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

Gramma

Año XXXV, Número 72, 2024

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

ÍNDICE
ÍNDICE

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604971001/

DOSSIER: «RELECTURAS DEL FORMALISMO RUSO DESDE UN PRESENTE ARGENTINO» / *DOSSIER: "REREADINGS OF RUSSIAN FORMALISM FROM AN ARGENTINE PRESENT"*

- Crespo Buiturón, M. (Argentina). Nota Introductoria / *Introductory Note*
- Graná, L. (Argentina). Ficción y Trata en nuestro entre Siglo Literario. Complejidad Genérica de *El rufián moldavo*, de Edgardo Cozarinsky / *Fiction and Trafficking in our Literary Change of Century. Generic Complexity of* El Rufián Moldavo, *by Edgardo Cozarinsky*
- Belloni Fernández, L. (Argentina). Disensiones entre Silvina Ocampo y el Grupo Sur: Extravíos de una Gramática «con Tortícolis» / *Dissensions Between Silvina Ocampo And Sur Group: Deviations Of A Grammar "With Torticollis"*
- Dackow, C. (España). La Perspectiva de Género y la Idea de Comunidad como Desautomatización Deconstructiva en *Las aventuras de la China Iron* / *Deconstructive Deautomatization In* Las aventuras de la China Iron

COLUMNA

- Borhn, A. (Argentina). Recursos humorísticos en el *Novísimo Diccionario Lunfardo* (1913-1915) / *Humoristics Resources In* Novísimo Diccionario Lunfardo (1913-1915)

CREACIÓN

- Sorrentino, F. (Argentina). «Los Opiliones de San Fernando» / *The opilions of San Fernando*
- Mitelman, C. (Argentina). Orientalia / *Orientalia*

RESEÑAS

- Miroli, A. G. (Argentina). Las Ficciones Maravillosas de Eduardo L. Holmberg / *The Wonderful Fictions of Eduardo L. Holmberg*
- Sisca, A. L. (Argentina). Un Diálogo Establecido entre la Poesía y el Lector / *An Established Dialogue Between Poetry and The Reader*
- Pérez Gras, M. L. (Argentina). Lo que se Revela en la Lectura / *What Is Revealed In The Reading*
- Battista Lo Bianco, L. y Martínez Pandiani, Y. (Argentina). Morfología Comparada: Cuestiones de Método para América Latina / *Comparative Morphology: Methodological Issues For Latin America*

AUTORES

Disponible en:
http://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2604971001/2604971001.pdf

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

ÍNDICE

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161

DOSSIER: «RELECTURAS DEL FORMALISMO RUSO DESDE UN PRESENTE ARGENTINO»

NOTA INTRODUCTORIA

Introductory Note

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

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604971004/

Hace un tiempo, un grupo de profesores y de alumnos que conformábamos el proyecto de investigación «(Re)lecturas y discusiones actuales acerca de la especificidad de los estudios literarios, sus diálogos interdisciplinares y su estatuto científico», en el Instituto de Investigación de Filosofía, Historia, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador, nos propusimos debatir sobre la pertinencia de los estudios literarios, así como sus relaciones interdisciplinares y sobre cómo han sido motivo de numerosas reflexiones por parte de las escuelas de teoría literaria que han surgido durante el sigloxx y lo que va del xxi; un recorrido largo y complejo que ha sido encarado por los especialistas desde diferentes enfoques, que incluyen y enfatizan diversas tendencias. Algunos ejemplos paradigmáticos fueron estos:

1) Aquellos que consideran las teorías que adoptaron una tendencia más formalista, como la estilística y los formalismos (el ruso de los años veinte, el checo de los treinta, el posformalismo ruso de Bajtín, el americano de los cuarenta y cincuenta o *New Criticism*, el francés de la *Nouvelle Critique* de los sesenta) y que continúan su recorrido por la semiótica, la sociocrítica y la psicocrítica, como es el caso de Alicia Yllera (1974).

2) Los que inician en el formalismo ruso, el estructuralismo checo y la semiótica soviética, el estructuralismo francés, las teorías marxistas de la literatura, la estética de la recepción, hasta la semiótica de la comunicación, entre otras tendencias cercanas al fin de siglo, como Fokkema e Ibsch (1977 y 1981).

3) Las miradas del mundo anglosajón, que se detienen en el formalismo ruso, el estructuralismo checo, la poética lingüística de Jakobson y las estilísticas de Spitzer y la estructural, el *New Criticism* angloamericano, el estructuralismo y posestructuralismo (el francés de los sesenta y de los setenta, incluyendo la deconstrucción de Derrida), la estética de la recepción y la crítica psicoanalítica, marxista y feminista, como Jefferson y Robey (1982 y 1986); y otros tantos recorridos que podríamos citar, que subrayan la importancia de una u otra escuela, que incluyen o dejan de lado otras tantas, como los de Selden (1985), Rice y Waugh (1989), Collier y Geyer-Ryan (1990), Widdowson (1993), Payne (1996), Wolfreys (2002), Domínguez Caparrós (2009), etc.

En estrecha relación con estas reflexiones, aparecen varios trabajos que piensan la literatura desde un enfoque epistemológico y se preguntan sobre el estatuto científico de estos estudios literarios, como los de Walter Mignolo, César González, Abrahams Meyer Howard, Edward Said, entre otros.

El propósito de este proyecto fue abordar estas cuestiones y pensarlas desde la actividad docente e investigadora que se realiza en la Argentina, para indagar sobre qué modelos y concepciones son los que han resultado más transitados en nuestro país, y sobre los cambios operados en el abordaje de textos literarios por parte de la crítica, en las últimas décadas, debido a la irrupción y consolidación de tendencias, como las posmodernistas, poscolonialistas y feministas/queer.

¿Cómo se ha transformado la lectura y análisis de textos literarios?, ¿es posible el diálogo interdisciplinar sin perder la especificidad del estudio literario?, o bien, ¿podemos/debemos seguir sosteniendo las diferencias disciplinares? ¿Seguimos estudiando los modelos europeos o norteamericanos o hay un modo diferente, con concepciones y categorías surgidas en el ámbito del pensamiento latinoamericano, de encarar estos estudios y que, a partir del auge de las tendencias poscoloniales, han cobrado mayor protagonismo? Y finalmente, ¿qué vigencia tienen los conceptos y abordajes de toda esta tradición de los estudios literarios en los modos actuales de analizar el texto literario en una era de lenguajes electrónicos, en la que se hace necesaria la revisión, entre otros, del concepto de género literario?

Los trabajos que componen este pequeño dossier fueron elaborados a partir de estos debates. Son también una suerte de homenaje al formalismo ruso: una iniciativa que marcaría definitivamente el rumbo de los estudios literarios de nuestra época y que todavía mantiene operativas varias de sus propuestas conceptuales.

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

Disponible en:
http://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2604971004/2604971004.pdf

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Marcela Crespo Buiturón
NOTA INTRODUCTORIA
Introductory Note

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161

DOSSIER: «RELECTURAS DEL FORMALISMO RUSO DESDE UN PRESENTE ARGENTINO»

FICCIÓN Y TRATA EN NUESTRO ENTRE SIGLO LITERARIO. COMPLEJIDAD GENÉRICA DE *EL RUFIÁN MOLDAVO*, DE EDGARDO COZARINSKY

Fiction and Trafficking in our Literary Change of Century. Generic Complexity of El Rufián Moldavo*, by Edgardo Cozarinsky*

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

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 23 Febrero 2024
Aprobación: 15 Marzo 2024

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604971017/

Resumen: Entre fines del siglo xx y comienzos del siglo xxi, la literatura argentina comenzó a producir una serie de ficciones que retomaba el imaginario de la trata de mujeres para la explotación sexual, tanto en la vertiente de la novela histórica como de la novela policial. En este artículo delimitamos el campo genérico de las ficciones de trata. Para ello, usamos un aparato conceptual formalista. Leemos, desde esta caja de herramientas, la novela *El rufián moldavo* (2004), de Edgardo Cozarinsky, como un momento oportuno en la consolidación de las novelas de trata, puesto que su complejidad genérica nos permite dar cuenta de la caracterización de dichas ficciones.

Palabras clave: Género, Trata, Prostitución, Dominante.

Abstract: *Between the end of the 20th Century and the beginning of the 21st Century, Argentine literature began to produce a series of fictions that took up the imagery of trafficking in women for sexual exploitation, both in the historical novel and the detective novel. In this article we delimit the generic field of trafficking fictions. To do this, we use a classic and formalist conceptual apparatus. We read with this toolbox the novel* El rufián moldavo *(2004), by Edgardo Cozarinsky, as an opportune moment in the consolidation of trafficking novels, since its generic complexity allows us to account for the characterization of said kind of fictions.*

Keywords: *Genre, Gender, Trafficking, Prostitution, Dominant.*

Una Novela Peculiar

En las últimas dos décadas, se ha venido produciendo en la literatura argentina un corpus de ficciones que indaga la cuestión del secuestro y el tráfico de personas para la explotación sexual. Casi sin lugar a dudas, la obra faro de este corpus es la *nouvelle Le viste la cara a Dios* (2011), de Gabriela Cabezón Cámara, junto con *Beya*, su versión gráfica del año 2013, con ilustraciones de Iñaki Echeverría. En términos de presencia editorial a lo largo de los años, hay que nombrar también la novela *La polaca*, de Myrtha Schalom, varias veces republicada desde su primera edición de 2003. El tema de la prostitución y de la prostitución forzada no es ni original ni exclusivo de nuestra literatura contemporánea; podemos encontrar, por caso, varios textos de fines del siglo xix y de las primeras décadas del siglo xx que lo abordan. Recordemos ahora las novelas *Nacha Regules* (1919) e *Historia de arrabal (1922)*, de Manuel Gálvez; también el poemario *Versos de una...* (1927), de Clara Beter / César Tiempo, y, además, obras de autores europeos que escribieron sobre Argentina, como *Carne importada* (1891), del escritor naturalista español Eduardo López Bago, o la crónica *Le Chemin de Buenos-Aires. (La Traite des blanches)* (1927), del periodista francés Albert Londres. Más allá de todo lo dicho, la serie de novelas actuales sobre prostitución forzada no hunde sus raíces exclusivamente en aquel no tan lejano comienzo de siglo xx, sino que también encontramos ficciones pertinentes en la más cercana década de los noventa del siglo pasado, que podrían ser consideradas o bien precursoras del corpus pensado, o bien contrapunto especular contra el cual dicho corpus se piensa a sí mismo. De los noventa, tenemos en mente obras como *Frontera Sur* (1994), del escritor hispanoargentino Horacio Vázquez Rial; *El anatomista* (1997), de Federico Andahazi, o *Una noche con Sabrina Love* (1998), de Pedro Mairal.

En la serie del siglo xxi, hay una obra que se destaca por su calidad y su peculiaridad. Se trata de *El rufián moldavo* (2004), la primera novela de Edgardo Cozarinsky. No hablemos de su calidad, pero sí de su peculiaridad: creemos que, de querer seriar la ficción de la prostitución forzada de la literatura argentina del siglo xxi, no se podría obviar la crítica a este título, y, sin embargo, consideramos que no logra acompañar coherentemente al conjunto de obras con las que se podría hermanar. Dicho en otras palabras, *El rufián moldavo* es una novela *sui generis* sobre la trata de personas para la explotación sexual, y esta manera singular de componer el tema invita no tanto a desgajar absolutamente esta novela del resto del corpus como a preguntarnos por sus modos de insertarse en este o dialogar con este. Si, como se acaba de proponer al pasar, la novelística actual sobre la trata tiene algo de diferente respecto de la novelística afín que se produjo, principalmente, a fines del siglo pasado, entonces una solución sería considerar que *El rufián moldavo* no pertenece a la serie propuesta de ficciones del siglo xxi sobre trata de mujeres para explotación sexual, sino que, más bien, continúa la línea propuesta por la novela prostitucional, que, sobre todo, la antecedió. Esta solución, sin embargo, nos parece imprecisa, ya que una lectura atenta de *El rufián moldavo* puede mostrar que esta obra, sin asimilarse plenamente a la novela actual sobre prostitución forzada, está más cerca de esta que de la narrativa anterior.

Esta tensión, entonces, será el eje vertebrador de este trabajo. Nuestro objetivo será entender la novela El rufián moldavo, de Edgardo Cozarinsky, como articuladora entre la novela sobre prostitución de fines del siglo xx y la novela de trata de personas del siglo xxi. Será necesario, para ello, describir la categoría de novela de trata, que creemos extendida en las últimas décadas. Nuestro segundo objetivo, más abarcador, será el de ofrecer algunos lineamientos diacrónicos que ayuden a una explicación sobre el surgimiento, en el siglo xxi, de la novela sobre el tráfico de mujeres, el rufianismo y la prostitución forzada.

Para abordar esta articulación, pensaremos desde un entramado teórico clásico: el marco sistemático creado, desde el formalismo ruso y el estructuralismo checo, por conceptos clave como el de hecho literario, el de función, el de evolución literaria y el de dominante, entre otros. No implementaremos fuertemente y de modo estricto dicho modelo de análisis, sino que lo abordaremos de una manera organizadora y no invasiva, como para iluminar las relaciones entre, por un lado, *El rufián moldavo* y las ficciones que, ante todo, la precedieron, y, por el otro, entre la novela de Cozarinsky y aquellas que, simultánea o posteriormente, pueden agruparse con comodidad en la serie de las narrativas de la trata de mujeres. La meta no es repetir conceptos demasiado rígidos, sino, por el contrario, usar categorías lo suficientemente flexibles para habilitar, así, menos un trabajo de taxonomía que uno de intervención crítica. Nos apoyamos para esto en la vieja enseñanza de Yuri Tiniánov sobre que «las definiciones en la teoría literaria, lejos de formar los cimientos, son la consecuencia proteica del hecho literario, siempre en desarrollo» (Tiniánov, 2019, p. 153; traducción propia).

El tema de la prostitución es, en la esfera pública, una discusión aún abierta en el campo actual de los feminismos. Una de las cuestiones presentes es la que pone en el debate la pregunta de si la prostitución puede pensarse como un trabajo que, en cuanto tal, debe enmarcarse dentro de todas las regulaciones de la sociedad. Esta discusión no solo gira en torno a asuntos legales y de régimen laboral, sino también en torno a cuestiones simbólicas e imaginarias (Berkins y Korol, 2002). En este artículo no se intervendrá directamente en el debate ni se tomará una posición, por lo que entendemos que «prostitución» es un concepto que intenta comprender, atravesando épocas y culturas, fenómenos disímiles y en tensión. Hemos de especificar la llamada «prostitución forzada», generalmente aquí propuesta con este nombre o con algún término discernible, como una práctica relacionada con la trata de personas y no inmediatamente equiparable al término genérico de «prostitución», puesto que este es más amplio e inespecífico[1].

Narrativas de la Captura y la Trata

El rufián moldavo tiene como motivos recurrentes los propios del arco narrativo que tradicionalmente se asocia a las historias de las «esclavas blancas» (según se entendía este sintagma a comienzos del siglo xx) o del tráfico de mujeres para la explotación sexual. Estos motivos forman parte del acervo de nuestro imaginario y de nuestra configuración cultural nacional; reaparecen, sistemáticamente, en diferentes textos (sea *Versos de una...*, sea *Argentina. Tierra de amor y venganza*, sea *Perdida*), y siempre su estructura cae dentro de nuestros marcos de legibilidad y de sentido común. Sin embargo, la mera presencia del entramado biográfico de «las polacas» o «las esclavas blancas» no nos obliga a organizar de inmediato un corpus pertinente o significativo. Hay una dificultad cierta al «yuxtaponer mecánicamente "motivos" semejantes o idénticos sin fijar su puesto en el "sistema" estético dado», afirma Victor Erlich en su clásico estudio sobre el formalismo ruso (Erlich, 1974, p. 384). O en palabras del antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, necesitamos ante todo hacer una «proyección en el sentido geométrico de la palabra: lo que se tiene que preservar son las relaciones, no los términos» (Viveiros de Castro, 2013, p. 29). Así, por más que en novelas como *El anatomista* (1997), de Federico Andahazi; *El rufián moldavo* (2004), de Edgardo Cozarinsky, y *El infierno prometido* (2006), de Elsa Drucaroff, tengamos el motivo del comercio y la esclavitud de mujeres para la prostitución forzada, no hay razón suficiente por la que podamos pensarlas, en seguida, en una serie coherente.

En este sentido, vamos a considerar, de manera poco provocadora, que una ficción de trata de mujeres para la explotación sexual es aquella en la que la intervención de aquellos motivos con los que la configuración cultural compone el arco imaginario del comercio sexual de mujeres (histórico o actual) forma el eje principal del texto y, por ello, es productora de sentidos primarios, entre los cuales los ideológico-políticos suelen

primar. Aquí estamos considerando el texto literario tal como se propuso desde ciertas reflexiones del formalismo ruso y luego del estructuralismo checo: «La obra literaria constituye un sistema» (Tiniánov, 1978, p. 91), y, en cuanto tal, hay que considerar los elementos integradores en su interacción (Tiniánov, 1978, p. 88). Uno de los grandes conceptos que el formalismo ofreció a la teoría literaria es el de dominante: en el sistema hay elementos que predominan por sobre el resto, y este resto se ve conmovido por dicha relación (Tiniánov, 1973, pp. 130-131). En 1935, Roman Jakobson definía la dominante como «el componente concentrador de una obra de arte: aquello que rige, determina [...] transforma los otros componentes [... y] garantiza la integridad de la estructura» (Jakobson, 1971, p. 82; traducción propia). Además, para Jakobson este factor dominante puede plantearse en diferentes estratos: no solo en un texto en sí, sino también en la obra general de un autor, o en la preceptiva de una escuela poética, o en la manifestación artística de todo un periodo (Jakobson, 1971, p. 82). Por último, recordemos las palabras de Jan Mukařovský en 1945: «La correlación de los componentes en la estructura es tal que se manifiesta como su subordinación y predominio; en este sentido hablamos de "dominante" de la estructura y de "jerarquía" de sus componentes» (Mukařovský, 2000, p. 295). Una ficción de trata, así, organiza los aspectos semánticos (es decir, temáticos: la trata de mujeres y la prostitución forzada) y pragmáticos (o sea, el valor de denuncia y delación) como aquellas propiedades discursivas obligatorias y subordinantes respecto de cualquier otro rasgo del discurso (Todorov, 1996, pp. 52-53).

Podemos abstraernos del tema particular de la trata de mujeres para la explotación sexual y considerar solamente el entramado simbólico que persiste en aquellas narraciones en las que la configuración sociocultural imaginada y narrada se sostiene mediante la apropiación de lo femenino y la extracción de valor de lo femenino. De este modo, las ficciones de trata serían parte de un corpus mayor, las narraciones de captura y exacción, entre las cuales incluiríamos, por caso, los textos clásicos sobre cautiverios en la frontera interior, las novelas sobre rapto (secuestro y violación) del rosismo y del posrosismo, o incluso las ficciones de privación/privatización en torno a las tres emes de la burguesía: moral, matrimonio y maternidad. Así entendidas, las ficciones de trata son aquellas narrativas de captura que tematizan la significación crítica de la exacción y la toma de lo femenino a partir de ciertos motivos, asentados en el imaginario, que se relacionan con la historia del tráfico de mujeres para la explotación sexual en nuestro país en los cambios de siglo.

Las novelas de trata tienen un fuerte anclaje en el contenido temático, pero no considerado de manera superficial (como la equiparación entre una novela de zombis y una novela con zombis). El tema de la trata es presentado como el elemento central de la dimensión referencial del texto, ya sea en su vertiente histórica (la Zwi Migdal, el tráfico de mujeres francesas) o contemporánea (las redes de secuestro y trata actuales). Esta función comunicativa y referencial se ve mediada por el hecho literario (Mukařovský, 2011, p. 84; Tiniánov, 2013, p. 12) y, desde allí, sus elementos «funcionan como componentes de la estructura» (Mukařovský, 2011, pp. 85-86). Aparte de la función estética, postulada como necesaria, aunque tal vez no siempre suficiente para el arte, y de su ubicación en la jerarquía del sistema funcional artístico (Mukařovský, 2000, p. 63, y 2011, pp. 7-8), consideramos que las ficciones de trata, en cuanto hecho literario, ponen al frente la función que podríamos entender imprecisamente como político-ideológico-imaginaria. Afirma Mukařovský: «El predominio de la función estética es percibido como el caso básico, 'no marcado', mientras que el predominio de otra función es valorado como 'marcado', es decir, como una alteración del estado normal» (Mukařovský, 2000, p. 132). Para nosotros, entonces, la narrativa de captura es fácilmente entendida como una narrativa política, cuyas postulaciones ideológicas son parte crucial del eje de producción de significaciones.

Con esta descripción no se propone, primero, una definición estricta que reparta categórica y absolutamente textos a diferentes conjuntos. Ese tipo de trabajo, de emprenderlo, sería menos interesante que el verdadero esfuerzo de realizar una crítica flexible y abierta. El planteo de este artículo es la conformación de modos de aproximación reflexiva; y nuestro interés no es la estabilidad de las categorías, sino la crítica. Segundo, el abordaje propuesto se corresponde con la mirada prudente que evita tanto la inmanencia radical (Todorov, 1991, p. 147) como el acrítico cotejo «direct[o] con series similares pertenecientes a otros sistemas» (Tiniánov, 1978, p. 92). Siguiendo el lineamiento de Mukařovský, la lectura que podamos hacer de la novela de trata, una vez aceptados los elementos personales de aquella, comprende el juego permanente entre los textos en sí y el marco desde el cual se lo lee (Mukařovský, 2000, p. 89). Así, aceptamos que, dentro de la complejidad y la pluralidad propia de la configuración cultural, nuestros marcos de lectura, que se resumen en la idea de novela de trata del siglo xxi, se correlacionan con los que produjeron y producen buena parte de esta literatura.

Las novelas contemporáneas de trata presentan una doble vertiente a la hora de exponer sus materiales referenciales: o bien vuelven aproximadamente a comienzos del siglo xx o unas décadas antes, o sea, al periodo de la gran inmigración en nuestro país, en el que la así llamada trata de blancas tuvo una presencia considerable, como también la tuvo un discurso que conformó el pánico moral de la sociedad (Guy, 1994; Avni, 2014; Aymbinderow, 2016), o bien traspone nuestro conocimiento de la trata actual de personas para la prostitución. En cualquiera de los dos casos, tomamos lo dicho por María Cristina Pons acerca de la novela histórica argentina del último tercio del siglo xx, género que, obviamente, tiene muchos lazos con lo que llamamos novela de trata: «El o los temas son estructurantes, determinan elecciones y articulaciones, no provienen ni se extrapolan de un puro conocimiento histórico para ser vertidos con todas las variantes imaginables: son desencadenantes de escritura» (Pons, 2000, p. 107).

En las novelas de trata, es de esperar que se privilegien los personajes femeninos, así como también deberían ponerse en primer plano el despliegue crítico de experiencias y subjetividades entendidas como propias de lo femenino y de la violencia contra la mujer. Al mismo tiempo, al ser comprendida la trata como un fenómeno extenso, pero, sobre todo, oculto, tanto por su carácter criminal como por su intervención —en términos de prácticas sexuales—, en la configuración cultural de los géneros (*genders*), con todo el valor de opacidad, de tabú y de censura que acarrea, su desarrollo en las ficciones suele formar la cadena narrativa en términos de secreto que se revela, de descubrimiento de un submundo que se sabe que existe, pero no mucho más. Por este motivo, el género policial, en sus dos clásicas formas, es un marco varias veces explorado en las novelas de trata. Más allá de la inequívoca denuncia y del rechazo moral del tema de la trata, estas novelas contemporáneas parecerían tomar este valor de secretismo y de cimentación para aprovechar la sobredeterminación de esta *Grundlage* como verdadero objetivo a desentrañar (Godelier, 1989, pp. 23-24).

La propuesta recién elaborada permitirá considerar que *El rufián moldavo*, la novela de Cozarinsky, no se adecua cómodamente al corpus que tenemos en mente al pensar ficciones actuales sobre trata (un corolario posible es que sí se adecua incómodamente). Entendemos que esto se debe a que *El rufián moldavo* presenta un sistema de elementos homólogos a los de la narrativa de trata y captura, pero que sus relaciones y su jerarquía interna componen una unidad que no habilita incluirla plenamente en la serie. Para preparar el terreno, propongamos a continuación un contrapunto entre una narración de trata y otra narración que, por más que contenga motivos semejantes, no terminará incluida en esa serie.

Dos Obras Contrapuestas

Una de las más importantes ficciones de trata y captura del siglo xxi, casi paradigmática y muy pensada por la crítica literaria, es la *nouvelle Le viste la cara a Dios*, de Gabriela Cabezón Cámara, publicada por primera vez, de modo electrónico, en 2011, por una editorial española. Justamente por ser un texto muy abordado y criticado (principalmente, ver Bianchi, 2019, cap. 4), nuestra aproximación será sucinta.

Si se considera, como ya fue dicho en los apartados anteriores, que en la serie de estas ficciones se fueron conformando dos vertientes, una sobre la trata histórica y otra sobre la trata contemporánea, la obra de Cabezón Cámara presenta una historia sobre el tráfico actual de personas para la explotación sexual. La *nouvelle* de Cabezón Cámara se organiza en torno a un solo motivo: la narración no accede a ninguna otra instancia o posibilidad narrativa que no esté directamente relacionada con el secuestro y la explotación sexual. En las pocas docenas de páginas de *Le viste la cara a Dios*, nos sumergimos al encierro de una muchacha en un prostíbulo incierto (depende de la edición, el prostíbulo queda en Pituil, provincia de La Rioja, o en Lanús, provincia de Buenos Aires), y la constante y múltiple violencia que sufre. El carácter monotemático e insistente de la narración produce una inmersión sofocante, reforzada por una escritura abigarrada, violentamente florida y sintácticamente compleja. La narración y su estilo se ofrecen como un abismo sin alternativas ni desvíos. Todo se reduce a la violación de la mujer prostituida, a la destrucción de su autonomía y a la sistemática conformación de una generización de las relaciones humanas que produce y reproduce la violencia contra las mujeres.

Así, en *Le viste la cara a Dios*, hay un alineamiento preciso entre eventos narrados, forma e ideología. La concentración de todos los elementos brinda un texto en el que la trata no tiene un valor meramente anecdótico o funcional, en el sentido de constructor del entramado narrativo. Por el contrario, la trata se centra, y, desde allí y hacia allí, hay que orientar las significaciones del texto. En la edición argentina de 2012, encontramos, en una primera página, antes del epígrafe con que se abre la novela, una inscripción que no estaba presente en la edición española original de 2011 y que se reproduce con variaciones en la transcripción a novela gráfica de 2013. La inscripción dice: «Aparición con vida de Marita Verón y de todas las nenas, adolescentes y mujeres esclavas de las redes de prostitución» (Cabezón Cámara, 2012, p. 3). Este horizonte político, que rodea el texto, lo tensa al bloquear una plena autonomía (Di Paolo Harrison y Mossello, 2020, p. 187): la trata de personas para explotación sexual, propuesta como viga maestra de la *nouvelle*, no solo construye una obra que, a su manera difícil e incómoda, cumple plenamente con el valor estético propio de lo literario, sino que explota la función social de la literatura, que, en este caso, puede reconocerse en torno al valor de la denuncia.

Un elemento formal relevante es la construcción de una voz narradora que interpela al personaje principal —la mujer cautiva y prostituida— mediante una constante segunda persona. Mieke Bal, al referirse a la novela *La modificación*, de Michel Butor, afirma que, en esa obra, que también presenta un narrador interpelante, «el "tú" es simplemente un "yo" disfrazado, un narrador en "primera persona" que se habla a sí mismo» (Bal, 2009, p. 29) en una especie de monólogo interior, y concluye que, en general, este tipo de narrador es «lógicamente imposible» (Bal, 2009, pp. 30-31); tal vez la dificultad no radique en el mero uso de los pronombres, sino en el estatuto diegético de la misma voz narradora (Fludernik, 2009, p. 32). En *Le viste la cara a Dios* sí es posible pensar este recurso como un monólogo interior no explicitado, aunque aceptable, posiblemente reforzado por los momentos narrativos de bilocación que sufre la protagonista. Así, se puede entender que la narración se construye en torno a «la voz de la víctima en segunda persona» (Di Paolo Harrison y Mossello, 2020, p. 170). Al mismo tiempo, esta segunda persona oscila ambiguamente entre el desdoblamiento y la impersonalidad. Desde otra perspectiva, es habitual en la crítica de la *nouvelle* leer este texto en «vos» (Fludernik, 2009, p. 31) a partir de la equiparación entre el lector y el receptor del enunciado, como si la segunda persona solicitase una identificación (Di Paolo Harrison y Mossello, 2020, p. 169). Pero la complejidad y la difícil determinación de la voz narradora permite también una lectura en la que no

solamente se manifiesta «la manipulación pasional» (Di Paolo Harrison y Mossello, 2020, p. 169), sino también el refuerzo de la dimensión política del texto. Nora Domínguez halla en esa voz narradora «una alianza, en términos de Ludmer, entre voz y cuerpo» (Domínguez, 2014, p.4). *Le viste la cara a Dios* explora cómo nombrar y narrar la trata contemporánea de personas, con qué voz y desde qué legitimación poder hacerlo. Para ello, encuentra un narrador que, gracias a su imprecisión ontológica, puede constituirse como la voz que da testimonio de otro y, al mismo tiempo, lo sostiene a ese otro en la deíxis, como afirmación y reconocimiento. La segunda persona es la forma inmediata de patentizar la violencia y, sobre todo, de dar cuenta de que la voz enunciadora ahora se pone al servicio de esas vidas violentadas ni pretéritas ni ajenas. Este reconocimiento de las vidas también se extiende hacia el reconocimiento general de la violencia, gracias a la impersonalidad latente que puede adquirir la segunda persona. Así encontramos la tensión entre experiencia individual e interpretación colectiva. Desde esta aproximación política, «las violencias contra el cuerpo de las mujeres y los cuerpos feminizados se leen desde una situación singular, el cuerpo de cada una, y desde ahí producen una compresión de la violencia como fenómeno total» (Gago, 2019, pág. 63).

El universo narrado en la *nouvelle* propone un imaginario político, es decir, un imaginario que manifiesta las redes de poder, en este caso, generizadas. En las últimas páginas, vemos un símbolo fuerte que remite directamente a la moral y a los roles de géneros de dicho imaginario: la joven secuestrada, luego de escapar del prostíbulo, entra en una iglesia aún vestida con la ropa con la que debía atender a los clientes del lugar. Dentro de la iglesia, toma el vestido de una estatua de una Virgen y se envuelve con dicha prenda: «Así que quedaste linda con tu capa símil cuero y el vestido celestito que suele usar la patrona» (Cabezón Cámara, 2012, p. 61). Esta imagen de la joven vestida a un mismo tiempo con la ropa que la asigna tanto santa como prostituta parece simbolizar el disciplinamiento de género que tradicionalmente ha cincelado las biografías de mujeres, y, además, el estado de «bajo sospecha» que condiciona a las mujeres y les exige «rendir cuentas y [...] demostrar nuestra moralidad sin descanso» (Segato, 2021, p. 19). Que esta sea una de las escenas con las que se cierra la *nouevelle* nos parece indicar un contrapunto poderoso al plan logrado de huir del prostíbulo (que toca un tema importante en la reflexión feminista: la resistencia), ya que, más allá de la supervivencia individual del personaje, el relato no se permite ninguna benevolencia: la joven no puede escapar de la dicotomía que las ficciones culturales imponen a la mujer.

Hay otra lectura posible de la imagen anterior, desde la idea recién esbozada de resistencia. La ropa de cuero que la mujer secuestrada usa en el prostíbulo es la indumentaria sadomasoquista con la que ella se fortalece: «Lo pudiste convencer [al proxeneta] de que te dejara pasar a la sección sadomaso y cagaste a latigazos a cientos de hijos de puta cada noche de esos meses y te volviste a entrenar con la excusa de estar fuerte...» (Cabezón Cámara, 2012, pp. 55-56). En ese sentido, esa indumentaria expresa la capacidad de este personaje de construir *ad hoc* posibilidades de agencia (Bianchi, 2020, p. 237). En el caso de la ficción, la mujer mata indiscriminadamente (por necesidad y por impericia en el uso de las armas) para lograr salir del cautiverio; luego de escapar, su entrada en la iglesia tiene algo de asilo en un lugar sagrado gracias a la idea de hospitalidad, y la ropa de la Virgen que termina combinada con su ropa sadomasoquista puede, desde su simbolización de inocencia, paz, serenidad, motivar la reflexión sobre la articulación entre resistencia a la violencia y violencia para resistir. De cualquier modo, sigue latiendo allí la idea de la sospecha de lo femenino que Segato adujo.

Por último y sin entrar en detalles, el tema de la trata de personas en *Le viste la cara a Dios* se encuentra, desde la perspectiva ideológico-política, con que permite expresar y denunciar narrativamente no solo este tipo particular de crimen, sino también dar cuenta de ciertas claves para comprender la historia nacional de la violencia (Calveiro, 2005, pp. 75-87). Tal como la crítica suele reconocer, la *nouvelle* de Cabezón Cámara lo logra mediante el trenzado de la línea canónica de la literatura argentina sobre los mataderos y de la línea histórica de la violencia concentracionaria en nuestro país y el mundo (Bianchi, 2019; Di Paolo Harrison y

Mossello, 2020; Domínguez, 2014; Graná, 2015). En sus páginas, se cruzan no solo las huellas y las estelas de la literatura gauchesca, sino, además, la presencia de Esteban Echeverría y sus símbolos fundacionales de la cautiva y del matadero. Por último, también se imbrica la lectura actual de la literatura decimonónica, al incluir un fragmento de *El guacho Martín Fierro* (2011), de Oscar Fariña, sin contar que la *nouvelle* misma es un acto más de esa experiencia de relectura. Aquí, *Le viste la cara a Dios* parecería serializar la imaginación literaria argentina respecto de la alteridad y la violencia. Al mismo tiempo, la *nouvelle* se abisma a la experiencia de la Shoá y de los centros clandestinos de detención de nuestra historia. En la compleja conjunción de todos estos elementos, se reconoce un intento de entender la trata de mujeres para la prostitución forzada como un fenómeno que excede la particularidad y que tiende puentes hacia hechos históricos de violencias sistemáticas y deshumanizadoras contra ciertas comunidades o ciertos colectivos de personas. El proyecto de *Le viste la cara a Dios* se manifiesta, así, como verdaderamente ambicioso. Para nosotros es destacable el posicionamiento de la trata no como mero motivo narrativo, sino como verdadera clave de lectura tanto del texto como de la configuración cultural desde la cual el texto tiene origen.

