constante y activa participación en los debates intelectuales. Experta en literatura infantil, le dio la bienvenida, en sus páginas, a las primeras publicaciones para niños de María Elena Walsh (Schultz de Mantovani, 1960).

Su madre, Elisa Cazeneuve de Schultz, había sido la directora fundadora de la escuela Normal de Junín, provincia de Buenos Aires (Báez Damiano, 2020). De ella, heredó Fryda su fascinación por los niños como destinatarios de la obra creadora de los artistas. Dirigió por años la conocida revista *Mundo infantil*. Además, publicó volúmenes propios para chicos: poesía (*Poemas para niños*, 1980), cuentos (*Una gata como hay pocas*, 1974), teatro (*La divertida historia de la marioneta que dejó de ser de palo*, 1934) y antologías (*Repertorio de lecturas para niños y adolescentes*, 1978), por dar solo un ejemplo de cada estilo.

Íntima de los trabajos de Freud, de Piaget y de María Montessori, dedicó varios estudios a la psicología infantil y a la capacidad imaginativa de los niños, además de dar a conocer ensayos sobre autores clásicos como Grimm, Andersen, Perrault y Alfonsina Storni, entre varios otros. Eterna preocupada por la decadencia cultural de su país, expresaba su compromiso del siguiente modo:

> No podemos descuidar ahora ese eslabón importante de la sociedad humana que es la infancia. Tarea de escritores y de artistas —y de todos los que se empeñan en el decoro de un país— es volver los ojos a la infancia (Schultz de Mantovani, 1959, p. 119).

Una lúcida combinación de estas herramientas teóricas con su propio gusto por las rimas y el Siglo de Oro español (además de otros autores inevitables para el teatro, desde William Shakespeare hasta Federico García Lorca) está presente en sus trabajos teatrales, varios de ellos publicados en *Para la noche de Noel* (1949). Este volumen se reeditó, ampliado, en 1956, con el título *El árbol guarda-voces*, en El Salvador. Contiene seis obras dramáticas, entre las cuales se encuentra «El brujo de paja», que fue elegida para realizar el presente trabajo.

En esta obra, la autora presenta un personaje que se equipara con la reconocible figura del *cuco*; es decir, ese ser imaginario que secuestra a los niños desobedientes cuando están durmiendo. Si bien, en este caso, no hay motivos aleccionadores para que el villano realice el secuestro, resulta interesante la forma en que la autora inspira el terror en el público infantil a partir de los conjuros del personaje maléfico. Los parlamentos del brujo de paja son analizados desde una perspectiva transtextual y discursiva, en relación con autores clásicos y contemporáneos.

Sobre la Literatura Infantil y las Relaciones Transtextuales

Durante los años en que Fryda Schultz de Mantovani compuso sus obras, se produjo una crisis sobre la forma de teorizar el modo en que se acerca la literatura al público infantil.

Si bien la tendencia a crear obras infantiles deliberadamente transtextuales es propia de las últimas décadas del siglo XX, es imposible pensar una creación literaria desprendida de una tradición o ajena a la experiencia lectora de su propio autor.

El modelo intertextual y comparativo, que se implementó en las aulas en torno a la década de los años ochenta, nace de la necesidad de prestar mayor atención a los procesos de aprendizaje de los alumnos, pero

ese cambio de concepción no surge de un día para el otro, sino que es producto de un proceso que comienza en los tiempos en los que Schultz de Mantovani publicó sus obras y responde a un cambio de concepción de base: la literatura infantil forma a las personas como lectoras o espectadoras, y les permite desarrollar la competencia literaria, entendida como la capacidad humana para producir, interpretar y dejarse emocionar por los textos literarios.

La competencia literaria no es innata en el ser humano, sino que es una capacidad que debe adquirirse y que está condicionada por factores propios del entorno de cada persona. Por lo general, en la construcción de la competencia literaria, se ponen en juego tres formas de saber: los saberes referidos a los modos del discurso —que le permiten al lector reconocer la forma textual con que se compone una obra—, los saberes de carácter enciclopédico —que le permiten al lector establecer un vínculo entre la obra literaria y lo conocido por el curso de la experiencia o lo recibido por tradición— y los saberes estratégicos —que favorecen la asociación de relaciones transtextuales con otras obras literarias—.

En síntesis, cuando se desarrolla esta competencia, las personas son capaces de relacionar diferentes obras, establecer correspondencias entre textos a través de conocimientos previos que les permitan entender futuras obras literarias y crear vínculos entre ellas que enriquecen la interpretación y la reflexión consecuente. En otras palabras, mediante esta competencia, los lectores pueden establecer asociaciones de carácter metaliterario e intertextual, y así alcanzar un aprendizaje significativo integrado, que potencia la actividad de valoración personal a través del reconocimiento de conexiones y del desarrollo de actitudes positivas hacia diversas manifestaciones artísticas.

Las alusiones a obras concretas o la introducción de elementos literarios de gran tradición son habituales en la literatura infantil escrita por Schultz de Mantovani y, desde una perspectiva compositiva, podrían organizarse en dos formas de expresión intertextual: la primera, la intertextualidad intencionada, en la que la autora fue plenamente consciente de la estrategia utilizada para aludir a elementos externos; y, la segunda, la intertextualidad lúdica en la que la autora, valiéndose de diferentes referencias conocidas para el público, puede recrear la atmósfera de una obra anterior y economizar en los datos que debe verbalizar para que se comprenda la intención literaria.

Sobre la Historia

En «El brujo de paja», se presenta la historia de una familia formada por una madre y cuatro niños, que conviven con un perro guardián, de nombre Bonete, en una casa humilde. Los niños son felices y juegan sin cesar a la ronda junto con su mascota fiel. En el río, cometen juntos una travesura inocente y vuelven a la casa. Son observados por un personaje maligno, el brujo de paja, quien tiene también un perro compañero: Chispas.

El Brujo envía a su perro para que, con mentiras, distraiga a Bonete hasta que se duerma. De esta manera, el Brujo tiene el campo libre para llevar a cabo su fechoría: secuestrar a uno de los niños y llevarlo a su cueva. Llega la noche; con ella, el frío y la Luna. Todo ocurre como se ha planeado. Bonete, adormecido, no nota el robo. Por la mañana, las gallinas lo advierten sobre lo ocurrido y le dicen que cuente cuántos niños hay. Bonete descubre el engaño de la noche anterior y sale tras la pista del chico desaparecido. Llega a la cueva, donde el Brujo lo convierte en estatua. Pero los seres del río, comandados por el pez Dorado, se valen de miles de gotas de agua y de olas para volverlo a su vida original. El perro libera al niño y destruye al Brujo. Al verlo de cerca, los niños reconocen que el ser maligno no era más que un muñeco de paja.

El Miedo como Recurso de Doble Efecto

La obra de Schultz de Mantovani invita a recorrer lecturas lejanas y revela referencias a la literatura clásica universal. No es sorprendente que la autora establezca relaciones transtextuales con las obras consideradas fundamentales para el canon literario. Sin embargo, en muchos casos, la aparición de elementos diversos procedentes de obras de la literatura universal en su producción escrita no supone necesariamente un influjo del hipotexto sobre el trabajo resultante, pues puede tener otros valores añadidos que transcienden la alusión puntual.

Entre la fuente y el escrito resultante, la relación existe y no siempre es explícita en la producción de Schultz de Mantovani, pero el público adulto reconoce las semejanzas y establece un vínculo entre lo que ocurre en la escena y el conocimiento de una tradición literaria. En «El brujo de paja», aparecen escenas que podrían leerse desde el modelo «a en b», es decir, donde lo relevante son los datos del texto fuente como si se tratara de una incrustación. También podría estudiarse la relación de los textos en términos de una forma imitativa en la que las coincidencias estilísticas y temáticas se reducen a la dicotomía entre tradición y poligénesis —como si se tratara una relación de causalidad unidireccionada y lineal, como metáfora de las fuentes literarias—.

Sin embargo, pareciera que Schultz de Mantovani concibió estos vínculos en un modelo de coexistencia, es decir, un modelo «a y b», con una impronta relacional, de naturaleza sistémica, donde los datos son interdependientes, donde ya no es relevante el hecho de que una obra se arraigue en otra, sino que lo central está en la creación de una obra orientada para dos tipos de espectadores, el público infantil y el público adulto, y esas relaciones transtextuales suponen un ejercicio interpretativo —o de redimensión de la obra— a partir de ese enlace con la obra aludida. La relación dialógica que se establece para el adulto no supone la mera interrelación en la que el espectador reconoce una obra y observa la reelaboración de la fuente en la obra infantil, sino que se manifiesta como un eco y provoca una rememoración activa por parte del adulto: esa rememoración propone un ejercicio de reversibilidad, es decir, que, ante ese eco, se relee la obra clásica en la pieza teatral para niños, en una suerte de encuentro complejo que solo puede ser percibido desde la perspectiva de quien tiene un determinado conocimiento de mundo.

La noche es un tiempo de revelaciones. Lo fantástico la recaracterizó como el momento más propicio para el miedo. Si a esta imagen se la combina con el entorno del sueño o de la pesadilla, la atmósfera se vuelve perfecta para trasladar la escena de lo real a lo ficticio. El sueño, como construcción naturalmente críptica y verosímil, alude a una ficción que se percibe como real.

El episodio del secuestro transcurre durante la noche, cuando los niños duermen, y lo sobrenatural se manifiesta ante la Luna, presente en la obra como un personaje más, testigo del robo del niño, que recuerda a la del «Romance de la luna luna», de Federico García Lorca, en carácter y en idéntico uso del recurso de geminación en el verso. El español lo expresa a su modo:

> La luna vino a la fragua
>
> con su polisón de nardos.
>
> El niño la mira mira.
>
> El niño la está mirando.
>
> [...].
>
> Huye luna, luna, luna.
>
> Si vinieran los gitanos,
>
> harían con tu corazón
>
> collares y anillos blancos (García Lorca, 1992, p. 89).

Y Schultz de Mantovani lo homenajea con los versos siguientes:

> Se enfría la luna
>
> con gorro de pan.
>
> La Luna, la Luna,
>
> que va a estornudar
>
> [...].
>
> La Luna parece
>
> que está en camisón...
>
> Se enfría, se enfría,
>
> que vaya a dormir
>
> con un toronjín
>
> en vez de nariz (Schultz de Mantovani, 1956, p. 62).

La autora es consciente de que todos compartimos cierta clase de miedos y de que el placer de la lectura —en el caso del teatro leído— o de la experiencia del público ante una obra de teatro surge de la integración de la resistencia ante las potenciales amenazas de muerte que viven los actores en escena. Huir de los miedos irracionales solo intensifica el horror.

Por eso, en los relatos góticos, hay una huella didáctica en la experimentación que hace el lector para aprender a vencer sus propios temores. Aunque es obvio que Edgar Alan Poe no es partidario de la didáctica explícita en su obra, sí se focaliza en la experiencia placentera del miedo a partir de los *phobic pressure points*, tal como los llama Stephen King (1981). Esos puntos varían de acuerdo con las épocas y las culturas, pero se sabe que son compartidos por un grupo social.

Si bien Schultz de Mantovani no ostenta un conocimiento sistematizado del concepto aportado por Stephen King, en parte, por intuición, y, en parte, por conocimientos sobre la temática de las lecturas infantiles, expone un dominio sobre estos puntos de presión fóbica mediante los cuales busca producir miedo en los niños. Este miedo es superado hacia el final de la obra e, incluso, es minimizado en el momento en que el brujo aparece hecho un muñeco de trapo.

> ... es innegable que hasta en la misma familia, el ser más ligado, como es la madre, obra frente a él con amenazas que son ingenuas y hasta dictadas por la más sana intención, [pero influyen negativamente en el desarrollo espiritual del niño] (Schultz de Mantovani, 1973, p. 16).

Todos los elementos que se introducen en la ficción deben ser consistentes para que el efecto del miedo se logre, pero eso no significa que no sean disparatados. Lo sobrenatural debe ser impredecible para que produzca cierta incomodidad.

Desde la perspectiva de la autora, ese rasgo sobrenatural debe ser verosímil y, particularmente, en la literatura infantil, debe ser neutralizado si está asociado a la idea del mal.

> Es que ese pequeño ser tiene mil ocurrencias disparatadas que chocan con el interés adulto, y este no encuentra otro medio para refrenarlo que una intimidación con la que a veces miente, y otras, ofrece un castigo que de verdad llega (Schultz de Mantovani, 1973, p. 16).

Cuando se ha logrado que el público infantil empatice con el protagonista o con la víctima, los miedos serán compartidos. La clave está en no perder de vista el mayor factor desencadenante: la fragilidad de la condición humana frente a lo ignoto o lo desconocido. Algo puede producir miedo de por sí, pero producirá un miedo mayor si no se explicita del todo, si solo se descubre una parte, si se mencionan detalles secundarios, pero no

se describen los que de verdad importan. No se ve qué es lo que le ocurre al niño en la gruta, tampoco se ve en escena cuando Bonete ataca al Brujo y libera al niño. Todo eso ocurre dentro de la cueva y no son hechos visibles para el espectador. La imaginación es necesaria para generar el miedo, pero también es necesaria para aliviarlo, porque el miedo está dentro de cada persona. La literatura es solo el reactivo y es el espejo para el público de lo que habita en el interior de cada uno.

Entre Conjuros, Brujos e Intertextualidades por Alusión

Schultz de Mantovani deja ver, sin pudores, sus influencias en sus propios escritos y rinde homenaje casi sin velos a los maestros que la precedieron en el teatro y la poesía. Así, establece entre el Brujo y su perro Chispas colaboraciones y diálogos parecidos a los que el shakesperiano Próspero, de *La tempestad*, mantiene con Ariel, una suerte de *daimon servidor* que cumple con todas y cada una de las órdenes de Próspero, con la esperanza de, algún día, ser liberado de esa carga. Basta tomar el siguiente ejemplo de la obra de Shakespeare:

> PRÓSPERO: —Ariel, has cumplido exactamente tu misión. Pero tengo que confiarte más trabajo aún. [...].
>
> ARIEL: —¿Hay más trabajo? Puesto que me das tarea, permíteme recordarte lo que me prometiste y aún no has cumplido.
>
> PRÓSPERO: —¡Cómo! ¿Malhumorado? ¿Qué es lo que puedes pedir?
>
> ARIEL: — Mi libertad. [...].
>
> PRÓSPERO: —Si tornas a murmurar, hendiré una encina y te ensartaré en sus nudosas entrañas, donde aullarás durante doce inviernos.
>
> ARIEL: —Perdón, dueño. Cumpliré tus mandatos y ejerceré gentilmente mis funciones de espíritu (Shakespeare, 2003, pp. 11-12).

Si bien hay diferencias en el trato, cuando Próspero se dirige a Calibán, se percibe el mismo gesto altivo en esa actitud de dominación: «PRÓSPERO: —[...] Si lo echas en olvido o realizas de mala gana mis mandatos, te torturaré con los consabidos calambres, te llenaré los huesos de dolores y te haré lanzar tales gemidos que temblarán las bestias» (Shakespeare, 2003, p. 14).

Estos pasajes resuenan en el público adulto al ver un intercambio análogo entre el Brujo y Chispas, su perro servidor:

> BRUJO: —Tú, que no eres bestia
>
> sino esclavo, mira:
>
> para las orejas,
>
> quiero que me sirvas...
>
> y si no obedeces
>
> una atroz paliza
>
> te hundirá el hocico
>
> para siempre, Chispas (Schultz de Mantovani, 1955, p. 57).

La figura del brujo se entronca con la imagen del brujo sabio y dominante tan característica de la tradición anglosajona medieval, en la que el público esperaba escuchar los conjuros habitualmente compuestos como piezas poéticas y, por lo tanto, como expresiones elevadas plenas de belleza, aunque invocaran el Mal. En *La tempestad*, Próspero hace gala de sus poderes de la siguiente manera:

> PRÓSPERO: —He oscurecido el sol a mediodía, despertado los vientos procelosos y levantado una guerra rugiente entre el verdoso mar y la bóveda azulada. He inflamado el trueno de fragor espantable y henchido la robusta encina de Júpiter con su propio rayo. Conmoví los promontorios sobre sus sólidas bases y arranqué de raíz el pino y el cedro (Shakespeare, 2003, p. 58).

Estas líneas resuenan en los conjuros del Brujo:

> BRUJO: —Tormentosas furias,
>
> malévolos genios.
>
> Molinos de ira
>
> las aspas del viento
>
> ¡giran, giran, giran!
>
> Hermosa mañana
>
> el sol en su lecho
>
> —puñal de mi magia,
>
> cadena del celo—
>
> no puede elevarse
>
> que está prisionero
>
> en tul invisible
>
> de sangre y de fuego (Schultz de Mantovani, 1956, p. 77).

La razón por la cual resulta tanto atractiva como intimidante la figura del brujo está expresada en las propias palabras de la autora:

> El *pathos* de la pureza es lo que hace al artista que, como el niño, se siente fascinado por la presencia ambigua e imprecisa de su contorno: seres y cosas de lenguaje extraño, formas vagas que solo para él tienen un mensaje de cielo o de infierno (Schultz de Mantovani, 1951, p. 13).

Como señala Schultz de Mantovani, «[h]ay una clara justicia, elemental, vindicativa, en los cuentos populares que terminan con el castigo del culpable. [...]. La virtud es recompensada y hay ventajas positivas en mostrarse honesto, paciente, leal y laborioso» (Schultz de Mantovani, 1978, p. 27). El bueno debe ser compensado, y el malo, castigado.

Para poder salvar a Perico (el niño desaparecido), Bonete va hasta la cueva del Brujo, pero el rescate, al menos en un comienzo, resulta fallido. En una suerte de confluencia entre las formas del *märchen*, como *La bella durmiente* —que por un maleficio duerme a lo largo de un siglo entero—, y la tradición bíblica, en el tópico de la *imitatio Dei*, tan característica de la literatura gótica, Schultz de Mantovani introduce un conjuro de transformación. El Brujo convierte a Bonete en una estatua de sal con la promesa de que se quedará así por ciento dos años. El Brujo maldice a Bonete de la siguiente manera:

> BRUJO: —... con una mano
>
> yo te convierto
>
> si quiero, en barro,
>
> si quiero, en ave
>
> en un relámpago,

en una nube...

[...].

Ahora, te mando:

¡vuélvete inmóvil

perro de mármol!

¡ja, ja, ja, ja!

En esta forma

de perro echado

quiero que quedes

ciento dos años (Schultz de Mantovani, 1956, p. 79).

Un dato que resulta confuso en el texto es que el Brujo convierte al perro en una estatua de mármol, pero, cuando es liberado, se afirma que es de sal. Si bien el tópico de la estatua de sal se asocia con el episodio en el que la esposa de Lot huye de Sodoma (Génesis 19) y es poco probable que esa alusión esté latente en la obra de Schultz de Mantovani, sí es perceptible en «El Brujo de Paja» el eco de «La estatua de sal», de Leopoldo Lugones, incluido en *Las fuerzas extrañas* (1906). En este relato, un monje se debate ante la duda de si debe liberar o no a un ser transfigurado en una estatua de sal: «¡Bautizar la estatua de sal, liberar de su suplicio aquel espíritu encadenado! La caridad lo exigía, la razón argumentaba» (Lugones, 1906, s. d.).

A diferencia del monje del relato de Lugones, el pez Dorado invoca a las fuerzas de la naturaleza para liberar al perro, pero no se lo define como un bautismo, aunque se lo reconoce como un ritual equivalente:

¡Venid, gotas de agua

mojad su frío cuerpo

si es sal, que se disuelva,

despierte, si está muerto!

(*Las gotas de agua desprendidas de una ola, circundan al perro inmóvil. En círculo, con los peces, repiten la primera ronda de los niños*) (Schultz de Mantovani, 1956, p. 81).

Para algún espectador exigente, la inconsistencia en la materia de la transformación podría ser perturbadora. Sin embargo, en una obra escrita especialmente para niños —aunque tenga en consideración al público adulto—, esto carece de relevancia, puesto que el foco de atención se concentra en el proceso mediante el cual se libera al héroe —Bonete—, que debe rescatar a Perico y detener al Brujo de una vez por todas.