No hemos hecho más que una aproximación a la *nouvelle* de Gabriela Cabezón Cámara, pero creemos que es suficiente para nuestro propósito. Como podemos observar, el tema de la mujer prostituida en redes de trata es más que tangencial en el texto de Cabezón Cámara: es central y, lo más importante, provocador de significaciones: organiza campos semánticos, ofrece marcos de comprensión de otros elementos y encolumna las conclusiones imaginarias en el debate político.

«Buenos Aires, Ciudad Crecida con la Trata y el Contrabando...»

El subtítulo anterior es una cita de la novela *Territorios vigilados* (1991), del escritor hispanoargentino Horacio Vázquez Rial (1947-2012)[2]. Tres años más tarde, Vázquez Rial publicó la novela que acá nos interesa: *Frontera Sur*. Esta obra forma parte de un proyecto literario vasto, en el que más de una decena de novelas teje una urdimbre de biografías e itinerarios concatenados y desparramados en este y en aquel lado del océano Atlántico. *Frontera Sur* condensa, en centenares de páginas, la historia de la migración al Río de la Plata y la formación moderna de Buenos Aires durante el período que comienza con la primera presidencia de Roca y se cierra con el golpe militar de 1930. A lo largo de este medio siglo, se sigue el derrotero de varias generaciones de una familia de migrantes españoles. De los noventa capítulos de la novela, unos veinte, dispersos, son un diálogo entre Clara y Vero Reyles, descendiente este de la familia recién aludida y supuesto autor de los capítulos restantes que conforman *Frontera Sur*. Este diálogo tiene lugar a fines del siglo xx y es una mirada e interpretación reflexiva en que la novela se abisma en sí misma. Las últimas páginas, que narran episodios de la segunda mitad de los treinta, se proponen como puente que lleva a la siguiente novela de la serie, *El soldado de porcelana* (1997).

Entre la infinidad de personajes de *Frontera Sur*, están muy presentes la esclava blanca, la prostituta, el rufián criollo y el *caftén* europeo, tan presentes que pueden llegar a imponerse. Sin embargo, una lectura cabal afirmaría que, a pesar de lo dicho, *Frontera Sur* no habla, en lo principal, de la trata. Antes que nada, desestimar que *Frontera Sur* sea una novela de captura y de trata no es hacer un juicio de valor. Además, no solo aceptamos que se puede leer esta novela, por supuesto, como si la violencia contra las mujeres y las relaciones de género fuesen el foco privilegiado que de la lectura se reintegra al texto, sino que es justamente lo que haremos en estas páginas, pero sin la atribución de esta jerarquía al entramado de funciones dominantes de la obra (Mukařovský, 2000, pp. 424-425). Esta diversificación de las instancias y sus lecturas es, ni más ni menos, parte del trabajo de la crítica, y se basa en el hecho de que «una cosa no está inevitablemente asociada con una sola función» (Mukařovský, 2000, p. 205).

Adentrémonos a esta ilusión que nombramos arriba, al hecho de que, a pesar de que la novela abunde en escenas, narraciones y personajes prostibularios y de la trata, no nos parece esto un dato crucial a la hora de pensar la obra según el sistema que conforma y en correlación con la serie de ficciones que intentamos componer. Puesta *Frontera Sur* en diálogo con la serie de novelas de trata, creemos que aquí nos enfrentamos a cierto fenómeno de encuadre, y como ejemplo para explicarlo, tomaremos la tapa de la edición de la editorial Alfaguara de 1994, puesto que sospechamos que justamente allí nos hallamos con esa mirada de la que nos distanciamos. En la tapa se observa parte de la pintura *Le Congrés* (1941), del artista belga Paul Delvaux. El cuadro presenta una escena surrealista, en la que encontramos tres grupos humanos (y algunos personajes sueltos) dentro de una habitación adornada con objetos científicos (un globo terráqueo, un par de esqueletos, frascos y tubos de vidrio, mapas y planisferios): el grupo de la izquierda y el del fondo están compuestos exclusivamente por hombres, trajeados o de guardapolvo, y todos están discutiendo entre sí, ensimismados en sus palabras. A la derecha se encuentra el tercer grupo: mujeres desnudas, excepto por algún sombrero y ciertas telas. Las mujeres parecen estar posando y esperando. No queda claro si esperan la atención de los hombres o que la sesión de lo que sea que se está llevando a cabo termine de una vez. Pero lo cierto es que los hombres, salvo uno, ni las observan ni se interesan por ellas. En su totalidad, el cuadro parece ser, en parte, una humorada que se basa sobre la distracción de los hombres que se apasionan por sus discusiones (¿acerca de lo femenino?) y no por la desnudez de las muchas mujeres que allí se encuentran. En la tapa de *Frontera Sur* se muestra, ante todo y de modo recortado, el grupo de mujeres —aunque también aparecen algunos hombres sentados—. El título de la novela, el nombre del autor y el nombre de la editorial sirven como guardas que encuadran perfectamente a las mujeres, lo que crea un efecto de enmarcado. Es casi inevitable, así, interpretar esta imagen en términos prostitucionales; quien conozca un poco de historia sobre la trata rioplatense verá allí una subasta de mujeres para la prostitución, interpretación que se refuerza en la lectura misma, ya que hay dos remates criminales, uno aludido y semirrecreado en el capítulo 16 y otro realmente narrado en el capítulo 59. Pero, en definitiva, *Le Congrés*, de Paul Delvaux, no trata de eso, sino que es el punto de vista y el encuadre los que proponen tal interpretación.

Esto sucede con la novela. Si uno se dedica a seleccionar y privilegiar las escenas y los elementos narrativos que tienen que ver con la prostitución y la trata de personas, que son muchos, el cuadro emergente parecería indicar que *Frontera Sur* gira en torno de eso. Pero, vistos estos elementos en el conjunto, en el sistema de la obra, se puede comprender que la trata no es el factor dominante, sino que, a pesar de su importancia, depende y se adecua a otros elementos más vertebrales. Las ficciones de captura y trata son, por el contrario, aquellas cuya lectura privilegiada y modélica sostiene la hipótesis de que la función primera del texto tiende a ser la explicitud de la jerarquización de los géneros según la trama culturalmente establecida de la esclava blanca o sus figuras homólogas. No hay aquí jerarquización ni valoración de las obras, o sea, no hay *a priori* razón por la que una ficción de trata sea superior en su reflexión sobre los roles de géneros a una que no lo es. Una consecuencia de esto es que un texto como *Frontera Sur*, que habla del género de una manera subordinada, está, a pesar de todo, hablando del género, y quizá lo haga de modos tan o más interesantes que una ficción plenamente explícita respecto de su intención en el debate público sobre el patriarcado y el sexismo.

Si el título de una novela, en cuanto primer elemento crítico, suele «indicar algo crucial respecto de la historia» (Fludernik, 2009, p. 24), hay una diferencia perceptible entre esta obra de Vázquez Rial y, por caso, *Le viste la cara a Dios*, en cuyo título el factor sexual surge sin demasiados velos, o *La polaca*, ya nombrada, o también *Esclava blanca* (2015), de Carola Ferrari, novelas en las que lo explícito le gana a lo conjetural. *Frontera Sur* es una novela sobre inmigrantes y sobre un territorio, el rioplatense, que se vive como un destino a cumplir y a completar. En este caso, el título aleja del centro de atención la discusión posible sobre los estereotipos y las relaciones de los géneros en los imaginarios de la historia y en los contemporáneos.

En esta historia de fronteras, es decir, de la posibilidad de una vida en una frontera que se expande no hacia alguna parte, sino hacia dentro de los personajes y de las configuraciones culturales, tenemos la historia de una familia y sus amistades; esta familia de cuatro generaciones está, ante todo, formada por sus varones, en una línea de memoria y herencia cuyo tutor puede resumirse en el concepto de patriarcado: Roque Díaz Ouro, Ramón Díaz, Antonio Reyles y el narrador Vero Reyles. Otros personajes de mayor o menor importancia, pero que configuran el avance de la trama y del sentido del texto, son Manuel Posse, Germán Frisch, Juan Ruggiero e incluso Carlos Gardel. Hay muchos personajes femeninos, aunque en su mayoría son dependientes narrativamente de los personajes masculinos, ya que o son sus madres o sus amantes o sus hijas. En la casi exacta mitad de la novela, nos encontramos con la muerte de la esposa de Ramón, hijo de Roque. Estamos en 1897, a casi veinte años de que padre e hijo llegaran despojados de todo a la flamante capital de la Argentina. En esas dos décadas, Roque hizo fortuna y ganó fama de hombre bravo y de ley. Durante el entierro de la nuera, «se vio que Roque había adquirido una estatura patriarcal comparable a la de don Manuel Posse, quien visitó la casa aquella misma noche y abrazó a Ramón a la vista de todo el mundo en un alarde de igualdad» (Vázquez Rial, 1994, p. 200). Más allá de que «patriarcado» signifique diversas cosas, y que el adjetivo utilizado en la novela no se haga eco de las discusiones propias de los diversos feminismos de hace medio siglo, tampoco podemos obviar el valor positivo, aunque por demás incidental, con que la voz narradora usa tal idea para erguir heroica, digna y estoicamente a su personaje Roque, junto con los otros personajes masculinos. La narrativa de trata, sea lo que fuere, tendría que tener como principal interés la discusión misma del género (*gender*), y en ella primaría un posicionamiento crítico ante el patriarcado, sea nombrado así o entendido y concebido *sui generis*.

Hay en esta novela, como dijimos, una presencia evidente del mundo de la prostitución. Enmarcada en las tres décadas anteriores al Centenario argentino y, menos detenidamente, en las tres posteriores, la narración se ve cruzada y, en buena medida, sostenida por prostitutas criollas y prostitutas europeas (algunas de ellas, captadas por redes de traficantes), madamas y rufianes de toda laya. Son escenarios frecuentes los prostíbulos o edificios, como el casino o el bar, que también tienen anexadas funciones prostitucionales más o menos formalizadas. La infame asociación Zwi Migdal se ve caracterizada a su vez: en el capítulo 58 nos encontramos con la historia, narrada por él mismo, de Isaac Levy, exmiembro ficcional de esta asociación, y, en el último cuarto de la novela, se recrean hechos históricos relacionados con tal grupo: la mujer secuestrada que logra liberarse arrojando por la ventana de su habitación un mensaje escrito en yidis o la denuncia de Raquel Liberman (Avni, 2014, pp. 133-141), el apresamiento y la liberación de muchos de los integrantes de la asociación, etc. Además, la novela muestra una atenta lectura de la crónica *El camino de Buenos Aires*, de Albert Londres, no solo porque aparece citada como epígrafe en el capítulo 75, sino también porque varios momentos narrativos de *Frontera Sur* explícitamente remiten al texto del periodista francés, en buena medida como elemento de anclaje referencial propio de la novela histórica. Lo dicho nos lleva a reconocer que el mundo narrativo de *Frontera Sur* no puede configurarse ficcionalmente sin el elemento de la trata y de la prostitución. Incluso sería importante evaluar por qué la gran mayoría de los personajes femeninos de *Frontera Sur* son prostitutas o esclavas blancas.

Con todo, la función estructural de esta presencia parece ser doble, y ninguna de las dos responde a la axialidad de los géneros (genders): primero, en términos compositivos, tenemos la escenificación de los márgenes de la sociedad y de la ciudad, y, además, la apuesta moral de sus personajes que, en pleno mundo prostitucional y de trata, se mantienen voluntariamente ajenos a la criminalidad. Por ejemplo, respecto de los múltiples trabajos que llevaron a Roque Díaz a volverse rico en la Buenos Aires de entre siglo, su bisnieto, al

repasar la biografía de aquel, descarta en principio que se haya involucrado en el mundo del tráfico de mujeres: «*No lo creo probable, aunque en la época [...] le ha de haber sido difícil mantenerse al margen*» (Vázquez Rial, 1994, p. 58; cursivas del original). En el capítulo 24, cuando un recién conocido le pregunta a Roque acerca de en cuál rubro trabaja, responde: «Varios. Mujeres, no» (Vázquez Rial, 1994, p. 145).

No vender mujeres en el mercado de la explotación sexual es un signo de integridad, pero este no remite en última instancia a la integridad de la mujer, sino del hombre que se enorgullece de no ser un criminal. Además, las varias compras de mujeres que realizan los «hombres rectos» de la novela no solo se validan en la diégesis por la bondad que lleva a liberar a dichas mujeres, sino también por enamoramiento o para darle a un pariente una esposa. Es rescatable la ambigüedad y la complejidad en la composición de los personajes, pero ni el amor ni la bondad parecen ser suficientes para elevar estas escenas de remate a núcleos estructurantes del complejo ideológico de la obra. Lo que habría hecho de *Frontera Sur* una novela de trata sería, justamente, la penetración crítica en aquella complejidad de los personajes, y no su mera exposición, puesto que la novela de trata es consciente de dicha búsqueda crítica, donde la bondad o el amor, y también el odio y la maldad, planteados en términos individuales, no son elementos lo suficientemente cohesivos para formar el tipo de discurso ideológico que se pretende. El amor o la bondad como experiencias individuales son, también, construcciones imaginarias e ideológicas, pero justamente aquí encontramos lo que diferencia una ficción sentimental, donde la balanza se inclina hacia lo particular, de una ficción de exacción, donde la balanza se inclina hacia lo general.

La segunda función de la representación del mundo de los tratantes y de la prostitución es que refuerza el principal interés de la novela, que es la reflexión sobre las historias que forman la posibilidad de un mundo y una vida en la periferia, en ósmosis con la llamada «mala vida»; es en esa periferia, y no en el centro, donde se yergue la verdadera historia de los pueblos, parece proponer la novela. La periferia es un terreno donde material e ideológicamente todo está por construirse, donde hallamos las biografías de hombres y mujeres, donde la Historia, con sus procesos y estadísticas, se doblega ante la vida de carne y hueso.

La relación entre los géneros (*genders*) en la narración, en este caso, casi no se conmueve a lo largo de la obra, por lo que entendemos que aquí la sexualidad, en términos amplios y con todo su despliegue en instituciones legales o ilegales, funciona acríticamente. Sin embargo, una construcción acrítica no deja de enunciar: el género siempre dice algo o, según la expresión del antropólogo francés Maurice Godelier, la sexualidad siempre se manifiesta como «máquina ventrílocua», o sea, metafóricamente «como esas muñecas que se ponen de repente a hablar de todo y de nada, sostenidas por el brazo de un hombre que [...] parece no decir nada [...] mientras en realidad es él quien hace las preguntas y da las respuestas» (Godelier, 2011, pp. 273-274). Tal imagen nos remite, aquí, no solo a los modos de pensar y crear realidad a partir de las relaciones sexuales y afectivas, sino también a la jerarquía propia de *Frontera Sur*, que explota la capacidad del sexo de convertirse en un «gancho» (según el símbolo que ofrece Marilyn Strathern en 2016, p. 34), donde se cuelgan no solo elementos narrativos respecto del género, sino aquellos que conforman el eje principal de la novela. Reforzando lo ya dicho hasta ahora, agreguemos que las ficciones de trata y de captura deberían no solo representar, sino también poner en cuestión esta ventriloquía, ya que este cuestionamiento rejerarquizaría el sistema de la obra, haciendo de las relaciones de los géneros tematizadas en la trata uno de los elementos dominantes del texto.

Según lo expuesto, el sexo (como término antropológico paraguas hoy en día abandonado por el de «género» (Marty, 2022), en cuanto máquina ventrílocua, puede aprovechar, en las ficciones de trata, la eterna tensión en la literatura entre lo particular y lo universal (Compagnon, 2008, p. 38; Mukařovský, 2000, pp. 80-81), y recurrir así a esta tensión para exponer, posiblemente a través de eventos concretos, reflexiones que atañen a lo colectivo, a la experiencia de lo social y cultural como marco de prácticas y experiencias. En *Frontera Sur* tenemos una escena que viene al caso: en 1894, junto con la adquisición de un terreno en

Uruguay, el socialista Germán Frisch exige que, en el documento de compra, se incluya el traspaso de propiedad de una prostituta y su hijo. Una vez firmado el documento, Frisch libera a la mujer. En el capítulo siguiente, Vero Reyles, autor ficcional del texto que acabamos de resumir, comenta acerca de esta escena: «*Él* [Germán Frisch] *actuaba así porque era un hombre bondadoso y de sólida moral cristiana, como toda la gente de izquierdas de este mundo. Imagino que la vio desesperada* [a la mujer que compró y liberó] *y eso le bastó*». A este comentario, su interlocutor le responde: «*Pero podía haberlo hecho con otras muchas mujeres...*»; Reyles concluye: «*Frisch no era Mishkin. Se conmovía ante el dolor ajeno, pero no se engañaba respecto del alma humana. Si sacó a Berta de allí, fue porque percibió algo en ella. A las otras dos* [prostitutas], *ni se molestó en mirarlas. No era un redentor de putas, sino un tío solidario*» (Vázquez Rial, 1994, p. 171; cursivas del original). Esta cita da cuenta de mucho más de lo que podemos precisar aquí, pero basta con ver el acento puesto en biografías individuales y no en experiencias colectivas. Frisch, interpretado por Reyles, vería cierta ingenuidad en ofrecer una línea determinista que va de las condiciones estructurales a las experiencias individuales, aunque no solo lo segundo inevitablemente se asiente sobre lo primero, sino que también se puede plantear que hay condiciones estructurales cuya mera participación en lo social impone una discusión. Es claro que aceptar todo esto no exige que Frisch fuese «un redentor de putas» (concepto que en sí mismo bloquea la matización respecto de las prácticas y experiencias prostitucionales), ni que tampoco se resolviese su postura en términos de acciones concretas, pero la construcción del personaje y la lectura que hace Vero Reyles de él demuestran que la violencia de género, al menos la histórica trata de mujeres en el Río de la Plata, no ofrece en *Frontera Sur* el chispazo para una discusión ideológica general más allá de las anécdotas narrativas particulares.

Para finalizar, destaquemos la estructura de la novela: cada cuatro o cinco capítulos que transcurren a fines del siglo xix o a comienzos del siglo xx, tenemos un capítulo en el que el autor ficcional de *Frontera Sur*, Vero Reyles, reflexiona, dialogando, sobre su tarea de escritor y sobre el producto de su escritura. Estos capítulos son esenciales en términos de dirigir la intención de la obra. De haber sido una narrativa en la que el género (*gender*) fuese determinante, bien podríamos haber previsto que estos capítulos de Vero Reyles se manifestasen en tal registro. Sin embargo, estos capítulos, a grandes rasgos, se detienen, entre varios temas, en la relación entre Historia y literatura, el carácter narrativo de la Historia y el valor heurístico y verídico, aunque no verificable, de lo literario (todos estos temas propios de la novela histórica de las últimas décadas (Pons, 2000, pp. 97-113]. La trata, la prostitución y las relaciones violentas entre los géneros se conforman como elementos formales en los capítulos narrativos y como temas de exposición en los capítulos metatextuales, pero siempre como vigas y tensores que sostienen la viga maestra, que, en este caso, es la posibilidad de escribir «la historia de una ciudad» (Vázquez Rial, 1994, p. 17) según la escala de las muchas biografías de una familia de inmigrantes en la periferia.

En conclusión, reconozcamos que nuestro intento de leer *Frontera Sur* llevando al frente la discusión de la trata tal como se presenta en la obra parecería habernos exigido no desestimar su subordinación a otros elementos del texto. Cualquier discusión sobre los roles de género y el sistema sexo-género que surgiera en alguna lectura crítica de la obra podría autonomizarse en la interpretación, pero una interpretación cabal de la novela, una que busque polémicamente pensar en su intencionalidad propia (con todos los escollos que esto supone [Compagnon, 2015, pp. 74-112; Schaeffer, 2013, pp. 83-101]), no vería ganancia en trabajar en torno de lo que arriba estuvimos considerando como ficciones de trata.

El Rufián Moldavo como Articulación

El rufián moldavo, de Edgardo Cozarinsky, se publicó en 2004. Tres años antes se había publicado su libro de cuentos *La novia de Odessa*, cuyo último texto, «Hotel de emigrantes», parecería ser una versión precursora de esa novela. *El rufián moldavo* presenta tres partes y un epílogo. Dejemos de lado, por el momento, la segunda parte, puesto que se separa narrativamente del resto. La novela nos ofrece el relato autodiegético de un joven que, mientras estudia periodismo, decide investigar, como proyecto académico, el mundo porteño del teatro yidis de las primeras décadas del siglo xx. Entre los documentos que pesquisa, encuentra, en los archivos del Teatro Cervantes, el libreto de una obrita en yidis que, traducida, se llama *El rufián moldavo*. Se trata de una pieza en tres actos estrenada, con mucha polémica por el tema que trataba, en 1927: en el primer acto, Mendel, un rufián seduce a medias y a medias captura a un grupo de mujeres en la ciudad de Chisináu, Moldavia, para trasladarlas al Río de la Plata. En el segundo acto, se sigue el derrotero de Taube, una de las entonces llamadas «esclavas blancas», que pasa por varios prostíbulos y, como venganza, intenta asesinar a una de las madamas. En el tercer acto, el rufián, enamorado de la mujer, la encubre y denuncia la trama mafiosa. Encarcelado, se consuela con la visita de Taube y de las mujeres prostituidas que él salvó mediante su denuncia.

La lectura de este libreto es para el joven investigador el primer contacto con la historia argentina de comienzos del siglo xx sobre la trata de mujeres europeas. Al buscar más información sobre esta pieza teatral, un anciano le recomienda que se entreviste con la hija del autor de la obra, y ella, además de reprocharle su desconocimiento sobre la historia de los judíos en Europa y de las judías europeas en Argentina, le termina contando la historia de su propia familia: acerca de sus padres anarquistas, de la huida de ellos de Polonia y de su arraigo en Argentina, del involucramiento de la madre en la lucha contra la trata de mujeres, y, finalmente, de cómo la madre mató por convicción a un rabino que fraguaba casamientos con los que engañaban a las mujeres traficadas. El esposo, autor de *El rufián moldavo*, asumió la responsabilidad del crimen y cumplió la condena. El estudiante reconoce inmediatamente las semejanzas entre la vida del libretista y la historia que la obra de teatro expone, aunque no logra desenredar qué es ficción y qué es realidad.

Al mismo tiempo, el joven estudiante de periodismo sigue otra línea de investigación: luego que muriera un viejo músico y artista de la escena yidis porteña, con quien se había entrevistado en un par de ocasiones, el investigador obtiene como legado una caja de zapatos que contiene una serie de documentos y papeles. Tal vez, el más importante de estos documentos es un manuscrito de 1949, en el que el cantante cuenta su encuentro con el autor de la obra teatral *El rufián moldavo*. El investigador quiere enviarle este documento al hijo del muerto, que vive en Europa. Con el tiempo, se entera de que el emigrado se había relacionado con una menor de edad que se prostituía en las autopistas de París y a quien había intentado ayudar a salir de la red que la obligaba a prostituirse. En una sucesión de hechos confusamente expuestos, se sabe que el hombre fue sentenciado a prisión por ser considerado parte de una red de trata de personas y, según su propia confesión, por haber matado al proxeneta de la muchacha a quien había intentado ayudar. Ya en prisión, la joven lo visita regularmente. Ante tanta confusión de nombres, historias, verdades y ficciones, el estudiante de periodismo da por cerrada la trunca investigación.

La segunda parte de la novela presenta, como adelantamos, un quiebre. La voz narradora puede ser sencillamente caracterizada como heterodiegética, aunque con breves intervenciones de extrema subjetividad, las cuales, dada su infrecuencia en esta parte, resaltan con fuerza. Por ejemplo, estas son las primeras líneas del primer capítulo de esta parte: «Hay noches de primavera en el que el olor de mar llega hasta Tres Arroyos. Algunos dicen que el viento también lleva el ruido del oleaje, pero esto *me parece* pura fantasía» (Cozarinsky, 2015, p. 51; cursiva agregada). La historia de esta segunda parte comienza en la década del treinta del siglo xx (alejado del presente de la enunciación), por lo que, de ser esta voz narradora la misma de las partes restantes, aquí vemos cómo se reconfigura en sus funciones. Las intervenciones explícitas del narrador mediante la

primera persona del singular solo aluden a la calidad de testigo imaginario. Por ejemplo: «En la niebla fría de junio, [...] *veo* aparecer la figura vacilante de una mujer» (Cozarinsky, 2015, p. 66; cursiva agregada). Este tipo de participación extraordinaria permite crear un ambiente de ensueño y de imaginación, que luego consideraremos propicio para esta parte de *El rufián moldavo*.

En esta sección de la novela, se narra la vida de Samuel Warschauer, un bandoneonista que solía tocar en prostíbulos y tugurios. Se trata del músico cuyo hijo, a comienzos del xxi, termina preso en Francia por ser considerado partícipe de una red de mujeres para la explotación sexual. En esta segunda parte, se narra cómo el bandoneonista se enamora, en los años treinta, de una mujer húngara que es prostituida en un local de Tres Arroyos, provincia de Buenos Aires, donde él toca todos los fines de semana. Una noche, Samuel Warschauer la rescata del prostíbulo y se fugan a Bahía Blanca, donde ella muere pronto de tuberculosis. Allí Warschauer comienza una relación con la cantante Perl Rust. Tentados por un director de orquesta porteño, la pareja decide probar suerte en los teatros de Buenos Aires. Se asientan en la ciudad y, durante años, actúan en los escenarios de los teatros yidis. En 1980, Maxi Warschauer, el hijo de la pareja, se encuentra viviendo en París y allí trabaja como presentador de cantantes y músicos de tango en un café al que le sienta el calificativo de «de mala muerte». El tiempo pasa, y, en el año 2000, la narración reencuentra a Warschauer en una autopista que va a París. Allí, de modo un tanto azaroso, tiene una relación sexual con una muchacha que se prostituye por la zona. Warschauer pasa los siguientes meses intentando ubicar a la muchacha, lo que finalmente sucede: en el último párrafo del último capítulo de esta segunda parte, Maxi Warschauer entra en el café donde logró hallarla, y se dirige a ella.

La dificultad que se advierte casi de inmediato es cómo empalmar esta segunda parte con el resto de la novela. Lo menos esforzado es considerar que no hay un cambio de narrador, pero, de ser así, es difícil o imposible fiarse plenamente de la historia que se narra en la segunda parte, puesto que no queda opción, sino suponer que, más allá de algunos datos dispersos, todo es pura invención del narrador y no la narración de hechos sucedidos en el universo ficcional del siglo xx y comienzos del siglo xxi. Por el contrario, si quisiésemos darle credibilidad, habría que postular una segunda voz narradora, autónoma de la primera, que viniera a completar las lagunas que la primera voz no logró llenar. Este callejón sin salida de la narración no deja de ser significativo, según veremos más adelante.

Historias Inventadas y Heredadas

Nuestro propósito ahora es presentar razones por las que la novela E*l rufián moldavo* pueda ser ubicada como articuladora entre aquellas ficciones del siglo xxi que consideramos de captura y trata, y aquellas ficciones contemporáneas o de fines del siglo xx que, por más que abunden en «polacas» y «franchutas», deban ser leídas desde otros marcos. En otras palabras, lo que decimos es que *El rufián moldavo* se destaca entre las novelas que no son de trata, y lo hace justamente porque muestra, en su composición, ciertas reestructuraciones que dan cuenta, en la tensión que se establece con la literatura contemporánea y posterior (Mukařovský, 2000, p. 410), de la serie de textos en los que la trata se arrogaría una función estructurante y dominante más allá de lo meramente temático o eventual.

Ateniéndonos al título, sin el adensamiento que provendría de su interacción interpretativa con la obra misma, reconocemos que el problema de la trata se adelanta hasta el proscenio del texto; es más, la palabra «rufián» permite datar la historia a grandes rasgos, ya que hoy día no se la usa principalmente con esta acepción. El gentilicio remite directamente a aquellos territorios de Europa del este, cuyas muchas mujeres emigradas incrementaron los números de la trata a comienzos del siglo xx (Avni, 2014, pp. 86-90). Con todo, vemos que el foco está puesto en el personaje masculino prototípico de la historia de la trata en nuestro país, y no en las mujeres traficadas y prostituidas. De este modo el título pretende inclinar la balanza de nuestra

atención hacia el submundo de las esclavas blancas, pero desde una parcialidad de género que no busca focalizar en las mujeres. Esto es una conjetura inconcluyente, pero las narrativas de trata, sobre todo, privilegian las experiencias de lo femenino, por más que no haya ningún impedimento en que una ficción de trata buscase abordar otros ángulos del fenómeno. La famosa crónica *El camino de Buenos Aires*, de Albert Londres, se destaca justamente por esto: el cronista accede al mundo de la prostitución francesa en el Río de la Plata a través de sus contactos propios de la camaradería de género. Son los macrós los primeros personajes de la crónica de Londres, aunque no se desatiende jamás a todo el resto del conjunto de la prostitución forzada en Buenos Aires: las prostitutas, por supuesto, pero también las madamas, los clientes, etc.; es ese conjunto con el centro inevitablemente puesto en la mujer traficada lo que compone el factor ideológico de la obra.

Ahora bien, como se comentó en la sección anterior, *El rufián moldavo* no solo es el título de la novela, sino que también es el título de la olvidada obra de teatro que el personaje narrador encuentra en los archivos del Teatro Cervantes. Este nudo narrativo se desprende de un hecho histórico: la polémica suscitada por la obra *Regeneración* (1926; en yidis, *Ibergus*; títulos alternativos: *Rameras* y *Corazones en venta*), del dramaturgo Leib Malaj (1894-1936), que trataba sobre la prostitución y el tráfico de mujeres en Brasil, y sobre el conflicto interno de la comunidad de inmigrantes judíos entre las personas decentes y las personas indecentes (tanto tratantes como prostitutas). Cuando se discutió si estrenarla en Buenos Aires o no, el planteo giró en torno de si tal planteo se debía a que el teatro yidis estaba financiado por los mismos rufianes y, además, ellos eran quienes en parte engrosaban las filas del público (Glickman, 1984, pp. 47-61; Ansaldo, 2020, pp. 87-88).

Al cruzar en el título mismo de la novela la referencia inmediata y más o menos evidente de un momento histórico de nuestro país y —de modo mucho más velado y mediado por el texto— una referencia al mundo de la creación y el teatro, podemos elaborar la idea de que la novela de Cozarinsky busca reflexionar, aunque sea en parte, acerca de la relación entre la vida (lo histórico) y el arte (la creación) (Tiniánov, 1978, p. 85). En el horizonte ficcional de la novela, la historia de las esclavas blancas ocupa el universo real al que los personajes acceden como hechos del pasado, mientras que la obra de teatro es, en ese horizonte, un objeto puramente literario, pero fechada (la década de los veinte) en una época en la que la trata de mujeres judías no era solo un motivo literario. Esta conjunción y distinción entre lo real y lo ficticio, junto con sus interacciones y sus legitimaciones, tiene una función predominante en la novela *El rufián moldavo*. Dos ejemplos breves y claros: el enigma central de la novela de Cozarinsky gira en torno de cuán autobiográfica es la pieza teatral *El rufián moldavo*, de Theo Auer. Esto en cuanto la presión dirigida de lo real hacia la narración. De modo inverso, el caso más simple sería el que se presenta en el epílogo. El narrador se recuerda a sí mismo en un bar de Avellaneda, en frente del cementerio judío. La particularidad de ese bar es que tenía mesas de mármol. En un rapto de ingenio, el personaje recuerda «un episodio de una novela española leída mucho antes» (Cozarinsky, 2015, p. 149). Lo que enigmáticamente se nombra es la obra *La colmena* (1951), de Camilo José Cela. En el tercer parágrafo del primer capítulo de esta novela, se describe el café de doña Rosa:

> Acodados sobre el viejo, sobre el costroso mármol de los veladores, los clientes ven pasar a la dueña [...]. Mucho de los mármoles de los veladores han sido antes lápidas en las sacramentales; en algunos, que todavía guardan las letras, un ciego podría leer, pasando las yemas de los dedos por debajo de la mesa: Aquí yacen los restos mortales de la señorita Esperanza Redondo...» (Cela, 1986, pp. 122-123).

En el epílogo de *El rufián moldavo*, el personaje narrador decide volcar las mesas de mármol del bar y descubre que, justamente, eran antiguas lápidas del cementerio de enfrente. En estos dos casos, vemos que o bien la verdad de la vida se vuelve ficción en las narraciones, o bien lo ficticio permite comprender lo real. Aquí se toca un elemento fundamental de la novela, tal como iremos desarrollando en las siguientes páginas:

la articulación de doble mano que funciona como mediadora al plantear la eterna discusión del valor referencial de la literatura, y al proponer que la imaginación narrativa es pivote de la construcción de una biografía, tal como «el imaginario es una condición esencial y un pivote de la construcción de lo real social» (Godelier, 1998, p. 192). Esta doble mediación hace que la posibilidad misma del reconocimiento de la historia entre en un callejón sin salida, y este es fulcro gracias al cual podemos leer toda la novela *El rufián moldavo*.

Así, esta tensión entre vida y literatura, entre verdad y ficción, recorre el texto y produce no solo la imposibilidad de reconstruir una biografía (algo así como una verdad) a partir de los materiales testimoniales y literarios, sino que, además, incide en la pregunta acerca de qué es la verdad y qué es la historia. La sospecha que mueve la última parte de la novela de Cozarinsky es que la pieza teatral *El rufián moldavo* esconde muchísimos elementos biográficos de su autor, aunque pistas contradictorias y versiones disímiles acerca de la vida del autor impiden realmente cotejar vida y obra, ya que todo dato es, dentro de la complejidad de la historia narrada, incierto. Ante esta imposibilidad, el narrador concluye que ya no le importa si Theo Auer «había creído exorcizar su vida oprobiosa por medio de una obra de teatro [...]; si la hija sin historia de estos padres con tanta historia vivida había decidido reescribir aquel pasado oscuro que nunca iba a ser Historia» (Cozarinsky, 2015, p. 142). Este fragmento citado condensa en la ortografía de «historia» e «Historia», la compleja relación entre lo privado y narrable (al menos para uno), y lo público y las narraciones oficiales.

El rufián moldavo persigue, como se ve, las mismas preocupaciones que indagan varias novelas históricas o posmodernas de las décadas anteriores para concluir que «no hay "Historia", sino discurso, versiones» (Néspolo, 2018, p. 281). Podemos recordar el famoso comienzo de *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, que, aunque Juan Villoro no la comprenda como verdadera novela histórica (Villoro, 2009), se puede pensar en relación con este género; este comienzo se pregunta: «¿Hay una historia?» (Piglia, 1994, p. 13). También en la primera página de *Frontera Sur*, el autor ficticio Vero Reyles afirma que «*no hay nada más cierto que los nombres*. [...] *Las historias, en cambio, son irremediablemente dudosas. En todo caso, [...] serán solo literatura*» (Vázquez Rial, 1994, p. 17; cursiva del original). Las primeras palabras de la novela El rufián moldavo son, dichas por el anciano artista Samuel Warschauer, las siguientes:

> Los cuentos no se inventan, se heredan. [...]. Es peligroso inventar cuentos. Si resultan buenos terminan por hacerse realidad, después de un tiempo se transmiten, y entonces ya no importan si fueron inventados, porque siempre habrá alguien que después los haya vivido (Cozarinsky, 2015, p. 11).

Con todo esto, parece que ya estamos lejos de los intereses de las novelas que ponen el foco en la violencia de género a través del tamiz narrativo de la trata de mujeres. No obstante, consideramos que *El rufián moldavo* tiene elementos estructurales que hacen pensar en que la trata, aquí, ya no es una instancia compositiva menor, sino que, por el contrario, comienza a reposicionarse y adquirir en sí una fuerza estructurante.

Empecemos por el hecho de que vemos, en *El rufián moldavo*, las posibles lecturas que configuran intertextualmente su magma creativo. Más allá de las suposiciones, recordemos, además de la ya mencionada *Regeneración* de 1926, dos obras de la década de los noventa: *Frontera Sur* y, tal vez más conjeturalmente, *El anatomista* (1997), de Federico Andahazi, que se puede considerar, junto con la novela de Vázquez Rial, también precursora de las ficciones de trata del siglo xxi.

Regeneración, de Leib Malaj, se centra en el intento de una prostituta polaca de salir del burdel e integrarse en la sociedad alejada de la mala vida. Finalmente fracasa, y esta tensión concentra el choque, dentro de la misma comunidad judía inmigrante, entre los *vitishe* (en yidis, 'gente decente') y los *blate* (en yidis, 'gente indecente'). El acto tercero de esta pieza teatral sucede en un teatro cuyo público es considerado *vitishe*. Durante los minutos previos al comienzo de la función, uno de los actores manifiesta que suele actuar, cuando es necesario, para los rufianes:

> [Las personas decentes] se avergüenzan de mí. Soy un actor de los *blate*. [...]. Y aquí [en el teatro] se avergüenzan de mí. Tengo entre los *vitishe* más admiradores que entre los *blate*. [...]. Ojalá tenga yo tantos miles de ganancia [...] como los que tendrán hoy de los *blate*. Me vienen con quejas, porque yo canto en casamientos y circuncisiones. ¿Acaso los *vitishe* no les vende a los *blate*? (Malaj, 1984, pp. 107-109).

El público decide expulsar al actor y reemplazarlo por un novato. Acá encontramos un recurso en abismo en que una representación teatral propone en sí una representación teatral, tal como el texto literario *El rufián moldavo* propone intradiegéticamente otro texto literario llamado *El rufián moldavo*. Cuando se intentó subir a escena la obra de Malaj, «los empresarios no se atrevieron a producir[la]», debido a la transparencia con que la obra asociaba a la comunidad judía con la prostitución y, además, a la frecuente «sumisión de las salas al arbitrio de los tratantes de blancas» (Avni, 2014, p. 165). Finalmente se presentó en el teatro Politeama, «el teatro más grande de la capital, ante más de dos mil espectadores» (Glickman, 1984, p. 50), y tuvo éxito aquí y luego en teatros del exterior. La lucha entre los decentes e indecentes en la obra misma se vio así duplicada en las discusiones públicas que rodearon al estreno de *Regeneración*. La consecuencia de este debate fue la prohibición de los rufianes en el teatro; de allí, el mil veces citado fragmento del artículo de Roberto Arlt: «En el teatro israelita había un letrero en ídish que decía así: "Se prohíbe la entrada a los tratantes de blancas". Vale decir que todo el mundo los conocía, incluso los porteros» (*El Mundo*, 6 de abril de 1930).

En la novela *El rufián moldavo*, se cuenta, en dos ocasiones, la polémica en torno del estreno de la obra de teatro *El rufián moldavo* en 1927. En el capítulo 3 de la primera parte, un viejo recuerda que

> ... a pesar del éxito del público, la obra fue mal recibida entre los paisanos, usted sabe que estaban muy alzados contra los rufianes y todo eso, los nacionalistas aprovechaban la existencia de la Zwi Migdal y las «polacas» para hacer propaganda antisemita. [...]. A los pocos días del estreno en el Ombú, hicieron presión para que bajara de cartel. Pero siguió dándose, y en la calle Corrientes, en dos teatros del Laucha Gutman, que no le tenía asco al tema (Cozarinsky, 2015, p. 35).

En el primer capítulo de la parte tercera, el autor mismo de la obra de teatro afirma que su obra logró mantenerse en cartel «doscientas representaciones... [... U]n éxito sin precedentes para el teatro idish» (Cozarinsky, 2015, p. 107). Como se puede observar, *El rufián moldavo* no solo ficcionaliza el recorrido de *Regeneración* en los teatros yidis de Buenos Aires, sino que también incorpora ciertos elementos formales y temáticos, como la estructuración del arte dentro del arte y, en el diálogo entre texto y sociedad, el vínculo dual entre arte y realidad.

Respecto de *Frontera Sur*, no solo la novela de Cozarinsky y la de Vázquez Rial trabajan tradicionalmente el universo del tango, de su relación con la mala vida, el valor simbólico del bandoneón, la prostitución y el color local de los arrabales, sino que hay ciertos momentos de *El rufián moldavo* que pueden leerse directamente como citas de la otra novela. El primer caso es mínimo, pero evidente: en el primer capítulo de la segunda parte de *El rufián moldavo*, leemos: «Meses más tarde, ya como Carmen, nombre que Leille había estimado más apropiado para "la frontera Sur", Feigele salió del Buen Pastor y tuvo que aceptar la mudanza a Tres Arroyos» (Cozarinsky, 2015, p. 55). Aquí el sintagma en discusión bien puede hacer una laxa referencia al vasto territorio de la provincia de Buenos Aires, área donde solía marcarse la tensión entre las comunidades

nativas y la población criolla e inmigrante (Quijada, 2002), como, por ejemplo, lo encontramos en la película así titulada de Belisario García Villar, de 1943. Pero parecería más claro que el sintagma remitiese a la novela de Vázquez Rial y a su película homónima (también conocida como *América mía*) del año 1998, dirigida por Gerardo Herrero, donde la frontera sur es la tierra toda del Río de la Plata, franja fértil en la que las diferentes capas de migrantes de fin de siglo lidian con las poblaciones locales en la conformación de una vida posible y, lúcidamente o no, de un pueblo posible. Así lo propone el mismo Vázquez Rial en una entrevista televisiva de 1994:

> En aquellos tiempos, Buenos Aires era una ciudad de frontera. Para el conjunto de Occidente, era una ciudad de frontera, era un lugar hasta el cual se había llegado. Era un límite. Era un límite, no se había trascendido hacia el sur de Buenos Aires, realmente. [...]. Realmente no estaba incorporado al mundo el resto de la Argentina. Es decir, lo que el mundo reconocía como existente y que además formaba parte del imaginario europeo como una ciudad propia era Buenos Aires[3].

El segundo momento en que *El rufián moldavo* cita a *Frontera Sur* también es menor, pero evidente. En los últimos capítulos de *Frontera Sur*, tenemos un personaje, la Srta. Foucault, quien, al preguntársele por su nombre, responde: «Suzanne. [...]. En Buenos Aires, Susana» (Vázquez Rial, 1994, p. 385). En la novela de Cozarinsky, se presenta así a una joven prostituida: «La muchacha sabe escribir una sola palabra: Zsuzsa, su nombre. (En el pueblo lo pronunciaban Yuya; cuando llegó a Buenos Aires le enseñaron que se decía Susana)» (Cozarinsky, 2015, pp. 52-53).

El tercer momento que recordaremos es el siguiente. En el capítulo 77 de *Frontera Sur*, un grupo de hombres espera, en un tugurio del Bajo, a que se presente un rufián. El plan es matarlo, no solo como acto de venganza contra la trata, sino también, y tal vez principalmente, para que uno de ellos pueda vivir tranquilo y en pareja con una mujer traficada por aquel. Cuando Ramón Díaz se apresta a cometer el crimen, ese

> ... fue el momento en que, desde el salón, empezaron a llegar las notas de una composición vieja, muy vieja, no exactamente un tango, sino algo más hondo, grave, solemne, diáfanamente fúnebre. Ramón Díaz [...] la había oído por primera vez cuarenta y cinco años atrás, [...] cuando el hombre que abrazaba el bandoneón aún no tenía nombre (Vázquez Rial, 1994, pp. 394-395).

Algo semejante ocurre en *El rufián moldavo*. En un café de las afueras de París, un hombre se encuentra con una menor prostituida, de quien él está enamorado. Al entrar, «lo sorprendió una música apenas audible. En el medio del ruido [...], una radio dejaba oír las cadencias quejosas de un bandoneón, y en medio de ellas una voz vieja, alcoholizada» (Cozarinsky, 2015, p. 101). Este recurso narrativo ya aparece, con alteraciones, en el cuento «Budapest», de Cozarinsky (incluido en *La novia de Odessa*, 2001), y, a decir verdad, también, de cierto modo, en el primer relato de su libro *Vudú urbano*, de 1985 (Cozarinsky, 1985, p. 27, y 2001, p. 111).

El anatomista (1997), de Federico Andahazi, fue un éxito en el campo editorial, en la carrera del autor y en el mundo de los debates. Descontado el alcance de su verdadero valor literario, es una novela que marcó las lecturas masivas de fines de la década de los noventa. A nosotros nos interesa, primero, porque en ella hay personajes afines a nuestra reflexión: en la ficticia Venecia del siglo xvi de *El anatomista*, hay personajes femeninos esclavizados y prostituidos. Si leemos en tándem esta obra y la novela de Cozarinsky, encontramos una tenue correspondencia. Como tal vez se puede recordar, en la novela de Andahazi, se ficcionaliza lo que sucintamente se conoce como el descubrimiento anatómico y fisiológico del clítoris por parte del científico Mateo Colombo. En la narración, Colombo descubre el «poder», según él, al que accede al provocar el orgasmo femenino mediante la masturbación, y con tal técnica tiene pensado enloquecer y enamorar a la prostituta Sofía. El problema es que ella está muriendo de sífilis, y cuando Colombo, entre desesperado y compasivo, logra llevar a cabo su plan *in extremis* y le acaricia el clítoris, la joven enferma casi no reacciona.

En *El rufián moldavo*, tenemos la relación entre Zsuzsa, una mujer traficada y prostituida, y el músico Samuel Warschauer. Citamos de corrido:

> Las primeras noches [Samuel Warschauer] solía usarla como cualquier otro cliente [...]; luego empezó a tomarse su tiempo, a acariciarla, a descubrirle lo que la mano de un hombre sin prisa puede despertar en los pezones y entre las piernas de una mujer, por más gastada que esté.
>
> [...].
>
> [Zsuzsa] se había dejado usar [por Samuel Warschauer] como por cualquier otro cliente antes de que una mañana la hiciera gozar por primera vez en su vida, le descubriera un instante de ausencia, o de plenitud, para el que no conoce la palabra «orgasmo», algo que no imaginaba que un hombre pudiese darle a una mujer.
>
> [...].
>
> [Samuel Warschauer] le lleva [a la agonizante Zsuzsa] frasquitos de agua florida [...], y cuando no pasa la enfermera [...], la acariciará, allí donde a ella tanto le gustaba, aunque ahora ya casi no lo sienta (Cozarinsky, 2015, pp. 56-57, 61 y 69).

¿Qué podemos rescatar de todo esto? No hay, en principio, ningún valor extra en una práctica —las lecturas que conforman una escritura intertextual— que es más una constitución primaria y menos un rasgo peculiar. No obstante, la explicitud con que estamos lidiando permite evaluar esta hechura con mayor justeza. Ante todo, la fuente de donde se abrevan materiales narrativos puede ser un indicio de las tensiones que dirigen el movimiento de fuerzas en el campo literario. Pero en el caso de *El rufián moldavo*, podemos sospechar un interés en centralizar una narración sobre trata y violencia de género según lo que, al menos, pero no exclusivamente, la tradición reciente de las ficciones argentinas venía formando como imaginario literario. Nuestra propuesta es que esta lectura busca reconsiderar la disposición del tema de la trata y la prostitución forzada en el texto, con lo que habría efectos en el orden de lo que ampliamente llamamos la función ideológica (diferencia y roles de género, exacción de lo femenino, violencia de género, etc.).

Llama la atención que las citas relacionadas con Vázquez Rial y Andahazi pertenezcan a la segunda parte de *El rufián moldavo*, mientras que las citas relacionadas con *Regeneración* pertenecen a la primera y a la tercera. Recordemos que, aparte del epílogo, la novela está compuesta por tres partes. La primera y la tercera exponen, mediante una inequívoca voz narradora homodiegética, los diferentes pasos en el rastreo e investigación sobre el teatro yidis y la vida de un artista que, en los últimos años del siglo xx (o bien al principio del siglo xxi), lleva a cabo un estudiante de periodismo en el área metropolitana de Buenos Aires. Esta investigación contiene testimonios variados y contradictorios (testigos reticentes, errores en los archivos, lagunas quizá intencionadas, sobre todo cuando el objeto de estudio roza la acción criminal de la trata de blancas de ciertos grupos judíos a comienzos del siglo xx). Desgastado, desganado y ya incrédulo, el estudiante de periodismo decide archivar la documentación que había reunido y dejar incompleta la pesquisa. Se podrían leer la primera y la tercera parte de *El rufián moldavo* de modo seguido casi sin impedimento, y el salteo en la lectura, al dejar de lado la segunda parte, no generaría casi ningún inconveniente, excepto alguna posible confusión en la sucesión de eventos que, verdaderamente, no se resolvería del todo con la incorporación de esta segunda parte.

Dicha segunda parte está a continuación del capítulo i, 5, en el que el narrador personaje deja asentados sus primeros descubrimientos respecto de la bibliografía leída sobre la Zwi Migdal, tema que no era pertinente en su investigación original acerca del teatro yidis en Buenos Aires, pero del que ahora no puede desprenderse. El último párrafo del capítulo dice:

> No era demasiado diferente la imaginación con que, a partir de retazos que la realidad me entregaba, empezaba a novelar la existencia de personajes sin más base que algunos nombres y fechas, a inventar historias a partir de situaciones apenas vislumbradas... (Cozarinsky, 2015, pp. 47-48).

Luego de los puntos suspensivos, comienza la segunda parte; en esta, encontramos la biografía del músico Samuel Werschauer y su familia, en el mundo del arte popular de los prostíbulos y los cafés y los teatros yidis, en los que la trata de esclavas está más que presente. Aquellos puntos suspensivos, especie de *fade out*, son el tobogán que nos lleva a esta historia del pasado, pero del pasado casi seguramente imaginado por la voz narradora que, en esta segunda parte, mira desde la posición de testigo fantasmal (como ya fue citado: «En la niebla fría de junio, [...] *veo* aparecer la figura vacilante de una mujer» [Cozarinsky, 2015, p. 66; cursivas agregadas]).

El comienzo, el medio y el fin de todo texto narrativo son, hablando sin rigor, momentos paradigmáticos de la narración (Branigan, 1992, p. 3), aunque el valor puntual en cada texto es posible componerlo de modo idiosincrásico. En *El rufián moldavo*, la segunda parte funciona como pivote no solo por la forma simétrica del texto, que lo ubica en el centro de la obra, sino por el cambio en los elementos de la historia entre esta segunda parte y las que la rodean, y, sobre todo, por el cambio en el estatus de veracidad. El narrador afirma al final de la primera parte:

> Estas siluetas y anécdotas [de la Zwi Migdal, reales en el plano extradiegético] me daban el sustento real para otras siluetas y anécdotas, las de esa provincia del *show business* [el mundo del teatro, de cuyos protagonistas el narrador desconoce casi todo y del que, creemos, va a inventar una historia] que me había llevado a ellas (Cozarinsky, 2015, p. 47).

Esta segunda parte conjuga, dentro de la ficción, un poco de episteme con otro poco de fantasía, y la narración lograda es verosímil, pero exige del lector una doble compenetración (Maurette, 2021, p. 28):[4] aceptamos, en el plano del mundo ficcional, la historia narrada y debemos aceptar también el acto ficcional de imaginación que crea esa narración. Así, mientras la primera parte y la tercera abrevan en la historia verídica de producción y representación de *Regeneración*, es decir, en lo histórico, la segunda parte se construye con elementos literarios e imaginarios, ya que toma inspiración en las memorias ficcionales sobre la prostitución y la trata (de nuestro país, de la historia occidental) que la literatura argentina propone. De este modo, también encontramos aquí la tensión irresoluble entre vida y ficción, o entre verdad y creación, o entre historia y literatura.

Este estatus a medias equívoco de la segunda parte no va en desmedro de ella, sino que acaso acrecienta su valor relativo. Recordemos el comienzo de la novela, citado en páginas anteriores: «Los cuentos no se inventan, se heredan» (Cozarinsky, 2015, p. 11). Esta frase y las restantes de este inicio quedan en suspenso hasta que la segunda parte, de alguna manera, materializa la serie de afirmaciones realizadas. Esta segunda parte es, en definitiva, un cuento. La imaginación nunca es silvestre, y la capacidad suya de crear no implica que no se encuentre infusionada por el mundo ya creado, imaginado, percibido o comprendido. Por lo tanto, este cuento no es inventado, o no lo es al menos en su totalidad, sino que se compone en parte de lo sabido, o sea, de lo heredado. Y una vez que se haya contado el cuento, puede ser que no haya ya diferencia entre este y la historia, porque la verdad se transfunde de uno a otra.

La imaginación tematizada en la segunda parte acentúa el hecho de que ese acto de imaginación inventa según modos y parámetros de lo que ya se conoce. En este caso, se privilegia el submundo de las prostitutas y los rufianes, y se lo posiciona como explicación de las biografías que se narran y como la causa del silenciamiento de dichas biografías. Encontramos, así, que las historias de mujeres traficadas toman un rol central, y la presentación del mundo semiopaco de la prostitución y la trata se ve promocionada. Al mismo tiempo, no encontramos, en esta segunda parte (ni en las restantes), una subterránea naturalización de los

roles de género en los que la prostitución y lo femenino caen en comprensiones de sentido común. Hay en esta novela una sensibilidad que acude contra la aceptación acrítica de los roles tradicionales de lo femenino y lo masculino. Incluso es un fuerte eje de reflexión en la novela el amor redentor, mediante el cual la mujer esclavizada y prostituida «perdona» a su rufián convertido, tal vez, en buena persona, tal como se presenta en las múltiples narraciones en las que aparece el dúo del rufián y la mujer vendida: «No es que la obra [de teatro *El rufián moldavo*] fuera un elogio de la prostitución, lejos de eso, pero mostraba un rufián sentimental, arrepentido, y chicas de buen corazón» (Cozarinsky, 2015, p. 35), resume un judío anciano que recordaba el teatro yidis del siglo xx.

Para concluir con este último argumento, así es como vemos que la trata de blancas en la novela de Cozarinsky se logra acercar al eje estructurante de la novela, y dicha posición no repite estereotipos de género, e incluso se atreve a problematizar y a cuestionar ciertas posturas del arte mismo que, adrede o no, puedan entenderse, en sus formas más exageradas, como una especie de apología (Cozarinsky, 2015, p. 36).

Si bien la simetría de las tres partes tiene su interés, la novela de Cozarinsky presenta un desarrollo prospectivo y acumulativo que no hay que desdeñar (Mukařovský, 2000, p. 109). Este desarrollo coincide con las ideas recién propuestas, ya que refuerza la centralización del tema de la trata en la obra. En la historia que se lee, encontramos a un estudiante de periodismo que de estar interesado en el teatro yidis en Buenos Aires pronto se ve enfrentado a otro tema histórico, el de la trata de mujeres judías en el Río de la Plata. Este nuevo tema de investigación le gana a aquel, y, por eso, afirma el narrador al final de la primera parte: «Me arrojé sin prudencia en este desvío no buscado, que se me había ofrecido en el curso de una investigación al principio ligada a mis estudios y que muy pronto se independizó de ellos» (Cozarinsky, 2015, p. 45). En el segundo capítulo de la tercera parte, la hija del autor de la obra teatro *El rufián moldavo* le expresa su opinión al estudiante de periodismo: «Quiero decirle que una cosa era el teatro idish [...], y otra esa siniestra organización de proxenetas de la que usted oyó hablar pero, me parece, no la ve en el marco de la época» (Cozarinsky, 2015, p. 113). Última cita, del penúltimo capítulo de la tercera parte: «La misma curiosidad ociosa», afirma el narrador, «me había llevado tras las huellas de una olvidada comedia musical en idish y, sin que yo la buscase, a otra historia, la de la Zwi Migdal con su leyenda de vergüenza y novelería» (Cozarinsky, 2015, p. 136). El mundo de los rufianes rioplatenses, relacionado con el teatro yidis, pero distinguible de este, termina obteniendo el grueso del interés del personaje narrador y, por ende, la mayor extensión en el desarrollo del relato. Incluso es así como surge la motivación por parte del personaje narrador de hacer un viaje a la provincia de Santa Fe, donde recorrerá antiguos escenarios de la prostitución forzada; este viaje ocupa los capítulos cuarto y quinto de la tercera parte, es decir, un tercio completo de la última sección de la novela.

No obstante, este interés por el nuevo tema no deja de relacionarse, en parte, con la investigación sobre el teatro. La cuestión es que ahora al estudiante de periodismo le interesa desentrañar cuán veraz es la trama de la pieza *El rufián moldavo*: ¿su autor realmente fue un rufián?, ¿su esposa era prostituta?, ¿escribió la obra para recontar su vida de modo más favorable? Ante la dificultad de llegar a una conclusión, desiste de redactar, en sus palabras, «la historia, ni siquiera una crónica de la imposibilidad de conocer la historia» (Cozarinsky, 2015, p. 147), cosa extraña, ya que la novela *El rufián moldavo* es ficcionalmente esa crónica que el narrador afirmó que, en cuanto autor ficticio, no pensaba escribir.

De este modo, vemos que el imaginario de la trata de mujeres para la explotación sexual gana terreno, pero cede en el último momento en pos del eje posmoderno que se entusiasma ante las complicaciones de la historicidad de la existencia. Hay una escena crucial en *El rufián moldavo*, que equilibra el sobrepeso recién expuesto. En el capítulo 4 de la parte primera, el estudiante de periodismo se entrevista con Natalia Auerbach, la hija de Theo Auer. En esta conversación, la mujer le reprocha al estudiante desconocer hasta ese momento la historia de la emigración judía de Europa, tema inevitablemente unido a la historia local de la

prostitución forzada. La mujer comenta sobre Bertha Pappenheim (1859-1936), una feminista judía históricamente asociada al surgimiento del psicoanálisis freudiano. Los dos principales intereses de esta activista feminista fueron la crítica al sexismo en el judaísmo y la lucha contra el tráfico de mujeres judías para la prostitución (Edinger, 1958). En palabras de Natalia Auerbach:

> Bertha Pappenheim denunció, con un coraje que ningún hombre había tenido, ni tuvo después, que si tantas muchachas judías pobres, caídas en la prostitución, eran explotadas sin escrúpulos por rufianes también judíos, había que buscar la causa de la opresión de las mujeres dentro de nuestra tradición. [...]. La mujer ya era algo impuro, *unsauber*, de entrada; una vez «caída», pasaba a ser una mercadería... (Cozarinsky, 2015, pp. 41-42).

Valdría la pena pensar esta idea, con todos sus matices pertinentes, según las palabras de Kate Millett: «El patriarcado tiene a Dios de su parte» (Millett, 2016, p. 51). Con este diálogo de la novela, vemos cómo se da un paso hacia lo que nosotros llamamos novelas de trata, puesto que, más allá de la poco sorprendente caracterización individual de los personajes (las prostitutas, como víctimas, y los rufianes, como victimarios), caracterización que puede complejizarse muchísimo, las narraciones más o menos estereotipadas del tráfico y prostitución forzada se presentan como cargadas en sí de un mundo imaginario y simbólico que excede la mera atención de los eventos. Cada acto y rasgo narrado se presenta como soporte de un mundo más amplio donde los géneros y sus roles no se agotan en el mero movimiento. Por eso, Natalia Auerbach recupera críticamente una idea que intenta ubicar la prostitución forzada por fuera de la simple maldad o inmoralidad o ingenuidad o victimización pasiva; por el contrario, es el juego mayor de las culturas y sus prácticas y experiencias sociales las que permiten, obligan, dificultan o impiden ciertas biografías. Así de explícito o no, las novelas de trata se deben arriesgar a nombrar el todo, sea conocido con el nombre de patriarcado o con otro término. *El rufián moldavo* se detiene bien pronto, no avanza mucho más por esta senda, y no integra plenamente esta reflexión dentro de la vertebración de la novela, pero resuena, al menos, como un eco en una habitación amplia y vacía.

Aunque no avance por esta senda, la novela presenta personajes femeninos que tienen instancias de comprensión acerca de las justicias y las injusticias del mundo, y actúan en consecuencia. El enigma central tanto de la novela *El rufián moldavo* como de la ficcional obra de teatro *El rufián moldavo* es la causa de por qué ciertos personajes (tanto reales en el plano diegético de la novela como propios de la pieza teatral) terminaron en la cárcel. En todos los casos, puede tratarse de un encubrimiento realizado por parte del personaje masculino: la esposa o la novia o la prostituta traficada con quien tenía una relación comete un asesinato, y el hombre, en cada caso, asume la culpa. Por ejemplo, Natalia Auerbach narra (sea verdad o mentira) la vida de su madre, quien, en los años veinte, mata, como acto de venganza y reivindicación, a un rabino asociado al tráfico de mujeres (Cozarinsky, 2015, p. 120). Esta estructura repetitiva de eventos llega hasta el siglo xxi: Maxi Warschauer se encuentra preso en Francia por haber matado a un proxeneta. Sin embargo, hay sospechas de que, tal vez, las cosas no habrían sucedido así: «No había habido testigos del hecho, solo la confesión de Maxi, que el experto psiquiatra de la *Préfecture de Police* había puesto en duda» (Cozarinsky, 2015, p. 145). Las conjeturas del narrador y del lector coinciden en que aquí también Maxi estaría encubriendo a una prostituta menor de edad en la que él estaba interesado. Descontada la incertidumbre, tenemos acá el hecho de que las mujeres acometen actos de rescate, de venganza, de reparación, incluso de justicia. En *Frontera Sur*, hay un acto similar, puesto que al final de la novela, se mata a un rufián; pero el hecho lo realiza un grupo de hombres, y el objetivo es, en buena medida, el desagravio y, no menor, la reparación de una hombría herida por el tráfico de mujeres. En *Le viste la cara a Dios*, también tenemos una escena de crimen: la mujer prostituida lucha por su vida y consigue huir del prostíbulo en un *raid* de sangre, en el que se mezclan la venganza y la escapatoria de la prisión (Bianchi, 2019, pp. 239-243).

El rufián moldavo, entonces, presenta estos personajes femeninos (ficcionales o «reales», encubiertos o no) con la fortaleza suficiente para actuar, para tomar en sus manos las riendas de ciertas decisiones radicales en torno a la prostitución forzada. No hay un amplio desarrollo, y, en todo caso, estas narraciones, relegada la duda de qué sucedió fehacientemente en cada caso, quedan subsumidas en la incertidumbre en términos de motivación:

> ¿Cómo saber si el crimen de Rebeca Durán había sido un gesto consciente de rebelión contra un comercio al que había estado condenada? ¿De repudio a quienes usurpaban los ritos de su religión? ¿No podía ser acaso una ráfaga de rencor, puramente personal, ante el falso matrimonio que la había unido a un hombre que la explotaba? (Cozarinsky, 2015, p. 142).

Cerraremos esta sección de nuestro artículo con una última reflexión acerca del valor estructurante, aunque relativo, de la trata en *El rufián moldavo*. La novela de Cozarinsky presenta una construcción en dos planos temporales: por un lado, el pasado inmediato al tiempo de la enunciación (la investigación) y, por el otro, el pasado lejano, ya sea real (las diferentes historias y biografías acerca del teatro yidis y de la prostitución), ya sea posiblemente pura o fuertemente imaginada (toda la segunda parte). En pocas palabras, hablemos del plano del presente y del pasado. Como vimos, *Frontera Sur* también trabaja en estos dos planos, aunque el del presente (la conversación en la que participa el «autor» del relato del pasado) está muy poco desarrollado en comparación con el plano del pasado. En *El rufián moldavo*, por el contrario, el «diálogo» entre pasado y presente es determinante. En términos generales, la novela trabaja el problema de la herencia; por eso, recordamos que la primera oración de la obra afirma que los cuentos se heredan más que se inventan. Pero la herencia, aquí, no es simple ni directa. Por ejemplo, el personaje narrador hereda de Samuel Warschauer, un antiguo animador de la escena yidis de quien el narrador no es pariente, una caja de zapatos con viejos anuncios y afiches, con memorias manuscritas, con alguna imagen. Esta caja de zapatos contiene codificados los cuentos diversos y tergiversados de un mundo ajeno, lejano y desconocido, infinitamente irrecuperable.

Conjeturalmente, esta caja de zapatos nos hace recordar, en una asociación libre, al baúl y las carpetas de *Respiración artificial*, y a la cita siguiente: "Alguien, un crítico ruso, el crítico ruso Iuri Tiniánov, afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos)" (Piglia, 1996, p. 19). Como Sarmiento, la cita adjudica equivocadamente la referencia; se trata, en realidad, de una idea de otro crítico ruso, Viktor Shklovski, afirmada en varios escritos[5]. En el caso de *El rufián moldavo*, tenemos, además de la caja de zapatos, una segunda herencia indirecta. Toda la novela gira en torno a la repetición incierta de unos motivos narrativos: la trata, la prostitución, el crimen, el encubrimiento, el amor entre el rufián preso y la exesclava. Más allá de que sean estos motivos históricos o ficticios, reaparecen con gran insistencia. Incluso el hijo de Samuel Warschauer, ajeno a todos estos episodios, repite la misma historia, en Europa y a comienzos del siglo xxi. El narrador reflexiona así:

> Maxi no podía saber, cómo hubiese podido saber que al embarcarse en esa historia se estaba reuniendo con otra, la que sus padres le habían callado, que en otro continente y en otro siglo estaba encontrando, adornada por la falaz seducción de lo novelesco, la misma miseria y el mismo comercio que, muy lejos, habían marcado sus propios orígenes (Cozarinsky, 2015, p. 146).

Lo que los padres habían callado no es, no puede ser la historia de crimen, autoinculpación y redención, puesto que les era ajena, sino, tal vez, la posible vinculación de la madre con el mundo de la prostitución, aunque, esto es, en definitiva, una de las historias imaginadas de la segunda parte de la novela. Pero, dentro de la lógica de *El rufián moldavo*, las historias no surgen de la invención, sino de la herencia. Entonces lo que se delinea aquí es la figura del destino, y, si lo aceptáramos, ¿qué es el destino, sino un futuro heredado?

Seamos explícitos y abramos la idea anterior. Por un lado, Maxi Warschauer repite los pasos o eventos narrativos del rufián moldavo (quizá basados en la vida misma del autor de la pieza de teatro), y esta repetición es una herencia indirecta, puesto que Maxi no tiene ninguna relación con Theo Auer. Por el otro lado, el narrador reconoce, en la inmersión de Maxi en el mundo de la prostitución y la trata, un regreso inconsciente e involuntario al mundo de sus padres. Pero la idea de que sus padres habían participado de una manera u otra del bajo mundo y de la prostitución muchas veces forzada surge en la segunda parte de la novela, parte que muy probablemente sea producto de la imaginación del narrador y no enteramente la narración de vidas reales. En otras palabras, aquí tampoco habría una herencia directa. En este punto es donde se cierra la estructura, porque tenemos personajes que viven vidas que otros crearon, tal como se anunciaba al inicio de la novela, en el que se declaraba, primero, que los cuentos, más que inventarlos, se heredaban, y, segundo, que los cuentos inventados y transmitidos, tarde o temprano, se volvían realidad.

La narración de Maxi Warschauer cobra importancia por otro factor, que es más interesante. Como dijimos al comienzo de este artículo, las novelas de trata del siglo xxi pueden clasificarse según la temporalidad de su historia: o bien son narraciones históricas, principalmente centradas en la prostitución forzada de comienzos de siglo xx, o bien son sobre la trata contemporánea. *El rufián moldavo* tiene la virtud de estructurar narrativamente este pasaje, al proponer ambos planos temporales y, sobre todo, la idea de que el presente está, de alguna manera, directamente marcado por la intangibilidad del pasado.