Ya había dicho Goethe a su albacea Eckermann al referirse a lo demoníaco, es decir, al enigma inefable del mundo: «Es aquello que no puede resolverse por entendimiento ni razón. No reside en mi naturaleza, pero estoy sometido a él» (Schultz de Mantovani, 1951, p. 9).

A modo de Conclusión

Una obra de teatro se enriquece cuando confluyen en ella otras voces discursivas, que se revelan en los parlamentos y en el accionar de los personajes, y en el devenir escénico.

A lo largo del presente trabajo, se ha expuesto, tomando como referencia los parlamentos del villano en «El Brujo de Paja», la confluencia de fuentes que gravitaron en el proceso compositivo, ya sea de manera intencionada o involuntaria.

Las motivaciones que haya tenido la autora para incorporar estas referencias de lecturas clásicas o universales en su propia creación parecen ser múltiples. Es muy probable que muchas provengan de la propia educación escolar y del canon de autores que esa educación hace posible. Los hermanos Grimm con la reelaboración de los *märchen*, Shakespeare, Lugones, Lorca: todos son autores de alcance masivo y que bien podrían haberse leído durante la formación escolar, y que para el público adulto tienen un valor añadido de nostalgia por la juventud.

Es importante recordar que, incluso en la rememoración del adulto, «el miedo, en todas sus gradaciones, hasta la que llega al estado zozobrante del terror, es uno de los acontecimientos que más impresionan la vida infantil» (Schultz de Mantovani, 1973, p. 16).

Apelar a los autores clásicos universales no es una ocurrencia única de Schultz de Mantovani. Algo similar ocurría con los autores clásicos de la literatura de terror, como Poe, que citaba a Horacio o a Virgilio, por lo que puede deducirse que la autora es consciente de una tradición y la replica en su propia obra. La experiencia del miedo está muy vinculada a los primeros años de vida y, siempre pensando en el público adulto que también accede a la creación literaria, la vivencia se fortalece mediante la añoranza, los ecos de la literatura que se frecuentaba en la juventud y en el miedo que siente el niño a quien acompañan en la lectura o ante la puesta en escena de «El brujo de paja».

Referencias Bibliográficas

Báez Damiano, F. (2020, may. 24). Los orígenes de la literatura de Junín: compromiso, amores y mujeres pioneras. *Diario Democracia* [en línea]. Consultado el 29 de sep. de 2022, desde: https://www.diariodemocracia.com/vida/sociedad/223178-origenes-literatura-junin-compromiso-amores-mujere/

García Lorca, F (1992). *Antología poética*. Buenos Aires: Losada.

King, S. (1981). *Danse Macabre*. Londres: Hodder and Stoughton.

Lugones, L. (1906). *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Arnoldo Moen.

Schultz de Mantovani, F. (1951). *Fábula del niño en el hombre*. Colección Ensayos breves. Buenos Aires: Sudamericana.

Schultz de Mantovani, F. (1955). *El árbol guarda-voces*. San Salvador: Ministerio de Cultura.

Schultz de Mantovani, F. (1959). *Sobre las hadas. Ensayos de literatura infantil*. Buenos Aires: Nova.

Schultz de Mantovani, F. (1960). Tutú Marambá. *Revista SUR*, (286), 55-57.

Schultz de Mantovani, F. (1973). *El mundo poético infantil*. Buenos Aires: El Ateneo.

Schultz de Mantovani, F. (1978). *La torre en guardia. Lógica del mito en la infancia y en los pueblos*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Shakespeare, W. (2003). *La tempestad*. Biblioteca Virtual Universal [en línea]. Disponible en línea, en: https://biblioteca.org.ar/libros/1140605.pdf.

Notas

* Marcos Montes Welch es dramaturgo por el Instituto Universitario Nacional de las Artes y Corrector Internacional de Textos en Lengua Española por la Fundación Litterae y la Fundéu. Es magíster en Lexicografía Hispánica por la Real Academia Española y la Universidad de León. Correo electrónico: marcosesteban.montes@usal.edu.ar
Nuria Gómez Belart es doctora en Letras y correctora literaria. Es profesora titular y coordina tres diplomaturas en la Facultad de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales (Universidad del Salvador). Correo electrónico: nuria.belart@usal.edu.ar

DOSSIER: «TIERRA Y TERROR. LOS HORRORES DE LA LITERATURA ARGENTINA»

POSSE COMITATUS

POSSE COMITATUS

Pérez-Alonso García-Scheredre, Susana

Susana Pérez-Alonso García-Scheredre
Escritora asturiana, España

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946015/

Nota Editorial

Como en todas las jornadas de literatura argentina, invitamos a escritores a compartir sus experiencias y reflexiones en torno a las problemáticas que debatimos. Agradecemos este ensayo que nos acerca su autora y que ponemos en diálogo con las reflexiones de los académicos que participaron del evento.

En Hunan, en el distrito de Jiangyong, en la cuenca del río Xiang, cuentan que suena un arpa entre las ramas y las rocas. Llega el sonido al Yangtsé que lo transporta hasta su desembocadura y, desde allí, se expande por mares y por océanos. Entre las aguas se mezclan lágrimas. De mujer. También cuentan que alguien tiene una moneda en la que está inscrita una palabra de ocho caracteres, que traducida significaría: «Todas las mujeres bajo el cielo pertenecen a la misma familia».

En Hunan, cerca del río Xiang, las mujeres crearon una lengua propia. Les negaban el derecho a la enseñanza, no sabían escribir: papel, paños, pañuelos y cinturones fueron los caudales de comunicación que emplearon para inventar aquella lengua propia, el nüshu. La primera vez que tuve conocimiento de esto fue hace años, muchos. Un periódico informaba sobre la última mujer que hablaba *nüshu*, el lenguaje de las lágrimas al sol, un lenguaje exclusivamente femenino que fue barrido, o al menos lo intentaron. Los ideólogos de la Revolución Cultural dieron orden de hacer desaparecer cualquier vestigio, y en ello se afanaron los Guardianes Rojos. Las revoluciones denominadas culturales suelen tener estos avatares: destruir lo que no se comprende, lo que se considera peligroso para el poder. Curiosamente da igual el poder, el que se ataca y extingue, o el que llega a *iluminar* la vida de los ciudadanos del nuevo régimen. Es, a mi entender, esta lengua milenaria y ahora recuperada uno de los mejores ejemplos de subversión femenina frente a la cerrazón

milenaria que nos acompaña desde, parece, el principio de los tiempos. El poder de la palabra, de su auténtico significado, es un arma tan peligrosa como un barril de pólvora con la mecha encendida en la sentina.

Siguiendo con el lenguaje náutico, diré que la lengua necesita carenarse periódicamente para seguir avanzando por el océano proceloso que puede ser el camino de las mujeres en el mundo. Surge el problema cuando, de entre las sombras, aparece una luz que indica un camino a seguir, un faro, y al final nos conduce a los acantilados y no a puerto seguro. Los raqueros están permanentemente al acecho... También los hay en el lenguaje, en las intenciones aparentemente bondadosas y alentadoras para liberar a la mujer de sus yugos. ¿Puede la palabra evitar la carga que supone menstruar cada mes durante años? ¿Evitar la carga, sí, carga, que supone llevar a un hijo en nuestro cuerpo durante nueve meses? ¿Evitar la carga que supone la crianza de los hijos? ¿Evitar ser convertidas en armas de guerra cuando nos violan en conflictos bélicos? ¿Evitar que seamos nosotras las que debamos adoptar medidas anticonceptivas que conllevan riesgo para nuestra salud? ¿Evitar que seamos nosotras las que sangremos al abortar?

La respuesta es evidente: no.

Por ello, debemos tamizar cada palabra que usamos en la lucha diaria por la igualdad, todas y cada una de ellas. De no hacerlo, caemos en el sofismo más abyecto. De hecho me temo que hemos caído en él. La lucha de las mujeres debe tender a fines, resultados y beneficios claros, de no ser así, no sirve. Ya no estamos hablando de poder votar, hemos dado un paso de gigante: hablamos de igualdad real, que no existe. De medidas paliativas ante factores de manifiesta desigualdad que suponen algo clave, y de lo que nadie parece querer hablar: sexualidad, maternidad. Sí, el beneficio no es generalizado y, a día de hoy, solo las clases dominantes lo tienen. La igualdad es un fracaso, lo está siendo. La palabra es el catalizador que lleva al cambio; eso ha de ser la palabra: un catalizador que permanezca inalterable después de efectuar su función.

¿Cómo hemos llegado a esto? La oratoria se ha encargado de ello. Ha propagado el engaño para beneficio de muy pocas mujeres. Poder contra verdad. Música de ascensor contra lágrimas, y problemas reales contra melodías de arpa. Todo mediante la palabra. ¿Qué interés puede existir en elegir la zafiedad?

En términos del profesor Daniel García Posada, «el lenguaje modifica la sociedad», y puede hacerlo deshaciendo situaciones claramente injustas, por lo que supone inconvenientes para la mujer, de arrinconamiento en el lenguaje. Invoco, de manera breve, un claro ejemplo: virtud. *Virtus, -utis* deja de ser una palabra que solo podía ser aplicada al varón, para convertirse en un vocablo aplicable también a mujeres. Pierde el único sentido de potencia, virilidad, hombría, y se convierte en algo, llamémoslo, universal desde el punto de vista de los géneros. El conocimiento etimológico, la transición de las palabras es absolutamente necesario para saber de qué hablamos, de conocer. A día de hoy, esto parece no ser necesario. Nos volvemos locos discutiendo, que no debatiendo, vocablos difíciles de explicar, de entender, generando una ceremonia de la confusión que lleva a todo menos a lo importante: conocimiento. Veo crecer cada día «el fango de la ignorancia en la misma medida que crece el dolor de la lucidez». La ignorancia, enmascarada como belleza, embelesa y se convierte en ideología mediante la oratoria y, entre tanto fango, solo una parte de las mujeres vislumbra una salida medianamente digna. Busca esa oratoria vil el poder/beneficio individual, no el colectivo.

A mi entender hay una palabra que sobresale por encima del resto en el uso inadecuado que de ella hacen los sofistas de turno: *empoderar*. ¿Quién ha explicado si esta palabra se toma del término inglés o del castellano? Difiere mucho uno u otro. ¿Damos poder o ponemos en valor? Usando sin cesar la palabra 'empoderar' arrasamos el conocimiento, creamos ideología y vestimos santos, pero no cambiamos el cuerpo que está lleno de carcoma. Pondré otro ejemplo: en la Ley del Salud del Principado de Asturias, figura innumerables veces la palabra 'empoderar', 'empoderamiento'. Sin sentido, no tiene sentido lo que allí se dice, y el uso del término 'empoderar' tal y como se quiere usar. ¿Un paciente, del sexo que sea, es, a día de hoy, un oprimido, un ciudadano sin poder? No, es evidente que, pese a la falta de protección de algunos derechos en la legislación aplicable, no lo es. Pese a la invalidez que provoca estar enfermo, hay leyes que amparan los derechos del paciente, del enfermo.

Asimismo, parece haberse retrocedido a la época en la que la palabra 'hospital' se usaba en su segunda acepción, según el *Diccionario RAE*: «Casa que servía para acoger pobres y peregrinos por tiempo limitado». Caridad, al fin. Sin embargo, esa ley está llena de la palabra 'empoderar' en el sentido inglés, *empower*. ¿Dar poder? Eso lo otorga el mismo nacimiento, el ser ciudadano, pero se usa una palabra que no debería tener encaje en la ley, en ninguna. Yo no hablo inglés, millones de españoles no lo hablamos, pero para mi consternación, usan, una y otra vez, esa palabra. Es cuasimágica: dices «empoderar» y ya tienes poder. Tal parece. Las lenguas clásicas, que, si alguien no lo remedia, terminarán siendo lenguas muertas en el peor sentido, son creadoras de revolución. Lo son desde el momento en que nos ayudan a desvelar ciertas verdades, porque la idea de una única verdad ya ha caído hace mucho tiempo... conocer la verdad, a quitar el disfraz a las soflamas usadas para lograr fines que poco tienen que ver con el avance femenino ni con la lengua que hablamos. 'Empoderar' crea ficciones interesadas, y si analizásemos su etimología, amplia y en muchas lenguas, terminaríamos dándonos de bruces con *poti* y de ahí terminaríamos en *déspota*. ¿Qué motivo existe para no explicar todo esto? No he escuchado jamás *poner en valor*. ¿Tan carente de cualidades nos encuentran quienes usan «empoderar» como si fuese la vara mágica de los cuentos?

¿Qué temor existe frente a la expresión «poner en valor», *pondus*? En mi tierra decimos: «emponderote mucho...». Alguien nos puso en valor, nos alabó.

El término que se usa actualmente cuando hablamos de la mujer. 'Empoderar' no es, a mi entender, correcto, a no ser que se entienda como 'tomar el poder'. Demos las vueltas que demos, incluso si llegamos a *apoderar*, no le veo sentido, ya que solo se apodera a alguien en plena posesión de derechos civiles. Si estamos en posesión de ellos, ¿qué necesidad tenemos de ese *empoderamiento*, que no *emponderamiento* (lengua asturiana)?

Mi creencia, firme, es que la lengua, como ciencia, ha de estar despojada de toda ideología. La ciencia no ha de usarse de manera ideológica, jamás, pero se hace. Por supuesto, el uso de la mujer para lograr posiciones particulares ventajosas es detestable, pero habitual, como lo ha sido siempre. Mujer y lengua quedan unidas por el uso inadecuado que de ellas se hace. Troyanos, en la lengua existen troyanos, y rememorando el pasado, llegaríamos a una nueva perversión en la historia: Troya se aniquiló no por amor, sino porque era un codiciado paso comercial. Debemos insistir en ello una y otra vez. Necesitamos medidas correctoras de las situaciones exclusivamente femeninas que expuse anteriormente y, desde luego, esas medidas no se visibilizan usando, de manera recurrente, *los/las* (de nuevo uso partidista, sofista, de la lengua y de la mujer).

Si las mujeres no existiésemos no habría mundo, solo con esto ya es suficiente para que pongamos en valor lo que nos debe la humanidad. La maternidad es esencial cuando hablamos de mujeres, y bien claro lo dejan las novelas de naufragios que todos hemos leído: mujeres y niños. Lo de los ancianos es, en el fondo, cuestión romántica y no siempre cierta. No necesitamos usar palabras inglesas teniendo una lengua tan bella, tan rica y llena de matices como la nuestra. La única explicación es el uso político que he expuesto. Los seres humanos somos iguales, da igual el sexo, da igual la raza, por ello, incido una y otra vez en la importancia de oponer las dos acepciones de empoderar: la que busca el poder y la que busca la igualdad mediante poner en valor.

Posse comitatus es el título que elegí. No se merecía menos el tema. 'Ir acompañada'... Pensaba, cuando escribí ese título, en romper cadenas. Durante siglos hemos tenido que ir acompañadas por hombres, sin ellos no había camino. Ahora parece que debemos ir en compañía de mujeres, por imposición, por norma. Parece que debemos aceptar expresiones zafias que no definen en absoluto la condición femenina, son malas copias de incorrectas prácticas masculinas. Librarse del yugo exige estudio, saber, conocer. Cambiar un yugo por otro no debe estar en nuestros planes. ¿Bebemos solo de las fuentes anglosajonas para el conocimiento de un problema y su resolución? ¿Conocemos nuestra lengua? ¿Sabemos exactamente lo que decimos al usar 'empoderar'?

Si realmente la moneda con la inscripción «Todas las mujeres bajo el cielo pertenecen a la misma familia» debería llevar una nota que dejase en claro que, en toda familia, hay miembros pobres y otros ricos. 'Tribu', 'familia', no son sinónimos de pensamiento ni lengua única, ni siquiera de igualdad. No pensar, *puto, ut*

puto, como el resto de mujeres no ha de ser motivo para ser silenciada, y lo es y lo ha sido. Que imitando la imaginación que, en algunas ocasiones, utiliza el profesor Corominas en su diccionario y de la que habla, con cariño, el profesor don Emilio Alarcos, la convierto, en este momento, en una reflexión: putear no es nada malo, es, al fin, pensar...

> En cuanto a Sócrates, al contraponer la Filosofía, el puro amor al Saber, frente a la Sofística, que aplicaba este saber a la vida real, dio el paso fatídico de separar al Filósofo del Público, abriendo una brecha aún no superada y que quizá nunca llegará a serlo. Desde ese preciso momento aparece en escena uno de los personajes protagonistas de esta historia: el Vulgo, la masa supuestamente zafia y grosera, que no merece esas bendiciones que brinda el Saber cultivado por el placer de cultivarlo. Pero desde el punto de vista del Vulgo, que por muy vulgar que sea también tiene opinión, surge el concepto del intelectual pedante, del parásito ocioso, altivo y estirado con que muchas veces se ha mirado —y se mira— a los hombres de Ciencia, y que ha sido fuente inagotable de inspiración para dramaturgos desde Aristófanes hasta Jardiel Poncela pasando por Molière. No olvidemos que es el Vulgo, y no las personas distinguidas, el que suele pagar su entrada al teatro, de lo que depende la manutención del dramaturgo; por lo que éste tiende por lo general a adoptar el punto de vista de la mayoría.

No encuentro mejor forma de terminar mi exposición que ese párrafo escrito por don Enrique Battaner Arias dentro del corpus de su «Lección inaugural» del curso 2001-2002 en la Universidad de Salamanca.

Notas

* Escritora asturiana. Correo electrónico: susana@susanaperezalonso.com

DOSSIER: «TIERRA Y TERROR. LOS HORRORES DE LA LITERATURA ARGENTINA»

MUERTE, ESPACIO Y SINIESTRO EN *MATAR LA TIERRA* (1952), DE ALBERTO RODRÍGUEZ

DEATH, PLACE AND SINISTER IN MATAR LA TIERRA *(1952), BY ALBERTO RODRÍGUEZ*

Rodríguez, Carlos Martín

Carlos Martín Rodríguez
rodrigueztrillo@gmail.com
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 13 Julio 2023
Aprobación: 11 Agosto 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946016/

Resumen: Publicada primeramente en 1952, *Matar la tierra*, del mendocino Alberto Rodríguez (h.), ha sido escasamente explorada por la crítica literaria. Por solo citar dos ejemplos, entre los pocos referentes que han abordado esta narración, Ángela Dellepiane (1968) la ubica entre las «novelas de la tierra» que visibilizan, con tono de denuncia, las regiones interiores de la Argentina; mientras que Pedro Orgambide y Roberto Yahni (1970) la emparentan a los cánones de la novelística indoamericana a la manera de Arguedas, Céspedes y Gallegos, destacando, asimismo, la utilización del monólogo interior y «la inclusión de lo mágico» como algunas de sus características más novedosas. Así, la estética realista, con sus variantes, ha sido el común denominador a la hora de analizar este texto. Sin anular las interpretaciones anteriores, de nuestro trabajo crítico, se desprende la pertinencia de emprender una lectura de *Matar la tierra* (1952) atendiendo las categorías muerte, espacio y siniestro. La tierra, como antagonista animado de Justo, que se interpone violentamente ante este y su proyecto de vida; el espacio como actor maldito y propiciador de contingencias vehementes; la acechanza de la tierra y el espacio como factor desencadenador de muerte; y la representación de un espacio espectral que subsume a Justo en una paranoia asesina son algunos de los factores que nos permiten pensar este texto en estrecha relación con la lectura de Sigmund Freud en «Lo siniestro» (1919).

Palabras clave: *Matar la Tierra*, Alberto Rodríguez, Siniestro, Muerte, Espacio.

Abstract: Matar la tierra *(1952), written by Alberto Rodríguez, has been little studied by literary critics. Among the few critics who studied his novel, Angela Dellepiane (1967) analyzes it as a novel of the land that critically expresses the interior of Argentina. Pedro Orgambide y Roberto Yahni (1970) think this text in relation to the indoamerican novel (Arguedas, Céspedes y Gallegos). They also think that the use of the interior monologue and "magic" is an important characteristic in* Matar la tierra *(1952). Realistic aesthetics has been the category most used to think critically about the texts. Without denying previous jobs, this paper will carry out a reading of killing the floor from the concepts of death, place and sinister. Death as Justo's antagonist who violently intervenes before his desire; place as a generator of violent situations; floor and place as generators of death; the representation of a floor that leads Justo*

to a murderous attitude. All of this allows us to think about Alberto Rodriguez's novel in relation to Freud's concept of the sinister.