La idea de invención y de herencia, la relación e interacción entre ficción y realidad, los modos en que el presente contiene el pasado: estas son líneas centrales en la novela de Cozarinsky, y la violencia de género se posiciona allí fuertemente. Podemos tomar cada uno de estas instancias y pensarlas desde una perspectiva de género, pero la novela no invita plenamente a ello. Podemos retomar la idea de herencia indirecta y apuntar a los marcos amplios y semitransparentes que regulan las prácticas y las experiencias; podemos reflexionar sobre el imaginario que se hunde en el magma de lo que otros pensaron y vivieron, para encarnarse luego en historias virtuales y posibles; podemos hacer esto desde una mirada que privilegia las marcas de exacción y opresión de lo femenino. Esto, por caso, es lo que sucede, muy cómodamente, con novelas como *Le viste la cara a Dios*, de Gabriela Cabezón Cámara, y *Sangre kosher*, de María Inés Krimer, pero, si nos atenemos a nuestro análisis de *El rufián moldavo*, creemos que el motivo de la trata condiciona estructuralmente la novela con fuerza, por más que no le dé la forma última.

Hacia una Novela de Trata

La trata y la prostitución forzada son motivos presentes, aunque no de modo exclusivo, de esta época, en algunas novelas históricas de fines del siglo xx y comienzos del xxi. Ya nombramos y trabajamos *Frontera Sur*, pero también se podría nombrar, por caso, *Mireya* (1997), de Alicia Dujovne Ortiz, y *Errante en la sombra* (2004), de Federico Andahazi. La trata como mero elemento obligado por las intenciones narrativas no excede, en las ficciones, la esperable condena moral que este tipo de violencia provoca. La prostitución forzada y la trata no parecen alimentar funcionalmente la disposición ideológica primaria del texto, y la discusión sobre los roles de género o sobre el sistema sexo-género o bien es un modo de lectura crítica, que habilita interpretaciones incisivas por parte del lector, o bien se despliega y se ve argumentada desde la conformación de un corpus y el trabajo seriado con este. Un caso especial es *La fábula de la virgen y el bombero* (1993), de Angélica Gorodischer. Aquí estamos ante una novela lúdicamente policial, ambientada en una inventada Rosario de principios de siglo xx (Aletta de Sylvas, 2009, pp. 199-200), que ficcionaliza principalmente el mundo de la mafia y de ciertos robos de guante blanco. La ambientación en la novela se completa con el mundo de los prostíbulos y del tráfico de mujeres. La escritura y las ideas de Gorodischer asumen una crítica activa al incluir tales elementos, más allá de la censura del sentido común. Sin embargo, la

complejidad y la abundancia de temas y de rasgos genéricos presentes en *La fábula de la virgen y el bombero* impiden ubicar el planteo de la prostitución forzada como dominante y como motor ideológico del texto. Otra novela que debería considerarse es *Un piano en Bahía Desolación* (1994), de Libertad Demitrópulos, cuya complejidad formal y estética impide una comprensión y una categorización superficiales.

La presencia de la prostitución y la trata en la literatura de los noventa se asocia inevitablemente a la novela histórica. Jimena Néspolo, al reflexionar sobre la ficción histórica posmoderna, diferencia novelas «que estuvieron en situación de diálogo [...] con la novela histórica» (*La revolución es un sueño eterno*, *La novela de Perón*, *La tierra del fuego*, etc.) de «la novela histórica corriente», que es aquella en la que todos pensamos al recordar el boom editorial de los años noventa. A esta última categoría deberíamos emparentarla con la novela sentimental (Néspolo, 2018, p. 271). La crítica literaria generalmente advierte esta posible, pero polémica, distinción. Por ejemplo, María Cristina Pons reflexionaba, en 1999, acerca del bestsellerismo como estrategia de producción de la novela histórica de aquella década, producción que dejaba «que ciertos valores éticos o estéticos pas[aran] a un segundo plano» (Pons, 1999, p. 162). Estas novelas, para Pons, tendían a la homogeneidad y al simplismo tanto en su técnica literaria como en sus usos de la Historia, y se apoyaban, sobre todo, en «las pasiones y amoríos de sus protagonistas» (Pons, 1999, p. 163). Por su parte, María Rosa Lojo matiza tales generalizaciones y propone entender que a las ficciones del corpus se les debe dar, ante todo, un tratamiento singularizador, ya que la calidad de cada uno de los textos «es tan variada como los autores y sus propuestas individuales» (Lojo, 2013, p. 54). Por más que muchas de estas ficciones sean de corte amoroso, sostiene Lojo, no por ello se podría catalogar al conjunto como novelas histórico-sentimentales (Lojo, 2013, pp. 55-56). Si mencionamos estas tensiones críticas, se debe, por demás, a que lo que aquí pensamos como novelas de trata y exacción ofrece las mismas discusiones y posicionamientos.

Nuestra lectura crítica propone que las novelas de trata alinean, como eje dominante, un motivo temático, el tráfico de mujeres para la explotación sexual y la prostitución forzada, y lo que podemos considerar la función ideológica, específicamente la discusión sobre los valores socioculturales del género, lo que podemos, también, categorizar como una reflexión del concepto antropológico de «intercambio de mujeres» en clave de crítica del patriarcado. Obviamente, esta estructuración no va en contra de los géneros históricamente formados. Bien puede pensarse como una especie que abre posibilidades de exploración en dichos géneros.

La prostitución y la trata como elemento compositivo participa de la conformación del efecto de realidad de las novelas históricas corrientes y de las novelas erótico-sentimentales. En el corpus de los años noventa y la primera década del nuevo siglo, Jimena Néspolo encuentra una tensión propia de estas novelas entre, por un lado, la reivindicación de lo femenino político y lo femenino erótico y, por el otro, el mayor o menor sostenimiento, probablemente por omisión, del *statu quo* del patriarcado. Esta tensión, continúa reflexionando Néspolo, es indicativa de la complejidad «que atraviesa el presente de enunciación» (Néspolo, 2018, p. 274). Por caso, tomemos al pasar la novela *Marlene* (2000), de Florencia Bonelli. En ella, seguimos la biografía amorosa de una joven cantante lírica de comienzos del siglo xx. Su mejor amiga, supuestamente liberal para la época, la educa erótica y sentimentalmente, mediante escasas lecciones como la siguiente: «Estoy segura de que conocer tu propio cuerpo, sus partes, sus secretos, los lugares que te provocan placer, no, definitivamente no es pecado» (Bonelli, 2010, p. 30). Poco después, le da a la cantante el mandato de gozar: «Prométeme», le dice la joven amiga, ahora moribunda, «que no te olvidarás de amar. Que buscarás a un hombre a quien quieras profundamente y que te casarás con él. [...]. No hay otro modo de ser feliz que amando» (Bonelli, 2010, p. 36). El grueso de la novela girará en torno a cómo la cantante se enamora de un rufián, criollo y amante del tango. Aunque buena parte transcurre en un prostíbulo y la cantante se ve forzada no a prostituirse realmente, aunque sí simbólicamente (se la obliga a vestirse y maquillarse «de puta» [Bonelli, 2010, p. 102] y cantar tangos para satisfacer una deuda de su hermano), nada, en su historia

ni en su estructura, invita a conmover, en lo más mínimo, el andamiaje y la jerarquía de los géneros (*gender*), ni a problematizar la figura estereotipada de la prostitución (bien presente en la doxa porteña y en las reflexiones teóricas de fin de siglo, por ejemplo, debido a las discusiones sobre las contravenciones en la ciudad de Buenos Aires durante los años noventa [Tarantino, 2021, p. 109]).

El arribo a este punto muerto ideológico-narrativo es el que permite el reacomodamiento dinámico de sus elementos; cuando al motivo narrativo de la trata se le permite funcionar como elemento imaginario y simbólico en el corazón de las discusiones acerca de la exacción de lo femenino, allí es donde nosotros vemos una ficción como la que estamos intentando perfilar. Así, la misma Florencia Bonelli, conocida principalmente por sus novelas sentimentales de corte epigonal, presenta una dedicatoria reveladora en su novela de 2018 *Aquí hay dragones* —ya arraigado entonces el fenómeno social y cultural de la expresión y puja pública del movimiento de mujeres—, novela que propone como telón de fondo los crímenes sexuales en la guerra en Bosnia. En su dedicatoria, demasiado larga para citarla por completo, se enumeran etnicidades y colectivos, y comienza así: «A las mujeres bosnias. A las mujeres servias. También a las croatas. A las Kosovares. A las afganas. A las iraquíes. A las palestinas. A las israelíes. A las árabes. A las indias. A las chinas. A las japonesas. A las vietnamitas. A las argentinas...» (Bonelli, 2018, p. 7). La lista continúa, y la dedicatoria finaliza con estas palabras: «A todas y a cada una de mis congéneres que a lo largo de la historia han sufrido la violencia en sus cuerpos, sus corazones y sus mentes. Y a las que siguen sufriéndola» (Bonelli, 2018, p. 7). Las casi dos décadas que median entre *Marlene* y *Aquí hay dragones* repercuten, evidentemente, en esta forma de presentar paratextualmente la novela, en la que se busca redefinir, aunque sea un poco, las historias ramplonas de amor, ya no como simples insistencias de género, sino como portadoras conscientes de lecturas políticas.

Para verlo desde otro ángulo, se puede decir que la multiplicación de las novelas de trata en el siglo xxi operó una calibración en el espacio «imaginario e imaginado» de «la diferencia de los sexos» (Zemon Davis y Farge, 2018, p. 23). Así, desde una tensión que, de modo muy tradicional, podemos nombrar culturalmente como la «batalla de los sexos» (tal como encuentra Jimena Néspolo en algunas novelas históricas vulgares [Néspolo, 2018, p. 275]), hemos pasado a una reflexión sobre la «guerra contra las mujeres», término hoy en día recurrente en los debates públicos locales, en parte, debido a la adopción que hizo de él la antropóloga Rita Segato (2016; ver también Federici, 2021, pp. 69-86, y Gago, 2019, pp. 61-118), pero que tiene una larga genealogía en algunas líneas dentro de los debates del feminismo (por ejemplo, Dworkin, 1997; ver también Mies, 2019, p. 76). La ficción de trata, alineada a esta metáfora estructurante, se abre, pues, a una marcada concentración en torno a trazos ideológicos respecto de la vulnerabilidad, la victimización y la resistencia, entre los cuales no es menor la atención, la crítica y la resolución propia en cada texto del «estereotipo habitual según el cual, en todas las épocas, las mujeres habrían estado dominadas y los hombres habrían sido sus opresores», o sea, la presentación tópica de «la mujer como eterna esclava y al hombre como eterno dominador» (Zemon Davis y Farge, 2018, pp. 22-23).

Si narrativamente la trata se despliega desde una historia referida a la Buenos Aires de fines del siglo xix y comienzos del xx, la especie novelística pertenecerá al género de las novelas históricas o de las novelas histórico-sentimentales. Tenemos, por caso, *La polaca* (2003), de Myrtha Schalom; *El infierno prometido* (2006), de Elsa Drucaroff; *La más agraciada* (2015), de Alicia Dujovne Ortiz; *En la Varsovia* (2019), de Patricia Suárez. Si la trata que se trabaja narrativamente se relaciona con el fenómeno criminal de fines del siglo xx y comienzos del siglo xxi, es normal que dichas ficciones busquen un molde genérico como el policial: *Sangre kosher* (2010), de María Inés Krimer; *Cornelia* (2016), de Florencia Etcheves, o *Pistoleros* (2021), de Paula Castiglioni. También, la trata contemporánea se amolda, en el caso de *Le viste la cara a Dios* (2011), de

Gabriela Cabezón Cámara, *Beya* (2013), de Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría, y *La sombra del altiplano* (2018), de Sukermercado, a las historias de superhéroes y superheroínas; en el caso de *Beya* y *La sombra del altiplano*, no tenemos obras narrativas, sino novelas gráficas, textos propicios, por tradición, a presentar este tipo de personajes.

Si bien las novelas históricas de trata están más o menos distribuidas homogéneamente a lo largo de estas dos décadas, podemos notar cierta leve presencia mayor al comienzo de la serie. Al mismo tiempo, podemos encontrar que las novelas policiales de trata se concentran en la segunda década del siglo xxi, con una fuerte presencia popular de la telenovela diaria *Vidas robadas*, de Marcelo Camaño y Guillermo Salmerón, que se emitió en la televisión abierta durante ocho meses, en 2008. Como ya dijimos, *El rufián moldavo* funciona como pivote genérico y no cronológico entre una y otra, no solo porque propone, en su historia, el doble plano del pasado y el futuro, sino también porque juega con los dos géneros que estamos pensando: el histórico y el policial. Esta articulación genérica también podría plantearse en la novela Complot, de Perla Suez, publicada el mismo año que *El rufián moldavo*.

Según Tiniánov, «el estudio de la evolución literaria no excluye la significación dominante de los principales factores sociales» (Tiniánov, 1978, p. 101). A su vez, Mukařovský adujo que la referencia, ni ingenua ni directa, de la obra literaria (y de arte en general) es «el contexto total de los fenómenos llamados sociales» (Mukařovský, 2000, p. 90); además afirmó que este entendimiento de la obra como la complejidad que conjuga lo material, lo significativo y lo referencial *sui generis* permite «comprender el desarrollo del arte [...] en relación dialéctica constante con la evolución de los demás dominios de la cultura» (Mukařovský, 2000, p. 93). Por todo esto, no podemos dejar de reconocer cómo ciertos procesos históricos y sociales modificaron (según la terminología de Tiniánov) mediatamente la serie literaria que estamos pensando. Si quisiéramos nombrar algunos momentos clave, aunque no profundicemos en ellos, podríamos considerar, como ya se dijo, la discusión sobre las contravenciones en la ciudad de Buenos Aires respecto de la oferta de prostitución en el espacio público, pero también agregaríamos el afianzamiento de las secuelas surgidas de las guerras sobre la sexualidad de los años setenta y ochenta (Lamas, 2016), el resurgimiento de las discusiones antitrata en el campo internacional enmarcado por el neoliberalismo y por «una nueva construcción del pánico moral» (Tarantino, 2021, p. 124), la desaparición de María de los Ángeles Verón en abril de 2002 (junto con todo el complejo proceso policial y judicial posterior), la puja legislativa y la sanción de leyes en nuestro país sobre la trata de personas y de la violencia contra la mujer, y la explosión, en la esfera y el debate públicos, de viejas y, sobre todo, nuevas voces feministas (Peker, 2017 y 2019).

El corpus de obras literarias que podemos congregar en torno de estos lineamientos es relativamente vasto si obviamos cualquier rasero valorativo. Una aproximación no segregacionista de los estudios literarios (Schaeffer, 2013, pp. 15-17) permite dar cuenta de un campo imaginario y político que se diseminó naturalmente en el discurso literario, aunque no siempre lo hizo, ni lo hace, con una conciencia estética legitimada por críticos y académicos, ni con una conciencia ideológica madura. Además, este tipo de novelas no escapa de los efectos de homeostasis propio de los géneros. Por un lado, la innovación no puede ser demasiado radical como para perder de vista la norma misma que conforma ese texto (en su producción y recepción) en cuanto tal o cual tipo de texto. Por otro lado —y este es el peligro que vemos más presente en el amplio espectro de las ficciones de trata—, un respeto o, mucho menos, una repetición tanto de las propiedades del género como de los lugares comunes históricamente establecidos lleva a que una novela de trata en toda su mejor expresión no sea más que un texto que pase desapercibido en el espacio altamente competitivo de discursos masivos, estéticos o políticos (Todorov, 1974, p. 13). Quizá hay una salida posible a este clásico *impasse* si vemos potencial en el hecho de que las novelas de trata pueden confiar en el amplio espectro de las ficciones de captura y exacción, sobre y contra las cuales podría articular nuevas estrategias poéticas, y, gracias a ello, tantear formas literarias homólogas a la trata ficcionalizada de mujeres. No es claro si

así las novelas de trata mantendrían su identidad o cambiarían a otra cosa, pero, en uno o en otro caso, no dejaría de haber interés en el crítico de emprender el estudio de tal desarrollo, puesto que su trabajo es, al menos en parte, el de comprender cómo nuestra «sociedad elige y codifica los actos [de lenguaje] que corresponden más o menos a su ideología» (Todorov, 1996, p. 54).

En conclusión, en las páginas anteriores hemos buscado, por un lado, categorizar sincrónica y diacrónicamente cierto tipo de narración que, durante las últimas dos décadas, ha tenido una gran presencia en el mundo literario argentino. Por el otro, intentamos reconocer, en la novela *El rufián moldavo*, una instancia articulatoria entre tales narraciones de trata y aquellas que, por más que se presenten afines a tal categoría, no logran, según nuestra interpretación, satisfacer ciertos valores y patrones para ser incluidas en ella. Para exponer y expandir la reflexión, incorporamos al análisis dos novelas, una prototípicamente de trata y la otra, aunque gira alrededor de la prostitución y la Zwi Migdal, fuera de tal corpus. El contrapunto establecido entre las tres novelas permitió profundizar en nuestro primer propósito. Hemos recurrido a un aparato teórico (el del último formalismo ruso y el estructuralismo checo) evidentemente bien simple y, por supuesto, nada original ni para nada de vanguardia, pero nuestro objetivo fue no sobrecargar de parafernalia retórica y conceptual un trabajo en el que se prefirió la exposición crítica sobre los textos mismos.

Esta caracterización de las novelas de exacción y trata solo modelizó y abstrajo: no fue nuestro interés abordar la literatura ni desde la prescripción ni desde la rigidez de categorías elaboradas como dicotómicas. La fuerza del abordaje, si la hay, se basa sobre la lectura atenta de los textos en sí y la adecuación de los planteos a cada caso. Si bien hemos pensado a la novela *El rufián moldavo* como una novela de transición entre la tradición histórica de fines del siglo xx y la novela de trata de estas primeras décadas de nuestro siglo (sin que este tipo de ficciones sea exclusivo de esta época), también se podría pensar que estamos ante una novela de trata de baja intensidad. No nos preocupa la denominación, más bien nos interesa mostrar cómo ciertos elementos propios de la evolución literaria se fueron reestructurando en sí y en el complejo diálogo entre las fuerzas propias de la literatura y el gran espacio de la sociedad (Mukařovský, 2000, pp. 400-401). El trabajo crítico sobre el corpus de las novelas de exacción y trata del siglo xxi, unido a la crítica de la vastísima tradición anterior, inevitablemente tiene que ir más allá de esta acartonada caracterización, en su búsqueda de resaltar los valores estético-ideológicos de una producción que, por el momento, no cesa.

Referencias Bibliográficas

Aletta de Sylvas, G. (2009). *La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer.* Buenos Aires: Corregidor.

Ansaldo, P. (2020). «Hacia la conformación de un circuito teatral en ídish: un recorrido por las primeras décadas del teatro judío en Buenos Aires (1901-1930)». *Artescena*, 10, pp. 78-92.

Aymbinderow, D. (2016). *Rufianes y prostitutas en Buenos Aires. El debate público sobre el proxenetismo y el tráfico de mujeres (1919-1932).* Buenos Aires: UNSAM-IDAES.

Avni, H. (2014). *«Clientes», rufianes y prostitutas. Comunidades judías de Argentina e Israel frente a la trata de blancas.* Buenos Aires: Leviatán.

Bal, M. (2009). *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative.* Toronto: University of Toronto Press.

Berkins, L. y Korol, C. (comps.). (2002). *Diálogo prostitución / trabajo sexual: Las protagonistas hablan.* Buenos Aires: Feminaria Editora.

Bianchi, P. D. (2019). *Cuerpos marcados: prostitución, literatura derecho.* Buenos Aires: Didot.

Bianchi, P. D. (2020). «Itinerancias baldías: entre el trabajo sexual y la trata sexocomercial». Arnés, L., De Leone, L. y Punte, M. J. (coords.). *Historia feminista de la literatura argentina. Tomo 5. En la intemperie.* Córdoba: Eduvim, pp. 221-242.

Bonelli, F. (2010). *Marlene.* Buenos Aires: Suma de Letras.

Branigan, E. (1992). *Narrative Comprehension and Film.* Nueva York: Routledge.

Cabezón Cámara, G. (2012). *Le viste la cara a Dios.*

Calveiro, P. (2005). *Poder y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*

Cela, C. J. (1986). *La colmena.* Buenos Aires: Castalia/Hyspamérica.

Compagnon, A. (2008). *¿Para qué sirve la literatura?* Barcelona: Acantilado.

Cozarinsky, E. (1985). *Vudú urbano.* Barcelona: Anagrama.

Cozarinsky, E. (2001). *La novia de Odessa.* Buenos Aires: Emecé.

Cozarinsky, E. (2015). *El rufián moldavo*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.

Di Paolo Harrison, O. y Mosello, F. (2020). *Femicrímenes. Femicidios en la literatura del siglo xx y xxi.* Buenos Aires: Teseo.

Domínguez, N. (2014). «Conversaciones y reenvíos con Gabriela Cabezón Cámara». *Cuadernos Lírico*, 10.

Dworkin, A. (1997). *Life and Death.* Nueva York: Free Press.

Edinger, D. (1958). «Bertha Pappenheim (1859-1936): A German-Jewish Feminist». *Jewish Social Studies*, 20 (3), jul. pp. 180-186.

Erlich, V. (1974). *El formalismo ruso. Historia, doctrina*. Barcelona: Seix Barral.

Federici, S. (2021). *Brujas, caza de brujas y mujeres.* Buenos Aires: Tinta Limón.

Fludernik, M. (2009). *An Introduction to Narratology*. Nueva York: Routledge.

Gago, V. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo.* Buenos Aires: Tinta Limón

Glickman, N. (1984). *La trata de blancas. Estudio crítico.* Buenos Aires: Pardes.

Godelier, M. (1989). *Lo ideal y lo material. Pensamientos, economías, sociedades.* Madrid: Taurus.

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

Godelier. M. (2011). *La producción de grandes hombres. Poder y dominio masculino entre los Baruya de Nueva Guinea.* Akal.

Graná, L. (2015). «*Le viste la cara a Dios*, de Gabriela Cabezón Cámara, con y contra el canon. Una vuelta por la literatura desimonónica». Crespo Buiturón, M. (dir.). *Nuevas literaturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario*. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Salvador, pp. 177-201.

Guy, D. (1994). *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*. Buenos Aires: Sudamericana.

Lamas, M. (2016). «Feminismo y prostitución: la persistencia de una amarga disputa». *Debate Feminista*, 51, pp. 18-35.

Lojo, M. R. (2013). «La novela histórica en la Argentina, del romanticismo a la posmodernidad». *Cuadernos del CILHA*, 14 (19), pp. 38-66.

Malaj, L. (1984). *Regeneración.* Buenos Aires: Pardes.

Maurette, P. (2021). *Por qué nos creemos los cuentos. Cómo se construye evidencia en la ficción.* Buenos Aires: Capital Intelectual.

Mies, M. (2019). *Patriarcado y acumulación a escala mundial.* Madrid: Traficantes de Sueños.

Millett, K. (2016). *Sexual Politics.* Nueva York: Columbia University Press.

Mukařovský, J. (2000). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte.* Bogotá: Plaza y Janés.

Mukařovský, J. (2011). *Función, norma y valor estéticos como hechos sociales.* Buenos Aires: Cuenco de Plata.

Néspolo, J. (2018). «Narrativas históricas de la posmodernidad argentina». Monteleone, J. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. 12. Una literatura en aflicción.* Buenos Aires: Emecé, pp. 265-285.

Peker, L. (2017). *La revolución de las mujeres.* Córdoba: EDUVIM.

Peker, L. (2019). *La revolución de las hijas.* Buenos Aires: Paidós.

Pons, M. C. (1999). «La novela histórica de fin del siglo xx: de inflexión literaria y gesto político a retórica de consumo». *Perfiles Latinoamericanos*, 15, dic., pp. 139-169.

Pons, M. C. (2000). «El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica». Drucaroff, E. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina. 11. La narración gana la partida.* Buenos Aires: Emecé, pp. 97-116.

Quijada, M. (2002). «Repensando la frontera sur argentina: concepto, contenido, continuidades y discontinuidades de una realidad espacial y étnica (siglos xviii-xix)». *Revista de Indias*, lxii (224), pp. 103-142.

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

Segato, R. (2021). *Feminismos. Debates pendientes.* Buenos Aires: Malba.

Schaeffer, J.-M. (2013). *Pequeña ecología de los estudios literarios. ¿Por qué y cómo estudiar la literatura?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Shklovksi, V. (1991). *Theory of Prose.* Illinois: Dalkey Archive Press.

Shklovski, V. (2017). *Viktor Shklovski. A Reader.* Nueva York: Bloomsbury.

Strathern, M. (2016). *Before and after Gender. Sexual Mythologies of Everyday Life*. Chicago: HAU Books.

Tarantino, M. S. (2021). *Ni víctimas, ni criminales: trabajadoras sexuales. Una crítica feminista a las políticas contra la trata de personas y la prostitución.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Tiniánov, Y. (1978). «Sobre la evolución literaria». Todorov, T. (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos.* Buenos Aires: Siglo xxi, pp. 89-101.

Tiniánov, Y. (2013). *El hecho literario.* [S. l.]: In Octavo.

Tiniánov, Y. (2019). *Permanent Evolution. Selected Essays on Literature, Theory and Film.* Boston: Academic Studies Press.

Todorov, T. (1974). *Introducción a la literatura fantástica.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Todorov, T. (1991). *Crítica de la crítica.* Barcelona: Paidós.

Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso.* Caracas: Monte Ávila.

Vázquez Rial, H. (1991). *Territorios vigilados.* Barcelona: Plaza y Janés.

Vázquez Rial, H. (1994). *Frontera Sur.* Buenos Aires: Alfaguara.

Viveiros de Castro, E. (2013). *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio. Entrevistas.* Buenos Aires: Tinta Limón.

Villoro, J. (2009). «La máquina desnuda. Sobre *Respiración artificial*». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en línea, en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-maquina-desnuda-sobre-respiracion-artificial--0/html/006cad27-5d1e-43a3-80f5-d40a5abaec30_2.html#I_0_

Zemon Davis, N. y Farge, A. (2018). «Introducción». Farge, A. y Zemon Davis, N. (dirs.). *Historia de las mujeres. iii. Del Renacimiento a la Edad Moderna.* Barcelona: Taurus, pp. 19-27.

Notas

* Licenciado y profesor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL, Argentina). Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES-UNSAM, Argentina). Correo electrónico: leonardo.grana@usal.edu.ar.

[1] Para otra mirada respecto de esta problemática conceptual y léxica, ver Bianchi, 2020, pp. 221-222, nota.

[2] Para algunas editoriales españolas, más que hispanoargentino, Vázquez Rial es un escritor español nacido en Argentina.

[3] Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=JilJcbez4Vw

[4] Pablo Maurette describe así la *compenetración*: «Si bien implica creer en algo, o *creerse* algo, no se trata de suspender ninguna facultad. [...]. Cuando [la compenetración] sucede, de pronto y como por arte de magia [...] se abre una nueva dimensión de la realidad. Una dimensión efectivamente existente, una dimensión que funciona. [...]. Nos compenetramos con una obra de arte cuando, de un momento a otro, se nos impone el hecho de que ese otro, la obra, es una entidad autosuficiente, un integrante más del mundo y no una mera fantasía impalpable, un artificio contingente, o el simple apéndice de una voluntad creadora» (Maurette, 2021, pp. 26-28; cursivas del original).

[5] Por ejemplo: «El legado que pasa de una generación literaria a otra no se mueve del padre al hijo, sino del tío al sobrino» (Shklovski, 1991, p. 190; traducción propia); o también: «La historia del arte tiene una característica importante: no es el hijo mayor el que hereda del padre el derecho a la primogenitura [*inherit seniority*], sino que es el sobrino quien lo recibe de su tío» (Shklovski, 2017, p. 352; traducción propia).

Disponible en:
http://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2604971017/2604971017.pdf

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Leonardo Graná

FICCIÓN Y TRATA EN NUESTRO ENTRE SIGLO LITERARIO. COMPLEJIDAD GENÉRICA DE EL RUFIÁN MOLDAVO, DE EDGARDO COZARINSKY

Fiction and Trafficking in our Literary Change of Century. Generic Complexity of El Rufián Moldavo, by Edgardo Cozarinsky

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161

DOSSIER: «RELECTURAS DEL FORMALISMO RUSO DESDE UN PRESENTE ARGENTINO»

DISENSIONES ENTRE SILVINA OCAMPO Y EL GRUPO SUR: EXTRAVÍOS DE UNA GRAMÁTICA «CON TORTÍCOLIS»

Dissensions Between Silvina Ocampo And Sur Group: Deviations Of A Grammar "With Torticollis"

Luciana Belloni Fernández
Universidad del Salvador , Argentina
luciana.belloni@usal.edu.ar

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 17 Febrero 2024
Aprobación: 08 Marzo 2024

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604971016/

Resumen: La presente investigación enuncia las tensiones existentes entre la escritura de Silvina Ocampo y las demandas literarias provenientes del grupo Sur, al cual la autora pertenece. Este trabajo se detiene, con especial interés en una particularidad del artificio poético de Silvina: las anomalías sintácticas de su gramática, es decir, aquello que Victoria Ocampo ha definido como una sintaxis «con tortícolis». Se propone que las frases «retorcidas» de Silvina imprimen en sus cuentos una atmósfera siniestra, una sensibilidad gótica, ya que son un signo que manifiesta, sutilmente, lo inquietante en lo familiar.

Palabras clave: Silvina Ocampo, Grupo Sur, Gramática, Siniestro.

Abstract: *This research enunciates the struggles between Silvina Ocampo's writing and the literary demands from Sur, the group which she belonged. This work focuses on a singularity of Ocampo's poetic artifice: the syntactic anomalies of her grammar, that is to say what Victoria Ocampo defined as a syntax "with torticollis". The hypotheses is that Silvina's "twisted" phrases produce a sinister atmosphere in her stories, a gothic sensibility. These phrases are also a sign that subtly manifests the uncanny in the familiar environment.*

Keywords: *Silvina Ocampo*, *Sur Group*, *Grammar*, *Sinister*.

Un Saber Bruja

Es un lugar común considerar la posición que ocupa Silvina Ocampo en el grupo Sur como una marginal, ensombrecido por figuras como la de Jorge Luis Borges, Bioy Casares o Victoria Ocampo. En cambio, desde otras perspectivas, Silvina crea, deliberadamente, una poética alterna a las preceptivas literarias dominantes, en la cual expresa otro tipo de saber —«un saber bruja», en términos de Amícola— de carácter secreto. A partir de ella, la menor de las Ocampo conforma una literatura que excepcional con respecto al decoroso y lógico programa propulsado por el círculo al que pertenece (Amícola, 2003, pp. 222-224).

Una de las principales particularidades de esta «contrapoética» es la presencia de una lengua cubierta por anomalías sintácticas, notable desde *Viaje olvidado*. La primera en advertir tal rasgo del referido volumen es Victoria Ocampo, quien, en la reseña que escribe sobre este y publica en la revista *Sur*, si bien rescata la riqueza de la obra, expresa que los relatos contienen imágenes malogradas, «atacadas con tortícolis» (1937, p. 120).

El objetivo de la presente investigación es enunciar las tensiones más relevantes que mantiene la escritura de Silvina Ocampo con las normativas del grupo Sur, especialmente, aquella que concierne a la lengua. Se pretende evidenciar que los extravíos que comete el lenguaje extrañado de la autora constituyen, en realidad, grandes hallazgos estéticos. La hipótesis de este trabajo es que las frases con tortícolis de Silvina imprimen, en sus cuentos, una atmósfera siniestra, una sensibilidad gótica, ya que son un signo que manifiesta, sutilmente, lo inquietante en lo familiar; una línea literaria de la cual la escritora, junto con Felisberto Hernández y Julio Cortázar, es una de las máximas representantes en Latinoamérica.

Poéticas en Tensión

Entre los temas medulares de la producción literaria de Silvina Ocampo que han sido interrogados por la crítica académica, se encuentra la forma en la que opera el binomio fantasía-realidad. En el prólogo que escribe para la antología *Cuentos de la nena terrible*, Patricia Nisbet Klingenberg apunta que la mayor parte de los relatos fantásticos de Ocampo —en contraste con varios de Borges y de las obras más destacadas de Bioy Casares, como, por ejemplo, *La invención de Morel*—no acontecen en espacios exóticos o distantes en el tiempo, sino que están situados en los barrios de la capital o del conurbano de una Buenos Aires realista y reconocible (2014, p. 21). Por su parte, Enrique Pezzoni señala un giro en el tratamiento de los elementos sobrenaturales que se configura en *Viaje olvidado*, pero se mantiene a lo largo del resto de las obras: en lugar de que lo fantástico interrumpa o conviva con lo cotidiano, sucede que este último se desenmascara como manifestación de lo sobrenatural. En *El texto* y sus voces, el poeta argentino complejiza la relación entre lo «natural» y lo «milagroso» de los relatos:

> Lo «natural» (lo habitual) se exacerba en comportamientos que lo vuelven anómalo (es el personaje el momento de la identificación obsesiva con la norma del espacio social en que vive). «Lo milagroso (lo insólito, lo fuera del orden común) es vivido como normal por el personaje que rechaza formas de conductas impuestas como «naturales» por el espacio social (1986, p. 197).

También Victoria Ocampo indaga en esta problemática y concluye que su hermana «crea una atmósfera en donde la fantasía, en vez de alejarnos, nos aproxima a la realidad» (1937, p. 212), dominada por «sueños de la especie que soñamos con los ojos abiertos» (1937, p. 119). Asimismo, Klingenberg estudia lo fantástico, pero desde una perspectiva de género:

> Los recursos tradicionales del efecto fantástico en los cuentos de Ocampo casi siempre implican un escape, por bien o por mal, de las reglas del comportamiento femenino. La metamorfosis, por ejemplo, permite evadir una situación social demasiado rígida. «Isis», «Malva», «Keif» y «El automóvil» son ejemplos de personajes femeninos que se transforman, y por lo tanto se escapan, no solo de su situación particular, sino de las restricciones del lenguaje mismo, transformándose en seres sin palabras, animales o cosas (2014, p. 21-22).

Las metamorfosis estampan, en la obra de Silvina, una noción de sujeto nómade, flexible, contraria a cualquier concepción esencialista del cuerpo. Este punto es abordado por Jorge Panesi en «El tiempo de los espejos»:

> La identidad (si es que existe algo tan neto, tan rotundo), sería en Silvina Ocampo un conjunto indiscernible de otras voces, como cualquier diálogo posible frente a un espejo imposible, una identidad no esencial, una identidad oscilatoria [...]. No hay certezas de identidad en Silvina Ocampo, sino la certeza de ser habitada por otras voces, por las voces de lo otro y de los otros (2009, p. 67).