Keywords: Matar la Tierra, *Alberto Rodríguez, Sinister, Death, Place.*

Hacia comienzos del siglo XX, el psicoanalista austriaco Sigmund Freud pensó la noción de lo *siniestro* a partir de un análisis en torno a los alcances semánticos del término en diferentes expresiones lingüísticas y en el análisis de casos clínicos y ejemplos extrapolados de la literatura. Este recurso no resulta exclusivo del trabajo «Lo siniestro», publicado en 1919, sino que, por el contrario, constituye una constante en los textos de Freud, quien se sirvió, en reiteradas oportunidades, de la literatura para dar cuenta de las conductas y las acciones humanas desde una perspectiva tan genérica como particular.

La referencia al plano de la estética como un factor de importancia a la hora de delimitar los lindes de *lo siniestro* torna sumamente significativa, para el abordaje de nuestro trabajo, al artículo y las reflexiones producidas por Freud hace poco más de cien años.

Al respecto el autor sostiene que la exploración sobre las producciones estéticas, en tanto expresiones de la sensibilidad, en principio, resulta una práctica raramente desarrollada por los psicoanalistas. Sin embargo, el estudio de *lo siniestro* es una de las escasas circunstancias en que el psicoanálisis y las producciones estéticas establecen nexos relacionales, muchas veces, necesarios y esclarecedores.

Asimismo, la definición de *lo siniestro*, desde la óptica de Freud, suele resultar, a menudo, una tarea un tanto imprecisa, fácilmente equiparable con la noción más general de *lo angustiante*. De esta manera, y para subsanar estas inexactitudes, el autor emprende la tarea de desentrañar *lo siniestro* desde lo lingüístico, para lo cual recurre al término *unheimlich*. Dicho vocablo posee un antónimo, *heimlich*, que alude a lo íntimo, familiar y hogareño, a partir de lo cual se podría suponer que lo cotidiano y lo conocido no puede corresponderse con la noción de *lo siniestro*, mientras que lo novedoso y lo desconocido estarían más cerca de dicha categoría. Sin embargo, los alcances semántico-lingüísticos no agotan la definición de esta categoría, puesto que lo singular no siempre trae consigo la sensación de *losiniestro*:

> La voz alemana «unheimlich» es, sin duda, el antónimo de «heimlich» y de «heimisch» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro (Freud, 1978, p. 15).

A partir del minucioso escudriñamiento de esta palabra, *lo siniestro* sería un espanto asociado a las cosas y/o circunstancias conocidas y familiares. De esta manera, el término *heimlich* encierra la paradoja de hacer alusión tanto a lo familiar y cotidiano como a lo oculto y disimulado, entrañando así una doble significación que permite conjugar lo cotidiano con lo desconcertante.

Aludiendo a referencias extraídas, en su mayoría, del ámbito de la literatura, *losiniestro* podría verse reflejado en diferentes situaciones ejemplares. Así, la indeterminación ante la posible naturaleza animada de un objeto inanimado; el retorno involuntario y reiterado a un mismo lugar; y el sobrecogimiento ante un hecho en apariencia cotidiano ocupan un sitio de prevalencia a la hora de pensar en ejemplos de *lo siniestro*.

En este punto, el autor austríaco realiza una distinción necesaria entre *lo siniestro* que se vivencia y aquello que se imagina. No resultan análogas las experiencias provenientes y analizadas a partir de los sueños, por ejemplo, a las que se producen para ser plasmadas en obras estéticas. En las representaciones ficcionales, *losiniestro* adquiere un carácter «multiforme» a la vez que muchas de las manifestaciones que podrían ser siniestras en el plano de la realidad no lo son en las elaboraciones narrativas, por ejemplo. A su vez, la ficción,

según el criterio de Freud, cuenta con innumerables medios para provocar, de manera artificiosa, cuando no exagerada, la situación del siniestro.

Sin embargo, el autor hace una mención especial a las obras ficcionales en donde el poeta se ubica exprofeso en «el terreno de la realidad común». En esas circunstancias, la reacción ante *lo siniestro* adquiere características muy similares a como el sujeto reaccionaría ante sus propias vivencias. De esta forma, las reflexiones teóricas de Freud podrían permitirnos pensar en una relación dialógica entre ficción y efecto de realidad, que resulta de gran valor a la hora de explorar textos que se encuentren inscritos en una estética de corte realista, pero que, a su vez, conjuguen elementos y recursos también esperables en textos de naturaleza más cercana a lo fantástico.

Tras este breve abordaje al concepto freudiano que nos ocupa, podemos introducirnos en la obra de Alberto Rodríguez (h.) para explorar, a partir de las nociones muerte, espacio y siniestro, un particular entramado narrativo que rompe con los parámetros del realismo-regionalismo clásico para incorporar un conjunto de actores, espacios y acciones que encierran una voluntad de crítica social, pero desde un artificio narrativo que resalta las complejas subjetividades de sus personajes y una voluntad estética en la elaboración del entramado ficcional.

Matar la tierra (1952) desarrolla su trama novelística a partir del relato de las experiencias vividas por dos grupos familiares, los blancos y los indígenas, que comparten una espacialidad común que los subsume en circunstancias de oprobio y de privaciones. Por un lado, se presenta el devenir de la familia integrada por Justo y Juan de Dios, su hijo, inmigrantes provenientes de España, quienes, a causa de un accidente fortuito, terminan viviendo y trabajando en el árido suelo mendocino. Por otro lado, un núcleo familiar de indígenas, bajo las figuras dominantes de Nahueiquintún, Cuncuna y Cuchapil, aparece representado mediante un cúmulo de escenas y de descripciones que remarcan un carácter pasivo fuertemente atravesado por la espera como factor dominante de una existencia anodina.

Tanto uno como otro grupo familiar experimentarán marcadas tensiones con la tierra en tanto espacio que no se presenta como mero telón de fondo de las acciones narradas, sino que ocupa un papel de importancia en los destinos y peripecias de los actores de la obra.

El espacio de Justo y de Juan de Dios (los «blancos») es escueto a la vez que privativo. El hogar familiar no tan solo carece de lujos y comodidades, sino que también adquiere, con el correr del relato, rasgos de una consumada suciedad y desorden, que impiden el normal desenvolvimiento de las acciones domésticas habituales; pero, además, es un espacio que cercena parte de la familia de Justo: Alegría, su hija, fallece a causa de la mordedura de una alimaña surgida de la propia tierra.

En esta representación espacial, prevalecen los lugares abiertos: el campo descrito como un gran manto de tierra infértil y arisca a los intentos de Justo por tornarlo productivo. El espacio cerrado, doméstico, apenas se menciona para remarcar la carencia de comodidades y la ausencia de resguardo: es un lugar de muerte que no actúa siquiera como refugio momentáneo ante la fiereza del espacio exterior.

A lo largo del relato en torno a Justo y su familia, la tierra puede pensarse, desde una lógica actancial, como un actor más en tanto es un agente de transformaciones en las secuencias narrativas en las que participa el núcleo familiar.

De esta manera, la tierra es un agente de privación para Justo, ya que resulta culpable de la muerte de su hija y responsable del alejamiento de Juan de Dios, quien decide formar pareja con Cuncuna, una joven indígena, y asentar raíces en suelo mendocino para trabajarlo y formar una nueva familia. Y también lo priva, a partir de un hecho circunstancial, del objeto de su deseo en tanto inmigrante. Tras su llegada a la Argentina, emprende un viaje en carreta con destino a la ciudad de Mendoza, en donde supone la posibilidad de trabajar y desarrollarse económicamente. Sin embargo, a causa de un empantanamiento en el camino, debe pernoctar en Cocorto —anterior nombre de la actual Villa Antigua—, paraje en el cual se desarrollan las acciones del relato y que nunca podrá abandonar.

Así, esta descripción podría representarse a partir de un programa narrativo en el cual la tierra adquiere particular relevancia. El sujeto Justo se encuentra en disyunción con el objeto riqueza y pretende conseguir la conjunción de dicho objeto a partir de la realización de un viaje a la ciudad de Mendoza. No obstante, se encontrará con el antisujeto u oponente «tierra», que impide la conjunción entre sujeto y objeto a partir de su intervención en el relato.

En este contexto, Justo experimenta la tierra como un actor hostil que, por un lado, atenta contra su deseo de riqueza, ya que, por más que se la trabaje de sol a sol, no produce ninguna ganancia material; mientras que, por otro lado, se configura como un actor propiciador de muerte y de desposesión. No tan solo su hija muere a causa de la acción del espacio, sino que, además, su hijo lo abandona tras los pasos de una indígena, «hija de la tierra».

De esta manera, Justo verá en la tierra a un contrincante que deberá ser eliminado como condición necesaria de supervivencia. Intentará matar la tierra a partir de tres acciones: escasearle el riego, destruir sus pocos cultivos y clavarle sus herramientas de trabajo para torturarla. En este punto, es importante remarcar que Justo no piensa este «matar la tierra» desde un punto de vista metafórico, sino que la muerte del espacio de oprobio es representada como una instancia de acción real y concreta: la tierra es actor vivo que mata y frustra, por lo que es necesario proceder a una defensa categórica e inmediata a partir de la aplicación de procedimientos que concluyan con la muerte de ese «espacio maldito».

En la separación entre Justo y su hijo, la tierra también jugará un papel de relevancia, esta vez, simbolizada en la figura de Cuncuna. Esta joven indígena pertenece a una familia de antiguos guerreros que, tras la Conquista del Desierto, abandonaron sus armas y modos de vida comunitarios para sumergirse en el plano de la inacción y el recuerdo. Nahueiquintún, padre de Cuncuna, vive sus días recostado en una sucia choza añorando la llegada de la remesa del gobierno nacional como único medio posible de subsistencia. Sin embargo, esa remesa, símbolo de un tiempo pasado, nunca llega, y tanto el cacique como su familia pasan sus días en la más absoluta inacción, solo interrumpida con la preparación de fermentos que los subsumen en la ebriedad y el adormecimiento.

El espacio de los indígenas adquiere características similares al del blanco: ambas espacialidades están atravesadas por las privaciones y la suciedad. Sin embargo, ante *el hacer* y *no poder* del blanco se contrapone un *no hacer* por parte del indígena que lo constituye como un espectador de un tiempo pretérito irreal.

En este punto resulta significativo retomar el personaje de Cuncuna como una representación simbólica de la tierra que, una vez más, vuelve a interponerse en el camino de Justo. Su nombre significa «gusano» y es caracterizada como una joven de apariencia desaliñada, sucia, con piel seca y descrita fisonómicamente a partir de la prevalencia de los colores marrones y grises. Ella será el objeto de deseo de Juan de Dios, quien, finalmente, consigue el beneplácito de Cuncuna para el inicio de una relación que culminará en la posibilidad de concebir un hijo.

Hacia el término del relato, un Justo decidido a matar la tierra privándola del riego cotidiano es interrumpido en su quehacer por un desconocido personaje que, subrepticiamente, ingresa al campo y abre las acequias para que el agua fluya entre la tierra. Se trata de Juan de Dios, quien, a pesar de sentir el desprecio de su padre tras la decisión de irse a vivir con Cuncuna, en diferentes momentos de la semana, se agazapa por entre el campo de su padre para evitar que este destruya la posibilidad de tornar productivo un suelo hasta el momento arisco.

Frente a esta situación, Justo decide esperar armado al intruso y ponerle fin a la obstrucción de su deseo: matar al intruso se constituye en un acto necesario para conseguir el objetivo último de matar la tierra. Durante una excursión nocturna por el campo de Justo, Juan de Dios es acompañado por Cuncuna. Entre las sombras y sin que pudiera advertir más que dos siluetas atravesando el campo, Justo dispara su mosquete; hiere gravemente a la joven. Si bien el español, tras escuchar los gritos de la indígena previniendo a su acompañante, pensó que había acertado el disparo en Juan de Dios y no en Cuncuna, muerte y tierra vuelven a conjugarse en una misma escena.

El deseo asesino de Justo frente a una tierra igualmente asesina y violenta se ve frustrado: Cuncuna, la joven «hija de la tierra», sobrevive, al igual que el espacio agreste y privativo que Justo nunca podrá dominar. En contraposición, tras ejecutar el disparo y emprender una rauda carrera por el campo, el español cae, pesadamente, al suelo. Ya no tendrá voluntad de levantarse, aunque hubiera podido hacerlo. Al cabo de las horas, una jauría de perros cimarrones daría con su cuerpo, aún con vida y con plena conciencia de sí, para cercarlo mortalmente. En esa circunstancia, el horror domina a Justo, quien entiende la inminencia de su violeta muerte y el triunfo final de la tierra, que, en la representación de un grupo de bestias trashumantes del espacio campestre, lo condenará a una muerte lenta y tortuosa. Quien en páginas precedentes albergó el proyecto de lastimar la tierra hasta matarla sufriría la muerte de la misma forma que la había planificado para la tierra, su mortal enemiga.

Desde sus primeras publicaciones acaecidas durante la década del cincuenta, la obra de Alberto Rodríguez (h.) ha recibido una escueta exploración por parte de la crítica literaria. En la mayoría de los casos, el factor común de estas indagaciones ha estado vinculado a la novela indoamericana (Orgambide, 1970), a las «novelas de la tierra» (Dellepiane, 1968); y al canon de la literatura regionalista latinoamericana, en especial, en lo que Ángel Rama (1982) dio a llamar la «tercera camada» de la literatura regionalista.

Sin perjuicio de la posibilidad de establecer líneas de contacto entre *Matar la tierra* (1952) y estas corrientes literarias, es posible advertir, en la novela que nos ocupa, un trabajo narrativo que nos permite encontrarnos ante recursos ajenos a las convenciones propias de las novelísticas usualmente asociadas a *Matar la tierra* (1952).

A comienzos del siglo XX Sigmund Freud pensó *lo siniestro* como un espanto asociado a las cosas y/o circunstancias conocidas y familiares. Aquello que resulta habitual ante la percepción del sujeto puede tornarse misterioso y confuso, lo cual provoca un sobresalto que lo desacomoda de los modelos cotidianos de apropiación de la realidad.

En la novela de Rodríguez (h.), la tierra es representada como un actor que, por un lado, se interpone entre Justo y la consecución de sus deseos; mientras que, por otro lado, resulta ser un agente generador de muerte y disociador del núcleo familiar del español. Ante esta circunstancia, la tierra se configura como un *otro* que debe ser eliminado: antes que la tierra mate, debe ser torturada y asesinada. Sin embargo, ese aciago final nunca llega a concretarse, sino que es la tierra quien concluye por dominar el propósito de Justo, sometiéndolo a una muerte oprobiosa en medio de un entorno hostil y lúgubre.

Un elemento tan cotidiano como dominante en el transcurso de la trama de *Matar latierra* (1952) se convierte en un antisujeto que subsume a Justo en un ambiente de oprobio, muerte y desesperación ante un quehacer que, aunque constante, nunca llega a ser productivo.

Esta representación de lo siniestro en la trama de *Matar la tierra* (1952) es un aspecto significativo para pensar la obra de su autor en el marco de una estética realista que escapa a las convenciones y tópicos del realismo-regionalismo clásico para incorporar elementos que tornan extraña la representación de lo real e invitan a adentrarnos en una narración atravesada por lo extraño y espectral.

Referencias Bibliográficas

Dellepiane, A. (1968). La novela argentina desde 1950 a 1965. *Revista iberoamericana, (24)*, 66, 237-282.

Freud, S. (1978). *Lo siniestro*. Ciudad de México: Letracierta.

Orgambide, P. y Yahni, R. (1970). *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana.

Rama, A. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Rodríguez, A. (h). (1956). *Matar la tierra*. Buenos Aires: Editorial Lautaro.

Notas

* Licenciado en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, donde forma parte de la cátedra de Literatura Argentina I. Correo electrónico: rodrigueztrillo@gmail.com

DOSSIER: «TIERRA Y TERROR. LOS HORRORES DE LA LITERATURA ARGENTINA»

ALFONSINA, POLIXENA Y LAS *BUENAS MUJERES*

ALFONSINA, POLIXENA AND THE GOOD WOMEN

Lescano Galardi, Verónica; Galardi Elitchery, Alba F.

Verónica Lescano Galardi
veronicalescano@derecho.uba.ar
Universidad de Buenos Aires, Argentina
Alba F. Galardi Elitchery
albafgalardielitchery@gmail.com
Universidad de Buenos Aires , Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 19 Julio 2023
Aprobación: 16 Agosto 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946017/

Resumen: El relevo histórico y la producción literaria conforman espacios productores de narrativas y de discursos que favorecen análisis cruzados y, con ello, expandir conciencias. *Polixena y la cocinerita* (2002), de Alfonsina Storni, farsa trágica en prosa y verso, en un acto y epílogo, es una obra de teatro que podemos considerar como estrategia de representación de los paradigmas filosóficos-literarios, político-histórico y sociales, en tanto fueron imperantes, con los que dicha escritora conjugó su problemática femenina de principios del siglo XX en nuestro país. Mediante la historia de una joven estudiante que prepara un examen y que queda entusiasmada por el personaje de Polixena, emula su gesto final al elegir una muerte digna antes que la esclavitud. De esta manera, emerge la tensión ficcionalizada de una realidad constatada: el contrapunto entre *buena mujer* y quienes no lo eran. Este etiquetamiento, que la sociedad patriarcal argentina impuso en el tiempo y que llega a nuestros días, se estatuyó como un miedo latente, el de la descalificación social y moral que habría de envolver a toda mujer que no siguiera las prescripciones del orden imperado. Los terrores y los horrores ficcionales reproducen, literariamente, una realidad concreta en la que aquellos se encuentran estabilizados por haber sido naturalizados. En este entrecruzamiento que hizo Storni, analizaremos los alcances de los terrores y los horrores que, como sociedad, hemos estatuido y hasta qué punto como paradojas circulares será necesario acudir a la literatura para detectarlos en nuestras vidas reales.

Palabras clave: Mujeres, Argentina, Polixena, Alfonsina Storni, Cocineras, Buenas Mujeres.

Abstract: *The historical relay and literary production make spaces that produce narratives and discourses that favor cross-analysis and thereby expand consciences.* Polixena y la cocinerita *[Polixena and the cook], by Alfonsina Storni, tragic farce in prose and verse in an act and epilogue, is a play that we can consider as a strategy of representation of the philosophical-literary and political-historical and social paradigms, as long as they were prevalent with which this writer conjured her feminine problems of the early twentieth century in our country. Through the story of a young student who prepares an exam and who is enthused by the character of Polyxena emulates his final gesture choosing a dignified death rather than slavery. In this way, the fictionalized tension emerges from a verified reality: the counterpoint between "good woman" and those who were not. This labeling imposed by the Argentine patriarchal society and that comes to us was established as a latent fear, that of*

the social and moral disqualification that would surround every woman who did not follow the prescriptions of the prevailing order. The terrors and fictional horrors reproduce, literary, a concrete reality in which those are stabilized by having been naturalized. In this intersection that Storni made, we will analyze the scope of the terrors and horrors that as a society we have statued and to what extent as circular paradoxes it will be necessary to turn to literature to detect them in our real lives.

Keywords: *Women, Argentine Polixena, Alfonsina Storni, Cookingwomen, Good Women.*

El relevo histórico y la producción literaria conforman espacios productores de narrativas y de discursos que favorecen análisis cruzados y, con ello, expandir conciencias. *Polixena y la cocinerita*, farsa trágica en prosa y verso en un acto y epílogo de Alfonsina Storni, es una obra de teatro que podemos considerar como una estrategia de representación de los paradigmas filosóficos-literarios, político-histórico y sociales, en tanto que fueron imperantes, con los que dicha escritora conjugó su problemática femenina de principios del siglo XX en nuestro país. Mediante la historia de una joven estudiante que prepara un examen y que queda entusiasmada por el personaje de Polixena, emula su gesto final al elegir una muerte digna antes que la esclavitud. El decurso de la obra mostrará a una mujer decisora y, en ello, le irá su vida. De esta manera, emerge la tensión ficcionalizada de una realidad constatada: el contrapunto entre *buena mujer* y quienes no lo eran. Este etiquetamiento que la sociedad patriarcal argentina impuso en el tiempo, y que llega a nuestros días, se estatuyó como un miedo latente, el de la descalificación social y moral que habría de envolver a toda mujer que no siguiera las prescripciones del orden imperado. Los terrores y los horrores ficcionales reproducen, literariamente, una realidad concreta en la que aquellos se encuentran estabilizados por haber sido naturalizados.

Tal como ya venimos sosteniendo en investigaciones anteriores[1], el punto de partida temporal para anclar un análisis histórico desde una perspectiva de género feminista en nuestro país lo hemos encontrado en el ochocientos, etapa histórica marcada, fuertemente, por la presencia de la construcción de «representaciones e imaginarios sociales» (Jodelet, Moscovici, Baczko) que, a través de diferentes discursos, fueron impregnando en la sociedad, primero la letrada, luego, a la «a nacionalizar» —vía escolarización— proveyendo, consecuentemente, un sentido de pertenencia. El territorio con sus idas y vueltas políticas, que habrían de incluir los desplazamientos poblacionales forzados como así también las corrientes migratorias, ingresarán en el escenario de producción textual para, desde un tipo de testimonialidad, muchas veces, con fuertes cargas autoperceptivas sustituyentes de la factibilidad pretérita, generar la visibilidad del impacto en las vidas cotidianas y en las conformaciones sociales de la nueva organización socio-política-cultural. Se estaba haciendo historia, con conciencia de ello, particularmente, en las elites. Por lo que se era historia y, en esto, el aprovechar esa instancia vital de la unidad política para incluirse como artífice. El historiador no fue observador, sino vivenciador del hecho. El pasado se llega a narrar en presente y con todos los intervinientes vivos. Se trata de alcanzar eternidad en su proyección. De allí la épica como opción. A su vez, cada creador aclarará y oscurecerá, de un modo ideologizado, su conformación de relato histórico. Lo absoluto de la realidad queda condensado en el relato histórico legitimado en el testimonio y explicitado como documento. La incuestionabilidad de este proceso se tornó una evidencia para los grupos dominantes y así fue difundido y enseñado. La verdad absoluta, por defecto, también habrá de quedar encerrada en las paredes del libro, así, su infalibilidad. Una suerte de religión se erige en torno a la historia y, por ende, no puede ser accedida más que en la intermediación de la autorizada pluma de sus artífices. Cualquier cuestionamiento no se constituye en violación cuanto en sacrilegio. La condena habrá de llegar sin ser cuestionada, y la estabilidad de

este orden alcanza su punto máximo de consolidación. Por ende, queda clausurado todo espacio para hacer otras historias, no es posible pensarlo, solo hay una única historia porque hay una única verdad, y ella es absoluta. Justamente en este punto de inflexión es cuando ingresó la propuesta de la microhistoria que decide recuperar material histórico en los vacíos, en las faltas documentales, en aquellos intersticios que otros tipos de conocimientos han ocupado, como es, por ejemplo, la literatura. Esta última se constituye en una fuente que posibilita abrir nuevos espacios reflexivos en los que el discurso y su productor o productora serán parte vital y, en ello, brindarán herramientas a los estudios históricos, entre otros aspectos salientes:

> La extraordinaria capacidad de Tolstoi de comunicar al lector la certeza física, palpable, de la realidad, parece incompatible con la idea, propiamente decimonónica, que he puesto en el centro de la microhistoria: y es que los obstáculos puestos a la investigación en forma de lagunas y distorsiones de la documentación, deben llegar a formar parte de la narración. En *Guerra y paz* sucede exactamente lo contrario: todo aquello que precede al acto de la narración (desde recuerdos personales a la memorialística del periodo napoleónico) es asimilado y sacrificado para permitir al lector introducirse en una relación de especial intimidad con los personajes, de participación inmediata en sus aventuras. Tolstoi supera de un salto la distancia inevitable entre los indicios fragmentarios y distorsionados de un acontecimiento (una batalla, por ejemplo), y el propio acontecimiento. Pero este salto, esta relación directa con la realidad solo puede verificarse (aunque no necesariamente) en el plano de la invención: al historiador, que dispone solo de indicios, de documentos, eso le está por definición prohibido. Los frescos historiográficos que tratan de comunicar al lector, con recursos generalmente mediocres, la ilusión de una realidad crepuscular, abaten tácitamente este límite que constituye el oficio del historiador. La microhistoria escoge el camino opuesto: acepta el límite explorando las implicaciones gnoseológicas y transformándolas en un elemento narrativo (Ginzburg, 1994, p. 35).

El principal sentido de la producción de relatos de microhistoria se vincula, según entendemos, como un aspecto mucho más de fondo que el meramente metodológico, en tanto insta al pronunciamiento de las voces silenciadas, no ya y únicamente de quienes perdieron, sino de quienes, sin saberlo, no existen en el escenario del poder más que en una posición pasiva, sumisa e ignorante. Solo son materia para el atropello. Y, cuando esos sujetos, en conjunto, en pequeños grupos o individualmente, han decidido pronunciarse contra aquellas estructuras de poder, sus decisiones fueron descalificadas por ser considerados como incapaces, desobedientes, rebeldes o contrarios al orden imperado. De este modo, la recuperación de la testimonialidad, encarada tanto en lo histórico como en lo literario y alejándonos de concebirla como sinónimo de verdad absoluta, se conforma en valiosa en sí misma como aporte cognitivo y posibilita ampliar los objetos de estudio, construyéndose una red semiótica que torna inteligible la realidad pretérita, porque la abre a una dimensión exponencial. Asimismo, no podemos dejar al margen de los acontecimientos históricos la carga puesta en la recuperación y la consiguiente construcción de memoria colectiva de ciertas ideas y modelos que se impusieron como dominantes a través de representaciones e imaginarios sociales. Así se teje un entramado entre palabras y conceptos que formulan explícitamente, acuñan o consolidan *representaciones sociales*. Parte de la doctrina coincide en asignar una etapa a este tipo de reacciones ante las exclusiones e incapacidades impuestas:

> La primera (c. 1870-1900) en la que la mujer ya había adquirido cierta visibilidad en la esfera pública, pero todavía no disputaba cuotas de poder para imponer demandas propias en el seno del Estado. En general, se trataba de hombres que pensaban a las mujeres o de mujeres que se pensaban a sí mismas a través de la escritura (Giordano, 2004, p. 4).

En esta asignación de roles, mediante el uso de su pluma, Storni, en el siglo XX, toma un legado que habían dejado literatas predecesoras como Gorriti, Mansilla o Manso, quienes habían elegido ser parte de la épica no fundadora, sino de consolidación de nuestra historia y de nuestra nación a través de un activismo en dos áreas: la de producción literaria *per se* y la de colaborar y trabajar con intelectuales en lo político y/o legislativo. No obstante, Alfonsina vivió en carne y hueso el mismo destino que sus maestras históricas en tanto no le fue reconocido, en términos sociales macro, su valor como productora de narrativas feministas que visibilizan el sojuzgamiento naturalizado en el que vivía la mayoría, cuando no, la totalidad de las mujeres de su época. Esto porque los imaginarios sociales que estaban en juego no permitían a las mujeres ser visiblemente capaces,

dado que ello conllevaría tomar conciencia del error del poder en haber generado, de manera buscada, una segregación, y, como en la mayoría de los casos, injustificada. El horror se introdujo estructuralmente en la manera de organización del entramado social. Se asentó y conformó la gran mayoría de formaciones de las generaciones de mujeres cuyas vidas transcurrieron a lo largo de la primera mitad del siglo XX. El estado de incapacidad fue mucho más allá de lo jurídico para las mujeres consideradas niñas o menos aún por el Código Velezano y que habría de continuar, en materia civil, hasta entrada la década del veinte de dicho siglo y hasta la década del cuarenta del siglo pasado en lo atinente a los derechos políticos. Por ende, las mujeres fueron mayormente pasibles de ser entendidas *buenas* o *malas* no en términos morales cuanto en términos sociales y económicos, y teniendo base en una impuesta incapacidad civil. No seguir los postulados del orden imperado, el patriarcal, automáticamente convertía a una mujer, sin más, en *malamujer*. No obstante, Storni, al igual que la generación de las intelectuales del siglo XIX, revistió la paradoja de «al no ser..., fue...». No fue una mujer casada, no fue madre dentro del matrimonio, no fue sumisa, ni obediente, ni débil, ni incapaz. Por el contrario, fue soltera, madre, contestataria, independiente, *avant la lettre*, capaz, fuerte. Su literatura también portó rasgos contrarios a lo que se había impuesto para una literatura femenina y dirigida a las mujeres *aceptables* o *modélicas*, aquellas de las pequeñas novelas románticas que debían formarlas en *buenas mujeres*.

La reseña conceptual de Baczko, con sus *imaginarios sociales*, nos brinda la posibilidad de vincular al poder con la imaginación y de observar hasta qué punto esta relación habría de tensar, indefectiblemente, con la aceptación de la presencia de las mujeres como productoras discursivas, que, desde esa calidad, controvierten el modelo seguido:

> El análisis de género feminista es detractor del orden patriarcal, contiene de manera explícita una crítica a los aspectos nocivos, destructivos, opresivos y enajenantes que se producen por la organización social basada en la desigualdad, la injusticia y la jerarquización política de las personas basada en el género. La crítica de género y el extrañamiento de las mujeres en relación con el sentido y el orden del mundo y los contenidos asignados a sus vidas, han sido móvil fundamental del avance de este enfoque. Sus aportes en el mundo contemporáneo son incontables y sorprendentes; cabe destacar la creación de conocimientos nuevos sobre viejos temas, circunstancias y problemas, así como la creación de argumentos e ideas demostrativos, recursos de explicación y desde luego, de legitimidad de las particulares concepciones de millones de mujeres movilizadas en el mundo con el objetivo de enfrentar ese orden (Lagarde, 1996, p. 16).

Storni no solo fue escritora y periodista, sino que interactuó en grupos de intelectuales de su época que trabajaron, desde la normatividad, para estatuir cambios que explicitaran las capacidades y las condiciones sociales de las mujeres y dieran sentido cierto a una vida enriquecida en términos económico-culturales. De esta manera, la búsqueda por superar el positivismo que se sostenía desde finales del siglo XIX quedaba presentado en sociedad. Penosamente, tuvieron que pasar muchísimas décadas más del siglo XX para que la superación, aunque sea en términos discursivos, fuera una realidad:

> En América Latina, las ideologías, los programas políticos y las teorías sociales del siglo XIX se caracterizaron por tener un sesgo auténtico, a pesar de haber sido importados desde Europa. El liberalismo estuvo en la base de la consolidación del gobierno y estructuración de la sociedad después de la independencia, pero este adoptó rasgos particulares: la estratificación social en clave racial, la dependencia económica y una marcada tendencia a la centralización estatal. A partir de 1870, el liberalismo se transformó en «mito unificador» detrás del cual se afianzaron cada vez más nociones típicamente positivistas (Hale, 1991). Frente al constitucionalismo acusado de ser demasiado abstracto triunfó el espíritu pragmático de quienes rendían culto ciego al progreso material. La política científica hizo prevalecer el orden por sobre la libertad, la administración sobre el gobierno. El positivismo resultó ser la ideología legitimadora de un orden en el que la mujer era considerada una amenaza real, aunque en el plano ideal se la encumbrara como madre de la patria (Giordano, 2004, p. 5).

En este entrecruzamiento que hizo Storni, analizaremos los alcances de los terrores y los horrores que, como sociedad, hemos estatuido y hasta qué punto, como paradojas circulares, será necesario acudir a la literatura para detectarlos en nuestras vidas reales. Storni se desplaza entre dos espacios: el real y el ficcional. Cada uno de ellos alimenta al otro y, por ello, ambos se constituyen en testimonio de sus tiempos. Su calidad de periodista le otorga la facultad de registrar, críticamente, todo cuanto la rodea. Y su habilidad literaria le permite expresar, en ficción, aquello que le duele, que la ahonda, que la excluye. En este juego de

mundos, Alfonsina va dejando huella: la huella del horror de su época. Una Argentina empoderada como unidad política, un Estado capaz de compulsar con las grandes potencias, las grandes culturas, las grandes historias. Sin embargo, en este escenario de poder público, el ámbito privado no guarda relación. No existe empoderamiento de todos los actores sociales que intervienen. Por el contrario, solamente un tipo exclusivo y excluyente de masculinidad se apoderará de todo espacio y de modo fáustico creará y nombrará todo lo por existir y existente. Es exactamente en esta acción de asignación en la que se produce una de las mayores visibilidades del sistema socio-político-cultural de ese entonces, la invisibilidad de las mujeres, su asignación y/o ratificación al sector privado de sus vidas y, como si todo esto fuera poco, la construcción a contrario *sensu* de quienes no siguieran esa distribución: *las malasmujeres*. Esta calificación —descalificación evidente — perseguirá a toda mujer que no concuerde, acuerde, comparta o consienta con el modelo de sumisión, obediencia, belleza y moralidad de ese tiempo. La libertad de la mujer es inaceptable porque aceptado es que ella es incapaz en todos los órdenes. Por ende, las decisiones no serán un ámbito propio de las mujeres. Por el contrario, serán los hombres quienes, velando por su *buen porvenir*, desplazarán a las mujeres de su capacidad decisoria. En este contexto, Alfonsina Storni fue una más de las tantas mujeres que tensaron, chocaron y lucharon contra ese orden patriarcal imperado. Así su vida se conformó en testimonio continuo; su producción, una evidencia más. Nuestra escritora, como pionera de las vanguardias teatrales en el país, abreva en la estética del esperpento para dar encarnadura al horror que vive y la atraviesa. Para ello, echa mano de su experiencia de su viaje a España al aplicar la estética dramatúrgica de Valle-Inclán.

Asimismo, dos elementos constructivos fundamentales surgen evidentes en *Polixenay la cocinerita*, que le permiten a Alfonsina plasmar, tanto en texto como en imágenes, su conflictiva dramatúrgica:

a) El personaje de Polixena y su influencia sobre la cocinerita en cuanto identidad.
b) Las técnicas teatrales de vanguardia que conoce Storni en su contacto con el teatro, sobre todo, de Valle-Inclán y Pirandello.

El Personaje de Polixena y su Influencia sobre la Cocinerita en cuanto Identidad

Sobre el personaje de Polixena, podemos señalar que se trata de una figura de muy extenso desarrollo en el tiempo y a través de las letras y las artes. En efecto, desde la literatura arcaica griega, llega a los trágicos del período clásico, pasa a la poesía latina y durante el Medioevo sigue siendo imagen de heroína trágica ya consolidado su perfil de joven dotada de belleza, valentía y noble capacidad de decisión que protagoniza momentos claves de la historia troyana.

El nombre de la obra alude al personaje de Polixena inscripta en el ciclo troyano. Es princesa, la hija más joven de los reyes de Troya, Príamo y Hécuba. Su figura aparece nítidamente en el período clásico, en las obras de los trágicos griegos, como Sófocles, con una obra que lleva el nombre de la heroína, de la que solo quedaron fragmentos; y como Eurípides, con *Hécuba* —sobre todo— y *Las troyanas*, que llegaron completas hasta nosotros. Luego serán Séneca, con *Troyanas*, y Ovidio en su *Metamorfosis*, Libro XIII, los que desarrollarán los momentos que preceden al sacrifico y el relato de la muerte noblemente valiente de la doncella (Grimal, 2006, pp. 444 y ss.). O sea, los poetas mencionados se centran en la altivez regia y valentía de los últimos momentos de vida de la joven princesa troyana. Sin embargo, la tradición arcaica conserva, organiza y fija episodios de su vida que nos revelan los antecedentes que convergen luego en los desenlaces de los poetas trágicos del período clásico griego y después de los latinos Séneca y Ovidio. En *La literaturagriega clásica*, su autor sostiene:

> Con el nombre colectivo de *Ciclo épico* [...] que aparece ya en la época cristiana, aunque quizá con precedentes helenísticos, fue ordenada toda la producción épica, más propiamente heroica nacida precisamente en la senda de la tradición homérica, para completar y reunir en torno a la *Ilíada* y la *Odisea* los numerosos poemas compuestos entre los siglos VII y V sobre diversas «gestas». Conocemos esta sistematización por una compilación que hizo al respecto Proclo, en una perdida *Crestomatía literaria* en cuatro libros, de la que nos han llegado varios resúmenes. [...]. Probablemente en su origen hubo un *Ciclo troyano*, un *Ciclo tebano* y quizás otros menores que fueron luego sistematizados en un único gran ciclo mitológico-heroico. [...]. Sin

> embargo, por conservar y utilizar de algún modo materiales y temas prehoméricos suministró temas y leyendas a la lírica, a la tragedia, a la épica helenística, a Virgilio y a la épica bizantina, y, por ello, posee un lugar notable en la historia literaria (Cantarella, 1971, pp. 85-86).

De este importante corpus interesan, para nuestro trabajo, *Cantos de Chipre* o *Cipríada* (once libros), *Destrucción de Troya* (dos libros), de Arctino de Mileto, y *Regresos* (cinco libros), de Egias o Agias de Trecena, principalmente por los relatos sobre Aquiles, Polixena y Troilo. A través de los distintos episodios recogidos, se van delineando y consolidando las características psicológicas y éticas de la muchacha troyana para llegar a los textos de Sófocles, Eurípides, Séneca y Ovidio con un personaje ya totalmente construido que, en un solo gesto —el de su muerte— manifiesta su quintaesencia de heroína trágica. En efecto, recoge la tradición tres sucesos que nos hablan del carácter de la joven doncella y el protagonismo que tuvo su intervención en hechos troyanos decisivos.

1) Un primer episodio difiere al recogido en la *Ilíada* de Homero sobre el rescate del cuerpo de Héctor. En el Libro XXIV son las palabras de arrasado Príamo las que conmueven el corazón de Aquiles. Homero presenta al anciano rey Príamo que, escoltado por quien luego se revela como Hermes, es acompañado en la soledad de la noche hasta el campamento de los griegos buscando la tienda de Aquiles. Allí, en una escena sublime, ruega al «matador de su hijo» clemencia para que el cuerpo de Héctor sea devuelto y reciba las honras fúnebres debidas:

> ... Respeta a los dioses, Aquiles, y ten compasión de mí por la memoria de tu padre. Yo soy aún más digno de piedad y he osado hacer lo que ningún terrestre mortal hasta ahora: acercar a mi boca la mano del asesino de mi hijo... (vv. 503 y ss.) (Homero, 2000, p. 497).

Una tradición arcaica del corpus antes referido narraba que, en esa visita al campamento aqueo, Príamo había sido acompañado por Andrómaca, viuda de Héctor, y por Polixena, hermana de Héctor, quien, ante la negativa de Aquiles frente a los ruegos de su padre y la viuda, ofrece al guerrero griego constituirse en botín de guerra quedándose como esclava a cambio del cuerpo de su hermano al mismo tiempo que entrega sus joyas como parte del mencionado botín. Aquiles se enamora ante la belleza y valentía de la doncella y pide su mano en matrimonio a Príamo.

2) Esta línea abre otro episodio fundamental. Para concertar el arreglo, Aquiles, Príamo y Polixena se reúnen en los jardines del templo de Apolo Timbreo, cercano a las puertas de Troya. Aquiles está dispuesto a trabajar ante los aqueos para el cese de la guerra. Incluso una tradición sostenía que Aquiles llegaría a adherir a las fuerzas troyanas en la lucha. Sin embargo, en el momento de la reunión de las partes, Paris embosca a Aquiles y lo mata con una flecha que clava en el talón del griego, único lugar vulnerable del cuerpo aquileo. Estas bodas frustradas justificarían el reclamo del sacrificio de Polixena por parte del espectro de Aquiles.