Son motivos recurrentes de su obra el intercambio de personalidades entre sus protagonistas, los cuerpos habitados por más de una voz o, incluso, personajes que adoptan, por momentos, el género masculino y, por otros, el femenino. Como casos ilustrativos de esto último pueden mencionarse «La casa de azúcar», «Cara en la palma», «El mar», «Pier», «Las vestiduras peligrosas». Por tanto, en Ocampo, lo fantástico está al servicio de evadir una identidad de seguridad falocéntrica única y funda otra de carácter femenino, plural y dinamitado.

Al igual que algunos de sus personajes, la autora conquista un lenguaje propio, menos encorsetador para la mujer. José Amícola subraya el rechazo de Ocampo hacia un registro marcadamente masculino, característico, con excepción de Victoria, de los primeros y más reconocidos integrantes del grupo Sur:

> Toda su escritura no vendría, en definitiva, a ser otra cosa que la búsqueda de cómo debe escribir una mujer a la que se ha educado para sentir como mujer, pero que quiere emanciparse tanto de la tradición escrituraria masculina como de las imposiciones de expresión que le corresponderían a una mujer (2003, p. 139).

Una particularidad de la lengua de Ocampo es el tono que tienen sus cuentos. A diferencia de la literatura ensalzada por Victoria y cultivada por Borges y Bioy, Silvina representa el amor, la sexualidad, los celos, la moral, la religión, pero desde un punto de vista desacralizado, incluso burlesco y paródico, como puede observarse en el magnífico relato «Mimoso», incluido en *La furia*. Este uso de la parodia, el humor y la hipérbole es analizado por Silvia Molloy, quien sostiene que la escritora elige " el exceso" para pintar las conductas de los personajes, pero de una forma burlona e hiperbólica, mediante la cual desestructura la lengua tradicional y se distancia, con ello, de la estética realista (1969, p. 24).

La construcción de las tramas es otra de las singularidades que tornan la narrativa de Ocampo anómala y disonante con respecto a los imperativos del grupo Sur. La naturaleza aleatoria de los argumentos, las digresiones, los finales abiertos o ambiguos que suscitan interpretaciones diversas o la ruptura de la lógica de la causalidad hacen, según Podlubne, que las historias de Silvina avancen «como a tientas» y enfrenten al formalismo borgeano (2011, p. 257)[1].

El hecho de que la autora rompa con tal horizonte de expectativas le ha costado comentarios negativos por parte de sus contemporáneos, por ejemplo, Abelardo Castillo piensa que Silvina falla en articular «el riguroso mecanismo del cuento» (párr. 2). Se le ha criticado también el carácter «poco combativo» de sus obras; contrariamente a Victoria, quien, por lo general, escribe ensayos y pareciera ajustarse a la noción de una

literatura comprometida[2], los relatos de Silvina se asemejan a los cuentos de hadas —incluso, a veces los reescribe como en el caso de «Jardín de infierno»— o siguen la estructura de los sueños: «Mientras que Victoria insiste en la coherencia de efecto, el realismo y la verdad, Silvina se pierde en lo desconocido, en lo incoherente, en memorias aisladas de su contexto» (Klingenberg, 2014, p. 19).

Por último, y como hemos desarrollado con anterioridad, la escritura de Ocampo desafía el «buen gusto» de Sur en lo que concierne al léxico y a la sintaxis. Así lo hace notar Victoria, quien publica la primera reseña sobre *Viaje olvidado*:

> Y todo está escrito en un lenguaje hablado, lleno de hallazgos que encantan y de desaciertos que molestan, lleno de imágenes felices —que parecen naturales— y lleno de imágenes no logradas— que parecen entonces atascadas de tortícolis. ¿No serán posibles las unas sino gracias a las otras? ¿Es necesaria esa desigualdad? (1937, p. 120).

Victoria enfatiza lo que, a su juicio, es una gramática incorrecta, como también lo harían varios críticos después de ella al exigirle a Silvina una mayor limpieza en la expresión (Enríquez, 2018, p. 56). No debemos soslayar que el castellano no es la primera lengua de la escritora —antes aprende el francés, el inglés y el italiano—, hecho que impacta en la extrañeza de su sintaxis.

Este trabajo toma como corpus tres cuentos incluidos en *Viaje olvidado*, «La calle Sarandí», «El retrato mal hecho» y «El mar». El objetivo no es examinarlos con exhaustividad, sino más bien mostrar algunas de sus zonas que permiten evidenciar qué se entiende por «gramática con tortícolis» y cómo esta es uno de los cimientos de la lengua estética de Silvina Ocampo.

La Tortícolis, Fundante de lo Siniestro

«La calle Sarandí» está narrado en primera persona por una mujer adulta, quien rememora el modo en que un vecino abusó sexualmente de ella cuando era niña. Mientras la protagonista hacía las compras por el barrio bajo las indicaciones de su madre, el hombre solía perseguirla con una rama de sauce hasta que, un día, la secuestró en su habitación. La violencia masculina contra las mujeres se representa por este acto criminal, pero también por el maltrato que reciben las hermanas de la narradora:

> Mis hermanas eran seis, algunas se fueron casando, otras se fueron muriendo de extrañas enfermedades. Después de vivir varios meses en cama se levantaban como si fuera de un largo viaje entre bosques de espinas; volvían demacradas y cubiertas de moretones muy azules (Ocampo, 1999, p. 60).

Cabe cuestionarse cuál es el sujeto del verbo «se levantaban». En el caso de «La calle Sarandí», adscripto, en su mayoría, a los preceptos del realismo, la respuesta lógica sería que el agente son las hermanas casadas. No obstante, el sujeto más próximo sintácticamente al término son aquellas hermanas que «se fueron muriendo», lo cual dota al texto de un aire fantasmal, incrementado por la referencia a aquel «bosque de espinas», que recuerda a ciertas imágenes de los relatos tradicionales. O quizá, el sujeto sea, en efecto, las hermanas muertas, pero el texto se refiera a un tiempo anterior a su fallecimiento. Una última posibilidad es que quienes «se levantaban» sean ambas hermanas, las casadas y las muertas, equiparadas en el párrafo por el paralelismo sintáctico que marca el «se fueron». En este caso, podría interpretarse que la inclusión de este recurso poético se debe a que el casamiento es entendido como una forma de muerte dada la violencia de género sugerida en la cita.

El cuento también construye con ambigüedad la maternidad de la protagonista anónima. Por un lado, pareciera que, una vez desaparecidas sus hermanas, queda a cargo del bebé de una de ellas; por otro, se deja entrever que este es, en realidad, su hijo biológico, nacido luego de la violación. Hacia el final, el niño que crío, ya adolescente, se vuelve un desconocido a los ojos de su madre: mientras él ensaya un discurso para su colegio, ella reconoce en su voz a la del violador. Cuando el recuerdo del abuso sexual se torna insoportable, la mujer dice:

> No quiero ver más nada. Este hijo que fue casi mío, tiene la voz desconocida que brota de una radio. Estoy encerrada en el cuartito obscuro de mis manos y por la ventana de mis dedos veo los zapatos de un hombre en el borde de la cama. Ese hijo fue casi mío, esa voz recitando un discurso político debe de ser, en la radio vecina, el hombre con la rama de sauce de espantar mosquitos (Ocampo, 1999, p. 62).

El adverbio «casi» se usa en el texto para designar lo imposible: una maternidad biológica en términos de grados. Además, destaca la contraposición entre dos oraciones: «Este hijo que fue casi mío tiene la voz desconocida que brota de una radio» y «Ese hijo fue casi mío, esa voz recitando un discurso político debe de ser, en la radio vecina, el hombre con la rama de sauce». En la primera de ellas, la proximidad con el hijo es mucho mayor, debido a que el demostrativo que se usa es «este», y la frase se enuncia como una afirmación, «tiene la voz desconocida». En cambio, en la segunda, se introduce una distancia: el pronombre «este» se reemplaza por «ese», y la afirmación, por una suposición encabeza por «debe de ser». Pareciera que cuando se alcanza una proximidad muy profunda a una verdad y se asegura alguna idea es necesario matizarla, es decir, cuando se afirma lo uno es necesario distanciar lo otro. Además, en la primera oración, la protagonista admite no querer «ver más nada», en cambio, más adelante, confiesa espiar por la ventana que le dan sus manos, como si hubiese un deseo de realizar una confesión, pero, por la truculencia que la define, se mantuviera en el silencio. Tal vaivén entre lo presente y lo ausente muestra, en Ocampo, el manejo de lo siniestro, el cual, como supone Trías, se revela bajo la forma de una ausencia, se manifiesta siempre de forma velada (2009, p. 18).

«El retrato mal hecho» está protagonizado por Eponina, una de las tantas burguesas ridiculizadas de Ocampo, quien atraviesa una vida abúlica en la que su única actividad es leer revistas de moda. Eponina encarna el paradigma de la maternidad no deseada: «Detestaba los chicos, había detestado a sus hijos uno por uno a medida que iban naciendo, como ladrones de su adolescencia que nadie lleva presos» (Ocampo, 1999, p. 36). El contramodelo es interpretado por Ana, la empleada doméstica, cuyo cuerpo está siempre en movimiento, atento a los quehaceres de la casa y al cuidado de los niños. Ambos personajes se hallan cosificados: Eponina no tiene corporalidad, sino meros vestidos, se le ha borrado la mitad del rostro de la cara y se asimila, paradójicamente, a una «estatua en miniatura» (Ocampo, 1999, p. 36); Ana pareciera ser un autómata que mantiene «una inmovilidad extática de rueditas dentro de su actividad» (Ocampo, 1999, p. 36).

En el desenlace del relato, uno de los niños, el favorito, aparece muerto en el altillo; lo asombroso es que su asesina es Ana, quien, desde siempre, se había ocupado cariñosamente de él. Aún más sorprendente es la reacción de Eponina al hallar el cadáver de su hijo y escuchar la revelación de su empleada: «Eponina se abrazó largamente a Ana con un gesto inusitado de ternura. Los labios de Eponina se movían en una lenta ebullición: "Niño de cuatro años vestido de raso de algodón color encarnado"» (Ocampo, 1999, p. 37). Es interesante que el texto no recurra a un enunciado más convencional del tipo «Eponina la abrazó a Ana» o, en el caso de un pronombre recíproco, las mujeres «se abrazaron». El «se abrazó» abre otros sentidos diversos. En primer lugar, la construcción indica un punto intermedio entre «se abrazó a sí misma» y «abrazó a la otra mujer», lo cual remarca la similitud entre ambas y, con ello, el motivo del doble del cuento: Eponina se reconoce en Ana, su brazo ejecutor, posiblemente avala el asesinato —o, al menos, no lo juzga—,

e, incluso, siente ternura por la mujer. En segundo lugar, el «se abrazó» puede ser interpretado como un abrazo hacia algo que implica un sostén, Ana cumple con lo que Eponina no se habría animado a realizar. En este caso, la gramática «desviada» sugiere otra temática siniestra: el reconocimiento y la ternura de una mamá hacia la asesina de su hijo, hecho que, quizá, esconda el deseo de ser ella misma una madre criminal.

El motivo del doble reaparece en el cuento «El mar». Este se inaugura con la imagen de una mujer viendo, desde lejos, a su marido y a su hermano retornar a la casa que comparten en el puerto. Una noche, los hombres, que eran delincuentes, roban una vivienda, en la que ven, a través de una persiana, a otra mujer probándose su traje de baño. Seducidos por sus encantos, hurtan la prenda y deciden obsequiársela a la mujer con la que viven. Apenas entran en su casa, y aún con la figura de la bañista en sus pensamientos, observan a su compañera con una inusitada mirada erótica: «Entraron golpeando las puertas y vieron de pronto, por primera vez a la mujer durmiendo en el cuarto vecino; un hombro desnudo se asomaba por encima de la sábana» (Ocampo, 1999, p. 77). Al día siguiente, le proponen probarse la malla e ir nadar; a pesar de su miedo a las olas, ella acepta y, por efecto de la prenda, como si esta fuese un objeto mágico, pareciera convertirse en la bañista:

> Una irresistible alegría la llevaba hacia al mar. Se humedeció primero los pies despacito, los hombres le tendieron la mano para que no se cayera. A esa mujer tan fuerte le crecían piernas de algodón en el agua; la miraron asombrados. Esa mujer que nunca se había puesto un traje de baño se asemejaba bastante a la bañista del espejo (Ocampo, 1999, p. 78).

Este suceso es un parteaguas en la relación de ellos tres: luego de ese día, un «odio obscuro empezó a envolverlos» y vivieron rodeados de «silencios desconocidos» (Ocampo, 1999, p. 78). Los pasajes en los que nos interesa detenernos son el primero y el último del cuento, el cual se abre con las siguientes líneas:

> Era en un barrio de pescadores cerca del puerto; el caserío de latas grises brillaba en la tarde, cuando una mujer con la mano puesta como una visera sobre sus ojos resguardándolos del sol, miraba lejos sobre la extensión vacía de la playa (Ocampo, 1999, p. 75).

Resulta llamativa la expresión «era en un barrio», ¿qué es lo que «era»? Podría ser el caserío, pero este ya se ve acompañado por el verbo «brillar». Es extraño que al verbo «ser» lo continúe una expresión, no de tiempo, sino de espacio. Asimismo, tal «era» evoca el clásico «érase una vez» de los cuentos de hadas. Por último, una vez narrada la discordia entre los tres personajes, el texto deja un blanco y se cierra con una cita sombría:

> Mucho tiempo después se creyó que el demonio se había apoderado de La Casa de las Hamacas. Las hamacas se columpiaban solas. Una noche los vecinos oyeron gritos y golpes y luego, después de un silencio bastante largo, creyeron ver la sombra de una mujer que corría con un niño en los brazos y un atado de ropa. No se supo nada más. Al día siguiente, como de costumbre, al alba salieron los dos hombres con la red de pescar. Caminaron uno detrás del otro, uno detrás del otro, sin hablarse (Ocampo, 1999, p. 77).

La frase «mucho tiempo después se creyó» enrarece el relato, ya que lo narrado es algo que sucedió en un pasado desde el momento de la enunciación, pero, a la vez, en un futuro remoto con respecto al argumento del cuento. Además, hay un contraste entre el tono del resto de la obra al mostrar los acontecimientos rutinarios de los personajes —el cual se recupera con la oración que comienza «al día siguiente»— y el tono del principio del párrafo, vinculado a una especie de leyenda que es fantasmagórica, dado la imagen del demonio y de las hamacas que se mueven por sí solas. Estos elementos truculentos, la ambigüedad de tiempos

plasmada por la sintaxis, el uso enrarecido de verbos y el manejo del blanco plasman lo onírico y misterioso desde el comienzo hasta el final. Los pasajes de los cuentos a los que nos hemos referido ilustran «la tortícolis» de la gramática de Silvina, lo «retorcida» que resulta su escritura y la riqueza que encierra al tener la capacidad de despertar varias lecturas posibles.

¿Una Escritora Marginal?

En una entrevista que Silvina Ocampo concede a Noemí Ulla, la escritora se refiere al punto que hemos analizado de su actividad literaria:

> Cuando yo escribía *Viaje olvidado*, escribía de cualquier manera. De pronto, ese «cualquier manera» tenía ciertos hallazgos en las frases, que aún hoy me gustan, pero que escandalizan, porque es una mala manera de escribir [...]. Escribía lo que yo sentía espontáneamente, y trataba de decirlo de la manera más directa y más sincera. Y parecía lo contrario: frases muy retorcidas, la sintaxis, más oral (Ulla, 1982, p. 35).

La prosa poética de Silvina está compuesta por ciertos «desvíos» gramaticales que no son errores, sino más bien marcas de algo siniestro que pertenece al orden de lo indecible. En Ocampo, no solo existe la ambigüedad de la interpretación, sino que también la ambigüedad reside en la construcción misma del lenguaje. Esta gramática con tortícolis, como siempre creyó la autora, lejos de empobrecer su escritura, la enriquece y le concede un lugar único dentro del grupo Sur.

Referencias Bibliográficas

Amícola, J. (2013). «La casa de azúcar y el placer de sentirse cruel y ser mujer». *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo, pp. 217-241.

Castillo, A. (1960). «Sobre "La Furia" de Silvina Ocampo». *El grillo de papel*. v. 4. Disponible en línea: https://lamaquinadeltiempo.com/online/ocampoabe/

Enríquez, M. (2018). *La hermana menor*. Barcelona: Anagrama.

Klingenberg, P. (2014). «Prólogo». *Antologia: Cuentos de la nena terrible.* Doral: Stockcero, pp. 15-34.

Molloy, S. (1969, oct.). «Silvina Ocampo, la exageración como lenguaje». *Sur*, v. 320, pp. 15-24.

Ocampo, S. (1999). *Cuentos completos i*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Emecé.

Ocampo, V. (1937). «Viaje olvidado». *Sur*, v. 7, 118-121.

Panesi, J. (2009). «El tiempo de los espejos». Domínguez Rubio, N. y Mancini, A. (comps.). *La ronda y el antifaz: lecturas críticas sobre Silvina Ocampo.* Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, pp. 59-68.

Pezzoni, E. (1986). *El texto y sus voces*. Ciudad autónoma de Buenos Aires: Sudamericana.

Podlubne, J. (2011). «"Volverse otra": la extrañeza de la voz narrativa en los primeros relatos de Silvina Ocampo». *Caracol,*v. 5, 236-265.

Trías, E. (2009)- *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.

Ulla, N. (1982). *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano.

Ulla, N. (2009). «La carnalidad de los sentimientos». Domínguez Rubio, N. y Mancini, A. (comps.). *La ronda y el antifaz: lecturas críticas sobre Silvina Ocampo.* Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 191-200.

Notas

* Luciana Belloni Fernández es doctoranda en Letras, en la Universidad del Salvador (USAL), y Magíster en Literatura Española y Latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires. Es investigadora del Instituto de Investigación de Filosofía, Letras y Estudios Orientales (IIFLEO) de la USAL. Se desempeña, en dicha institución, como docente adjunta de la cátedra Metodología de la Investigación. Correo electrónico: luciana.belloni@usal.edu.ar

[1] Suele decirse que *Autobiografía de Irene* es una excepción a lo mencionado. El segundo volumen de cuentos de Ocampo, dado su sintaxis, léxico y tramas cerradas, se ajusta mejor al modelo narrativo borgeano y evidencia lo atenta que está Silvina a las demandas de Sur (Enríquez, 2018, p. 68).

[2] En «La carnalidad de los sentimientos», Noemí Ulla explica cómo la idea de una literatura de compromiso, tan presente en los años en que Silvina publica, hizo que su obra no recibiera la suficiente atención por parte de la crítica académica (2009, p. 199).

Disponible en:
http://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2604971016/2604971016.pdf

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Luciana Belloni Fernández

DISENSIONES ENTRE SILVINA OCAMPO Y EL GRUPO SUR: EXTRAVÍOS DE UNA GRAMÁTICA «CON TORTÍCOLIS»

Dissensions Between Silvina Ocampo And Sur Group: Deviations Of A Grammar "With Torticollis"

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161

DOSSIER: «RELECTURAS DEL FORMALISMO RUSO DESDE UN PRESENTE ARGENTINO»

LA PERSPECTIVA DE GÉNERO Y LA IDEA DE COMUNIDAD COMO DESAUTOMATIZACIÓN DECONSTRUCTIVA EN *LAS AVENTURAS DE LA CHINA IRON*

Deconstructive Deautomatization In Las aventuras de la China Iron

Cynthia Dackow
Universitat Pompeu Fabra, España
cynthiadackow@gmail.com

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
revista.gramma@usal.edu.ar

Recepción: 20 Febrero 2024
Aprobación: 21 Marzo 2024

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604971005/

Resumen: Este artículo se presenta en el marco del proyecto de investigación «(Re)lecturas y discusiones actuales acerca de la especificidad de los estudios literarios, sus diálogos interdisciplinares y su estatuto científico» (IIFLEO-USAL | 2021/2022). El objetivo central de este trabajo consiste en proponer una definición del concepto de desautomatización (Shklovski, 1916) que integre los conceptos de principio constructivo (Tinianov, 1924, 1927) y de mecanismo de traducción (Lotman, 1970), y que permita describir el procedimiento de desautomatización como un *continuum* entre la identificación y la deconstrucción. Asimismo, a partir de la lectura de la novela *Las aventuras de la China Iron*, referente de la literatura argentina del siglo xxi, se intentará mostrar de qué forma opera la desautomatización deconstructiva.

Palabras clave: Desautomatización, Principio Constructivo, Traducción, Identificación, Deconstrucción.

Abstract: *This work is presented within the framework of the research project "(Re)lecturas y discusiones actuales acerca de la especificidad de los estudios literarios, sus diálogos interdisciplinares y su estatuto científico" (IIFLEO-USAL | 2021/2022). Its main goal is to propose a definition of deautomatization concept (Shklovsky, 1916) that integrates the constructive principle (Tinianov, 1924, 1927) and the translation mechanism concepts (Lotman, 1970) and allows to describe deautomatization procedure as a continuum between identification and deconstruction. In addition, from the reading of Las aventuras de la China Iron, an Argentine novel of XXI century, will try to demonstrate how deconstructive deautomatization operates.*

Keywords: *Deautomatization, Constructive Principle, Translation, Identification, Deconstruction.*

La Desautomatización como Artificio Clave para Definir lo Literario

> *Ahora el arte antiguo está muerto y el nuevo no nació aún; las cosas también murieron y nosotros hemos perdido la sensación del mundo. [...] hemos dejado de ser artistas en nuestra vida cotidiana, no amamos ni nuestras casas ni nuestros vestidos y nos quitamos sin remordimiento una vida que ya no experimentamos. Solo la creación de formas nuevas del arte puede devolver al hombre la sensación del mundo, resucitar las cosas y asesinar el pesimismo*
>
> Shklovski (1914, p. 78).

> *La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles, la mujer y el miedo a la guerra. «Si la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido». Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte*
>
> Shklovski (1916, p. 60).

Sin duda el formalismo ruso ha proporcionado bases sólidas para la teoría literaria moderna a pesar de haber sido, como señala Amícola (1997), un grupo que elaboró aportes heterogéneos a través de períodos sucesivos y con características diversas. La prueba está en que se continúa rescatando y reformulando conceptos que han sido elaborados por esta escuela a principios del siglo xx y que se han vuelto fundamentales para estudiar la teoría literaria, no solo desde una perspectiva histórica, sino también desde una actualización teórica.

En este sentido, uno de los conceptos más destacados y analizados por los estudios literarios posteriores al formalismo ha sido el de «extrañamiento» o «singularización», también denominado «desautomatización»[1]. La centralidad que la desautomatización obtuvo en los estudios literarios como «vía explicativa de la literariedad hasta constituirse en una constante teórica, común a distintas escuelas y orientaciones», como afirma Pozuelos Yvancos, (1980, p. 93) no debe sorprender, ya que esta categoría no solo se manifiesta operativa para pensar qué diferencia un texto literario de otro que no lo es, sino que también permite analizar las relaciones que el texto mantiene con lo extratextual.

Como es sabido, en el *El arte como artificio*, Shklovski (1916) presenta el extrañamiento o singularización como el artificio fundamental y constitutivo de la obra de arte, y lo define como la desautomatización de la percepción del objeto. Sin embargo, este concepto no era del todo nuevo, ya había sido formulado por el propio Shklovski, en un artículo de 1914 escrito en defensa del futurismo, «La resurrección de las palabras», donde postulaba la necesidad de desautomatizar la percepción en el arte y devolverle la vida a las «palabras petrificadas por el hábito».

La automatización produce, según Shklovski (1916), un efecto de naturalización del objeto, lo que ocasiona que este sea olvidado o anulado. El artista entonces debe singularizar el objeto para ponerlo nuevamente en el centro de la atención y para que este sea percibido como novedad y como arte. La desautomatización puede manifestarse a través de diferentes estrategias de composición que «demoran» la percepción del objeto a través del obscurecimiento de la forma. Según Shklovski (1916) este es el procedimiento esencial para lograr la desautomatización y pasar del «reconocimiento» a la «visión», y así lograr una percepción vívida y artística del mundo.

A pesar de su falta de profundidad y de precisión teóricas, ya que, como observa Amícola (1997), *El arte como artificio* posiblemente tenga más valor por su carácter polémico frente a los postulados de la época que por sus aportes teóricos, Shklovski posiciona en el debate una categoría trascendental, la desautomatización, que sería retomada por otros estudios con mayor solidez teórica, como es el caso de los trabajos de Tinianov (1924, 1927) y Mukarovski (1932). Asimismo, la desautomatización, analizada como una forma de traducción de la realidad, también tiene puntos de contacto con la teoría semiótica del texto artístico de Lotman (1970, 1996).

En este sentido, el objetivo central del presente trabajo es poner en diálogo el concepto de desautomatización, por considerarlo altamente operativo dentro de la teoría literaria, con el de principio constructivo (Tinianov, 1924, 1927) y con el de traducción (Lotman, 1970, 1996) con la finalidad de ampliar y precisar sus alcances, y de describir sus posibles manifestaciones en un texto de la novelística argentina contemporánea: *Las aventuras de la China Iron*.

La Desautomatización como Principio Constructivo y como Traducción del Hecho Literario

> *Al modelizar un objeto infinito (la realidad) a través de los medios de un texto finito, la obra de arte sustituye con su espacio no una parte (más exactamente no solo una parte) de la vida representada, sino la vida en su totalidad. Cada texto aislado modeliza simultáneamente un objeto particular y un objeto universal*
>
> Lotman (1970, p. 263)

La desautomatización trabaja sobre un objeto extratextual (la realidad) y, en este sentido, la propuesta de Tinianov (1924, 1927), donde la literatura es definida como una «construcción verbal dinámica y abierta», parece ser un punto de partida adecuado para redefinir los alcances y las características de este concepto. Esta perspectiva, que toma en cuenta el concepto de desautomatización propuesto por Shklovski (1914,1916), define el texto literario como una estructura dinámica, abierta y en permanente relación con otras series: «La unidad de la obra no es una entidad simétrica y cerrada sino una integridad dinámica que tiene su propio desarrollo; sus elementos no están ligados por un signo de igualdad y adición sino por un signo dinámico de correlación e integración. La forma de la obra literaria debe ser sentida como forma dinámica» (Tinianov, 1927b, p. 87).

Es preciso recordar dos conceptos clave en Tinianov (1924, 1927): el de «principio constructivo» y el de «evolución». La «evolución literaria», comprendida como un constante «desplazamiento del sistema», explica el cambio genérico dentro del sistema literario. Los géneros hegemónicos y los nuevos géneros son producto de los cambios que, a través de rasgos que se vuelven dominantes, sustituyen a otros que se vuelven

secundarios, anulando y desplazando a los géneros fosilizados y automatizados. Hay cambio porque la serie literaria evoluciona históricamente, se relaciona con otras series y trabaja sobre materiales histórico-culturales. Esto afecta directamente al procedimiento de desautomatización porque este será actualizado según estos parámetros.

El concepto de «principio constructivo» también está relacionado con la desautomatización, ya que permite analizar de qué forma se produce la automatización/desautomatización de un texto literario. El principio de construcción es complejo, cambia en sus formas según evoluciona el género, pero siempre existe un principio de construcción, es decir, es una constante que, al mismo tiempo, evoluciona en su estructura. El principio de construcción constituye el texto de una forma particular con la finalidad, en primera instancia y entre otras, de que sea percibido como literario. Cuando estamos frente a una obra «fosilizada» o «automatizada» es posible percibir, según Tinianov (1927a), el principio de construcción como algo en desuso, pero si la obra es contemporánea, se percibirán las relaciones del principio de construcción con el material de forma dinámica y actual. En este punto, cabe señalar que el sentido de contemporaneidad no necesariamente se relaciona con un tiempo efectivamente compartido, ya que es posible percibir una obra literaria como actual si los códigos culturales que ella modeliza se encuentran aún vigentes en el ámbito de su recepción. Asimismo, el principio de construcción se nutre del material que el ambiente social le proporciona habilitando la relación entre literatura y cultura. Una relación con fronteras inciertas y cambiantes, que constituye «el hecho literario». Por consiguiente, el principio constructivo es una fuerza que traspasa las fronteras de lo estrictamente literario para absorber y transformar material externo y así concretar lo literario.

A partir de todo lo expresado, la desautomatización se podría definir entonces como un conjunto de procedimientos que conforman el principio constructivo del «hecho literario» y que, por lo tanto, evolucionan en sus formas, debido a que su efectividad dependerá de los códigos literarios, históricos y culturales de cada época, pero que, al mismo tiempo, se presentan como una constante dentro del sistema, ya que, independientemente de estos cambios estructurales y formales, la desautomatización es constitutiva y constituyente del «hecho literario». Constituyente porque inaugura lo literario estableciendo límites y diferencias con la realidad, y constitutiva porque sus formas son elementos que estructuran lo literario. Por lo tanto, la desautomatización se vuelve primordial en los dos sentidos de la palabra: por una parte, inaugura lo literario y, por otra, se vuelve mecanismo esencial para construir el texto literario a partir de una relación particular con el mundo.

Esa relación particular entre el mundo y el texto literario se presenta como resultado de una traducción que opera entre una realidad infinita y un espacio textual finito, y como toda traducción, no es una copia de esa realidad, sino «la reproducción de una realidad en otra» (Lotman, 1970, p. 262). La traducción, tal como la comprende Lotman (1996), permite traspasar información de un espacio semiótico a otro, en este caso, de la realidad al texto literario, a través de mecanismos traductores específicos que interpretarán y modelizarán esa información. Toda traducción es un mecanismo de frontera, es decir, se localiza en los bordes entre un espacio y otro, y su función es filtrar y adaptar la información que pasa de un espacio exterior a uno interior (Lotman, 1996, p. 14).

Desde la composición paradigmática del texto literario, Lotman (1970, p. 264) señala que el texto artístico, en este caso el literario, presenta siempre simultáneamente, pero en distinta medida, dos tipos de relaciones con la realidad que traduce: la relación «mitologizante» y la de «fabula», siendo la primera una traducción universalizadora de la realidad, mientras que la segunda se presenta más cercana a la «copia del hecho». Acto seguido aclara que quizás sea posible construir un texto sobre la base del principio mitológico, intentado capturar y transmitir esencias de las cosas, pero que parece imposible la construcción de un texto artístico en base únicamente a la modalidad de la «copia del acontecimiento», porque este se percibiría siempre como la cosa misma, por lo tanto, no habría traducción o modelización de la realidad. Con respecto a esta aserción de

Lotman (1970), es necesario introducir un comentario: sería ciertamente imposible una construcción exclusivamente a través de la modalidad de la «copia del acontecimiento», pero no porque se percibiría como la cosa misma, sino porque todo intento de copia nunca deja de ser eso, intento, ya que inevitablemente existe recorte, interpretación y modelización de la cosa copiada. En otras palabras, la posibilidad de copia queda radicalmente anulada desde el inicio si se entiende que el único acceso a la realidad es la traducción.

Asimismo, desde la composición sintagmática del texto literario, tal como lo explica Mukarovski (1975 [1932]), es importante aclarar que la desautomatización no puede darse en todos sus componentes simultáneamente, en primer lugar, porque técnicamente sería imposible y, en segundo lugar, porque la desautomatización opera por contraste, es decir, se destaca frente a otros elementos no desautomatizados.

> Además de la imposibilidad práctica de actualizar simultáneamente todos los componentes, es posible señalar también el hecho de que la actualización simultánea de todos los componentes de una obra poética es impensable. Y ello porque la actualización de uno de los componentes consiste en destacarlo en primer plano; pero lo que se encuentra en primer plano se destaca solo en comparación con algo que se encuentre en segundo plano. Una actualización general y simultánea situaría a todos los componentes al mismo nivel, y constituiría una nueva automatización (Mukarovski, 1975 [1932], p. 317).

La desautomatización, desde esta perspectiva, se presenta entonces como un mecanismo de traducción específico, que inaugura lo literario modelizando la realidad a través de la construcción del texto en todos sus niveles: el nivel macroestructural (aspectos temáticos) y el microestructural (aspectos lingüísticos, retórico-argumentativos, semánticos y estilísticos).

Las formas de la Desautomatización

> *Todo texto artístico puede realizar su función social únicamente si existe una comunicación estética en la colectividad contemporánea a este texto. Puesto que la comunicación semiológica exige no solo un texto, sino también un lenguaje, la obra de arte, tomada por sí misma sin un determinado contexto cultural, sin un determinado sistema de códigos culturales, es semejante a un epitafio en una lengua incomprensible*
>
> Lotman (1970, p. 345).

La propuesta de este trabajo es pensar la desautomatización como un procedimiento complejo de traducción que estructura el texto y que se manifiesta como un *continuum* entre la identificación y la deconstrucción. Estas dos categorías representan los extremos de una gradación que da cuenta de las formas que puede adoptar la desautomatización en la composición del texto literario. Se proponen estos dos términos porque parecen describir con claridad el movimiento que va de un extremo a otro del espectro que habilita la desautomatización, siendo imposible la concreción en términos absolutos de cualquiera de los extremos, dado que no parece factible la existencia de un texto literario que se identifique plenamente con la realidad que modeliza, ni tampoco uno que desarme esa realidad en términos absolutos. Por lo tanto, es posible señalar que el procedimiento de desautomatización en los textos literarios tiende a la identificación o a la deconstrucción de la realidad.

La categoría de identificación se puede definir como un grado de desautomatización que mantiene una relación de cierto entendimiento o afinidad con la realidad que modeliza. Es decir, la identificación configura un mundo ficcional con muchos puntos de encuentro con la realidad. Esto no significa necesariamente que el texto literario se enmarque en el realismo, el costumbrismo o cualquier otro tipo de género cuya característica sea el de una cierta representación de la realidad «tal cual es». La identificación que se menciona aquí es de otra índole y está relacionada con lo ideológico y con lo cultural. Que un texto literario tienda a la identificación significa que la desautomatización que opera en él no se opone a esa realidad, sino que la completa, la expande o la ilumina desde otras perspectivas posibles, la destaca desde la comprensión y la complementariedad y no desde la de oposición o confrontación.