3) Otro episodio concurrente en el templo de Apolo Timbreo es el que narraba que yendo los hermanos Troilo y Polixena a llevar los caballos a beber en la fuente de los jardines del templo son emboscados por Aquiles. Polixena puede huir, pero no su hermano, que muere en manos de Aquiles. Esta muerte de Troilo por Aquiles se explicaría porque existía una profecía que garantizaba que Troya no sería destruida si el joven Troilo llegaba a cumplir veinte años. Como desarrollo de los caracteres y sus consiguientes emociones y afectividades, la tradición sostenía la existencia de un vínculo amoroso entre Polixena y Aquiles, nacido de las circunstancias extremas que habían compartido, y que Polixena, luego de la muerte de Aquiles en la emboscada del templo apolíneo, buscó su propia muerte para seguir a su prometido a los campos elíseos. Sin embargo, aunque difieren los detalles sobre la relación entre Polixena y su entorno, en todo momento aquella es presentada como una persona con decisión y valentía, consciente de las extremas circunstancias que se vivían en su reino y, al mismo tiempo, de la trascendencia que tenía su participación en los hechos y los giros que podía imprimir en las circunstancias que se estaban desarrollando. Ya en el período clásico griego tenemos las obras completas *Hécuba* y *Troyanas*, de Eurípides, y los fragmentos de *Polixena*, de Sófocles. En el estudio que presenta este último volumen sobre los fragmentos que han sobrevivido, sostiene el traductor:

> Políxena no es mencionada en la *Ilíada*, sino que su aparición literaria tendrá lugar posteriormente, en los poemas épicos posheméricos. En *El saco de Troya*, y siguiendo el resumen de Proclo [...] se nos dice en este punto del relato: «Luego, tras incendiar la ciudad, degüellan a Polixena sobre la tumba de Aquiles». En *Los regresos*, e igualmente según Proclo [...] se cuenta: [...] el espectro de Aquiles se les aparece e intenta impedírselo, prediciéndoles lo que va a ocurrirles». En su *Polixena*, Sófocles trataba este tema de la muerte de la muchacha, momentos antes de que la expedición griega regresase de Troya (De Dios en Sófocles, 1983, p. 263).

Sobre el tema que nos convoca, podemos señalar que los fragmentos que abren y cierran la historia trágica de Polixena y Aquiles pueden quedar identificados:

> ... aparecía el espectro de Aquiles y notificaba su exigencia en relación con la vida de la muchacha troyana (Fr. 523). [...]. Y finalmente, en el éxodo, tendría lugar una escena de Mensajero, en el que traería ante el auditorio la narración del funesto desenlace sobre la tumba de Aquiles (Fr. 525) (De Dios en Sófocles, 1983, p. 264).

En *Troyanas* y, sobre todo en *Hécuba*, de Eurípides, encontramos al personaje de Polixena consolidado y será, a través de sus palabras ante Ulises y el consuelo hacia Hécuba, su madre, cuando el personaje decanta su identidad como heroína trágica. La joven enfrenta a Ulises, que la viene a buscar para llevarla ante el altar preparado en la tumba de Aquiles para ser inmolada:

> ... Porque te voy a seguir de acuerdo con la necesidad y porque deseo morir. Si no quiero, resultaré cobarde y mujer amante de mi vida [...]. Pues, ¿por qué debo vivir yo? Mi padre fue rey de todos los frigios. Ese fue el principio de mi vida. Después fui criada con hermosas esperanzas como novia de reyes, ocasionando una envidia no pequeña por mi boda: ¿de quién sería la casa y el hogar al que fuera a parar?
>
> Yo era señora, desgraciada de mí, de las mujeres del Ida, y objeto de admiración entre las muchachas, semejante a los dioses, a excepción solo del morir. Y ahora soy esclava. En primer lugar, el nombre, por no serme habitual, me pone ya en trance de desear morir. Después, encontraría yo, quizá, las decisiones de un amo cruel, el cual, cualquiera que sea, me comprará por dinero, como hermana de Héctor y de muchos otros, y, tras imponerme la obligación de hacer el pan doméstico, me obligará a barrer la casa y a atender las lanzaderas [...], mientras llevo una triste existencia. Un esclavo comprado donde sea ensuciará mi cama, considerada antes digna de reyes. ¡Desde luego, que no! Aparto de mis ojos libres esta luz, entregando mi cuerpo a Hades. Llevadme, pues, Ulises, y mátame cuando me llevas. Pues no veo junto a nosotras motivo de esperanza ni de confianza en la posibilidad de que sea feliz en alguna ocasión. Madre, tu no seas en nada un obstáculo para nosotros, ni de palabra ni de obra. Exhórtame a morir antes de encontrar un trato vergonzoso en desacuerdo con mi dignidad. Pues quien no tiene costumbre de probar los males, los soporta, pero le duele poner su cuello en el yugo. Yo sería más feliz muriendo que viviendo. Que el vivir sin nobleza es gran sufrimiento (Eurípides, 2000, pp. 312 y ss.).

Por último, cuando su verdugo desenvainando la espada hace el gesto para que los jóvenes escogidos sujetaran a la doncella, ella exclama:

> ¡Oh, argivos que destruisteis mi ciudad! Moriré voluntaria. Que nadie toque mi cuerpo, pues ofreceré mi cuello con corazón bien dispuesto. Matadme, pero dejadme libre, para que muera libre, por los dioses. Pues siendo una princesa, siento vergüenza de que se me llame esclava entre los muertos (Eurípides, 2000, pp. 319).

Entre los escritores latinos, citamos *Troyanas*, de Séneca, y *Metamorfosis*, de Ovidio. En el estudio «Introducciones, traducción y notas», de Jesús Luque Moreno, a *Troyanas*, de Séneca, el estudioso sostiene:

> El fondo doctrinal de la pieza es claramente estoico y de un gran interés humano [...]: la inconsistencia del poder, el carácter absoluto de la muerte, después de la cual no hay nada, la resignación ante la desdicha son los temas que aquí se barajan. Todos ellos parecen girar en torno a un eje temático central: el poder y sus consecuencias para los hombres: la maldad, de un lado, y el sufrimiento, de otro... (Luque Moreno, 1979, p. 183).

Tal programa eidético en torno a la fragilidad del poder se presenta ya en los primeros versos hasta v. 66, en la voz doliente de Hécuba. Luego, en vv. 140 y ss., Hécuba celebra la muerte de su esposo, el rey Príamo, sabiéndole liberado de la humillación de la derrota en manos de los griegos. A partir de vv. 250 y ss., Agamenón desenvuelve una reflexión en torno a la mesura de los poderosos y los peligros en los excesos al plantear lo siguiente: «Esto es lo primero que hay que conocer: qué es lo que debe hacer el vencedor y soportar el vencido» (Séneca, 1979, p. 200). Y agrega, más adelante, en vv. 277 y ss.: «[Y]o quise que los frigios fuesen

abatidos y vencidos. Ojalá hubiese yo impedido que fuesen arruinados y arrasados» (Séneca, 1979, p. 201). La nada después de la muerte como sentida reflexión asoma en el Coro, en vv. 370 y ss. (Séneca, 1979, p. 206 y ss.). La relatividad de las formas de la esclavitud la presenta Helena (vv. 910 y ss.) (Séneca, 1979, p. 229 y ss.).

Hécuba anticipa su tormento por su condición de esclava en vv. 970 y ss. (Séneca, 1979, p. 231 y ss.). Andrómaca en vv. 945 y ss. refleja, como en un espejo, la reacción de Polixena ante el conocimiento de su muerte (vv. 945 y ss.) (Séneca, 1979, p. 230). Finalmente, en el Acto Quinto, a partir de los vv. 1056 y ss. (Séneca, 1979, pp. 235 y ss.), el Mensajero relata a Hécuba y a Andrómaca las muertes sacrificiales de Polixena y Astianacte, plenas de noble valentía y serenidad ante el infortunio de los vencidos.

Ovidio, en su *Metamorfosis*, Libro XIII, nos recrea la exigencia del espectro de Aquiles sobre la inmolación de Polixena (vv. 447 y ss.) y las palabras de la joven princesa troyana ante su muerte (vv. 439-505):

> ... Vosotros, solo para que a los estigios manes no acuda no libre
>
> idos lejos, si cosa justa pido, y de mi contacto de virgen
>
> apartad vuestras manos. Mas acepta para aquel
>
> quien quiera que él es, a quien con el asesinato mío a aplacar os disponéis
>
> libre será mi sangre. Si a alguno de vosotros, aún así, las últimas palabras
>
> conmueven de mi boca —de Príamo a vosotros la hija, del rey
>
> no una cautiva os ruega— a su madre mi cuerpo no vendido
>
> devolved, y no con oro redima el derecho triste de mi sepulcro
>
> sino con lágrimas. Entonces, cuando podía, los redimía también con oro (Ovidio, 2002).

También Giovanni Boccaccio (Florencia, 1313-1375) recoge el ejemplo de su altiva valentía, sobre todo ante la muerte, en *De las mujeres ilustres*:

> Políxena. Capítulo xxxj: [...] Políxena, donzella excelente [...] Yo no sey de qué deva maravillarme más, o de tanta fermosura y belleza, que así pudo soju(z)gar y vencer al más fuerte y cruel de sus enemigos, o de tanta grandeza de real coracón que así pudo menospreciar la muerte, que dexó más vencido al mismo vencedor ... (Boccaccio, 1997, s. p.).

Las Técnicas Teatrales de Vanguardia que Conoce Storni en su Contacto con el Teatro, sobre todo de Valle-Inclán y Pirandello con sus Esenciales Innovaciones

En un extenso reportaje realizado por Pedro Alcázar Civit titulado «Alfonsina Storni, que ha debido vivir como un varón, reclama para sí una moral de varón», publicado en *El Hogar*, 11 de septiembre de 1931, podemos leer:

> A principios de 1930 Alfonsina Storni realizó un viaje a Europa en compañía de la recitadora Blanca C. de la Vega. En España elogiarán su obra con tal motivo E. Diez Canedo, Eduardo Marquina, Josep M. De Sagarra, Ferrán y Mayoral y Díaz Plaja. En Italia, Carlos Boselli, Mario Puccini, la condesa Loichi y otros. Agreguemos para completar este sumario completamente biográfico que en la actualidad dicta cátedras de castellano, lectura superior y declamación en la Escuela Normal del Profesorado en Lenguas Vivas, Conservatorio Nacional de Música y Declamación y Teatro Infantil Municipal.
>
> —Tiene algo escrito también para el teatro, ¿verdad?
>
> —Sí; cuatro obras sin estrenar aún: *Polixena y la cocinerita, La técnica demister Duggan, Cimbellina en mil novecientos y pico* y *Blanco, negro, blanco*... (Muschietti, 2002, p. 1109).

A partir de 1921, los escenarios se asombran con las propuestas escénicas de Luigi Pirandello y *Seis personajes en busca de un autor*. La cuarta pared ha caído, y los personajes se han liberado del cubo escénico.

Fluctúan con naturalidad entre los espacios de la ficción y los de la realidad fáctica. Tienen conciencia de sí y cuestionan su existencia y lugar en el mundo. Storni aplica esta conciencia de sí del personaje cuando le hace decir a la cocinerita:

> La comedia va bien... la comedia va muy bien... gran escena... va muy bien... último acto... (*Hace el movimiento de clavarse un puñal en el corazón*). ¡Magnífico! ¡Bravo! ¡Bravo! (*Se aplaude*). La heroína soy yo... ¡Me saludo a mí misma!... ¡Hombre hermoso! ¡Mujer estúpida! Él entra por esa puerta; ella está sentada... Ella es chica, muy chica... no mide más que la mesa... Él cuatro pisos; sí, mide cuatro pisos... ¡Qué gran escena! (*Se imita a sí misma*) (Muschietti, 2002, p. 1334).

Los teatros del mundo ya contemplaron lo que habían logrado, entre otros, Massine, Picasso, Cocteau reunidos en las propuestas escénicas de Diaghilev y sus Ballets Rusos. *Parade* reunió la audaz excelencia de Erik Satie y los más representativos artistas de las vanguardias estéticas, intelectuales y musicales.

Alfonsina reúne, en un solo espacio de representación, criaturas de diverso orden de existencia. El teatro dentro del teatro se prolonga como las inclusiones de las muñecas rusas. La cocinerita es un personaje ficticio teatral que, en su realidad teatral, se refiere a otro ficticio literario, Polixena, y habla con su amiga de Eurípides, que es una persona de la vida real fallecida. En el *Epílogo*, Eurípides —persona de la vida real— se transforma en personaje. A la vez, habla sobre Alfonsina Storni, dramaturga de la vida real y hacedora de esta obra, o sea, la autora de su persona como personaje en el caso de Eurípides, introduciéndola como personaje que precipita su *suicidio*. Además, Eurípides habla de las trapisondas que le hicieron a Safo, persona de la vida real, y Palas, diosa que aparece en el recuerdo de Eurípides interactuando con él. El trágico recuerda los aguijones de Aristófanes, persona de la vida real convertida en personaje por la referencia de Eurípides personaje. Plutón, ser mitológico, es también personaje en el recuerdo del poeta cuando aparece en su mundo trascendente repartiendo flautas para que las otras ánimas puedan convocar la presencia del Pez Musical, que, como si todo esto fuera poco, aparece como un personaje fantástico que oficia de reportero en el espacio de los habitantes del reino de Plutón.

Las calidades y diversidades ontológicas de existencia y los espacios se interconectan, interpenetran y funden en una nueva realidad: la realidad teatral a los fines de optimizar las posibilidades creativas, comunicacionales y estéticas de la obra.

Dice Max Estrella, el protagonista de *Luces de bohemia*:

> Max: —Los ultraístas son unos farsantes. El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón de del Gato.
>
> [...].
>
> Max: —Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.
>
> [...].
>
> Max: —Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas.
>
> Don Latino: —Conforme. Pero a mí me divierte mirarme en los espejos de la calle del Gato.
>
> Max: —Y a mí. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo, las normas clásicas.
>
> [...].
>
> Max: —Latino, deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras, y toda la vida miserable de España (Valle Inclán, 1924, pp. 224 y ss.).

Guardando la idea de los espejos cóncavos, encontramos un entrecruzamiento de mundos y de decisiones en las mujeres que habrán de confluir en la muerte. Alfonsina Storni trabaja con la figura consolidada de la Polixena de Eurípides. Y sus versos se entretejen con los de Eurípides en el rechazo de una vida servil

frente a la posibilidad de una muerte que conlleve la belleza de la dignidad. A través de estas exclamaciones queda explicitado el primer escenario que analizamos, el horror creado por hombres que, mediante el triunfo de la guerra, se consideran legitimados para cometer todo tipo de abusos y de atropellos. De esta forma, Polixena, princesa y, como tal, con una vida privilegiada, se convierte en una desclasada cuyo destino es manipulado según los caprichos de sus vencedores. Sin ningún tipo de constatación, su vida queda marcada por la esclavitud y la deshonra que ello comporta, o la muerte, también un modo indigno, ya que es una manera forzada de ratificar su derrota de vida.

El otro escenario es el que propone Storni en la obra que nos convoca y cuyos pasajes más elocuentes pasamos a destacar:

> El joven (viene del interior, va hacia ella, descompuesto, con un papel en la mano): —¿Con que te vas a burlar de mi arrastrada? ¿[...] quieres que te deshaga la cara a bofetadas? [...] ¡coqueta inmunda; ramera!
>
> [...].
>
> La cocinerita: —[...] hay mujeres a las que no se las compra con nada; ni con amor, ni con amenazas, ni con dinero, ni con halagos.
>
> El joven: —¿Y tú eres una de esas? ¿Imaginas que te he creído tus historias? ¿Crees que si valieras algo estarías en una cocina lavando babas ajenas? [...]. ¿A quién le cuentas que te has ido pura de tu casa a correr mundo? ¡Por algo te habrán echado farsante, descocada! [...]. ¿Cuánto quieres? ¿Quinientos? ¿Mil? ¿Tres mil? ¿Cinco mil? ¿Te bastan? Ni uno más. Por una cocinera ni un centavo más. ¡Y desengrásate primero si quieres que mi cama te honre! (sale) (Storni, 2002, pp. 1332-1334).

«Cocinerita: ¿qué hará? ¿que intentará hacer? Conozco bien su bajeza [...] es capaz de todo; amiga, queridita, protégeme, protégeme... (Tienen juntos algo de manada a punto de arrasar un sembrado, sus caras sonrientes, irónicas, insultantes» (Storni, 2002, p. 1347).

La condición de personal doméstico, en sentido amplio —es cocinera en una casa ajena como actividad laboral—, la hace acreedora de los prejuicios, descalificaciones y malos tratos tanto físicos como psicológicos y morales del joven dueño de casa. Pero Storni observa una característica en los preconceptos sobre la condición de quien *sirve* en una casa que no es la propia y señala una continuidad entre aquellas mujeres troyanas, cautivas de la guerra de Troya y las mujeres del siglo XX que realizan tareas domésticas en casas ajenas haciendo una asociación entre esclavitud y servicio. Recuperemos los términos que, en el «Epílogo», utiliza el Pez Musical para informar a Eurípides sobre el estreno de la obra en Buenos Aires, y que despiertan no solamente la indignación de Eurípides, sino la determinación de su *suicidio*:

> El Pez: —Una mujer, esta noche, ha estrenado una farsa en Buenos Aires; tú eres la víctima. Tomó de tu tragedia Hécuba el magnífico episodio de la muerte de Polixena y lo puso en versos suyos. Y tiembla Eurípides; la escena pasa en una cocina. ¡Una indigna esclava moderna, una maloliente fregona de estos despreciables demagogos del siglo XX ha levantado con cacerolas, fuentones y plumeros, el túmulo de Aquiles, e intercalado en su relato algunas de tus célebres palabras, ante espectadores tranquilos, y entre olores de repollos y ajos!... (Storni, 2002, p. 1367).

Finalmente, recordamos el fragmento en el que se mezclan las voces de Eurípides y de Alfonsina, o sea, Polixena y la cocinerita: por un lado, «... Decido ya: por bella muerte cambio mi oscura vida [...]» (Storni, 2002, p. 1354); por el otro, «[...]: — ¿Qué hacéis? ¡Nadie me toque! ¡Ni una mano me aferre que no soy esclava, aunque lo soy! ¡Más reina ahora que antes! Acerco la cabeza al filo sola, ¡que sé morir!» (Storni, 2002, p. 1357).

A través de estas líneas, Alfonsina da testimonio del conflicto estructural que quiere exponer: el alcance del acceso al conocimiento que tienen las mujeres. La cocinerita decide autodesclasarse, a diferencia de Polixena, a quien desclasan, para conocer. En ese camino pleno de sinsabores y algún que otro acierto, aquella muchacha queda atrapada en las entrañas mismas del recinto matriz del sistema dominante. Una doble paradoja queda expuesta: el desclasamiento buscado y elegido por sobre el impuesto. Y la encerrona en la que queda la cocinerita, a quien, como mujer, le estaba asignado el ámbito de la domesticidad, pero propia. Cuando decide

adentrarse en otra domesticidad, esta última se convierte en las entrañas del poder estatuido en las que queda atrapada y, finalmente, perece. O sea, el lugar que le es propio por ser mujer se torna desconocido cuando no es el de ella, sino el ajeno. Internarse en las profundidades de la oscuridad para conocer la termina arrastrando a su fin. Con esto, la domesticidad es una construcción patriarcal como espacio de vivencia de la funcionalidad de la *buena mujer, buena madre, buena hija*. Esa domesticidad se basa en una vida dentro de una casa: o la que la mujer tenía por consanguineidad, las de sus progenitores y hermanos, o por afinidad, la de su marido. No obstante, cuando sale de esa domesticidad propia y no construye otra por extensión, la que provee el matrimonio, en tanto que se interna en otra casa a la que no está vinculada ni por sangre ni por matrimonio, ese espacio no es un recinto de resguardo y protección como explicitación de su incapacidad. Por el contrario, se convierte en la habilitación al horror y a la muerte. Por ende, el espacio privado no es *per se* un ámbito de cuidado y de contención para las mujeres, sino solamente cuando es asignado desde una racionalidad explícitamente patriarcalista. Por lo que Storni desmitifica la casa como hogar porque muestra que el único modo que va a tener la mujer de acceder a aquella como cuidado y resguardo es ratificándose como incapaz y subordinándose a la lógica protectoria patriarcalista. Cuando una mujer se asume no incapaz y, por ende, decide, y, en esas decisiones, incluye ingresar en el espacio privado de un otro, a ese otro al que quiere conocer (la masculinidad patriarcal), solo puede sostenerlo hasta no ser descubierta. Una vez develado el objetivo, el poder dominante ofendido decide actuar de modo ejemplificador, en el abuso físico sexual, el maltrato moral, creando un nuevo recinto privado que es el de persuadir a la mujer que osó ir contra el orden de sumisión con la única respuesta que habría: la de morir, suicidarse. Con lo expuesto, Storni nos da una clase maestra de la racionalidad constructora del espacio doméstico en el que insertó el patriarcalismo a las mujeres incapaces y nos muestra hasta qué punto las mujeres tampoco estarían/estaríamos seguras y protegidas en la casa cuando no es propia. El castigo de la cocinerita es haber querido conocer una domesticidad que no es tal, se trata del interior en el que vive aquel poder que abusa. Por eso este último impone una reparación, una restauración, se produjo una violación. Paradójicamente, la abusadora es quien ingresó para conocer, el abusado es el abusador. Los espejos cóncavos reflejan la monstruosidad, dan cuenta de las distorsiones, alimento propio de las realidades construidas. Pero, contrariamente al personaje de Polixena, Storni, que es una vital luchadora en favor de los derechos de la mujer, participa a través de su pluma poética y teatral como de periodista, dado que encontramos numerosos trabajos como los que recoge la compilación de «Intervenciones» con títulos como «El movimiento hacia la emancipación de la mujer en la República Argentina», publicado en *Revista del Mundo*, agosto de 1919; «Feminidades», en *La Nota*, 11 de abril de 1919; «Bocetos Femeninos por Tao Lao» (seudónimo con el que firma Alfonsina en estos trabajos) para *La Nación* durante 1920 y 1921; el extenso reportaje de Pedro Alcázar Civit para *El Hogar*, de septiembre de 1931, «Alfonsina Storni, que ha debido vivir como un varón, reclama para sí una moral de varón». Y, sobre todo, «Derechos civiles femeninos», que apareció en *La Nota*, 22 de agosto de 1919, en el que la escritora hace mención de los proyectos legislativos sobre derechos de la mujer en los que participó arduamente a través de diversas herramientas según recoge en su trabajo Sotomayor (2009, pp. 1-4):

> El sistema normativo argentino consagra la igualdad jurídica entre los sexos, pero tal circunstancia es el resultado de un largo proceso de transformación de la estructura familiar, jurídica y política de la sociedad argentina. En este orden de ideas, y entendiendo que el mejoramiento del *status* jurídico de la mujer implicó un cambio de relevancia en las instituciones de la época, resulta fundamental comprender de qué modo se produjeron dichas transformaciones y cuáles fueron sus factores determinantes. [...]. Queda así delimitado el período escogido entre los años 1902 —año en que Luís María Drago se convertiría en el primer congresista en ocuparse del tema— y 1926, año en que se sancionó la Ley No. 11.357. [...]. En el período bajo análisis se presentaron —contabilizando ambas cámaras legislativas— un total de 8 proyectos, la mayoría de los cuales fueron a su vez reiterados.

1924, «Emancipación Civil de la Mujer», Diputado Leopoldo Bard

En este sentido, Sotomayor recupera, entre otros proyectos, aquel de Leopoldo Bard sobre la emancipación civil de la mujer (se cita de manera literal):

> No hacer efectiva la emancipación civil de la mujer significa – señores legisladores – mantener la desigualdad en la sociedad conyugal, sustentar la expresión del estado social de la edad medioeval. (26).
>
> El diputado Leopoldo Bard presentó el 12 de septiembre de 1924, bajo el título de "Emancipación civil de la mujer", un proyecto de ley basado en el del Senador del Valle Iberlucea, pero apartándose del régimen de separación patrimonial ideado en aquél.
>
> El autor disponía, a lo largo de 29 artículos, la abolición de la incapacidad jurídica de la mujer casada, así como disposiciones en torno al régimen patrimonial del matrimonio y al derecho de familia.
>
> Para fundamentar su proyecto el diputado realiza un profundo análisis de los antecedentes; transcribe proyectos de ley anteriores (los de los diputados Drago, Palacios, Araya, Quirós y Melo) y en particular el del senador del Valle Iberlucea de quien toma gran parte de sus argumentos a los que agrega nuevas referencias al derecho comparado y citas doctrinarias nacionales y extranjeras (27).
>
> Incluye asimismo las opiniones de magistrados a los cuales ha remitido copia del proyecto para su análisis (28) y - finalmente - la del Dr. Juan Carlos Rébora, quién manifiesta su adhesión a la idea general del proyecto, si bien observa el método utilizado...
>
> (26) *DSCD*, año 1924, t.V, p.498.
>
> (27) A los ya mencionados al analizar el proyecto del senador del Valle Iberlucea, podemos agregar personalidades de la talla de A. Cammarota, Miguel J. Font, Enrique E. Rivarola, Juan Agustín García, José O. Machado, Alfonsina Storni, José León Suárez, Carlos Saavedra Lamas, Francisco A. Barroetaveña, Elvira Rawson de Dellepiane.
>
> (28) Dres. Martín Abelenda y José Miguel Padilla... (Sotomayor, 2009, p. 15).

Referencias Bibliográficas

Cantarella, R. (1971). *La literatura griega clásica.* Buenos Aires: Losada.

Eurípides. (2000). *Tragedias.* (Vol. 1-2; Tomos I-II). Madrid: Gredos.

Giordano, V. (2004). «Evolución de los derechos civiles de la mujer. Argentina siglo XX [ponencia]». *VI Jornadas de Sociología.* Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Ginzburg, C. (1994). «Microhistoria: Dos o tres cosas que sé de ella». *Manuscrits: Revista d'història moderna,* (12), 36-37.

Grimal, P. (2006). *Diccionario de mitología griega y romana.* Buenos Aires: Paidós.

Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo. Desarrollo humano y democracia.* Madrid: Horas.

Lescano Galardi, V. (2023). *Algunas propuestas intelectuales desde las Ciencias Jurídicas.* Buenos Aires: Mnemosyne.

Ovidio. (2002). *Metamorfosis.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Séneca (1979). *Tragedias.* (Vol. 1; t. I. Estudio preliminar, notas y traducción de Luque Moreno, J.). Madrid: Gredos.

Sófocles (1983). *Fragmentos.* Trad.: De Dios, J. M. L. Madrid: Gredos.

Sotomayor, M. N. (2009). «Derechos civiles de la mujer en Argentina. Un análisis histórico-jurídico de su tratamiento parlamentario a principios del siglo XX [ponencia]». *XII Jornadas interescuelas.* Bariloche: Departamentos de Historia de la Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche.

Storni, A. (2002). *Obras.* (Vol. 2; t. II). Prólogo, investigación y recopilación de Delfina Muschietti. Buenos Aires: Losada.

Valle-Inclán, R. del. (2017). *Luces de bohemia. Esperpento.* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Notas

* Verónica Lescano Galardi es doctora en Derecho por la Universidad de Buenos Aires (UBA), y abogada por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Profesora regular en Historia del Derecho en la Facultad de Derecho (UBA). Correo electrónico: veronicalescano@derecho.uba.ar
Alba Galardi Elitchery es investigadora y colaboradora externa en los proyectos de investigación UBACyT 20020190100277BA y PIDAE 2021: Hacia una Historiografía desde la Perspectiva de Género, en la Facultad de Derecho de la UBA. Correo electrónico: albafgalardielitchery@gmail.com

[1] Véase el informe final del equipo de investigación Proyecto Decyt 1821: *Lageneración de 1910: la diversidad para el fortalecimiento institucional jurídico y educativo*. Secretaría de Investigación. Facultad de Derecho. Universidad de Buenos Aires: Lescano Galardi, V. (2023). *Algunas propuestas intelectuales desdelas Ciencias Jurídicas*. Buenos Aires: Mnemosyne.

DOSSIER: «TIERRA Y TERROR. LOS HORRORES DE LA LITERATURA ARGENTINA»

MUJERES QUE NARRAN VIOLENCIA(S): MARIANA ENRÍQUEZ Y LA POSIBILIDAD EN LA INTEMPERIE

WOMEN WHO NARRATE VIOLENCE: MARIANA ENRÍQUEZ AND THE POSSIBILITY IN THE OUTDOORS

Muñoz, Nadia Maribel

Nadia Maribel Muñoz
nadiamaribelmunoz@gmail.com
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 21 Julio 2023
Aprobación: 18 Agosto 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946018/

Resumen: Durante décadas, se ha excluido a las escritoras mujeres del canon de los estudios literarios en la Argentina. Pero, en los últimos veinte años, la situación comienza a cambiar a partir de la masividad que cobran las luchas de género. Las reivindicaciones de los diversos colectivos feministas han visibilizado la violencia machista, lo que tuvo su correlato en la literatura, que ha construido su propia lucha. En esta investigación, proponemos pensarlo como una apropiación de la palabra: las escritoras mujeres repiensan las representaciones canónicas y heterocentradas de la violencia de género desde una «mirada femenina» (Drucaroff, 2011), permitiendo la entrada de nuevas voces que construyan nuevos sentidos e interviniendo en las disputas por la visibilidad. En particular, nos interesa analizar la obra *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez (2016). Sarlo (2012) se ha referido a su literatura como un juego con los miedos sociales, con aquello que se sale de la norma e impacta con lo común; afirma que, en el juego con los miedos sociales que la autora despliega, hay una novedad que consiste en construir personajes mujeres que se violentan a ellas mismas. En 2020, la autora brinda una entrevista a *La Nación*, donde dialoga sobre la visibilización de la literatura escrita por mujeres. Al respecto, afirma: «La puerta se cayó después de tanto patear». Nos centraremos, entonces, en la ficcionalización de la violencia a través del terror y en las posibilidades de acción frente a esa realidad social.

Palabras clave: Narración de la Violencia, Apropiación de la Palabra, Mariana Enríquez, Terror, Violencia de Género.

Abstract: *For decades, women writers have been excluded from Argentina's canon literature studies. However, in the last twenty years time the situation has begun to change due to the massive nature of gender struggles. The claims of various feminist groups have made sexist violence visible, which also had its counterpart in literature where it puts up its own struggle. In this research, we think of it as an appropriation of the word: women writers rethink the canonical and heterocentric representations of gender violence from a "female gaze" (Drucaroff, 2011), allowing new voices to come and build new meanings that intercede in disputes about visibility. Our interest relapses in the analysis of* Las cosas que perdimos en el fuego, *written by Mariana Enríquez (2016). Sarlo (2012) has referred to her literature as a game with social*

fears, with what stands out of the norm and impacts in everyday matters; she claims that, in this game with social fears displayed by the author there is a novelty that consists in constructing female characters that abuse themselves. In 2020, the author gave an interview to La Nación *where she talks about the visibility of women-written literature. In this regard, she states: «The door fell after so much kicking». As for this, we will focus on the fictional essence of violence through terror and the possibilities of acting in the face of this social reality.*

Keywords: *Violence's Narration, Word Appropiation, Horror, Mariana Enríquez, Gender based Violence.*

Introducción

Durante décadas, se ha excluido a las escritoras mujeres del canon de los estudios literarios en la Argentina. Y esto se ha dado a partir de diversos mecanismos: el cierre del campo hacia autores masculinos que legitiman lo que es la buena literatura, la literatura que vale la pena estudiarse, a la que debe prestar atención la crítica, pero también, y es lo que nos interesa particularmente, a través de la puesta en práctica de un narrador masculino, hegemónico, cisheterosexual, que pretendió indagar en lo «femenino» y construyó sentidos universales sobre las experiencias de las mujeres, sin lugar a la ficcionalización de estas temáticas por parte de las propias mujeres.

Sin embargo, en los últimos años, asistimos a una proliferación de relatos sobre violencia de género, con la particularidad de que están escritos por mujeres, lesbianas y trans. El siguiente trabajo se propone indagar en la ficcionalización de las violencias por parte de autoras que se apropian de la palabra, a nivel autoral, en el seno de lo social, cuestión que se materializa en procedimientos concretos en el texto, y, por ende, también a nivel del relato, en lo particular de cada ficción y las formas del decir que aborda.

Para ello, comenzamos nuestra investigación atendiendo al concepto de «mirada femenina» desarrollado por Drucaroff (2011), esto es, una posición ideológica y discursiva que se desprende de la condición de marginalidad a la que un canon hegemónicamente masculino ha relegado las obras de otros sujetos. Así, entonces, podemos reformular ese concepto y pensarlo, desde el análisis crítico, en clave feminista, más que femenina, puesto que se trata de una postura que revisa las jerarquías del género en ciertos relatos. En este sentido, Nora Domínguez denomina a estos textos «escrituras de la urgencia», «porque siguen el curso de las demandas políticas del feminismo, las absorben, asimilan y procesan y nunca las detienen. Se despliegan al pie del acontecimiento político, lo documentan y hacen de su opacidad un nuevo borde disparador» (2019, p. 2).

Nuestra hipótesis es que la escritora que aquí nos ocupa ha alzado la voz para intervenir en el modo en el que la literatura canónica —dominada por puntos de vista heteropatriarcales— venía narrando la violencia de género. De esta forma, podemos ver cómo un reclamo que es transversal a toda la sociedad tiene su correlato en la literatura, donde vemos un claro florecimiento y reivindicación de autoras que buscan salir del lugar marginal en el que el canon las ponía para proponer relatos desde una nueva voz narrativa que confronte estereotipos reproductores de violencia y construya imaginarios de emancipación. Exploraremos, entonces, cómo se está desarrollando este nuevo entramado estético.

Podemos pensar, de esta forma, los cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enríquez, en relación con lo enunciado por Cano: «El exilio no es solo vacío y silencio, es también la ocasión de reinventar mundos, lenguas, ficciones. Puede ser la oportunidad de celebrar nuevas voces» (2015, p. 36). Nos interesa pensar de qué formas la autora resignifica la violencia, ya que, en los relatos, se ve una acción concreta en contra de esta, en defensa de los cuerpos femeninos, aunque no parece entenderse demasiado

el porqué, sino que se trata de una reacción desesperada frente a la violencia cotidiana. Sin embargo, lo comprendemos como una respuesta que entiende e identifica lo patriarcal en sus facetas más oscuras, y ensaya algún tipo de alternativa desde la ficción. Esto, además, narrado desde el género del terror, potencia los sentidos y expone, de manera directa, la forma en que esa violencia recibida sobre el cuerpo afecta a la subjetividad. En los cuentos de Enríquez, vemos una «resolución» al problema de la violencia, aunque sin la intervención de la justicia; una resolución que pareciera ser individual, temporal, que no se aplica a todos los sujetos. No obstante, la toma de la palabra aquí tiene una visión colectiva, porque la voz de cada mujer permite el armado de redes y de estrategias con otras para salir de esas situaciones violentas, aunque sea de forma temporal.

El Género: los Miedos Sociales Latentes

La escritura de Mariana Enríquez se centra en el terror, con matices extraños, cuasifantásticos. Gallego Cuiñas (2020) se refiere a la obra de Enríquez y la sintetiza «en el uso militante del gótico, atravesado por el feminismo y la necropolítica» (p. 3). En este sentido, la autora se detiene en la obra de Enríquez, y plantea que esta última toma el gótico norteamericano para resignificarlo hacia lo argentino y su historia, pero desde la resemantización de una mirada feminista. Allí, Gallego Cuiñas recupera el término «gótico femenino» de Ellen Moers, de 1976, que refiere a la cultivación de este género como estrategia para visibilizar la opresión social y política de la mujer. Pero, para la autora, Enríquez «va más allá, y desarrolla lo que podríamos denominar un "feminismo gótico" que proclama el empoderamiento de las mujeres a partir de lo siniestro como proceso de subjetivación» (2020, p. 4). Entonces, entendemos que la toma de la palabra de parte de esta autora se relaciona directamente con la escritura de lo vedado, con la exploración de sentidos asociados a los escritores varones, a su narrativa, con el trabajo de géneros donde no hay lugar para las mujeres.

Los Cuentos: la Marginalidad y lo Extraño de Ser Mujer

El Terror en Primera Persona: «Tela de Araña»

Encontramos que, en «Tela de araña», el narrar en primera persona es la posibilidad que nos permite espectar ese proceso interno que va gestando la toma de la palabra. Conocer lo que la protagonista se halla analizando, sin necesidad de acceder a los pensamientos de su marido, es también una toma de posición sobre las posibilidades. Porque, en el caso de las mujeres oprimidas de la obra de Enríquez, los hombres juegan un papel cristalizado, sin posibilidad de cambio, no porque así lo plantee el contexto, sino porque no es de su interés que sea diferente. Entonces, la acción queda enteramente en manos de las mujeres que, llegado el punto de no soportar más la violencia, accionan.

En este relato, accedemos a la historia de una mujer que afirma haberse casado casi por mandato. Incluso, cuando su tía lo conoce, luego de un largo tiempo sin presentarlo, intenta consolarla: «Bueno, nena, podría ser peor —me dijo cuando yo empecé a llorar—. Podría ser como Walter, que me levantaba la mano» (2016, p. 94). Es decir, es evidente que hay un registro de la violencia vivida en la familia, en especial, en la memoria de las mujeres, que son quienes hablan, quienes ponen en palabras esas impresiones y tensiones. El comienzo del conflicto, entonces, es el reconocimiento de la violencia. Lo interesante es que, en este cuento de Enríquez, las mujeres no están solas: han tejido las redes necesarias para acompañarse en estas situaciones violentas. Es factible el diálogo entre ellas, y no necesariamente deberá suceder en un encuentro revelador, sino que es parte de la cotidianeidad. Y la toma de la palabra, aquí, inicia con el poder hablar de lo que está ocurriendo: superar el silencio que estanca y asumir lo propio a través del lenguaje. Esto implica no solo poder decir lo que sucede, lo que soporta el cuerpo, sino también reconsiderar qué es lo que se merece o bien, más certero, qué

es lo que no se merece soportar. Y, a partir de todas estas reflexiones, comienza un determinado proceso. En cuanto a los límites de esta operación, encontramos, por ejemplo, que la protagonista no tiene nombre. Lo que conlleva dejar de lado parte importante de su identidad, aunque pueda verbalizar lo que sucede y utilizar la palabra para generar un cambio; pero, en simultáneo, nos incita a pensar que es una situación tan común entre las mujeres que podría ser cualquier persona la que atraviese toda esa violencia. Entonces, el foco no está puesto en la protagonista como individualidad única, sino que va más allá y plantea todo un entramado social de base que afecta a la población femenina en general.

Relacionado a esto, algo importante que vemos en este relato es la necesidad de hablar:

> Yo quería contarle más cosas de mi matrimonio [a Natalia]. Cómo Juan Martín me corregía constantemente: si yo tardaba en servir la mesa era una inútil, alguien que «estaba ahí parada haciendo nada, como siempre». Si tardaba en elegir algo, lo estaba haciendo perder tiempo a él (2016, p. 99).

La protagonista reconoce la violencia psicológica que su marido ejerce sobre ella, aunque no la nombra como tal; sin embargo, siente la necesidad de hablar de todo aquello. No obstante, no se da el debate sobre una solución posible: no se habla de separación ni de recurrir a algún profesional, por ejemplo. Sí, en cambio, se materializa una imperiosa necesidad de salir de la situación, a como dé lugar, incluso contemplando la posibilidad de la muerte. Comenzamos a ver un recurso frecuente en esta obra de Enríquez: al no encontrar salida posible, solo queda la autodestrucción. Ampliaremos esto en el siguiente cuento por analizar.

Respecto del contexto del relato, se trata de los años ochenta. Aunque no se especifica con exactitud en qué año transcurre el relato, sí encontramos referencias al Estado de Paraguay. Lo interesante de esta referencia, creemos, es que se inserta la sistematicidad de la violencia hacia las mujeres: es desde el Estado que se perpetúa. Por ejemplo, cuando están entrando a Paraguay, se hallan con controles militares: uno de ellos estaba borracho y se cuenta que los dejaron pasar, pero no sin «mirarles el culo» y realizar comentarios en voz baja. Juan Martín, esposo de la protagonista, ya lejos del puesto de control, les dice que hay que denunciarlos. La respuesta de Natalia, prima de la protagonista, es: «¿Y a quién vas a denunciar si ellos son el gobierno, chamigo?» (2016, pp. 99-100). Vemos cómo es recurrente el tópico del reconocimiento de la violencia, pero llevando consigo la impotencia de no poder actuar frente a ella. Se identifica, pero se vive con resignación.

Volviendo al proceso que atraviesa la protagonista, una segunda etapa, luego del poder decir, es el reconocimiento de los mecanismos de manipulación y de violencia que ejerce su marido sobre ella. Con esto, comienzan los cuestionamientos a la propia identidad, preguntándose por qué no sabe realizar actividades como manejar, incluso se plantea haberse casado porque no sabía qué hacer ni de qué trabajar. Sin embargo, en la desesperación de la intemperie, las posibles soluciones que va imaginando se relacionan siempre con la violencia: «Y pensé que sería fácil matarlo ahí, podría buscar un destornillador en el baúl y clavárselo en el cuello, él a mí no quería matarme, nada más quería tratarme mal y quebrarme para que odiara mi vida y no me quedaran ni ganas de cambiarla» (2016, p. 108).