Por el contrario, en el caso de la deconstrucción, concepto que es tomado de Derrida (1986) y aplicado con el mismo sentido que el autor le asigna, la forma que adopta la desautomatización es claramente de oposición. Tal como afirma Derrida (1986, p. 79) en *De la Gramatología*, donde más que definir la deconstrucción podría decirse que la aplica, la deconstrucción «agota» aquello que analiza para alcanzar, por este medio, su «último fondo». La deconstrucción sería, en principio, un método, pero sin rigurosidad metodológica, es decir, más una forma de pensar desarmando el objeto, separándolo de la naturalización que le aporta el sentido común o el impersonal «se» heideggeriano, que un modo ordenado de proceder. Los textos literarios construidos a través de un procedimiento de desautomatización que tiende a la deconstrucción proponen una mirada crítica de la realidad modelizada, buscando desnaturalizarla y desmontarla, eliminando la «borradura de la diferencia» (Derrida, 1986, p. 32) y poniendo en evidencia su lado oculto, en un proceso, justamente, de desidentificación frente a esa realidad.

La Desautomatización como Deconstrucción en Las aventuras de la China Iron: Perspectiva de Género y Comunidad Utópica

Las aventuras de la China Iron destaca por la originalidad y la intensidad de sus planteos, y se ha vuelto un referente ineludible de la literatura argentina de este siglo xxi, marcada por una cultura del disentimiento que hace frente a toda pretensión de naturalizar las configuraciones sociales establecidas. Por tal motivo, esta novela se presenta como un caso adecuado para analizar la desautomatización orientada a la deconstrucción.

En el caso de esta novela hay oposición porque se presenta el enfrentamiento radical con un determinado orden del mundo naturalizado y se reformulan, en términos antagónicos, representaciones sociales cristalizadas. La obra propone la revalorización del mundo aborigen y su estructura comunitaria, y otorga protagonismo absoluto a la voz femenina, enfrentándose así a ese mundo patriarcal donde tanto el aborigen como la mujer fueron siempre sujetos negados, silenciados y violentados. Los procedimientos de desautomatización estructuran la obra a partir de dos grandes ejes temáticos: género y comunidad.

Esta novela, dividida en tres partes: «Desierto»; «El Fortín» y «Tierra Adentro», funciona como una continuación hipertextual crítica del *Martín Fierro* y muchos de los valores que esta obra representa. Cada una de las partes mencionadas delimita y configura el andar de la protagonista en un viaje de liberación y de búsqueda de una vida plena que culmina «Tierra Adentro», en una comunidad utópica que logra el equilibrio y la armonía de la convivencia igualitaria de mestizos, extranjeros y aborígenes.

Las formas de deconstrucción más destacadas desde la perspectiva de género son el cambio de la voz que enuncia y la construcción de los personajes femeninos. Esta voz narrativa femenina funciona como procedimiento desautomatizador y le otorga al texto una fuerza deconstructiva singular desde la perspectiva de género. La voz silenciada en el *Martín Fierro*, la voz femenina, se convierte ahora en una voz protagonista, que toma la palabra para narrar su aventura y su visión del mundo desde la afirmación de su identidad y en clara oposición al relato histórico tradicional. El personaje narrador se libera del dominio masculino, el

hombre desaparece del primer plano, dejando el espacio necesario para que los personajes femeninos se desarrollen plenamente. Vayan dos ejemplos como muestra. El primero: «Me sentí libre, sentí cómo cedía lo que me ataba y le dejé las criaturas al matrimonio de peones viejos que había quedado en la estancia» (Cabezón Cámara, 2018, p. 13). El segundo: «La falta de ideas me tenía atada, la ignorancia. No sabía que podía andar suelta, no lo supe hasta que lo estuve [...]» (Cabezón Cámara, 2018, p. 14).

La China se presenta como una deconstrucción del estereotipo femenino. En esta evolución hacia una vida libre y plena, es bautizada por Liz, su guía y amante. El nombre no es impuesto, es consultado y consensuado. Elegir y darse un nombre es elegir quién va a ser a partir de ese momento, es elegir una identidad.

> ¿Y nombre vos?, me preguntó en ese español tan pobrecito que tenía entonces. «La China», contesté. «That's not a name», me dijo Liz. [...]. Liz me dijo que ahí donde yo vivía toda hembra era una china, pero que además tenía un nombre. Yo no. [...]. ¿Vos querrías llamarte Josefina? Me gustó [...]. La China Josefina estaba bien. China Josephine Iron, me nombró, decidiendo que, a falta de otro, bien estaría que usara el nombre de la bestia mi marido; yo dije que quería llevar más bien el nombre Estreya, China Josephine Star Iron (Cabezón Cámara, 2018, p. 22).

Este personaje se construye a través del descubrimiento de una dualidad que se manifiesta tanto en su interioridad como en su exterioridad. Ella misma se define como «un alma doble», hombre y mujer al mismo tiempo, pero esta dualidad de género no es la única. El personaje manifiesta también una dualidad identitaria: es sajona y producto de la pampa, y una dualidad lingüística: habla el español y tiene facilidad para el inglés, idioma que entiende como si alguna vez lo hubiese sabido, que parece estar dormido en su interior, porque pudo haber sido su lengua materna. En su exterioridad se manifiesta esta misma dualidad en su elección de la vestimenta y en su conducta, que oscilan entre los vestidos perfumados y las bombachas del gaucho; entre los modales de *lady* y el corte de pelo a lo masculino, y entre el ritual del té y montar a pelo el caballo como un hombre. Otros dos ejemplos breves: 1) «Me metí en la carreta, me saqué el vestidito, las enaguas y me puse las bombachas y camisas del inglés, me puse su pañuelo atado al cuello, le pedí a Liz que agarrara las tijeras y me dejara el pelo al ras, cayó la trenza al suelo y fui un muchacho joven» (Cabezón Cámara, 2018, p. 39). 2) «Lo que lo tendría confundido a Rosario sería yo, con mi ropa de varón y mi cara imberbe. Y el "Jo" de Liz» (Cabezón Cámara, 2018, p. 45).

La desautomatización deconstructiva del estereotipo femenino opera también desde la conformación del personaje de Liz. Este personaje de la mujer inglesa aventurera y valiente, que será amante, mentora y compañera de la China, refuerza la centralidad de la perspectiva de género. Liz se presenta como la guía capaz de transmitir la experiencia femenina acumulada en un mundo de hombres. Ella sabe cómo conducirse entre hombres y sabe cómo ganar en ese mundo patriarcal. Esto se ve con claridad en el engaño que pergeña para escapar de Hernández[2], a quien adula, manipula y emborracha con suma destreza y facilidad, robándole parte de la peonada disconforme con la paga y el trato. «Liz tenía un plan muy sencillo, no me lo había dicho antes porque estaba convencida de que no sabía mentir yo [...]. Liz había examinado sus trabajos. Llegamos tres y nos íbamos a ir con veinte más, la peonada antes y nosotros después» (Cabezón Cámara, 2018, p. 126).

Otra forma de desautomatización por deconstrucción opera en relación con la idea del placer sexual en la mujer como culpa o tabú. En este punto, tanto los diferentes sentimientos que, de modo paulatino, van creciendo dentro del personaje de la China para con Liz como la descripción enérgica, detallada e hiperbólica de los encuentros sexuales entre Liz y la China producen el efecto de comprensión del goce como una libertad legalizada también para la mujer, e incluso en relaciones lésbicas, que luego se naturalizarán en el encuentro con el mundo aborigen. La China descubre, a través del primer beso que le entrega Liz, que ese tipo de amor, el amor lésbico, es válido y posible, y que ella es libre para elegirlo. «[...] acercó mi cara a la suya con las manos y me besó en la boca. Me sorprendió, no entendí, no sabía que se podía y se me había revelado como una naturaleza, ¿por qué no iba a poderse?» (Cabezón Cámara, 2018, p. 39).

Esta perspectiva deconstructiva de la sexualidad que la novela propone se completa a través de la tematización de la homosexualidad masculina. Dar a conocer las historias de la homosexualidad de Fierro y Cruz es un elemento desautomatizador de alto impacto, porque destruye en forma absoluta el dominio del estereotipo del «gaucho macho». Asimismo, la homosexualidad de Fierro contada desde el desprecio del personaje de Hernández deja en evidencia, una vez más, la intolerancia inherente a la ideología dominante que se intenta desarticular.

> Bueno, la verdá de El Gallo es que era bien Gallina y así le empezaron a decir acá. No por cobarde, que tenía el facón listo para cualquier eventualidá, todo el tiempo batiéndose quería estar el gaucho cantor, si no por, cómo decírtelo, bufarrón sería la palabra en español, ¿faggot es en inglés? Lo vieron a los arrumacos con otro negro como él. Le di estaca a los dos, pero soy grande y conozco mundo: a esos putos no hay estaca que los enderece (Cabezón Cámara, 2018, p. 121).

La idea de comunidad utópica se construye a través del contraste con una sociedad opresiva y de la oposición a un orden social hegemónico que debe ser desterrado. De este modo, se observa, a lo largo de la novela, la tematización de un antagonismo que representa dos modelos sociales en pugna. Por un lado, se presenta en términos negativos la civilización y el capitalismo en un mundo moderno de hombres ricos y de estancias, en el cual la peonada es explotada, las ganancias son usufructuadas solo por los dueños de las tierras, los aborígenes son exterminados y las mujeres son sometidas social y sexualmente. Por el otro lado, se estructura un mundo idealizado, organizado sobre la base de una convivencia pacífica, natural e igualitaria entre hombres y mujeres, donde libremente eligen su identidad sexual y cogobiernan la comunidad sin diferencias de género; en mundo que vuelve a los orígenes de los pueblos autóctonos y de la madre tierra, sin excluir a nadie, en el cual el patriarcado ha sido desterrado o incluso quizás nunca haya existido.

En este sentido, es evidente que el personaje de Hernández aglutina todo lo que no debe ser en un cúmulo de gestos y acciones naturalizadas y reproducidas en un espacio hecho por hombres y para hombres. Hernández es un personaje referencial basado en José Hernández, autor del *Martín Fierro*. Este personaje está diseñado con un tono paródico que, a través de la metalepsis narrativa, representa lo patriarcal y, además, concentra todas las características del mundo social, histórico y político de la modernidad, un acervo cultural que sentó las bases de un modelo de sociedad al cual el texto se opone radicalmente.

Hernández «prueba a las chinas» sexualmente y se lo confiesa a Liz con orgullo, al mismo tiempo que trata a las chinas que lo atienden y a su peonada con el característico desprecio hacia el ser considerado inferior, configurando un personaje despreciable y bufonesco, que es ridiculizado hiperbólicamente tanto en su descripción física como moral y que, finalmente, será engañado por una mujer. De esta forma el personaje de Hernández, trabajado en detalle, marca, en la novela, un punto de inflexión, una especie de *mise en abyme*, como representación de todo un mundo profundamente cuestionado.

> [...] experimentaba un proceso volcánico Hernández y la mirada se le puso inquieta, le estamos metiendo a estas larvas la música de la civilización en la carne, serán masas de obreros con los corazones latiendo armoniosos al ritmo de la fábrica [...] hasta que se puso candente, casi se le juntaron las pupilas, dijo que todo lo demás era agreste, primitivo y brutal, y al fin se desmoronó, cayó sobre la mesa su cabeza de patriarca arrojándonos la guasca de su caída: el vómito le saltó caudaloso, se partió el plato en su frente, se llenaron de sangre los restos del bife a la Wellington, se volcaron las copas y el vino se expandió por el mantel, cayeron las botellas de agua y chorrearon hasta el piso gota a gota, viscosas como las palabras del estanciero (Cabezón Cámara, 2018, p. 92).

> Lo que nos mostraba Hernández era el hombre del futuro: él mismo era uno de ellos, yo camino de hierro, yo fuerza de vapor, yo economía de las pampas, yo simiente de civilización y progreso en esta tierra feroz y bruta nunca antes arada, apenas galopada por salvajes que parecen no tener otra idea de la historia que la de ser fantasmas y ladrones [...] (Cabezón Cámara, 2018, p. 107).

La desautomatización deconstructiva también opera desarmando estereotipos enraizados en el discurso oficial, estas formas de desautomatización se inscriben básicamente en tres aspectos claves dado su grado de estereotipación: el otro aborigen, el espacio del desierto y el lenguaje.

En primer lugar, se rechaza el discurso sobre el «salvaje violento», que es reemplazado por la idealización del «buen salvaje» de corte rousseauniano, capaz de socializar y aprender.

> Hubo un tiempo seguramente breve, pero largo hecho de una quietud curiosa, una quietud de mirarse: nosotros a ellos y ellos a nosotros, las vacas a sus vacas, mi perro a los suyos, los caballos a todos. Hasta que los desnudos de la punta de desnudos empezaron a cantar y a caminar: hicimos lo mismo, cantando también, con los brazos abiertos caminamos, hicimos todo lo que ellos y terminamos fundidos con esos indios que parecían hechos de puro resplandor (Cabezón Cámara, 2018, p. 151).

> Bienvenida a nuestra fiesta, mi querida muchacho inglés, me dijo cuando respiramos. Nos hablaron en un castellano prístino. [...] y es que habían aprendido la lengua de sus abuelos, que la habían aprendido en la estancia de Rosas (Cabezón Cámara, 2018, pp. 151-152).

En segundo lugar, el espacio del desierto es descripto como un espacio idílico, lejano, en todo sentido, a la postal de desierto inhóspito y hostil que transitaba por el discurso oficial.

> El desierto —siempre había creído yo que era el país de los indios, de esos que entonces nos miraban sin ser vistos— era parecido a un paraíso. O a lo que yo podía considerar como tal: las lagunas que yacían en las partes bajas y las que subían estaban, qué curioso, más arriba que algunas tierras secas, los árboles se multiplicaban y era todo lo que podía verse en muchas zonas, los pájaros cantaban a los gritos (Cabezón Cámara, 2018, p. 149).

Por último, el lenguaje está resaltado como factor aglutinador a través de la posibilidad de la traducción lingüística en un espacio donde todos encuentran la forma de entenderse y comunicarse. La novela introduce el inglés, el español y expresiones de lenguas originarias de américa en relación armoniosa. Asimismo, realiza un gesto reivindicativo en relación con el uso de un lenguaje de tipo no sexista a través de la cita de los pronombres inclusivos de las lenguas indígenas utilizadas, por ejemplo, el pronombre dual mapuche *inchiñ* ('nosotros y nosotras') y el pronombre dual guaraní *ñande* ('nosotros y nosotras'), posicionándose en el debate sobre el lenguaje inclusivo.

Así la tercera parte de la novela, donde se describe esta comunidad multilingüe y multicultural idealizada, se estructura como la propuesta de un nuevo orden superador del establecido y hegemónico, pero, al mismo tiempo, se plantea en términos utópicos, como un estado por alcanzar.

Algunas Conclusiones

En este trabajo se ha podido observar que es posible definir la desautomatización como un mecanismo de traducción de la realidad y como un procedimiento constructivo complejo de lo literario, ya que estos conceptos se presentan como complementarios. Asimismo, la propuesta de entender la desautomatización como un *continuum* entre identificación y deconstrucción permite evaluar y clasificar los textos según su relación con la realidad que traducen.

Por lo tanto, la desautomatización se presenta como una categoría operativa y funcional dentro de los estudios literarios y habilita múltiples niveles de análisis para construir un sentido del texto. Queda, como desafío, profundizar los estudios sobre las posibilidades de la desautomatización entendida como procedimiento constitutivo y constituyente de lo literario.

Referencias Bibliográficas

Amícola, J. (1997). *De la forma a la información. Bajtín y Lotman en el debate con el formalismo ruso*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Cabezón Cámara, G. (2018). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Randon House.

Derrida, J. (1986). *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo xxi.

Lotman, J. (1982 [1970]). *Estructura del Texto artístico*. Madrid: Itsmo.

Lotman, J. (1996). *Semiosfera i. Semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Universitat de Valencia.

Pozuelos Yvancos, J. M. (1980). «Lingüística y Poética: desautomatización y literariedad». *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. xxxvii, 1978-1979, pp. 91-144. Disponible en línea: https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/21941/1/06%20Linguistica%20y%20poetica%20desautomatizacion%20y%20literariedad.pdf

Pozuelos Yvancos, J. M. (1989). *Teoría del Lenguaje Literario*. Madrid: Cátedra.

Shlovski, Viktor. (1980 [1916]). «El arte como artificio». Todorov, T. [comp.]. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México, México: Siglo xxi.

Tinianov, J. (2013 [1924]). *El hecho literario. Revista LEF* n.. 6. Moscú: Inoctavo. Recuperado el 12 de dic. 2023, desde: https://es.scribd.com/document/345030038/EST-LIT-Tinianov-El-hecho-literario-pdf

Tinianov, J. (1980a [1927]). «La evolución literaria». Todorov, T. [comp.]. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo xxi.

Tinianov, J. (1980b [1927]). «La noción de construcción». Todorov, T. [comp.]. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo xxi.

Notas

* Licenciada en Letras y profesora (Universidad del Salvador). Mágister en Discurso y Sociedad (Universitat Pompeu Fabra). Doctoranda en Análisis del Discurso (Universitat Pompeu Fabra). Correo electrónico: cynthiadackow@gmail.com

[1] En este trabajo se utilizará «desautomatización» por ser la forma que se encuentra en la mayoría de las traducciones de los trabajos posteriores al deShklovski. Cf. Mukarovski, Lotman y Tinianov, entre otros.

[2] Personaje histórico ficcionalizado en la novela. José Hernández fue militar, periodista y el autor del poema *Martín Fierro*.

Disponible en:
http://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2604971005/2604971005.pdf

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Cynthia Dackow

LA PERSPECTIVA DE GÉNERO Y LA IDEA DE COMUNIDAD COMO DESAUTOMATIZACIÓN DECONSTRUCTIVA EN LAS AVENTURAS DE LA CHINA IRON

Deconstructive Deautomatization In Las aventuras de la China Iron

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161

COLUMNA

RECURSOS HUMORÍSTICOS EN EL *NOVÍSIMO DICCIONARIO LUNFARDO* (1913-1915)

Humoristics Resources In Novísimo Diccionario Lunfardo *(1913-1915)*

Andrea Bohrn
Universidad de Buenos Aires, Argentina . Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina
andletras@gmail.com

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604971010/

Lingüista. f. 'Labia'. «El que tiene el berretín de saber chamuyarla en difícil»

Novísimo Diccionario Lunfardo, Crítica

Buenos Aires, 17 de marzo de 1914

En esta columna, presentaremos un recorrido por los recursos humorísticos utilizados en el *Novísimo Diccionario Lunfardo* (*NDL*, desde ahora), diccionario cómico, irónico y mordaz, aparecido por entregas en el diario *Crítica*, entre el 15 de septiembre de 1913 y el 17 de enero de 1915. Esta condición particular de surgimiento determina que el *NDL* sea caracterizado por Conde (2017, p. 188) como un «un folletín lexicográfico». Dividiremos la exposición en dos partes: en la primera, nos referiremos a los aspectos generales del *NDL*, su condición de aparición y su estructura general; en la segunda, relevaremos los recursos humorísticos que hemos identificado hasta el momento, acompañados de los ejemplos pertinentes extraídos del diario. No profundizaremos en la noción de *lunfardo* en esta oportunidad, pero seguimos la definición de Conde (2011, p. 133), según la cual se trata de «un repertorio léxico, [...] constituido por términos y expresiones populares, de diversa procedencia y en alternancia o abierta exposición a los del español estándar».

El *NDL* acompañó el nacimiento del diario *Crítica*, dado que la primera entrega se realiza en el primer número del diario, el 15 de septiembre de 1913. Tanto la labor de Soler Cañas como la de Adolfo Rodríguez han permitido corroborar que José Antonio Saldías, bajo el pseudónimo de Rubén Fastrás, fue el autor del *NDL*. En relación con su inclusión en *Crítica*, a la edad de veintidós años, Saldías señala en su biografía:

> Botana había ideado una página *sui generis*. Policial inclusive en su parte literaria, pues debía ser escrita en lenguaje orillero. Era una novedad [...]. La página debía contener una composición en verbo, una escena callejera a la manera de las de Félix Lima y una gran nota, que resultó después el *Diccionario Lunfardo* propuesto por mí. Y como complemento las noticias. Estas últimas las redacté muchas veces en verso, para que me ocuparan menos espacio (Saítta, 2013, p. 215).

Es así como, a lo largo de los sucesivos meses que duró la publicación del diccionario, se presentó un lemario de 3215 entradas, desde la palabra *abrocao* hasta *zuzu*. Entre estas entradas, es posible identificar 168 verbos, 202 adjetivos, 1007 sustantivos masculinos y 543 sustantivos femeninos. No obstante, 1265 palabras no presentan asignación de categoría.

En lo concerniente, propiamente, al género *diccionario*, Conde (2017, p. 178) observa que el *NDL* incurre en tres violaciones fragantes. La primera de ellas responde a que la publicación se llevó a cabo por entregas, en la página *Policía, Crónicas del bajo fondo: amantes y ladrones; maritornes y apaches, canciones y suicidas*. En este sentido, Saítta (2013, p. 199) identifica allí la adscripción de *Crítica* al estilo periodístico imperante en la época, donde el desarrollo literario primaba por sobre la transmisión de la información no ficcional. En particular, considera:

> [*Crítica*] Atiende más a lo ficcional que lo «realmente ocurrido». La sección explicita sus referencias y la intención de convertirse en la página popular de un diario que busca interesar a un público consumidor de folletines y revistas populares. [...]. Aparecen comentarios, episodios callejeros, cuadros de costumbres que captan escenas de la vida social porteña. Escritas por José Antonio Saldías, más que informar entretienen. Costumbrismo y criollismo, entonces, a los que se incorpora el uso del lunfardo, tanto en «Sonetos rantifusos» como en columnas especiales: «Voces y expresiones del arrabal porteño. Novísimo diccionario lunfardo», a cargo de José Antonio Saldías y Juan Francisco Palermo, es reemplazado por «Gramática del chamuyo rantifuso», por Yacaré. Miembro de la Real Academia Arrabalera. Aparecen además las secciones «Consultorio grafológico lunfardo».

La segunda violación obedece a que el léxico compilado en el *NDL* es, en efecto, lunfardo, «en una época en la que estaba consensuado que este vocabulario era privativo de delincuentes y marginales» (Conde 2017, p. 178). En tercera instancia, no se respeta la codificación propia del género «diccionario». En este punto, debemos recordar que, más allá de un listado de palabras ordenadas alfabéticamente, un diccionario presenta una serie de elementos puntuales en sus definiciones, a saber: *lema* o palabra a definir, *categoría gramatical*, *definición* (ya sea aportando una descripción del lema o dando un sinónimo) y, de manera optativa, *ejemplos de uso*. Conde afirma, en consecuencia, que el *NDL* no respeta esta estructura, al contender lunfardismos en el cuerpo de las definiciones, presentar una falta de correlación entre la entrada y las acepciones y, además, utilizar subjetivemos y modalizadores.

Consideramos aquí que las violaciones previamente mencionadas permiten generar un efecto particular: el sentido lúdico y/o humorístico de la obra en su conjunto. Por esto resulta de vital importancia estudiar los recursos humorísticos utilizados por Saldías en la gestación de la obra.

Nos centraremos ahora en una breve exposición y caracterización de dichos recursos humorísticos utilizados en el *NDL* para generar el mencionado efecto cómico e hilarante. Hemos identificado los siguientes aspectos, que iremos desarrollando, de manera acotada, con los ejemplos correspondientes:

1. Lemario y contenido de la definición
2. Aspectos formales de la definición
3. Definición por sinonimia
4. Contenido procaz
5. Utilización de fuentes apócrifas
6. Comentarios sociohistóricos y comentarios metalingüísticos

Si bien se plantea como un diccionario de lunfardo, el *NDL* incluye palabras del español general, como *amor* o *ambulancia*. La inclusión de estos lemas permite proponer definiciones lúdicas y festivas, asociadas a la experiencia común y alejadas de los criterios lexicográficos canónicos. De esta forma, el *amor* es el «invento de los ranas [personas pícaras, astutas]» o la *ambulancia* queda restringida al servicio de los bacanes y reos.

1) Lexemas y Contenido de la Definición

> 1. **Amor**. m. Invento de los ranas, que sirve para disfrazar el camote. En nombre de este cusifay se cometen más macanas que francamente, más valdría suprimirlo. En el siglo xx, es una macana pensar en eso (*Crítica*, 18 de septiembre de 1913).
> 2. **Ambulancia**. f. Vehículo que sirve para transportar a los contusos, por biabas, puazos o bufonazos, etcétera. (*Crítica*, 18 de septiembre de 1913).

Así como la selección de los lexemas da origen al efecto humorístico, también este puede generarse a partir de los aspectos formales de la definición, como la asignación de la categoría gramatical.

2) Aspectos Formales de la Definición

> 1. **Apañar**. v. act. (Muy activo) Espiantar un objeto en las barbas de su dueño. Pegarle la rebatiña. Este método lo emplean generalmente los que laburan en carteras de señora. «Y le apañó todo el fajo / y espiantó más que ligero». (Clásicos Lunfardos. «El laburo». pág. 18). (*Crítica*, 19 de septiembre de 1913).

La sigla «v. act.» refiere a «verbo activo», denominación que la gramática tradicional asignaba a los actualmente llamados verbos transitivos. El refuerzo «(Muy activo)», tras la categoría, pone en relación la información formal y propio del diccionario con la noción de que *apañar*, con el sentido de *hurtar* o *robar*, implica una decisión y un accionar volitivo por parte del sujeto del verbo. Se entremezclan así aspectos sintácticos (el sujeto de la oración) con aspectos extralingüísticos (la decisión de robar por parte del referente asociado a la función sintáctica del sujeto).

Además del trabajo sobre la categoría gramatical, la estructura de la definición también es objeto de diferentes procedimientos para producir un efecto jocoso. Esto se observa tanto en el caso de definiciones descriptivas (cfr. 5, 6, 8) como en las definiciones por medio de sinonimia, como las que listamos a continuación.

3) Sinonimia

1. **Maleante.** adj. Lunfardo (*Crítica*, 4 de abril de 1913).
2. **Yuta o yusta.** f. Cana. (*Crítica*, 18 de diciembre de 1913).
3. **Yantar.** v. a. Morfar. (*Crítica*, 14 de diciembre de 1913).

En efecto, la utilización de lunfardismos para definir palabras del español general u otros lunfardismos contribuye a la creación de un texto humorístico. Por su parte, las definiciones que apelan al contenido descriptivo pueden incorporar lo que hemos denominado *contenido procaz*, por su carácter grosero o indecoroso. La entrada de *tuerto* ilustra este aspecto (cfr. 5), al incluir una comparación con un fluido corporal.

4) Contenido Procaz

1. **Tuerto.** adj. El que tiene un mirón como gargajo de flautista (*Crítica*, 15 de octubre de 1913).

No obstante, el contenido procaz presenta límites establecidos por el hecho de que *Crítica* es un medio periodístico de circulación popular, por lo que las formas tabuizadas, típicamente asociadas a las prácticas sexuales o a la genitalidad, reciben un tratamiento esquivo e incompleto, como en los ejemplos *encamarse* y *verga*.

5) Formas Tabuizadas

1. **Encamarse.** Irse a dormir. Las otras acepciones se suprimen en esta nota. Irán en la edición próxima del presente diccionario con un comentario de su autor (*Crítica*, 25 de noviembre de 1913).
2. **Verga.** f. Cachiporra o bastón confeccionado con ciertas partes del esqueleto vacuno. (**Tiene más acepciones**) (*Crítica*, 21 de noviembre de 1914; en negrita en el original).

Otro recurso que hemos identificado en la creación humorística de estas unidades es la utilización de citas, textos poéticos y fuentes apócrifas, de diversa índole.

6) Fuentes Apócrifas

1. «Dejate de batir sonceras y andá al grano». «Pucha que tenés michuchi / en la zabeca, Maneco; / para chamuyar con migo / tenés que ser lacóneco. / ¿Entendés turro, Mameco?» («El chamuyo», José Etchegaray) (*Crítica*, 27 de enero de 1914).
2. «Era leal el chino Coco / Y justicia como él solo». (Clásicos lunfardos. «El rev\[en\]tador Rodríguez», Alejandro Dumas (el vejarano) (*Crítica*, 11 de febrero de 1914).
3. «¿Te acordás del memorable / amacijo con música aquel?» (Clásicos lunfardos. «Tristes memorias», Máximo Gorki. Tomo i, p. 35) (*Crítica*, 18 de abril de 1914).

Algunas de las fuentes apócrifas remiten a obras de la literatura lunfardesca, mientras que otras parodian a autores de la literatura universal, como Dumas o Gorki. En todos los ejemplos, las citas se introducen al *NDL* mediante comillas, como recurso clásico habilitante de la polifonía.

En última instancia, podemos consignar la inclusión de una serie de comentarios, que dividiremos en dos grupos. En el primero de ellos, observamos comentarios sociohistóricos, anclados fuertemente a la realidad política imperante en la Argentina entre 1913-1915, tal como se ve en los casos de *Alcorta, correligionarios* o *calamidad*. Otro conjunto de comentarios también releva las condiciones de vida cotidiana.

7) Comentarios Sociohistóricos

1. **Alcorta** (Figueroa) Ex presidente argentino bastante jettatore. Se dice del individuo que posee idénticas facultades que el susodicho hombre público. Se aplica también al personaje que la labura en consignación de tierras (*Crítica*, 16 de septiembre de 1914).
2. **Correligionarios**\[m. pl.\] Neologismo político. Frase sin la cual no existirían los discursos políticos y los chamuyos patrioteros de comité. «Y los correligionarios / aplaudieron al dotor» (Cancionero de San Telmo, p. 53) (*Crítica*, 16 de septiembre de 1914).
3. **Calamidad** (Roque) Don Roque Sáenz Peña (*Crítica*, 6 de octubre de 1913).
4. **Cambalache** m. Boliche de suma utilidad para la gente lunfa, donde se amura el toco, cuando se manya la punga y los caladores de investigaciones la empiezan a proceder de detenciones. Nos encarga Goldemberg que recomendemos su bulín (*Crítica*, 7 de octubre de 1913).
5. **Libra.** **(esterlina)** Se necesitaría ser mamerto y ciegazo para no manyarla. Y si no que lo digan los tocomocheros, biabistas y furguistas que la trabajaban por el Paseo de Julio. Los ingleses choe son los más indicados para abastecer con libras a los nenes del lunfardismo. [...] (*Crítica*, 8 de marzo de 1914).

Finalmente, dentro del conjunto de los comentarios que instauran una relación dialógica entre el lexicógrafo y sus lectores y tienen como consecuencia un efecto lúdico-humorístico, reconocemos referencias a *Fastrás*, pseudónimo, que como hemos indicado previamente, corresponde a José Antonio Saldías, responsable de la confección del *NDL*. Así como la definición de *autor* aparece problematizada, en la entrada de *fastrás* se indica, de modo autorrefencial, que hay dos significados posibles: «servidor» y «castañazo». A lo largo de todo el diccionario, estas dos acepciones irán utilizándose, llegando a computar un total de sesenta y nueve apariciones, cuyos usos ejemplificamos.

9) Comentarios Extralingüísticos - Autor/lexicógrafo/Fastrás/golpe

1. **Autor.** ---- m. ¡oh! (*Crítica*, 22 de septiembre de 1013).

2. **Fastrás**. Servidor de ustedes que por modestia no se hace su biografía. Se dice también de los castañazos. «Me le acomodé un fastrás / que le arruinó el escracho» (*Clásicos lunfardos*, «El amasijo», p. 39 (*Crítica*, 2 de diciembre de 1913).
3. **Jerga**. m. [sic, por f.] Léxico, modo de hablar de una asociación, corporación, cofradía, etc. En nuestra gran capital del sud, el método de chamuyo de los lunfardos y compadritos con todas sus complicaciones y cosas raras en cuanto a características. En lunfardo hay desde que aparece el presente diccionario, trabajo encomendado por la Rea Academia Lunfa a Rubén Fastrás, una regla a seguir y un léxico al que atenerse [...] (*Crítica*, 8 de enero de 1914).
4. **Biaba** f. Castañazo, fastrás. Sopapo que se asigna a un rantifuso por cualquier provocación o inconveniencia (*Crítica*, 29 de septiembre de 1913).
5. **Viento**. m. Piña, fastrás, trompada, etc. (*Crítica*, 27 de noviembre de 1914).

A lo largo de esta breve columna, hemos comentado algunos aspectos del *Novísimo Diccionario Lunfardo*, material que no ha sido objeto de un estudio formal ni de un análisis crítico, a excepción de Conde (2017). Dentro de los múltiples aspectos que pueden abordarse, nos centramos puntualmente en los recursos que permiten el efecto hilarante y lúdico del material. Entendemos, no obstante, que queda mucho trabajo por realizar y que llevar a cabo un estudio contrastivo con otros diccionarios festivos sería sumamente revelador, y podría arrojar nuevos elementos tendientes a caracterizar el habla espotánea de los argentinos, como así también su forma de procesar el humor.

Referencias Bibliográficas

Conde, O. (2011) *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*. Buenos Aires: Taurus.

Conde, O. (2017) «El "Novísimo diccionario lunfardo" en la página de policiales de Crítica (1913-1915). Un folletín a pura literatura». Conde, O. (ed.). *Argots hispánicos. Analogías y diferencias en las hablas populares iberoamericanas*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lanús.