En este punto, traemos a colación las reflexiones de Sánchez (2019) sobre el universo narrativo de la autora:

> Resulta interesante observar también que la solución al problema de la violencia contra las mujeres en el universo narrativo de Mariana Enríquez recae en las propias mujeres: son ellas las que deben organizarse y buscar la forma de contrarrestar la situación, mientras que el colectivo masculino no asume ninguna responsabilidad, no se espera nada de él y hasta continúa con sus hábitos, dado que las mujeres victimizadas por sus parejas siguen apareciendo (p. 118).

Esto se explica en lo que desarrollamos hasta el momento, puesto que la protagonista del relato no concibe la posibilidad de que su esposo se comporte diferente, no está interesada en «reconstruir» el matrimonio, sino que parte de la base de que siempre será igual. Por ese motivo, busca escapar de la situación de cualquier manera. Y lo hará en complicidad con su prima.

La última noche de ese viaje, nuestros personajes descansan en un hotel de Clorinda, Formosa. En determinado momento, avanzada ya la noche, la protagonista va a buscar a su esposo a su habitación, pero no lo encuentra. La cama no estaba desarmada, la ducha estaba seca, no encontró ni su bolso ni su cepillo de

dientes. Al contarle la situación a Natalia, le advierte que deben llamar a la policía: «Y me dijo que no. No seas tonta. Si se fue, se fue» (p. 114). Y dejan el lugar sin contarle a nadie sobre lo sucedido. En este punto, entendemos que la toma de la palabra también contempla el no decir, el elegir qué es lo que se problematiza y qué no. Nuestra protagonista decide que ya no es un problema que le concierna. Y se alejan, vislumbrando las nubes negras que advierten la tormenta.

«Las Cosas que Perdimos en el Fuego»

Pasemos ahora al segundo cuento que nos ocupa, homónimo al libro. El argumento versa sobre mujeres que comienzan a realizar una suerte de ritual, «las hogueras». Comienza cuando se relata la llegada de una mujer a un vagón del subte; esta mujer cuenta que su marido la prendió fuego: lo engañaba y estaba por abandonarlo; frente a esto, la prendió fuego, la «arruinó», «que no fuera de nadie más, entonces». Su marido cuenta que se había quemado sola: en medio de una pelea, ella se derrama alcohol encima y, aún mojada, se prende un cigarrillo. «Y le creyeron —sonreía la chica del subte con su boca sin labios, su boca de reptil—. Hasta mi papá le creyó» (2016, p. 186). En este relato, se siguen cuestionando, como en el cuento anterior, las estructuras de poder patriarcales que establecen impunidad sobre algunas personas e impotencia e inacción sobre quienes las reconocen, pero no pueden intervenir. Y, aquí, como la toma de la palabra no es posible, porque no es un relato verosímil, creíble para la sociedad, se resignifica esa palabra y se utiliza para crear redes de acción frente a la violencia: en este caso, las hogueras.

Es interesante la narración en este relato porque inicia con una mirada retrospectiva que analiza un contexto (de violencia) como explicación de un fenómeno social: la quema de las propias mujeres. En este punto, creemos importante recuperar un hecho que sucedió en la Argentina, en 2010: el femicidio de Wanda Taddei. Eduardo Vázquez, su esposo, exbaterista de la banda de rock Callejeros, la prendió fuego durante una discusión. Lo que nos interesa traer a colación es lo que desató este femicidio: «el efecto Wanda», denominado por teóricos y periodistas. Con la muerte de Taddei, se desató una ola de asesinatos a mujeres signados por el odio hacia el género: cada 18 horas, una mujer era asesinada con esta modalidad, era prendida fuego por algún hombre de su entorno, generalmente, por una pareja sexoafectiva. Entonces, aquí, Enríquez está utilizando un hecho de la vida real para construir sus ficciones y a sus personajes mujeres, y ver cómo, dentro del imaginario social, se pensaban y configuraban las resoluciones o salidas a problemáticas de género. Toma lo sistemático de la violencia y ficcionaliza, ensaya imaginarios de lucha. En este cuento, se trata la automutilación. Una forma de protegerse ante el desamparo, llevada a cabo desde el dolor y la esperanza, en ese contexto particular, de ser dueñas de sus subjetividades.

Interesante de Enríquez es que, en sus textos, se cuenta desde la perspectiva femenina, esto es, encontramos la palabra de las mujeres violentadas que, de a poco, logran tejer redes para escapar a esas violencias. Sin embargo, no hay relatos en los que hable un varón, donde se cuente por qué o se intente problematizar las acciones que surgen desde la violencia de género. Podemos teorizar, entonces, que, en el momento histórico-social del relato en el que se producen los hechos, no hay esperanzas de que sea distinto, de educar a quienes creen tienen superioridad sobre el género femenino, sino que el panorama es de completo desamparo y, frente a la intemperie, se toman acciones para escapar.

Sin embargo, siguiendo a Drucaroff (2016), entendemos que «[n]o es un modo de "salvarse" de la violación y el femicidio, es un modo de gritar de rabia, de inmolar el cuerpo para ofrecerlo como bandera contra la violación y el femicidio» (p. 37). Es decir, podríamos pensarlo en términos de apropiación cultural, puesto que se ficcionalizan los mecanismos de control y poder ejercidos históricamente sobre ellas para revolucionar los vínculos y la identidad de la mujer: «Las quemas las hacen los hombres, chiquita. Siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices» (2016, p. 192).

Con las hogueras en boga, comienza a modificarse el entramado social, incluso se plantea que ya no hay trata de mujeres «porque nadie quiere un monstruo quemado» (2016, p. 195). Las mujeres, de alguna manera, se «empoderan» y comienzan a mostrarse. Podemos pensarlo como una solución que las quita de la sociedad, que las deja por fuera de la violencia que han recibido a lo largo de la historia porque ya no son funcionales a ese sistema que las utilizaba a placer y las abandonaba cuando ya no eran redituables... si es que es posible esta operación, y qué costos tiene. Escribe Gallego Cuiñas:

> Ya no desaparece el cuerpo femenino, sino que se (sobre)expone su materialidad a-normal como prueba de las distintas «pedagogías de la crueldad» (Segato) sufridas. La resistencia por lo tanto es corpopolítica y tiene como objetivo el empoderamiento a través del control del cuerpo, que deviene sujeto político disidente (alegoría de movimientos como NiUnaMenos o las Madres de Plaza de Mayo) para articular una soberanía de la mujer: una nueva ideología, una nueva forma de tasar el valor del cuerpo, la vida y la muerte (2020, p. 4).

Pero todo este proceso de organización de las quemas y las posteriores grabaciones de cada una de ellas para que deje de cuestionarse que eran las mismas mujeres quienes organizaban las hogueras no estaba exento de contradicciones; piensa Silvina: «En si debía traicionarlas ella misma, desbaratar la locura desde adentro. ¿Desde cuándo era un derecho quemarse viva? ¿Por qué tenía que respetarlas?» (2016, p. 193). Sobre el final del cuento, entonces, vemos que se problematiza esa forma de autodestrucción, pero la protagonista no lo comparte con el resto del grupo, sino que se mantiene en su pensamiento. La palabra propia, en ese momento, se pospone en pos de los acuerdos colectivos entre mujeres.

Conclusión

Para finalizar, entonces, entendemos que la literatura es (se convierte en) un espacio para narrar la violencia, donde la palabra es necesaria para que se conforme como parte de las identidades de las protagonistas de los relatos, de sus historias. Quizá más cercano a un interrogante que a una respuesta, surge una cuestión: ¿por qué les interesa, a esta y tantas autoras, ocupar su literatura en esto y no, por ejemplo, limitarlo a la presencia en marchas o a su militancia desde otros espacios sociales? Como primer acercamiento, pensamos, por una parte, que es imprescindible plantear un cambio desde dentro de ese circuito que excluye. ¿Dónde más transformar la literatura y sus modos de leerse e investigarse si no es desde ella misma? Pero, asimismo, porque son trabajadoras que están buscando su lugar, que intentan cultivar la reflexión. No obstante, no queremos dejar de decir que podrían, todas estas autoras, problematizar, en sus ficciones, otras temáticas, que nada tengan que ver con el feminismo y, aún así, analizaríamos sus obras con esta mirada porque también estarían rompiendo con un orden patriarcal: no hace mucho tiempo, las mujeres utilizaban seudónimos masculinos para poder publicar. No nos resultan relevantes sus escrituras por sus temáticas necesariamente, sino por el gesto de apropiarse de la palabra, ficcionalizarla y proponer otras voces, otros personajes, un modo de narrar diferente. Un mundo diferente.

Visto desde esta perspectiva, tiene sentido que el gesto sea doble, como mujeres y como escritoras que ficcionalizan la violencia: el hecho de tejer redes y comentar, difundir y recomendar los trabajos de sus colegas; las revalorizaciones de aquellas escritoras pioneras en la materia que han quedado vedadas por ese narrador neutro del que hablamos, por esa sociedad que no permitía la porosidad de sus fronteras; sin embargo, entendemos todo esto sin perder de vista el objeto final: ser parte de la literatura, no de «mujeres que escriben», no de «escritoras y violencias» o cualquier otra subcategoría. Tomar el lugar, apropiarse de la palabra y poner en cuestión la sistematicidad del machismo en el campo literario. Y, por supuesto, a nivel ficción: proponer nuevos personajes en escena, nuevos diálogos, problemáticas vistas desde una perspectiva otra: la voz que irrumpe. También, creemos, ficcionalizar las vivencias de la violencia porque la literatura recoge, pero también conforma imaginarios sociales y representaciones. Al decir de Mariana Enríquez: «La

puerta se cayó de tanto patear» (*La Nación*, 2020). Ese narrador cristalizado está en vías de transformación por la labor incansable de escritoras que militan el espacio, pero que también lo vuelven ficción.

Referencias Bibliográficas

Cano, V. (2015). *Ética tortillera. Ensayos en torno al ethos y la lengua de las amantes*. Buenos Aires: Madreselva.

Cuiñas Gallego, A. (2020). «El feminismo gótico de Mariana Enríquez». *Latin American Literature Today*. Disponible en línea: https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/69156/The_Gothic_Feminism_of_Mariana_Enriquez.pdf?sequence=1

Domínguez, N. (2019). «Escrituras de la urgencia. Otra vuelta sobre arte, política y feminismo». *Gualichos*, (1), 7-18.

Drucaroff, E. (2011). *Los prisioneros de la torre: política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Drucaroff, E. (2016). ¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde Los prisioneros de la torre? *El matadero*, (10), 23-40.

Enríquez, M. (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Editorial Anagrama.

Enríquez, M. (2020, ene. 19). Scherer, F. «Mariana Enríquez, la reina del realismo gótico». [Entrevista]. *La Nación*. Disponible en línea: https://www.lanacion.com.ar/cultura/mariana-enriquez-reina-del-realismo-gotico-nid2324952/

Sánchez, L. A. (2019). «Resistencia y libertad: una lectura de "Las cosas que perdimos en el fuego" de Mariana Enríquez desde las perspectivas de Foucault y de Beauvoir». *Acta Literaria*, (59), 107-119.

Sarlo, B. (2012). *Ficciones argentinas: 33 ensayos*. Buenos Aires: Mardulce.

Notas

* Correctora literaria, profesora y tesista en Letras Modernas de la Universidad Nacional de Córdoba. Correo electrónico: nadiamaribelmunoz@gmail.com

RESEÑAS

MEMORIAS DE LA MADRE

MEMORIES OF THE MOTHER

Gasparini, Sandra

Sandra Gasparini
sandra_gasparini@hotmail.com
Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina

Batticuore G.. Música materna. 2023. Buenos Aires. Alfaguara.
978-987-8266-92-3

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946008/

Batticuore, G. (2023). *Música materna*. Buenos Aires: Alfaguara. ISBN: 978-987-8266-92-3

Datos de la Obra

En *Música materna* la melodía está hecha de palabras. El dialecto de la madre anciana que cuenta su historia de vida a la hija está compuesto por interjecciones y vocativos que funcionan como estribillos del *paese*, conectados mediante los *loops* de la memoria. Una música puntuada por bombas, viajes, partos, chismes, secretos, amores, iniciaciones, una canción que se musita en el ámbito familiar y que se comparte con los lectores.

María, protagonista y voz que suena en esta ficción construida con materiales autobiográficos de la madre de la autora, se constituye como un personaje que ocupa todo el espacio de la escritura. No es poco, ya que esa voz, mediada por el grabado y la transcripción de su interlocutora, Nina —ausente en el diálogo, pero referida en este gran monólogo— podría decirse que es la de una analfabeta. Aunque no exactamente: María aprende a leer distintos contextos, a leer lo que le pasó, y enseña a leer la vida a su hija, contándole. En ese proceso entiende y se va entendiendo en la guerra, en el recuerdo de su propia madre, en el espacio doméstico, en los acotados itinerarios permitidos a las mujeres en el pueblo italiano de Castropignano durante los años treinta y cuarenta, en las pocas cuadras del partido de San Martín y de Tropezón ya en Buenos Aires, esa tierra del destierro, del transtierro. Allí, de la casa al trabajo y del trabajo al hogar, una María todavía adolescente se

mueve en un mundo hecho de lazos de la colectividad y se asoma a otro lleno de palabras que no entiende, de letras que debe adivinar. Pero ese nuevo lugar, que logrará hacer propio, parece menos rígido y se abre a la esperanza de elegir una vida menos determinada por las decisiones paternas.

Graciela Batticuore ha expresado, en algunas entrevistas, su interés por trabajar, en esta novela —la tercera de una trilogía del mundo familiar integrada junto con *Marea* (2019) y *La caracola* (2021)—, la historia de las mujeres iletradas, de las que han quedado invisibilizadas porque no escriben o no leen. A estas subjetividades femeninas a las que la autora les ha dedicado parte de su investigación académica los últimos años se oponen las de las mujeres letradas que ocuparon anteriormente su atención —Mariquita Sánchez, Juana Manuela Gorriti, Eduarda Mansilla, Alfonsina Storni, entre tantas otras— y que construyeron su autoría en un medio gobernado por estructuras patriarcales difíciles de modificar.

Música materna apuesta a poner en primer plano la voz híbrida de las migrantes en un juego verbal que remeda los vaivenes de la memoria, hecha necesariamente de detalles y de episodios recurrentes. María reitera episodios para hilar sucesos con emociones: la pérdida de los embarazos, los horrores y las miserias de la guerra vividos junto a su madre, los muertos de la familia, la ausencia del padre en su país natal, la promesa de encontrarlo en América. Batticuore pule esa lengua que no quiere domesticarse y logra que la experiencia de la lectura sea una sed de lo que esa mujer está queriendo contar: qué sucederá con la tía deslenguada y descarada, cómo será el primer encuentro entre la narradora y quien será su marido, en qué nueva situación la apañará el hermano mayor. María transforma la vida cotidiana de muchas mujeres que arribaron a la Argentina después de la segunda guerra mundial en una aventura dramática hecha de largos viajes a pie, en barco, en una ciudad que debe comprender por colores y por formas porque no sabe leer.

Quienes conozcan las novelas anteriores de Batticuore componen el cuadro: las búsquedas de Nina —la actriz—, los vínculos con su hija y sus elecciones afectivas se resignifican en esta genealogía familiar. En el contraste entre saber y no saber, parece haber sido tejida esta vida que se habla: las mujeres, antes, no sabían. Ahora, saben. Por ese motivo, tal vez, la *zía* Modestina tiene poder en el pueblo italiano, porque sabe leer y escribir, lo que le permite redactar las cartas de los vecinos de Castropignano a los familiares que viven en América y obtener, a cambio, un pago. La tía Bruna, más adelante, en Buenos Aires, les «enseña cosas lindas» a las mujeres de la familia porque «sabía mucho leer y escribir» (p. 289). La lectoescritura es un tesoro, mientras que también lo es el saber de la experiencia. María no duda en afirmar que «las mujeres de antes hacían de todo [...], sabían de todo, hasta del parto» (p. 250).

Si en *Marea* la maternidad ocupaba un lugar central en una figura de quiasmo que enfrentaba a Nina, hija de una madre de rígida moral, con la Nina madre de ese presente de la escritura, acusada de no disfrutar del «placer de la crianza» (p. 25) por su expareja, en *Música materna* se complejiza la subjetividad de María al mostrar, en un atribulado relato, su fragilidad frente a las adversidades experimentadas. Esta es sin dudas la novela de la madre dentro de la trilogía, pero también la novela de la lengua que completa esta saga de mujeres: en *La caracola*, Nina, al procurar no hablarla, se rebela contra la lengua materna, aunque sea compartida también con su padre (el sintagma «la lengua de mis padres» es inmediatamente corregido: «tendría que decir de mi mamá, porque ella era la soberana», p. 23). Esa afectividad endogámica de la que Nina busca una salida tiene, en *Música materna*, un punto de partida: el apego a la madre, la búsqueda del padre, la pérdida temprana de la hermana, las muertes prematuras de varios niños y los propios padecimientos de María en los embarazos complicados, que han llegado escasamente a término.

En esta novela Batticuore propone una forma de leer la lengua de las iletradas, de las desterradas, del dialecto dentro de las formas lingüísticas estandarizadas, para descubrir, en esa aventura de la experiencia, el lugar que tiene cada mujer en una familia.

Notas

* Doctora en el área de Literatura de la Universidad de Buenos Aires (UBA). En esa institución se ha desempeñado como docente de la Maestría de Literaturas Española y Latinoamericana y, hasta la actualidad, en la cátedra de Literatura Argentina I (A) de la carrera de Letras. Es profesora adjunta de Narrativa Argentina 1 en la carrera de Artes de la Escritura en la Universidad Nacional de las Artes. Correo electrónico: sandra_gasparini@hotmail.com

RESEÑAS

ELSA CECILIA COLLAZO: UN ENSAYO SOBRE ESPACIOS PERCEPTUALES Y ARTE POÉTICA

ELSA CECILIA COLLAZO: AN ESSAY ON PERCEPTUAL SPACES AND POETICAL ART

Miroli, Alejandro

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

Collazo C. E.. De las trazas, trozos —sobre escribir—. 2023. Buenos Aires. Ediciones La Yunta. 978-987-3800-38-2

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946019/

Datos de la Obra

Collazo, C. E. (2023). *De las trazas, trozos —sobre escribir—*. Buenos Aires: Ediciones La Yunta. ISBN: 978-987-3800-38-2

La autora de este libro, Cecilia Elsa Collazo, es poeta y psicoanalista, con amplia trayectoria en ambas disciplinas. Este texto es un ensayo en el sentido más literal del término, tal como lo expusiera el creador de dicho género, Montaigne: «... el único fin que me he propuesto con él es doméstico y privado... Así, lector, soy yo mismo la materia de mi libro... Adiós, pues. Desde Montaigne, a 12 de junio de 1580» (2007, p. 44). Y en esa dirección la autora se expone como materia de su libro, sinceramente (pp. 50, 62, 74, 104). Pero no es una autobiografía. En el ensayo, se expone el mundo, los temas disciplinares, pero no al modo de la memoria académica, en la cual la vida del autor es neutra, ni como una exposición rapsódica, de textos inspirados. En el texto la autora dialoga, tiene numerosos interlocutores —tanto de su campo profesional como de poetas —, y esto funge de materia de su libro al narrar su ingreso en la literatura, desde la escucha infantil de cuentos hasta el ejercicio implacable de la poesía, como cuando señala que «[e]sas vivencias en lo real, hicieron mi pluma dura, áspera, despiadada por los acontecimientos vividos...» (2023, p. 75).

En el texto se pueden encontrar tres temas a ver.