Saítta, S. (2013). *Regueros de tinta. El diario* Crítica *en la década de 1920*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Corpus Analizado

Crítica, 4 de abril de 1913

Crítica, 18 de septiembre de 1913

Crítica, 19 de septiembre de 1913

Crítica, 22 de septiembre de 1913

Crítica, 29 de septiembre de 1913

Crítica, 6 de octubre de 1913

Crítica, 7 de octubre de 1913

Crítica, 15 de octubre de 1913

Crítica, 25 de noviembre de 1913

Crítica, 2 de diciembre de 1913

Crítica, 14 de diciembre de 1913

Crítica, 18 de diciembre de 1913

Crítica, 8 de enero de 1914

Crítica, 27 de enero de 1914

Crítica, 11 de febrero de 1914

Crítica, 8 de marzo de 1914

Crítica, 18 de abril de 1914

Crítica, 16 de septiembre de 1914

Crítica, 21 de noviembre de 1914

Crítica, 27 de noviembre de 1914

Notas

* Licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente, se desempeña como docente de Gramática en la UBA y en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Dicta, en la cátedra a cargo de Oscar Conde, la materia Lunfardo en la Universidad Nacional de las Artes. Correo electrónico: andletras@gmail.com

Disponible en:
http://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2604971010/2604971010.pdf

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Andrea Bohrn
RECURSOS HUMORÍSTICOS EN EL NOVÍSIMO DICCIONARIO LUNFARDO (1913-1915)
Humoristics Resources In Novísimo Diccionario Lunfardo (1913-1915)

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161

CREACIÓN

LOS OPILIONES DE SAN FERNANDO

The opilions of San Fernando

Fernando Sorrentino
fersorrentino@gmail.com

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604971006/

1. Serio Problema y Condigna Solución

Supongamos que, en un estadio de fútbol, hay ochenta mil personas y un solo mosquito. Pues bien, indefectiblemente, ese mosquito me picará a mí. Según explicación médica, esa predilección se debe a que mi sangre posee no sé qué proporción de cierto dióxido de carbono que la vuelve especialmente apetitosa para los dípteros en cuestión.

Después de haber habitado casi siete décadas en diversos departamentos de la ciudad de Buenos Aires, ahora vivo en la localidad suburbana de Martínez, en una casa con jardín trasero.

Pronto comprobé que, en cantidad y en calidad de agresión, los mosquitos porteños son corderillos blancos si los comparamos con los que, a manera de negros lobos, pululan en estas llanuras cercanas al río.

Me pareció ineficaz y antifuncional combatir a tan terribles enemigos mediante armas convencionales: insecticidas, espirales, repelentes, etcétera. Nada de eso: mi siempre lúcido pragmatismo me condujo a una solución —ecológica— que me libraría del enemigo sin dañar el llamado «medioambiente».

Bien sabía que, si un cataclismo exterminara un mal día a todas las arañas del planeta, al instante el número de insectos crecería en proporciones tan desmesuradas e incontrolables que el ser humano no podría sobrevivir: seríamos asediados, invadidos, avasallados y, finalmente, devorados —desconozco si vivos o muertos— por billones de trillones de moscas, mosquitos, cucarachas, hormigas, escarabajos, tábanos, gorgojos, moscardones, cocuyos, mariquitas, jejenes, mamboretás, luciérnagas, langostas, cigarras, saltamontes, cicadelas, grillos, libélulas, abejas, chinches, avispas, polillas, mariposas, etcétera, etcétera.

Entonces invertí los términos de la ecuación: a mayor número de arañas benéficas —me dije— habría menor número de insectos nocivos (en especial los tres que se ganan mi justo aborrecimiento: mosquitos, cucarachas y moscas).

Por lo tanto, mi plan consistiría en brindar alojamiento a la mayor cantidad posible de arañas.

Las paredes exteriores de mi casa se hallan constituidas por los denominados «ladrillos a la vista», dispuestos en un sistema de coordenadas integrado con filas horizontales y columnas verticales.

Debí desistir, por acarrear «daños colaterales», de un proyecto que había denominado Plan A y entonces decidí aplicar el Plan B. Seleccionaría solo, en las coordenadas, las filas horizontales impares y practicaría un único agujero en el ángulo que, junto al vértice superior derecho de cada ladrillo, presenta la argamasa.

Entonces acudí a una ferretería y adquirí un taladro eléctrico, una considerable cantidad de mechas aptas para albañilería, y puse manos a la obra. Tras ingente labor de muchos días, obtuve, en las paredes exteriores que dan al jardín, no menos de cinco mil agujeros que bauticé como «espeluncas».

Tales espeluncas obrarían a manera de guaridas para hospedar a otras tantas cinco mil arañas: estas —famélicas y voraces— funcionarían como guardia pretoriana.

Desde junio hasta principios de septiembre, la construcción de las cinco mil viviendas implicó esfuerzo físico e inversión de tiempo y dinero. Pero ya se acercaba la primavera y, con ella, advendrían el calor y la consecuente horda de mosquitos. Experimenté orgullo de estratego.

Ahora bien, una vez construidas las cinco mil viviendas, resolví confeccionar un censo sobre el número de arañas que moraban en mi casa. El escrutinio no resultó alentador: tras un relevamiento de oquedades y de todos los recovecos posibles, llegué a la conclusión de que mis tropas apenas alcanzaban el número de unas doscientas (sin contar las de jardín que, debido a que corretean por el césped y se esconden bajo las plantas, pueden considerarse marginales e indocumentadas: una suerte del mundo lumpen de las arañas).

En la vida política argentina, suele hablarse de déficit de viviendas; en nuestro caso, debería hablarse de déficit de habitantes: si tenemos solo doscientas arañas para cinco mil espeluncas, estos guarismos nos indican la necesidad de llegar a un equilibrio entre habitáculos e inquilinos, objetivo que se lograría con la incorporación de cuatro mil ochocientas nuevas arañas.

2. El Cazador no Oculto

Por lo tanto, a partir de la última semana de agosto, con alguna frecuencia y provisto de los instrumentos necesarios, he salido a cazar arañas.

Mi equipo cinegético consta de cuatro elementos, que denominaré *a*, *b*, *c* y *d*:

a) varios frascos vacíos y limpios;

b) un trozo de cartulina cuadrangular;

c) un palito;

d) una pajita de escoba.

Así pertrechado, me presento ante una telaraña cualquiera y, empleando el ítem *d*, muevo con sutileza los hilos que la componen. La dueña de casa, creyendo que un insecto ha caído en sus redes, acude presurosa; entonces yo, mediante el ítem *c*, y sin lastimarla, la arrojo al suelo. La araña, desconcertada, no sabe hacia dónde correr o corre en cualquier dirección; la cubro con una de las unidades, en posición invertida, que integran el ítem *a*, y deslizo por debajo el ítem *b*. Vuelvo el ítem a a su posición normal, lo cierro con su tapa, y ya tengo en cautiverio una hermosa araña, tan sana como hambrienta.

Repito tal procedimiento y de este modo voy llenando mis frascos con la mayor cantidad de arañas que me permiten mis posibilidades. En ningún caso se debe encerrar más de una araña en cada frasco pues, como ellas tienen muy desarrollado el principio de territorialidad, no toleran intrusas y, en tan funesto caso, se produciría un hecho de canibalismo que nadie aprobaría.

El segundo paso consiste en alojar a las nuevas arañas en algunas de las cinco mil espeluncas ya mencionadas. Resulta suficiente presentar la boca del frasco contra la futura vivienda y tener un poco de paciencia para que, finalmente, el ejemplar abandone el calabozo y tome posesión de su nueva casa.

Lo cierto es que aún me hallo muy lejos de alcanzar el ideal de hospedar cinco mil arañas, pero sigo trabajando en ello. No puedo quejarme de los resultados: mis aliadas asesinan y devoran moscas, mosquitos y demás merodeadores indeseables. Por lo tanto, debo agradecerles que, a pesar del calor, puedo ahora salir al jardín sin riesgo de convertirme en nutriente de una miríada de dípteros hematófagos.

Tal como dejé entrever, esta labor que me he impuesto no ha terminado, ni podría terminar nunca. Por un lado, no resulta tan sencillo conseguir tantas arañas; y, por el otro, es necesario considerar que, entre mi población doméstica, se producen las naturales defunciones que estipula el ciclo de la vida. Tras exequias y sepelio, las arañas difuntas deben, obligatoriamente, ser reemplazadas por nuevos individuos, y estas necesidades me mantienen en incesante actividad de cazador.

No es menos verdad que, entre las arañas, han florecido diversos romances y que estos amores han desembocado más tarde en nacimiento de nuevas arañitas; pero no olvidemos que el himeneo suele concluir, según la especie, con la muerte e ingestión del marido por parte de la desposada, circunstancia que aconseja privarnos de elevar epitalamio alguno.

Vaya yo donde fuere, siempre me acompañan mis frascos, mi cartulina, mi palito y mi pajita de escoba, pues la caza de arañas ha pasado a ocupar una parte sustancial de mi tiempo.

3. Agradable Sorpresa

Puesto que me gusta mirar en torno y como casi siempre encuentro motivos de interés en la realidad circundante, cada tanto practico, pedaleando en mi bicicleta, una suerte de miniturismo que consiste en visitar lugares tan disímiles como, por ejemplo, la avenida Sáenz en Pompeya, o el Puente de la Noria, o el Puerto de Frutos de Tigre, o el centro de La Lucila... La ciudad de Buenos Aires, sus suburbios y todos sus alrededores revisten inagotable atractivo visual.

Por ejemplo, el de la bella y arbolada plaza Bartolomé Mitre, de San Fernando, cuya estructura tradicional de antiguo pueblo argentino rodean por sus cuatro costados diversos edificios públicos y también la iglesia catedral.

Precisamente en San Fernando, cierto sábado a la mañana caminaba, llevando la bici a mi derecha y mirando distraídamente vidrieras en la comercial calle Constitución. De pronto, en una pared, y separados entre sí por unos diez o veinte centímetros, advertí la presencia de uno, dos, tres, cuatro, cinco... ¡seis opiliones!

(Durante mi niñez y adolescencia en Buenos Aires solía ver algunos ejemplares de estos arácnidos, siempre cerca de los cielorrasos, y a la espera de yo no sabía qué. Pero, desde hacía unos años, se habían hecho menos frecuentes, por lo que me sorprendió gratamente su presencia, y en número tan elevado).

En el canasto que descansa sobre el guardabarros trasero de mi bicicleta se halla mi caja cinegética. Sin pérdida de tiempo, capturé a los seis opiliones con el mismo método apto para la caza de arañas.

(Pese a que no soy precisamente biólogo y mucho menos zoólogo, sé que los opiliones —*Leiobuni politi*—, aunque arácnidos, difieren de las arañas propiamente dichas en morfología, en capacidades y en costumbres. Veamos. A simple vista advertimos que las arañas poseen una suerte de cintura que constituye el límite entre el cefalotórax y el abdomen; en cambio, el cuerpo del opilión no presenta tal estrechamiento y se nos aparece como una estructura homogénea y más bien ovoide. Además, los opiliones son siempre muy pequeños, de manera que el diámetro de su cuerpo no suele superar el tamaño de un centímetro. En relación con esta pequeñez, sus ocho patas resultan desmesuradamente extensas, hasta quintuplicar el diámetro corporal. Al igual que el resto de los arácnidos, poseen un par de quelíceros y un par de pedipalpos, pero, a diferencia de las arañas, carecen de ponzoña y son por completo inofensivos; mientras las arañas disponen de ocho ojos, los opiliones se conforman con solo dos. El opilión se alimenta tanto de insectos diminutos como de vegetales en descomposición y de partículas de dulce de leche de bajas calorías).

Entre los numerosos libros de invenciones literarias que alberga mi biblioteca, poseo también una especie de «anaquel científico» consagrado a la llamada «realidad», con diccionarios bilingües y volúmenes informativos sobre diversos campos del saber. Al apelar a la *Enciclopedia de los artrópodos de la República Argentina*, precioso y muy ameno diccionario compilado por Carlos A. Daneri, una consulta superficial a la entrada *Opilión* me hizo precisar y confirmar las informaciones que creía recordar.

4. Alojamiento para los Nuevos Huéspedes

Habría sido una medida demencial asignarles a los opiliones alojamiento en las paredes exteriores de mi casa, pues, con total seguridad, se convertirían en víctimas de las arañas. Por ende, los liberé en el interior de la vivienda, específicamente en el cuarto donde ahora mismo me hallo escribiendo este informe y donde suelo redactar historias verdaderas que más tarde lectores malintencionados consideran ficticias.

Siendo los opiliones seis, era muy probable que por lo menos uno de ellos fuera macho, lo que me brindaba la halagüeña perspectiva de reproducción y, por ende, la creación de una próspera colonia de varios centenares de individuos. Llegado ese momento y esparcidos, según su voluntad, por todo el interior de la casa, podrían alimentarse de ácaros y de insectos microscópicos. Así, me sentiría doblemente protegido: afuera, por las arañas; adentro, por los opiliones.

De inmediato, los seis opiliones treparon por las paredes casi hasta el cielorraso, y se detuvieron cerca del banderín de un equipo futbolístico de la ciudad de Avellaneda cuyo emblema se manifiesta en franjas verticales celestes y blancas.

Y con estas últimas peripecias concluyó el susodicho sábado.

5. Desagradable Sorpresa

El domingo me desperté con el plan de salir a pasear en bicicleta, pero también con el dolor de terribles escoriaciones en ambos brazos y en ambas piernas. Como el ser humano siempre tiende a echar la culpa a terceros, mi primera reacción fue atribuir ineficacia a mis arañas exteriores, que, con su desidia, habrían permitido ingresar en la casa a quién sabe cuántos mosquitos.

Sin embargo, las ronchas producidas por estos dípteros asumen la forma de diminutos conos rojizos, y las aparentes pústulas que me hostigaban a mí, en realidad, no parecían las que, precisamente, conocemos como picaduras: eran seis cavidades de dos o tres milímetros de profundidad, en las que se extendía una pequeña cantidad de un líquido viscoso de color verde-grisáceo donde flotaban algunos puntos casi negros.

A lo largo de mi vida, millones de veces he sido agredido por mosquitos; no demasiadas, por pulgas; alguna vez, por un tábano o por hormigas rojas; nunca —que yo sepa— por arañas y, mucho menos, por chinches (insecto del que jamás logré ver siquiera un ejemplar). En solo una ocasión sufrí el aguijonazo de una abeja, y agradezco a Dios que la experiencia no se haya repetido.

Pero estas heridas, tres en cada brazo y tres en cada pierna, no se asemejaban a ninguna otra conocida por mí. Como me pareció que el dolor iba mitigándose, no cancelé mi paseo en bicicleta. Grave error: el sol, al entrar en contacto con las llagas, provocó la entrada en ebullición del ominoso líquido verde-grisáceo que colmaba las cavidades, y produjo la erupción de unos fueguitos azules que estallaron junto con una serie de solfataras y fumarolas cuyo color oscilaba entre el ocre, el pardo y el negro.

Entré en casa, al modo de bonzo ígneo, con las piernas y los brazos envueltos en llamas. Sin quitarme la ropa, me metí en la bañadera y dejé que el agua de la ducha apagase los incendios.

Acto continuo concurrí a la clínica que en San Isidro me corresponde en mi carácter de exdocente de la UBA. Sin el menor ánimo de asustarme, y hasta con media sonrisa, una bonita médica joven me dijo que, si no ejecutaba inmediatamente la total ablación de las heridas (de origen desconocido, confesó), yo me encaminaba directamente a sufrir la amputación de ambos brazos y de ambas piernas.

No me atreví a contradecirla. Dicho y hecho: me aplicó anestesia y, mediante un bisturí y lo que me pareció una especie de cucharita plateada, extirpó las llagas, las desagotó del líquido verde-grisáceo, dejó cavidades más amplias y profundas (pero, ahora, rosadas), las cubrió con gasas y algodones embebidos en un líquido escarlata e impregnados de una pomada violeta, y me dijo que a las setenta y dos horas yo podría despojarme de tales protecciones, en la seguridad de encontrar apenas unas tenues cicatrices.

Sin duda, mi intención fue la de obedecer sus instrucciones, si no fuera porque, en la mañana del lunes, desperté sin gasas ni algodones, pero con doce nuevas pústulas en las antiguas cavidades y otros doce nuevos infiernos en la piel hasta ayer sana, lo que sumaba un total de veinticuatro heridas.

Una vez más corrí a la clínica. En la guardia no me recibió la médica bonita sino un hombre que, aunque taciturno, calvo y con estrabismo, resultó menos trágico y más reflexivo que aquella. Examinó las pequeñas lagunas ustorias con una lupa luminosa y afirmó que, a su juicio, se debían a la agresión de alguna clase de arácnido. Este aserto no lo eximió de repetir el lúgubre pronóstico de la médica, y entonces debí someterme a otras dos docenas de extirpaciones, por fortuna indoloras.

6. Investigación Histórica

Aunque la idea se hallaba fuera de toda sensatez científica, en el camino de regreso empecé a sospechar de los opiliones. Ya en casa, verifiqué que se hallaban, centímetro más, centímetro menos, en los mismos lugares. Por un instante, me cruzó la mente la repudiable tentación de exterminarlos sin más trámite. Pero no quise ser injusto ni condenar a nadie sin las correspondientes pruebas judiciales.

Volví a leer la entrada *Opilión* de la *Enciclopedia de los artrópodos*, ahora con detenimiento, y no encontré ningún dato en favor de la hipótesis de que la agresión se debiera a los opiliones. Al final del artículo había una breve bibliografía ampliatoria.

Unos cuantos títulos parecían generalidades, y no les presté mayor atención. Pero, en la letra B, descubrí uno muy específico:

> Boitus, Ludwig: «Etología jurídica y legalista de los opiliones de San Fernando», *Arachnida. Revista de la Facultad de Ciencias Naturales de la Universidad Nacional de Carupá*, Carupá, junio de 2007, t. iii, n.º 4, pp. 475-497.

Sesenta minutos más tarde me hallaba en la biblioteca de dicha facultad, con el artículo de *Arachnida* bajo mis ojos. Tras una breve lectura superficial, y como el texto tenía más de veinticinco páginas, obtuve autorización para fotocopiarlo y lo llevé a casa con el fin de leerlo con tranquilidad.

En las primeras páginas el doctor Boitus se explaya en la descripción de las características anatómicas de los opiliones en general. Al avanzar el texto, pasa a ocuparse específicamente del núcleo de su trabajo, es decir de *los opiliones de San Fernando*. Por la taxonomía científica, supe que el mismo Boitus había sido el descubridor de estos opiliones: *Leiobunum iuridicum Sancti Ferdinandi* (Boitus).

El artículo es muy extenso y, en ciertos pasajes, un poco enredado o abstruso. Me permito, entonces, parafrasear las partes que se relacionan con mi reciente experiencia. Habla de la ciudad de San Fernando:

> En la primera década del siglo xix el comandante militar Carlos Belgrano bautizó la villa con el nombre de San Fernando de la Buena Vista. En febrero de 1806 el virrey Rafael de Sobremonte y su comitiva colocaron la piedra fundamental de la catedral —es decir, agrego yo, la que se halla sobre la calle Constitución, frente a la plaza Mitre—, cuyo cura párroco sería el padre Manuel Saturnino de San Ginés. Tras esta ceremonia hubo, en la residencia del comandante Belgrano, una «agradable» reunión del virrey con los «vecinos más caracterizados», en la cual se consumieron «refrescos y diversas golosinas» de época.
>
> Misia Tomasa Javiera Sánchez de la Escosura, como presidenta de la Sociedad Benéfica de Damas Defensoras de Opiliones, Segadores y Murgaños, y otras señoras presentes, integrantes de la misma entidad, aprovecharon el ambigú para informar a Sobremonte del siguiente problema: los opiliones de San Fernando habían solicitado a misia Tomasa la instrumentación de alguna medida que los protegiera de sapos, escuerzos, lagartijas, ranas, salamandras, lagartos, arañas, escorpiones, escolopendras y una serie inacabable de predadores, que incluían asimismo animales voladores como lechuzas, murciélagos, búhos, cuervos, palomas, vespulandias, ranforrincos y pterodáctilos; estos, teniendo a aquellos en la base de la cadena alimenticia, iban operando una seria reducción en el número de opiliones, con el consiguiente peligro, a corto o a largo plazo, de extinción de la especie.

El doctor Boitus insinúa la posibilidad de que misia Tomasa —matrona de generoso busto— haya intentado seducir al virrey con el fin de ganar su influencia. Sea como fuere, lo logró. En ese momento del año 1806 Sobremonte ni siquiera podía imaginar la primera de las cinco sangrientas invasiones[1] perpetradas en la Argentina por —Napoleón *dixit*— la perfide *Albion* que se produciría en junio siguiente, de manera que, de jocundo humor, se sentía dispuesto a acceder a cualquier pedido que se le hiciera.

Lo cierto es que en seguida se llegó, entre los opiliones de San Fernando y el virrey Rafael de Sobremonte, a un acuerdo, de fastidiosa estructura jurídica, en el que Sobremonte figuraba como el *dispensador*, y los opiliones como los *solicitantes*. Aborrezco leer contratos, leyes, normas, reglamentos, etcétera, pero creo poder resumir los puntos esenciales.

1) Don Rafael de Sobremonte, máxima autoridad del Virreinato del Río de la Plata, merced al mando conferido por los reyes de España, don Carlos iv el Cazador y su consorte doña María Luisa de Parma, se compromete, en la villa de San Fernando de la Buena Vista, a iniciar una «acción de combate» en contra de los diversos predadores que amenazan la subsistencia de los opiliones de dicha villa, y de llevar dicha campaña hasta sus últimas consecuencias.

2) Como contrapartida, los opiliones de San Fernando juran convertirse en especie exclusiva y súbditos fieles de dicha villa, y juran, en consecuencia, no abandonar jamás sus límites *por voluntad propia*. En caso de que fuerzas externas y superiores los obligaren a trasladarse a zonas ajenas a la jurisdicción del poblado, *atacarán a quien los apartare de su hábitat nativo y natural.*

En este punto el doctor Boitus agregó un asterisco tras la palabra *atacarán*, que remitía a una nota al pie, donde especificaba que fue él —convocado de urgencia por el virrey— quien, en su laboratorio atiborrado de redomas, alambiques, retortas, crisoles y alquitaras, plasmó un compuesto de bacterias, microbios, bacilos, infusorios, levaduras, gérmenes y virus en estado latente de nocividad, al que denominó *boitusón leiobuni*. Una vez macerado y enfriado el producto, lo inoculó en el ADN de los opiliones de San Fernando, con la condición de que solo se activaría cuando aquellos se viesen obligados a agredir a su captor.

El artículo terminaba informando que, por razones de analfabetismo y de ciertas incapacidades motrices que les vedaban firmar el acuerdo, los opiliones delegaban su representación, «simultánea y solidariamente», en su representante legal (misia Tomasa Javiera Sánchez de la Escosura) y en su asesor científico-jurídico (el doctor Ludwig Boitus).

El lunes 17 de marzo de 1806 se firmó el acta definitiva: en nombre de los opiliones de San Fernando, por Sánchez de la Escosura y Boitus, y, en nombre de la Corona Española, por el marqués de Sobremonte. Una vez concluida esta ceremonia, realizada en la sala mayor de la casa del comandante Belgrano, don Rafael de Sobremonte trasladó, «en la diestra faltriquera de su chaqueta», el acta a Buenos Aires. Desde este puerto fue enviada, en la goleta Juan Meléndez Valdés, a Madrid, donde fue homologada, sin objeción alguna, con las firmas de los monarcas Carlos iv y María Luisa, y luego remitida, para su archivo definitivo, nuevamente a la capital del Virreinato.

Consigna Boitus en su artículo:

> Debo dejar constancia, y con dolor, de que ni el virrey Sobremonte ni ninguno de los gobernantes, tanto españoles como argentinos, que lo sucedieron hasta el día presente cumplieron con su parte de lo estipulado en el acuerdo. Tras las protestas —tan numerosas como estériles— elevadas por misia Tomasa (fallecida en mayo de 1806, a causa de la infección causada por la mordedura de un fororraco hidrófobo), yo mismo remití infinidad de reclamos a las autoridades, exhortándolas a poner en práctica la acción punitiva contra los enemigos de mis representados, pero en ellos —políticos, como tales, mendaces e insensibles— ninguno surtió el menor efecto. Terminé por cansarme de consagrar mi vida a la defensa de los opiliones, y me pareció sensato dedicarme a actividades científicas más provechosas.

Transcribo el párrafo final del doctor Boitus:

> El documento original de aquel contrato quedó extraviado unos cuantos años en alguna dependencia del Cabildo de Buenos Aires. Se incorporó más tarde a la colección de don Ernesto Quesada, quien hacia 1930 lo donó al Ibero-Amerikanisches Institut de Berlín, donde puede consultarse ahora. Sin embargo, existen en la Argentina al menos dos juegos de fotocopias: uno, en el Archivo General de la Nación; otro, en la Biblioteca Miguel Cané, de la calle Carlos Calvo 4319[2].

7. Justa y Razonable Decisión

El límite sur de San Fernando es la calle Uruguay. Al cruzarla, entramos en San Isidro, es decir el partido al que pertenece mi casa de Martínez. Fácil me fue comprender que, en mi ignorancia del tratado firmado por los opiliones de San Fernando y los reyes de España, había vulnerado el compromiso de aquellos de no abandonar su natural hábitat y, por tal delito, me expuse, con toda justicia, a sus represalias.

Por otro lado, estoy seguro de que los opiliones —por fortuna no extinguidos, pese al lúgubre vaticinio de misia Tomasa— no han advertido la burla cometida por la contraparte gubernamental. Y entonces se han limitado a cumplir con su obligación: sin duda, los valores predominantes de la personalidad de los opiliones de San Fernando son la ética y el respeto por la palabra empeñada.

De manera, me dije, y a pesar de que aún me quemaban bastante las heridas, no sería justo eliminar a estos seis opiliones que, en realidad, no han hecho otra cosa que atenerse a lo que les exigía su deber.

Comprendiéndolo así, encerré a cada opilión en su frasco y me dirigí a la plaza central de San Fernando. Tenía necesidad de reflexionar, aunque no sabía sobre qué. Me senté a la sombra de uno de los tantos y frondosos árboles del lugar, y permanecí allí, posiblemente más de media hora, pensando en muchas cosas y, al mismo tiempo, sin pensar en nada.

Luego caminé hacia la misma pared donde, aquel sábado, había encontrado a los seis opiliones y, tras asegurarme de que nadie viese mis movimientos, abrí los frascos y los liberé para siempre.

Notas

* Escritor y Profesor de Lengua y Literatura. Correo electrónico: fersorrentino@gmail.com

[1] Años 1806, 1807, 1833, 1845 y 1982.

[2] En la página 498 de Arachnida discurre la sección titulada «Nota sobre los colaboradores». La correspondiente a Boitus —tan escueta como las demás — consigna estos datos: «Nacido, el 8 de noviembre de 1142, en Sohrröntingen, pequeña aldea de habla alemana del Sacrum Imperium Romanum Germanicum, el doctor Boitus ha desarrollado, a lo largo de más de nueve centurias, una notable obra de polígrafo, ampliamente reconocida en el mundo científico y de las humanidades. Con anterioridad a su nacimiento, colaboró con Plinio el Viejo en la redacción de la *Naturalis historia*, siendo digno de encomio su estudio sobre la *Cicadella viridis*».

Disponible en:
http://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2604971006/2604971006.pdf

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Fernando Sorrentino
LOS OPILIONES DE SAN FERNANDO
The opilions of San Fernando

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161

CREACIÓN
ORIENTALIA

Orientalia

Cristian Mitelman
brodie1970b@yahoo.com.ar

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604971015/

Si bien los poemas no deben ser explicados, me permito señalar parte del juego que los ha formado. En las *Treinta y tres estelas orientales*, intento formas de verso acentual. Desde «YHVH Dios desierto hebraico» hasta «Ptah (Dios alfarero de Menfis)», busqué aproximarme, en cuanto fuera posible, al verso yámbico (⏑ —). Necesité que los artículos y las preposiciones se conservaran como sílabas breves. En los restantes poemas, intenté recrear el esquema del anapesto (⏑ ⏑ —).

El texto llamado *Cosmología o Pseudopoimandres* finge la traducción con notas de una obra alejandrina. Elegí la métrica endecasílaba.

TREINTA Y TRES ESTELAS ORIENTALES

YHVH (Dios Desierto Hebráico)

La seca voz le dice al hombre un pacto
tallado en alta piedra y cielo oscuro.
El día crece en medio del desierto
y forma un signo bajo el astro ardiente.
Un ojo ciego incendia el muro.

Baal (Toro cananeo)

Brotó un clamor y nos incendia el cerro.
La ciega va llamando al dios que muge...
«Es EL», nos dice en trance y ronco grito...
«Es EL» proclama en fiebre y danza y sueño.
«Es EL» proclama al aire oscuro...

Mitra (Sol persa)

El sol despierta los celajes del monte
y roza el puente que lo trae al poblado.
Un dios escribe en los papiros del cielo
las rectas cuñas de una luz que predice
el orden fatal de los planetas.

Tiamat (Mar primordial babilónico)

Matriz de diosa en que devienen las aguas,
las piedras negras y los vientos solares.
La sierpe azul es el origen del cosmos:
primera forma de los seres del tiempo
fermento y útero sagrado.

Mot (Infierno ugarítico)

La tierra estéril ya no danza en el erial.
Quemado el mundo por su mano de fiebre

ya nada vuelve para ser espiga.
Temblor de fuego sin sarmientos hondos
ni vides pródigas en vino.

Enlil (Tormenta sumeria)

Feroces aguas de su diestra arrinconan
al cosmos. Nada vivirá en su designio.
Los troncos flotan como barcas sin rumbo
y el ave pierde su camino en el viento
que gira atroz sobre los montes.

Shakkan (Ganado babilonio)

Fragor sagrado de los toros que embisten...
Hiriente grito de corderos que esperan
el hierro hundido en la cerviz del tiempo.
Un dios palpita en las arterias que fluyen
el rojo emblema de los días.

Nebu (Escriba caldeo)

Un dios medita tu destino en la arcilla
y fija el tiempo que te ha sido entregado.
Su mano escribe lentamente la historia
y escande el día del amor y la fiebre.
(El dios murmura entre tus noches).

Nammu (Diosa Océano de Ur)

Del agua oscura vienen los Eternos;
del agua fluyen las estrellas y el aire;
del agua brota el fuego en danza viva
y el rostro en cuya arcilla vive el hombre...
Primer océano del tiempo.

Kumarbi (Engendrador hitita)

La vida es guerra. (Bien lo saben los dioses).
Su brazo lucha en la montaña del cielo...
El dios mutila y es preñado de furias:
tres rostros fluyen de su arcaica violencia...
De sangre y semen han nacido.

Basthet (Diosa gata egipcia; maestra del camino)

El alma busca alguna efigie que sea,
temblor de luz, sonido exacto que guía

al hombre que ya no transita este mundo.
Pequeña diosa, no abandones al nauta
que llega al reino de los muertos...

Atis (Sacerdos frigius in Catulli modo)

Delirio y cueva. El tigre danza rayos.
El aire gira en sombra y ruge el monte.
Miró el hierro y supo el fin castrado.
La mano tiembla cuando la hoja hiende
la piel exigua en triste sangre.

Azacel (Demonio hebreo del desierto)

Un macho negro toca el llano mustio:
expía el mal que el hombre trae al tiempo.
Su ojo mira el sol de bronce y fuego...
La cabra muere sola en dunas yermas.
(Cruel gehena toca el muslo...).

Nut (Madre cielo egipcia)

Primera madre, vientre en lucha y parto.
Tu comba azul guarda a Sirio y crea dioses
que encierran llanto y goce, tierra y sueño.
La noche azul contempla al río y piensa
al tiempo en flor de un alto ciclo.

Ptah (Dios alfarero de Menfis)

El dios que pule el agua-origen-cosmos.
El dios que talla esfera-noche-mundo.
El dios que dice verbo-alma-clave.
El dios que engendra dioses-reinos-orden.
El dios de exacto ritmo y cifra.

Cibeles (Diosa tigre de Frigia)

Cuando vuelvan los frutos dorados y sea
el lagar un océano pródigo en fuego;
cuando grite la piedras y el tigre la furia
delirante del surco abismado.

Cuando llegue la diosa al umbral de lo oscuro
y descienda el camino en sombra y ausencia;
cuando el viento atraviese los campos dormidos
y las ramas se arqueen desnudas.

Cuando el dios juvenil rememore las luces
que brillaron en claro equinoccio y espere
la subida hacia un tiempo que fluye en espigas
bajo un sol que es incendio de goces.

Cuando el mundo restaure su savia y el monte
inundado en la luna creciente proclame
que otra vez recomienzan los ciclos de oro
y tu rostro germine en mis huesos.

Cuando el velo invisible acaricie mi estampa...

Akitu Bit (Drama ritual babilónico)

En la sombra del tiempo dormita el Señor...
Languidece la espiga y el aire caliente
mortifica las piedras que brillan insomnes.
(Un camino poblado de huesos).

En la senda la diosa murmura su nombre
y sus lágrimas buscan el cuerpo que yace
en el pozo de llamas sin vida ni mostos.
(Ha vencido el infierno del mundo).

Van llegando las gotas maternas al centro
del sopor en que yace la joven presencia...
La terrible ventisca del aire mortuorio
no ha logrado secarle las lágrimas.

Ya renace la fuerza del dios de los frutos.

Hathor (Vaca sagrada egipcia)

Las estrellas fermentan en blancas galaxias
y una luz de equinoccio nos toca en la frente.
En las ubres sagradas de un tiempo que rota
se prodigan cereales y frutos.

Eleusis (Diosa oculta rariana)

La llanura rariana murmura lo oculto
y los mantos de trigo proclaman silencios.
En la tierra se ocultan los fuegos que engendran
la fecunda matriz de la espiga.

Es el útero... Lenta caída en el surco.
Es la vida latiente que dice el milagro.

Es la vida latente que instaura los ciclos
de la luz, de la sombra, del sueño.

Las raíces del mundo dibujan los huesos
y el osario fermenta la savia primera.
En un límpido cráneo vibran las notas
de una música lenta que gira.

Que la diosa nos traiga el fruto sangrante...

Thoth (Dios jeroglífico)

Es el toro del cielo que expande su fuerza.
Es la luz de la noche brillando en las aguas
creadoras del tiempo que fluye y prodiga
el secreto designio de las cosas.

Es el dios del dibujo que talla en la mente.
Es el dios de la letra que escande los ritmos
de una música pura y un número oculto
que atesora el destino del alma.

Es el dios del papiro que guarda los nombres
que veremos del otro lado del tiempo,
en la eterna comarca de formas que existen
donde el número impera los astros.

Lo que fluye deviene de rostro inmutable...