En primer lugar, la autora entreteje sus reflexiones del acto de escritura con el psicoanálisis. Estas reflexiones se hallan en todo el texto, pero especialmente en la sección «De la pasión por la poesía en el psicoanálisis» (pp. 65-85); allí se parte de la siguiente cuestión: «La pregunta que se hace este texto es qué anima la pasión por la poesía en el psicoanálisis de Lacan, es sólo un embellecimiento o cumple una función fructífera en aquel» (2023, p. 65). Emplea un poema de Hugo Gola como elemento de entrada al tema:

> Aquello que no se puede
>
> aquello que no es posible
>
> aquello que nadie puede
>
> precisamente
>
> [...]
>
> que no puede nadie
>
> ni hoy
>
> ni nunca (2023, p. 69).

Así la autora avanza una posible respuesta a la cuestión que abre su reflexión: «La poesía hace lo que la interpretación sitúa. Allí donde hay que saber hacer con lo que no se sabe, se inventa una manera, con letras, con palabras, con versos o poemas, con sentidos, ritmos o sonidos, al modo de poner en acto el uso de la bella herramienta...» (2023, p. 72), para exponer que...

> He encontrado invenciones gloriosas de seres que conozco, con arte, con destreza o astucia, que nos muestran un saber hacer con lo más oscuro que se tiene con el dolor. Lo que se escribe lleva en sí mismo lo vivido, lo construido, lo amado, lo frustrado, y los modos de cada quien para expresarle en una necesidad de decir de decirse (2023, p. 73-74).

Claramente en su estudio, la respuesta se decanta por la segunda opción expuesta.

En segundo lugar, aparece lo que podemos llamar la cuestión más medular del texto: concebir un espacio no óptico para la poesía. No se trata de negar la visualidad, que reconoce al señalar que «[l]a poesía... es escópica por donde se la mire...» (2023, p. 30). Pero, al mismo tiempo, el texto tiene un ingente trabajo para concebir otros espacios y razones, al lado del espacio óptico y la razón visual (que, en la modernidad, se instala por defecto como la razón excluyente de todo saber). Pero ya la declaración de esa búsqueda del espacio háptico, en el cual la distancia y la perspectiva del espacio óptico se trocan en inmediatez y presencia íntegra, aparece, en los primeros párrafos, «[e]n el grano de arena está el secreto... La poesía es ese grano de arena montado sobre la cosa, sobre la nada... Resuena el grano sobre lo real... y se acerca templado como una caricia que raspa. Si no raspa, no es poesía» (2023, p. 17). Lo áspero es inmediato, está, no se puede desplazar sin perder el contacto, acompaña la corporeidad plena de la percepción, que no solo es pasiva, sino que convoca a la acción cuando aparece la danza Butó como un paradigma de la encarnación de las palabras:

> El Butó no es una danza cualquiera, ubica antes del baile la luz donde precisará la sombra que el cuerpo proyecta... Se parte de la idea de que cada sujeto, tiene una oscuridad en su espíritu que lo avasalla y lo encarcela... Encuentra en la sombra, un Otro cuerpo, tal vez, un Otro goce, no conversa a través del cuerpo, sino que aquella habla por sí sola... (2023, pp. 55-56).

Y también el espacio acústico, que se mienta en las *jitanjáforas* o «juego sin sentido, pero con gran valor sonoro y rítmico, en la resonancia de sus sílabas...» (2023, p. 28), la resonancia sonora, un concepto que aparece por doquier en el texto, ya que la escritura poética «[n]o es narración, es sonoridad. No es sentido, es sonido» (2023, p. 14).

De ese modo, el texto expone una exploración de los diversos espacios —óptico, acústico, háptico— que concurren, simultáneamente, en la conformación de esa actividad poética que tiene como punto focal el cuerpo vivido y sus dimensiones.

En tercer lugar, lo que parece ser una reflexión original. Mucho se ha escrito y se escribirá sobre la creación poética, sobre el gestar o producir eso que deviene poema. Pero menos sobre la corrección poética, sobre lo que sucede cuando el poeta recibe las pruebas de galera para corregir, mas no mucho (el karma de todos los editores, no tocar la caja ya maquetada). Allí el poeta deviene lector de sí mismo, pero con una extrañeza distinta que el lector externo. Y por ello «... viene la corrección, que hace filigrana de una piedra sin pulido, para tratar su brutalidad y hacer de allá una belleza que dice y no dice...» (2023, p. 102).

El texto se presenta como un material que puede atraer tanto a psicoanalistas, como a poetas y a teóricos de la literatura y la creación. El libro tiene un hermoso arte de tapa, una edición cuidada y algo que los lectores con poca agudeza visual (como quien escribe estas líneas) tenemos que agradecer: una maqueta generosa en espacios interlineales.

Referencias Bibliográficas

Montaigne, M. (2007). *Los ensayos (según la edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Barcelona: Editorial Acantilado.

Notas

* Licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires y profesor ordinario de Lógica y Epistemología en la Universidad del Salvador, y de Metodología de las Ciencias Sociales en la UBA. Correo electrónico: agm.episteme@gmail.com

AUTORES

Gramma
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-e: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
vol. 34, núm. 71, 2023
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604946021/

PILAR CALVEIRO GARRIDO. Licenciada, maestra y doctora en Ciencias Políticas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es profesora investigadora de tiempo completo de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM) y miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Trabaja principalmente en las líneas de violencia política, historia reciente, memoria y resistencias. Premio Konex 2014, por su producción general, y Premio Nacional de Ensayo Político, por su libro *Violencias de Estado* (2013). Entre sus publicaciones individuales vale la pena destacar los libros *Poder y desaparición* (1998), *Redes familiares de sumisión y resistencia* (2003), *Familia y poder* (2006), *Política y/o violencia* (2006), *Violencias de Estado* (2012), *Resistir al neoliberalismo. Comunidades y autonomías* (2019).

LAURA CILENTO. Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente se desempeña como profesora de grado en la Universidad Nacional de San Martín (donde dicta Teoría y Crítica literarias I y II en el Profesorado Universitario en Letras) y en la Universidad Pedagógica Nacional (Profesorado y Licenciatura en Letras), además de como docente de posgrado en UNCuyo y UNSAM. Su tesis doctoral se concentró en los procesos de modernización en la cultura popular argentina, específicamente, en la literatura de tema rural en *Caras y Caretas* (2012). A partir de entonces, se dedicó, en especial, a investigar el humor como categoría estética. También es investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde coordina el Área de Investigaciones en Historia de las Ciencias de las Artes del Espectáculo y lleva adelante —con frecuencia bianual— las Jornadas Artes y Humor. Estéticas Plurales y Liminales. En ese instituto, tiene sede un proyecto FILOCyT (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) que dirige, concentrado en la historia del espectáculo argentino que expone la Botica del Ángel como museo escenográfico.

MARCELA CRESPO BUITURÓN. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Lleida, España, con certificado posdoctoral en Ciencias Humanas y Sociales, por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es

investigadora independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET) y de la UBA; docente de la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas de la UNDAV y de la Maestría en Estudios Literarios de la UBA. En la USAL, es profesora titular de Teoría Literaria, de Literatura Argentina y coordinadora del Área de Letras del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales. Dirige el equipo de docentes e investigadores que integra el proyecto Erasmus Mundus *Urban Cultures*. Es editora de la revista de Letras *Gramma*. Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas, volúmenes temáticos, y los libros: *BuenosAires: La orilla frente al abismo. Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino* (2009), *La memoria de la llanura: Los marginales usurpan el protagonismo de la Historia* (2012), *Avatares de un sujeto a la deriva* (2013), *Nuevas lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario* (2015), *Escrituras híbridas en la literatura argentina: abordajes actuales de la teoría y la crítica literarias* (2017), *Diálogo de voces: nuevas lecturas sobre la obra de María Rosa Lojo* (2018), *ArgentinaTransatlántica: el diálogo continúa* (2019). En la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, dirige el portal https://www.cervantesvirtual.com/portales/escrituras_fronterizas_literatura_argentina/

LAURA DESTÉFANIS. Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada, licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires y egresada de la carrera de Formación Actoral de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de Buenos Aires (EMAD). Es investigadora postdoctoral (CONICET/UBA) y profesora de literatura argentina y latinoamericana en el Instituto Superior del Profesorado Dr. Joaquín V. González de la Ciudad de Buenos Aires. Fue profesora visitante en la Freie Universität Berlin y en la Università degli Studi di Padova. Su área de especialización son las literaturas del Cono Sur, con foco en el Gran Chaco Sudamericano (Bolivia, Argentina, Paraguay, Brasil). Su último libro publicado es *Filiación e inherencia. El trabajo sobre la identidad en la narrativa de Carlos Gamerro* (2023).

ANTONIO R. ESTEVES. Doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad de San Paulo. Es profesor e investigador en la Facultad de Ciencias y Letras de la Universidad Estadual Paulista, Campus de Assis. Ha traducido al portugués *Leyendas*, de Gustavo A. Bécquer (2005); *Lazarillo de Tormes*, con Heloisa Costa Milton (2005); *Ave Roc*, de Roberto Echavarren (2017). Estudioso de literatura comparada, en especial, aborda las relaciones entre literatura e historia, género y frontera. Tiene varios trabajos publicados (libros, capítulos de libros y artículos), de los cuales se destaca *O romance histórico brasileiro contemporâneo 1975-2000* (2010). Organizó publicaciones, como *Narrativa espanhola contemporânea. Leituras (do lado de cá)*, con Magnolia Nascimento y Silvia Cárcamo (2012) y *María Rosa Lojo: leituras brasileiras*, con Kátia R. Mello y Fátima Marcari (2023). En el grupo *Relações Literárias Interamericanas*, participó de las recopilaciones *Conceitos de Literatura e de Cultura* (2005, 2010); *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas* (2007); *Relações literárias interamericanas: território & cultura* (2010); *Entre traços e rasuras. Intervenções da memória na escrita das Américas* (2013), entre otras. Participó de *Nuevas lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario*, en codirección con Marcela Crespo y Oscar Conde (2015). Es miembro de diversas asociaciones y se desempeñó como profesor visitante en la Universidad de Salamanca, España, en el año lectivo 2002-2003.

CRISTINA ANDREA FEATHERSTON. Profesora y doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Investigadora de la UNLP, donde también se desempeña como profesora titular de Problemáticas de Literatura Inglesa, profesora adjunta ordinaria de Literatura Inglesa (Letras) y profesora de Literatura

Argentina «A». Publicaciones de los últimos años: *En mi primer viaje (1870-1871)*, de Miguel Cané (2021), en colaboración con María Florencia Buret; coordinadora y autora junto con María Inés Saravia del libro *Expresiones de la violencia en la literatura. De Grecia a nuestros días* (2021); *Una literatura en transformación, Literatura inglesa en una época de cambios (siglos XVIII y XIX)* (2020). Ha publicado numerosos artículos en libros y revistas especializadas sobre la problemática de las relaciones entre literatura y representación de la violencia, así como sobre problemáticas de la literatura comparada. Entre ellos: «*World War I from the South*» (2021) y «Dos versiones de *El paciente inglés*, de Michael Ondaatje» (2022). Actualmente está trabajando sobre un libro que abordará las relaciones entre modernismo y la violencia bélica a comienzos del siglo XX. Ha dirigido varios seminarios de grado y posgrado, el último de ellos (2022) se focalizó en la representación del espacio doméstico en la literatura británica de fines del siglo XX y comienzos del XXI.

ALBA F. GALARDI ELITCHERY. Investigadora y colaboradora externa en los proyectos de investigación UBACyT 20020190100277BA y PIDAE 2021: Hacia una Historiografía desde la Perspectiva de Género en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires (UBA), ambos con sede de trabajo en el Instituto de Investigaciones Jurídicas y Sociales, Dr. Ambrosio L. Gioja, Facultad de Derecho, UBA. Diplomatura en Cultura Argentina (Universidad Austral, en curso). Diplomatura en Historia de la Ciudad de Buenos Aires, FFYL, UBA-Instituto Sholem. Especialista en Producción periodística (Fundación Thomson). Universitaria en Periodismo (Pontificia Universidad Católica Argentina). Estudios de Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

SANDRA GASPARINI. Doctora en el área de Literatura por la Universidad de Buenos Aires (UBA). En esa institución se ha desempeñado como docente de la Maestría de Literaturas Española y Latinoamericana y, hasta la actualidad, en la cátedra de Literatura Argentina I («A») de la carrera de Letras. Es profesora adjunta de la Narrativa Argentina 1 en la carrera de Artes de la Escritura en la Universidad Nacional de las Artes. Dirigió y codirigió proyectos grupales sobre narrativa argentina de terror subsidiados por UBACyT. Ha dictado conferencias y ha escrito fundamentalmente acerca de la literatura fantástica argentina y sus vínculos con el discurso científico. Publicó *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX* (2012); *Iniciado del alba. Seis ensayos y un epílogo sobre Luis A. Spinetta* (compilación, prólogo y artículo, 2016) y *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia* (2020). Realizó ediciones críticas y prologadas de textos de Eduardo L. Holmberg, de Adolfo Bioy Casares y de Esteban Echeverría. Ha escrito también prefacios y artículos académicos para diversas revistas científicas, así como narrativa para varias antologías y el libro de cuentos *LasFlores* (2022), entre otros.

NURIA GÓMEZ BELART. Doctora en Letras y correctora literaria. Es profesora titular y coordina tres diplomaturas en la Facultad de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales (Universidad del Salvador). También trabaja como asesora lingüística para el Programa Lenguaje Claro en la Secretaría Legal y Técnica del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

LEONARDO GRANÁ. Licenciado y profesor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Se desempeña en esa institución como investigador en el Instituto de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales, y como profesor adjunto del Seminario de Literatura Argentina e Introducción a la Literatura I y II en la Escuela

de Letras. Es magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por la Universidad Nacional de San Martín. Actualmente cursa su doctorado en Letras en la USAL.

SILVINA JENSEN. Doctora en Historia y magíster en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es profesora ordinaria de grado y posgrado en la carrera de Historia del Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, investigadora independiente del CONICET y directora del Núcleo de Estudios sobre Historia Reciente, Memoria y Derechos Humanos (UNS). Especialista en exilios políticos masivos en el mundo hispánico y su abordaje en perspectivas comparada, transnacional y conectada. Actualmente dirige tres proyectos acreditados sobre Las Escalas en la Historia Reciente en Argentina. Su Potencial Heurístico, Analítico y Hermenéutico en la Investigación de Pasados de Violencia Política y Represión Estatal (UNS), La Historia Conectada de los Exilios Políticos, Cono Sur-España (1959-1990): Militancias, Solidaridades, Transferencias (2021-2023) (CONICET) y La Historización de los Debates sobre la Violencia Política y la Represión Estatal en la Argentina (1983-2015) (ANPCyT- FONCyT). Entre sus libros figuran *La huida del horror no fue olvido. El exilio político argentino en Cataluña (1976-1983)*; *La provincia flotante. Historia de los exiliados argentinos de la última dictadura militar en Cataluña (1976-2006)*; *Los exiliados. La lucha por los derechos humanos durante la dictadura*. Ha editado y compilado junto a Pablo Yankelevich *Exilios. Destinos y experiencias bajo la dictadura militar*; y, con Soledad Lastra, *Exilios: militancia y represión. Nuevas fuentes y nuevos abordajes de los destierros de la Argentina de los años setenta*.

ESTEBAN LUCIANO JUÁREZ. Licenciado en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y doctorando en Literatura por la Facultad de Filosofía y Letras de UBA. Su investigación posee el título *Territorios-quiste y corporalidad: Sobre la violencia biopolítica en la narrativa argentina reciente (2001-2020)*. Se desempeñó como investigador en diversos proyectos de investigación otorgados por la UBA (PRIG, UBACyT y FILOCyT). Ha realizado publicaciones en capítulos de libros, artículos, jornadas, congresos y revistas centradas en teoría literaria, crítica y estudios culturales. Actualmente es docente en la Universidad de Palermo, en el área de Comunicación.

VERÓNICA LESCANO GALARDI. Doctora por la Universidad de Buenos Aires, Facultad de Derecho. Especialización en Diseño de la Enseñanza con Tecnologías en el Nivel Superior (UBA). Diplomatura en Historiografía, narrativas y didáctica de la Historia (UCES). Abogada por la Pontificia Universidad Católica Argentina. Profesora regular en Historia del Derecho, Facultad de Derecho, UBA. Directora del Proyecto de Investigación UBACyT 20020190100277BA. Directora del Proyecto de Investigación PIDAE 2021: Hacia una Historiografía desde la Perspectiva de Género, en la Facultad de Derecho, UBA. Investigadora adscripta em el Instituto de Investigaciones Jurídicas y Sociales Dr. A. L. Gioja, Facultad de Derecho, UBA.

ALEJANDRO MIROLI. Licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA) y profesor ordinario de Lógica y Epistemología en la Universidad del Salvador (USAL), y de Metodología de las Ciencias Sociales en la UBA. Ha publicado varios trabajos sobre estos temas y, en particular, 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 publicado trabajos 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*.

MARCOS MONTES WELCH. Ha actuado en más de cuarenta obras teatrales en la Argentina; en París, hizo varias temporadas de teatro en francés con Alfredo Arias. Fue dirigido, además, por Norma Aleandro, Inda Ledesma, Alberto Ure, Javier Daulte, Helena Tritek, Santiago Doria, Mario Segade, Marcelo Moncarz y Guillermo Ghio, entre varios otros. En 1999, fundó el grupo de teatro independiente (H)umoris Dramatis. Recibió los premios Trinidad Guevara, Florencio Sánchez —en dos ocasiones—, Teatro del Mundo (UBA) y Luisa Vehil, y contó con nominaciones en los premios ACE y Hugo. Habitualmente participa en cine y ficción televisiva. Egresó, como dramaturgo, del Instituto Universitario Nacional de las Artes y es Corrector Internacional de Textos en Lengua Española por la Fundación Litterae y la Fundéu. Es magíster en Lexicografía Hispánica por la Real Academia Española y la Universidad de León. Actualmente, trabaja para la Real Academia Española como asesor lingüístico y cursa el doctorado en Letras en la Universidad del Salvador.

NADIA MARIBEL MUÑOZ. Correctora literaria, profesora y tesista en Letras Modernas, formación cursada en la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como correctora y editora externa a demanda y ha prologado libros, como *La transversalidad del género: espacios y disputas* (2022), de Lenny Cáceres. Es docente en instituciones de educación media en La Pampa. A su vez, ha dictado talleres de escritura creativa para la Subsecretaría de Juventud de dicha provincia. En la actualidad, se encuentra a la espera de la evaluación de su trabajo final de licenciatura, titulado *Mujeres que narran violencia(s): toma de la palabra, reivindicación de la identidad femenina y nuevos sujetos en la ficción*, cuyos directores fueron Javier Mercado y Mariana Lardone. Como investigadora, se especializa en literatura argentina, con un enfoque transversal de perspectiva de género. Ha participado en congresos y jornadas desarrollados en diferentes universidades del país y forma parte del equipo de investigación Formación de Cánones y Áreas Culturales en la Literatura Argentina Contemporánea. Otredades/Identidades, Estéticas, Afectos y Ecocrítica como Series Críticas, perteneciente a la UNC.

SUSANA PÉREZ-ALONSO GARCÍA-SCHEREDRE. Escritora asturiana. Ha publicado novelas y relatos: *Melania Jacoby*; *La fuerza de tu abrazo*; *De la ternura, la impostura y el sexo*; *En mi soledad estoy*; *La vida es corta pero ancha*; *Nunca miras mis manos*; *Nada te turbe*; *Mandarina*; *Cuentos de hombres*; *Nada te espante*; *Ir a la escuela* (obra colectiva). Ha publicado diferentes trabajos sobre género y diferentes temas literarios. Ha colaborado en numerosos medios de comunicación escritos, radiofónicos y televisivos. Sus obras han sido objeto de estudio en los Estados Unidos, Argentina, Canadá y Francia. Reside en una villa del norte de España apartada del mundo literario oficial y dedica parte de su tiempo a acciones a favor de la sanidad pública española y de los enfermos crónicos.

CARLOS MARTÍN RODRÍGUEZ. Licenciado en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (FFyH-UNC). Forma parte de la cátedra de Literatura Argentina I (FFyH-UNC) y se desempeña como docente en el nivel superior de la provincia de Córdoba. Es becario doctoral de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba (SeCyT-UNC). Sus investigaciones se centran en las literaturas argentina y latinoamericana; las categorías exilio-desexilio-migrancia; y el abordaje de corpus literarios desde una perspectiva de análisis histórico-literario.