COSMOLOGÍA O PSEUDOPOIMANDRES

I

Noche de pitagóricas estrellas (1)
en conjunción de ritmo y de silencio.
¿Cómo hallar tu escondida arquitectura,
la clave de tus íntimas columnas?
Los mármoles ocultos por la sombra
parecen las imágenes de un sueño.
Tal vez sea mi piel de la substancia
con que se forjan las ensoñaciones
y no existan mis pasos y mi rostro. (2)
Pero esto es una danza de profunda (3)
exactitud; nada hay sin una música...
Sereno el cuerpo, plácido el espíritu,
intentaré escuchar esa monodia
que surge de las piedras y del agua

y se expande, concéntrica de fuegos. (4)

Notas

1. El poeta tiende al sincretismo filosófico propio del alejandrinismo. Comienza con una invocación a las armonías numéricas del pitagorismo como sigla oculta de la realidad. Más adelante veremos una curiosa proximidad al pensamiento hebreo y a la Cábala. ¿Un alejandrino en contacto con el barrio judío? ¿Un judío helenizado? Es difícil saberlo.
2. Posible contacto con cosmogonías del Oriente. Sin embargo, el autor descreerá de ellas, como se verá en el siguiente apartado.
3. El pero con el que se inicia el verso muestra que el poeta considera al universo (a pesar de su inasibilidad) como lo único cierto. Me hace recordar a la palabra «at» con carácter adversativo que se encuentra en las églogas virgilianas y en el poema de Lucrecio. Ver nota 5 de la sección segunda.
4. Mención a los primeros cosmólogos jónicos y a los atomistas.

II

Una esfera infinita nos contiene (1)
y desde el centro irradia su armonía.
¿Dónde hallarlo? ¿En qué sitio mis ojos
(hechos de barro y niebla) lo hallarán? (2)
Esta piedra en la vera del sendero (3)
puede ser aquel centro que persigo.
Tal vez el vuelo de una grulla azul
que del Nilo prodiga la distancia.
Un portal, la flor que languidece
su último perfume de penumbras,
aquel templo que fue ceniza en Éfeso (4)
o la baldosa oscura de una celda...
Otros dicen que no hay nada que no sea
ese punto central del universo... (5)
Hay un Todo que en el Todo converge. (6)

Notas

1. Influencia de los textos herméticos. «De toda la materia que tenía bajo su poder, el Padre hizo el cuerpo del universo, le dio forma esférica, fijó sus atributos, y lo volvió inmortal y eternamente material». *Poimandres, Fragmento viii.*
2. Primera influencia de tono judaico. ¿Reminiscencias de la substancia con la que fue forjado Adán? Ver Génesis 2, 7.
3. Influjo atomista. La enumeración condensa los cuatro elementos primordiales: piedra = tierra; vuelo de la grulla = aire; el Nilo = agua; templo calcinado = fuego.
4. El incendio con el que Eróstrato alcanzó la gloria fue en el 356 a. C., lo que confirma la etapa alejandrina en que se concibió este poema.

5. El centro puede quizás ser la cifra que compendie la armonía del universo, lo cual podría ser considerado como otra aproximación a las doctrinas pitagóricas. Pero vemos un desplazamiento original, porque dicha cifra no es única en sí misma, sino que se encontraría en todas partes. Nada hay que no sea ella misma.
6. El Todo y lo Uno son las certezas del ámbito de lo manifestado. Se nota una influencia de Parménides en el carácter absolutamente realista del cosmos.

III

De la BELLEZA proviene la belleza.
El dios que sabe el Nombre que es secreto
(¿quién puede pronunciar aquellas letras
sin quemarse en un vértigo infinito?) (1)
forjó los Arquetipos inmutables (2)
ajenos a las mareas del tiempo.
A ellos no los mancilla el devenir. (3)
Aquel se congraciò de esas imágenes
cuando se hundió en la sombra y en las aguas (4)
profundas para dar forma a la esfera.
Húmedo es el origen de las cosas (5)
que brotan para luego dispersarse.
No hay muerte. No confíes en palabras
que el vulgo lanza. Sólo el cambio existe... (6)
(Tal es lo que ellos han llamado muerte).

Notas

1. Sin dudas, uno de los pasajes más arduos del texto. Aquí tenemos otra muestra de un saber cabalístico. Algunos creen que estos versos pudieron ser interpolados. Prefiero pensar que, en ámbito de la cultura alejandrina, un hombre podía manejar variadas fuentes.
2. Clara mención a la doctrina platónica de las ideas. De todos modos, el texto es algo oscuro en su interpretación. Cabe conjeturar que la Divinidad (el demiurgo platónico) pensó un ámbito de Ideas y luego creó el universo siguiendo ese modelo preconcebido. Por lo tanto, habría que hablar de tres entidades. Las dos primeras son inmanifestadas: Dios y los Arquetipos por Él pensados; el segundo ámbito consiste en una manifestación tangible: la esfera universal, casa de las mutaciones. Otra vez el autor buscó que una concepción helénica armonizara con la hebrea.
3. En el tratamiento del «devenir» podemos observar una filiación con Heráclito.
4. Nuevo verso de carácter sincrético. Se nota un intento por unir fuentes hebreas y egipcio-alejandrinas. En Génesis (1,1-2) tenemos lo siguiente: «Al principio creó Dios el cielo y la tierra. Ahora bien, la tierra era nada y vacío, y las nieblas cubrían las superficies del Océano, mientras el espíritu de Dios se cernía sobre el haz de las aguas». A su vez, en el *Poimandres, Fragmento i*, puede leerse: «Pronto después, de modo sinuoso, descendieron horribles y espantosas tinieblas; me pareció

ver que estas tinieblas se cambiaban en no sé qué clase de naturaleza húmeda y confusa, exhalando humo como el fuego y una especie de lúgubre ruido. Después surgió de ellas un grito inarticulado que parecía la voz de la Luz. Una Palabra Santa descendió de la Luz sobre la naturaleza y un fuego puro se elevó de la naturaleza húmeda hacia las alturas...».
5. Posible influencia de la cosmología jónica, más precisamente de Tales de Mileto, quien vio en el agua el origen del mundo.
6. En dos aspectos se manifiesta la influencia heraclíta. En primer lugar, se entiende a la muerte como un mero estado de cambio propio de la armonía que rige el mundo. El otro aspecto, quizás más anecdótico, se relaciona con cierta visión peyorativa sobre la masa. Heráclito habla de los «dormidos». En el texto vemos la palabra «vulgo», en la que se intuye una aproximación al comienzo de la Oda i de Horacio: «*Odi profanum vulgus et arceo...*».

IV

También a Eros dedícale tu canto (1)
porque él es quien permite la existencia
de todo cuanto surge en nuestro mundo.
Se agita una potencia engendradora
derramada en los ciclos naturales.
Eros es la energía de la vida
que se mueve en la savia de las plantas
y en la exacta conjunción de los cuerpos
cuando la sombra busca los amores.
¡Los que van a partir que se renueven
y entreguen a los años descendencia! (2)
Mira que es breve el curso de los días
antes del vasto mar de las falanges... (3)
Cada noche es el fin. No tornaremos.
En el hijo renueva tu mirada.

Notas

1. Es difícil pensar en un poeta estrictamente monoteísta. Probablemente considere a los dioses como divinidades menores en relación con Aquel que no puede ser nombrado. Por lo tanto, dichas divinidades pertenecen al ámbito manifiesto de esta vida. Eros representa la fuerza de los cuerpos en su actitud reproductiva. El comienzo de esta sección del poema recuerda a la invocación a Venus en *De rerum natura*. Recordemos cómo inicia Lucrecio su obra «Madre de los enéades, placer de hombres y dioses, generatriz Venus que bajo los astros rodantes del cielo llenas de seres vivos el mar, portador de navíos, y las tierras productoras de frutos, ya que gracias a ti toda especie de vivientes es concebida y tan pronto como ha nacido contempla la luz del sol».
2. Un mandamiento explícito de los textos herméticos es el de dejar descendencia. «Ahora bien, Dios da todo y no recibe nada. Dioses es, pues, el Bien, y el Bien es Dios. Su otro nombre es el de Padre, a causa de su papel como Creador; porque lo propio de un padre es crear. Por ello la más alta función de la vida y la más sagrada es la generación, y la mayor desgracia y la mayor impiedad es la de dejar la vida humana sin tener un hijo» (*Poimandres. Fragmento ii*).

3. Véase el Eclesiastés 1, 1-7 y 9, 9-11. Hay una cierta similitud en el tópico de brevedad del tiempo humano.

V

Tú también guardas una vida propia,
esfera universal. Tu cuerpo expande; (1)
en crepitar de luz vence al vacío.
Duplica la belleza de los montes
y otras aguas reflejen nuevos astros.
Que el Universo sea un cuerpo en danza. (2)
A los dioses del mundo satisface
el fértil regocijo de los bailes. (3)
Irán alborozados tus caudales
hasta agotar la fuerza que poseés.
Iniciarás entonces el retorno
al corazón profundo de ti misma.
Es el *ciclo absoluto* de los tiempos. (4)
Porque Aquel ha dispuesto que irradiaras
para luego tornar al primer caos.

Notas

1. Es curiosa la idea del universo como una esfera cuyo tamaño crece día a día hasta colmar su capacidad de expansión. Los textos herméticos hablan de una irradiación de la luz que es el principio vital de universo. De alguna manera intuimos, en la mente alejandrina del poeta, ciertas anticipaciones de la cosmología moderna. También resulta llamativo el hecho de hablarle a la esfera universal, nombrándola en el verso segundo mediante un vocativo. Dicha estructura va a manifestarse en toda la sección quinta.
2. Ideas vinculadas a los ciclos de la fertilidad. Hay un eco de celebraciones ctónicas: danza, expansión, movimiento, vida. Conjeturo un elemento mistérico, tal vez relacionado con cultos eleusinos o dionisíacos.
3. «Los dioses del mundo» es una expresión compleja en el espíritu del poema. Probablemente el poeta piense en un Dios Inmanifestado, cuyo Nombre es desconocido, y en dioses menores que pertenecen al ámbito de la manifestación.
4. Noción cíclica de la historia natural del universo. La esfera tiene una capacidad expansiva determinada, luego se desintegra en el caos del inicio, donde la divinidad intervendrá para una nueva restauración del cosmos.

VI

Trabaja el escultor los arduos mármoles
y a la piedra le otorga un nuevo ritmo.
El poeta moldea sus hexámetros
porque en los versos hay una nostalgia

de la música. Otro eleva el templo
de corintia belleza en las columnas. (1)
Cada obra participa de un modelo
de fijas armonías invisibles. (2)
Hábil en combinar los elementos
Alguien te hizo mirándose a Sí Mismo. (3)
Tú también participas de lo Bello
y en lo Bello deseas recrearte. (4)
Que tus ojos indaguen el inicio
y sepan ver la trama de las cosas.
La vida es una forma de las artes.

Notas

1. Aparece un modelo de preceptiva poética en la obra. Hay una cercanía con las ideas de Calímaco en cuanto al arte como dificultad técnica.
2. Modelo platónico de los Arquetipos.
3. Influencia hebrea. Ver Génesis 1, 27. Asimismo, la actividad de Dios sería la de pensarse o autocontemplarse, lo cual puede interpretarse como una cercanía a las ideas que Aristóteles manifiesta sobre la divinidad en los tratados de *Metafísica*.
4. Camino platónico de ascenso intelectual hasta la contemplación de lo Bello en sí.

VII

Cuando las siete esferas recomiencen
los celestes arpegios de su música
brotará un nuevo ciclo de este mundo... (1)
Ya he escrito mi poema en otros tiempos
bajo la luz de cobre junto al río.
No lamentes en vano las partidas:
todo lo que perdiste, tornará;
todo lo que retorne, perderás.

****

Madre de los misterios, sé indulgente
con el que dio estos versos al papiro. (2)

Notas

1. El poema posee una estructura cíclica. Abre y cierra con referencias al pitagorismo y a la música de las esferas. El mundo en que vivimos (microcosmos) manifiesta ciclos internos de inicio, desarrollo y fin; al igual que el macrocosmos que lo contiene. (Ver notas 1 y 4 de la sección v). Estas ideas encierran algunos influjos de las cosmogonías de la India. Hay una impronta del «eterno retorno» en el orden del devenir. El mito de las edades que Hesíodo expone en *Los trabajos y los días* y la *Égloga iv*, de Virgilio, pueden ser otras fuentes posibles.
2. Referencia al tono iniciático de la obra y forma elusiva de nombrar a Isis. El poeta ha manifestado la doctrina, pero no ha mancillado ninguno de sus secretos esotéricos.

Notas

* Escritor y Profesor de Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: brodie1970b@yahoo.com.ar

Disponible en:
http://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2604971015/2604971015.pdf

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Cristian Mitelman
ORIENTALIA
Orientalia

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161

RESEÑAS

LAS FICCIONES MARAVILLOSAS DE EDUARDO L. HOLMBERG

The Wonderful Fictions of Eduardo L. Holmberg

Alejandro G. Miroli
Universidad de Buenos Aires, Argentina Universidad del Salvador, Argentina
agmepisteme@gmail.com

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
revista.gramma@usal.edu.ar

Holmberg E. L.. Operación maravillosa y otros cuentos. Compilación, estudio preliminar y notas de Carlos Abraham. . 2021. Buenos Aires. Buenos Aires: Álvarez Castillo Editor.. 978-987-84-2705-8

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604971008/

Datos de la Obra

Holmberg, E. L. (2021). *Operación maravillosa y otros cuentos*. Compilación, estudio preliminar y notas de Carlos Abraham. Buenos Aires: Álvarez Castillo Editor. ISBN: 978-987-84-2705-8

Eduardo Holmberg fue, junto a otros hombres como Eduardo Wilde, José Ingenieros, José Ramos Mejía, Carlos Octavio Bunge y otros, parte de lo que se puede denominar la innovación positivista. Lejos de conformar un bloque único, a estos autores los llamaba una cierta idea de modernidad qué incluía:

1. una visión secular de la historia;

2. una afección por la idea de ciencia positiva, ideológicamente neutral, libre de valores y ordenadora de todos los saberes;

3. una relevancia extrema por el biologismo en la sociología, la psiquiatría, la criminología, etcétera.

La producción de Holmberg es importante como naturalista y, al mismo tiempo, por su producción literaria, como uno de los primeros autores de ciencia ficción en la Argentina, lo que no es casual, ya que el positivismo operó como una plataforma doctrinaria que puso a las ciencias positivas como ordenadoras de sentido contra las visiones teológicas (recordar la doctrina de los tres estadios de A. Comte).

En ese sentido la obra del compilador, Carlos Abraham, es innovadora al buscar en archivos y hemerotecas, en los cuales se encuentran estos periódicos y al tratar de deslindar algunos seudónimos que, muchas veces, utilizaban los autores sin que hubiera una certidumbre sobre quiénes eran.

El presente libro recoge algunos cuentos publicados en el diario *La Crónica* con el seudónimo de Ludwig Karl, el cual se reconoce como uno de los empleados por Holmberg (p. 14), mientras que otras narraciones fueron publicadas con su nombre original. Los textos nunca fueron recopilados previamente en forma de libro, lo que hace de este material herramienta indispensable para estudiosos y profesores de Literatura Argentina, en particular aquellos que quieren enseñar los antecedentes de la literatura fantástica o de la influencia positivista en la literatura.

El libro incluye tres cuentos de mediana dimensión, «Casarse en el año 2500» (pp. 31-39), «La verdad fantástica» (pp. 41-93) y «Operación maravillosa» (pp. 95-136), y cuatro más breves, «Umbra» (pp. 139-149), «Nunca se supo» (pp. 151-155), «El fantasma» (pp. 157-160), «Las luces malas» (pp. 163-168). Además, el volumen reedita la historieta «Mis primeros años» (pp. 170-172), lo que es realmente una novedad en tanto la reedición de historieta argentina es prácticamente nula.

En la introducción que inicia la compilación, Carlos Abraham presenta cada uno de los textos, su fuente y su contexto; en su análisis señala la presencia de los elementos fantásticos en la situación en la que estos se insertan. No son cuentos en los cuales la realidad está modificada por los elementos científicos, sino que estos son novedades —al modo de la primera ciencia ficción decimonónica, cuyo modelo sería la obra de Jules Verne— científico-tecnológicas, como, por ejemplo, los anteojos de ultravisión que aparecen en «La verdad fantástica», instrumentos que se insertan en lo que era la vida civil de nuestra Argentina finisecular. Ese empeño científico se extiende hacia lo sobrenatural; recordemos que, en la segunda mitad del siglo xix, aparecen sociedades de investigación psíquica o doctrinas como el espiritismo de Allan Kardec, que intentaban dar cuenta, en forma positiva, de aparentes fenómenos preternaturales o sobrenaturales, es decir, estos fenómenos no se deberían a la presencia de ángeles o demonios, sino a fuerzas naturales que aún no serían conocidas o estados de la materia que la física todavía no estudiaba; como en «Umbra», en el cual, como señala el compilador, el hipnotismo y el magnetismo iban asociados. En esa dirección, de lo que llamaríamos una mirada positiva, se abordan una naturalización de las creencias tradicionales que se vinculaban con la superstición o credulidad, como en «Las luces malas», donde ciertas apariciones se resuelven en modo puramente natural.

Se trata entonces de una selección de textos absolutamente desconocidos y de muy difícil acceso, por ello, el libro pone al alcance de los lectores actuales una producción que, en su tiempo, fue muy leída, que, de alguna manera, conforman el nacimiento de una literatura fantástica especulativa en la Argentina. Es de destacar la excelente edición del libro, que está acompañado con abundantes notas que explican las referencias epocales de las narraciones. Añadimos que esta característica es habitual en los volúmenes que conforman la colección Cuadernos de la Gran Aldea.

Notas

* 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. Correo electrónico: agmepisteme@gmail.com

Disponible en:
http://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2604971008/2604971008.pdf

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Alejandro G. Miroli
LAS FICCIONES MARAVILLOSAS DE EDUARDO L. HOLMBERG
The Wonderful Fictions of Eduardo L. Holmberg

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161

RESEÑAS

UN DIÁLOGO ESTABLECIDO ENTRE LA POESÍA Y EL LECTOR

An Established Dialogue Between Poetry And The Reader

Alicia Lidia Sisca
Universidad del Salvador , Argentina
alsisca@usal.edu.ar

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
revista.gramma@usal.edu.ar

Rossi O.. La poesía de Antonio Requeni. Vigencia (y novedad) de la tradición. 2023. Buenos Aires. Vinciguerra

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604971009/

Datos de la Obra

Rossi, O. (2023). *La poesía de Antonio Requeni. Vigencia (y novedad) de la tradición*. Buenos Aires: Vinciguerra.

El valor de este texto radica en el responsable compromiso asumido por su autor cuando, en una reunión de escritores, alguien sugirió la necesidad de actualizar el estudio sobre la obra de un poeta poseedor de notable rigor estético, nacido antes de 1950: Antonio Requeni.

Osvaldo Rossi, también poeta, organizó este breve ensayo en seis partes. Las tres primeras responden a la estructura propia del discurso académico: i. «Introducción», ii. «Ejes de la obra poética de Requeni» y iii. «Palabras finales». Luego siguen: iv. «Testimonios», v. «Datos biográficos» y vi. «Obra publicada».

i. El autor inicia la «Introducción» con una transcripción de Alejandra Pizarnik: «La poesía es el lugar donde todo sucede», como modo de situar la obra clásica y, a la vez, renovadora de Antonio Requeni. Anticipa también que, además de poesías, va a incluir palabras testimoniales del escritor porque cree que son significativas para comprender mejor sus textos poéticos.

Luego sugiere la posibilidad de dividir la obra en tres etapas: 1. Primera etapa (1951-1960), caracterizada por un *topos* reiterado en sus poemas, inclusive en los últimos: la celebración de la vida. 2. Segunda etapa (1960-2005), en la que a la celebración se agrega la expansión de su mirada acercando lugares más allá del color local. 3. Tercera etapa (2005 hasta nuestros días), en la que no deja de haber celebración, pero unida a un dejo de melancolía.

ii. En esta sección Osvaldo Rossi desarrolla minuciosamente los ejes en los que se basa la obra poética de Antonio Requeni, según su apreciación: a) el rechazo al hermetismo, b) el sentimiento como germen, c) la vigencia de la tradición, d) el tono celebrante, e) la ciudad y el mundo, f) la infancia constituyente, g) la palabra en el tiempo. Explica esos ejes claramente e ilumina sus aseveraciones con la palabra poética de Requeni y también con sus declaraciones en entrevistas o en artículos, aun los más recientes. Por ejemplo, el de la página 44, en la que el ensayista transcribe el poema «Después», del libro *Último viaje*, de 2021, escrito por Antonio Requeni a los noventa años. Además de desarrollar ampliamente su postura con respecto a la poesía de Requeni, incluye las posibles influencias que tuvo el poeta como la de Quevedo, Lope de Vega, Góngora, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, entre otros.

Asimismo, cabe destacar, en las notas a pie de página, el acercamiento a la bibliografía sobre Requeni y algunas citas interesantes. Selecciono dos. En la página 15 y otras, la alusión a un artículo publicado en *Gramma*, que Requeni tituló «La poesía y el lector. Un diálogo interrumpido» (2009). En la página 30, al referirse al tono celebrante de la poesía de Requeni, Rossi transcribe algunas palabras del prólogo que María Rosa Lojo (1992) hace de *Poemas(1951-1991)*. La escritora considera que la poesía de Antonio Requeni, en ese entonces, ya es vasta, y que su palabra irradia una luz pertinaz y una música serena e inequívoca que inmediatamente llega al lector.

iii. Con las «Palabras finales», Osvaldo Rossi cierra su ensayo sobre los poemas de Antonio Requeni y saca certeras conclusiones: su poesía es la expresión de una actitud celebrante frente a la vida; debe ser capaz de conmover o hacer reflexionar al lector; debe mostrar respeto por la tradición no sin valorar la actualización de los valores heredados y, por último, a raíz de la abundancia, en un contexto de «fatiga de la información» en el que el lector destina poco tiempo a una lectura serena, la poesía de Requeni ofrece textos que se adecuan a esa realidad porque, en ellos, privan la experiencia de humanidad afectuosa y la palabra simple que conmueve

no solo a una élite culta. El poeta Antonio Requeni establece su diálogo con los lectores a partir de palabras cargadas de humanidad, sencillas, pero profundas; simples, pero ricas; emocionadas, pero racionales, que reflejan la tradición, pero respetan la modernidad y, sobre todo, que muestran su disposición entusiasta ante la vida.

iv. En la sección «Testimonios», el ensayista considera oportuno transcribir algunos párrafos críticos de Ulyses Petit de Murat, Jorge Calvetti, Marco Denevi y Alfredo Veiravé, todos respetados escritores ya fallecidos.

v y vi. El autor concluye su trabajo con datos biográficos de Antonio Requeni y una completa enumeración de su obra en verso, en prosa y en antologías. A continuación hay una última página en la que se ofrecen datos acerca del ensayista.

Osvaldo Rossi cubre ampliamente la actualización sugerida por su colega con un estudio interesante porque presenta el análisis pormenorizado que ilumina los setenta años de la poesía de Antonio Requeni, desde la primera publicación, *Luz de sueño* en 1951, hasta la publicación de 2021, *Último viaje*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Requeni, A. (2009). «La poesía y el lector. Un diálogo interrumpido». *Gramma*xx, 46. Buenos Aires: Universidad del Salvador, Facultad de Filosofía y Letras, 154-157.

Lojo, M. R. (1992). «Prólogo». Requeni, A. *Poemas (1951-1991)*. Buenos Aires: Fraterna, 15-22.

Notas

* Profesora, licenciada y doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Correo electrónico: alsisca@usal.edu.ar

Disponible en:
http://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2604971009/2604971009.pdf

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Alicia Lidia Sisca

UN DIÁLOGO ESTABLECIDO ENTRE LA POESÍA Y EL LECTOR

An Established Dialogue Between Poetry And The Reader

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161

RESEÑAS

LO QUE SE REVELA EN LA LECTURA

What Is Revealed In The Reading

María Laura Pérez Gras
Universidad del Salvador, Argentina CONICET, Argentina
maria.gras@usal.edu.ar

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
revista.gramma@usal.edu.ar

Lojo M. R.. Lo que hicieron ahí. 2023. Buenos Aires. Corregidor. 978-950-05-3375-1

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604971013/

Datos de la Obra

Lojo, M. R. (2023). *Lo que hicieron ahí*. Buenos Aires: Corregidor. ISBN: 978-950-05-3375-1

Lo que hicieron ahí, de María Rosa Lojo, es un magnífico *puzzle* literario. Se trata de una constelación de relatos, o de una novela, porque los fragmentos-capítulos se enlazan de alguna manera y ninguno resulta ser del todo un cuento en el sentido moderno del término, aunque se podrían leer de forma independiente y en otro orden. Lo que sorprende es que el resultado de su lectura no termina solo en el armando de una trama singular, sino en el trazado de una red de poder, intrigas y filiaciones que condensan la argentinidad como una puesta en abismo de la historia argentina, desde sus inicios hasta la actualidad, con sus hitos identificables: el conflicto de la frontera con el indio, las guerrillas y las dictaduras, el peronismo y el menemismo, entre muchos otros.

El nudo que todo lo ata es un accidente único y fatal: el autobús de un grupo de niños con síndrome de Down es embestido, y ninguno de los pasajeros sobrevive. La tragedia privada de un grupo de familias que se nuclean en torno al dolor y la pérdida. A partir de este punto nodal, las historias se despliegan, repliegan, enlazan, superponen y vuelven a enlazar de tal modo que ningún cabo queda suelto hacia el final.

La clave de lectura del libro parece estar enunciada en una parte del relato «Rey desnudo»:

> El espejo tiene un marco en forma de rayos de sol, la luna está trizada. Solo refleja fragmentos de las caras que componen un rompecabezas transitorio sobre la superficie rota.
>
> A veces Lía se para frente a ese espejo. Le hace muecas, le saca la lengua. Le divierte que la mitad de la lengua se vea un centímetro más arriba que la otra, que un ojo se despedace, desfasado. Como en algunos cuadros o historias donde hay partes descolocadas, ocultas o perdidas, que solo un ojo completo, por encima de todos, podría descubrir (2023, p. 33).

El ojo que mira por encima de los fragmentos dispersos es el del lector y, por esta razón, el único que logra trazar las líneas de tiempo, dibujar los árboles familiares, constelar sus secretos y traiciones, recurrir a la memoria individual y colectiva para ubicar cada momento en un contexto histórico determinado. Y las piezas terminan por encajar como en una obra maestra de orfebrería, porque cada una fue diseñada por María Rosa Lojo para encastrar con la otra en su preciso lugar, a partir de la forma y el sentido de cada palabra justa, reconocible, pero, al mismo tiempo, sublimada por su talento de poeta.

Sin embargo, hay momentos en que la trama se espesa y no resulta tan clara la salida hacia adelante. Habrá que sortear obstáculos, dificultades: las filiaciones bastardas, los linajes dislocados, las traiciones heredadas, las transgresiones que provocan el poder y el dinero, los secretos demasiado bien guardados, el lugar de las mujeres entre los políticos de turno, los avatares de la historia nacional. El camino de salida de la red de sometimiento y engaño que se establece entre los personajes es el del amor desinteresado, el único que parece lograr reparar el daño que ha marcado a esta familia expandida, tan fragmentada como su historia, a lo largo de generaciones.

Lo que hicieron ahí no solo recorre la historia nacional, sino también la obra completa de Lojo, sus grandes temas y obsesiones: los relatos de la frontera con las comunidades originarias nos recuerdan especialmente a sus novelas *Finisterre* (2005) y *La pasión de los nómades* (1994). En esta última, aparece la saga celta del mago Merlín como parte de la tradición gallega de los antepasados de María Rosa, a la que se llega también cuando Justina, protagonista de varios relatos del nuevo libro, elige convertirse en «Ginebra» luego de traicionar a su esposo Arturo. También hay conexiones con *Todos éramos hijos* (2014) en las historias relacionadas con la guerrilla y la dictadura. Además, varios de los relatos se ubican en la localidad fronteriza de Chivilcoy, que remite a *Solo queda saltar* (2019), la novela juvenil de Lojo. Asimismo, encontramos ciertos paralelismos

entre Menem, el caudillo del siglo xx, y su antecedente decimonónico, Juan Manuel de Rosas, comparación que ya aparece en uno de los cuentos de Lojo que conforman *Historias ocultas en la recoleta* (2000), «Ni el polvo de sus huesos». Otro guiño de la autora nos señala su conocimiento sobre el culto a los santos populares, y nos recuerda los cuentos de *Cuerpos resplandecientes* (2007), en los episodios poscarcelarios de uno de los personajes, Miguel, en su renacer místico y su devoción por el Gauchito Gil.

Al igual que en todas sus obras, tanto en la prosa como en la poesía, Lojo ofrece, en este nuevo libro, un trabajo exquisito con la palabra, como se puede apreciar, por ejemplo, en el comienzo del relato titulado «Nacer»:

> Está desnudo. Se sumerge poco a poco en el agua fría de la primavera. El calor se expande en el centro caldeado de las ciudades, no a la intemperie, en la región que los mapuches llamaron *Huecufú Mapú*: la tierra del diablo, bajo el cielo del Sur.
>
> Si alguien se le aproximara lo suficiente, encontraría sobre los vellos enrulados del pubis una marca roja de nacimiento. Su cuerpo tiene otras marcas posteriores. Un tatuaje del Guacho Antonio Gil, en el antebrazo. Dos o tres cicatrices y quemaduras, que podrían ser las huellas de un accidente. Surcos netos, crudos, inscritos sobre la piel con un cuchillo, o quizás con una faca como las que usan los presos en las escaramuzas de las cárceles.
>
> El pene se retrae, encogido, mínimo como el de un niño, al contacto con las ondas de esa laguna parecida a un mar, que tiene tres islas interiores, como países en miniatura. Muchos han ido, sin saberlo, a morir ahí, bajo tormentas subestimadas o imprevistas. Pero él viene a nacer (2023, p. 71).

María Rosa Lojo sostiene una firme convicción a lo largo de toda su obra creativa, así como en sus trabajos académicos sobre la ficción histórica: la literatura es la única que puede completar lo no dicho en los otros discursos, como el de la historiografía, no para tomar partido por una de las facciones de cada época y sus interpretaciones de los hechos, sino para, simplemente, desentrañar *lo que hicieron ahí* con la mirada de quien desea ver, sin sesgos ni intereses propios, para luego ofrecernos lo que se revela en la lectura de sus libros.

Notas

* María Laura Pérez Gras es Doctora en Letras e Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y del Instituto de Literatura Argentina (ILA) de la UBA, profesora titular de Literatura Argentina, del Seminario de Literatura Argentina y de Metodología de la Investigación en la Universidad del Salvador, donde dicta seminarios de posgrado, dirige el Doctorado en Letras y proyectos de Literatura Argentina. Correo electrónico: maria.gras@usal.edu.ar

Disponible en:
http://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2604971013/2604971013.pdf

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

María Laura Pérez Gras
LO QUE SE REVELA EN LA LECTURA
What Is Revealed In The Reading

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161

RESEÑAS

MORFOLOGÍA COMPARADA: CUESTIONES DE MÉTODO PARA AMÉRICA LATINA

Comparative Morphology: Methodological Issues For Latin America

Lucía Battista Lo Bianco
Universidad de Buenos Aires, Argentina
luciabattlo@gmail.com

Yamila Martínez Pandiani1
Universidad de Buenos Aires, Argentina
ymartinezpandiani@gmail.com

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
revista.gramma@usal.edu.ar

Croce M.. Comparatismo contrastivo. Manual para una práctica urgente. 2023. Santa Fe. Universidad Nacional del Litoral, Editora Vera Cartonera. 978-987-692-349-1

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604971014/

Datos de la Obra

Croce, M. (2023). *Comparatismo contrastivo. Manual para una práctica urgente.* Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Editora Vera Cartonera. ISBN: 978-987-692-349-1 [Obra disponible en línea: https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/7201/VERA_almanaque_croce.pdf?sequence=1&isAllowed=y]

El reciente libro de Marcela Croce publicado en Argentina por la editorial universitaria Vera Cartonera es, a todas luces, un nuevo esfuerzo de sesuda síntesis realizado por su autora en torno a temas en los que ha insistido durante muchos años. Escrito en la afirmación ineludible de una primera persona sin concesiones, se postula, ya desde el subtítulo, como un manual y, en efecto, por la síntesis y la indexación de sus planteos, lo es. No obstante, por la osadía de su propuesta, aunque no por la ausencia de su justificación, creemos que también se emparenta con el ensayo.

El menudo libro consta de cinco breves capítulos y de una introducción fundamental para todo aquel que no piense en la teoría literaria como un género ancilar. Su prólogo está a cargo de la historiadora brasileña Lilia Schwarcz, quien define la propuesta de Croce como un «desafío potente» (2023, p. 3), que tiene el objetivo de «escrutar comparativamente la producción intelectual de los países latinoamericanos», incluyendo a Brasil. Efectivamente, Croce celebra la heterogeneidad, cuyo Aleph, según establece, es el Caribe, por su dispersión insular y su diversidad de metrópolis colonizadoras. A su vez, defiende una metodología plural, propicia, original y necesaria para un abordaje integral de los estudios de literatura latinoamericana en la actualidad. Establece, entre otras cuestiones transdisciplinarias, que Lengua y Literatura deberían estudiarse juntas, y que esta última, asimismo, debería abordarse junto a otras formas estéticas.

Al conjunto de su planteo metodológico, Marcela Croce lo denomina *comparatismo contrastivo*, expresión que da título a su libro. Cada capítulo se estructura en torno a un eje que conforma la totalidad de su sistema: «Tránsito por la línea serpentina»; «Epistemología fluctuante»; «Alternativa transhistórica»; «Comparación por escándalo»; «Equivalencia de fenómenos y funciones».

La autora delinea, en primera instancia, las coordenadas de su intervención, que modestamente comienza desde el sur, pero postula la posibilidad de alcances continentales. Señala, luego, que el aspecto metodológico es aquel en el que la producción latinoamericana tiende a estar menos firme y, por último, recurre al *symbolon* reunificador para abogar por la «unión acuática latinoamericana» (2023, p. 13), guiada por la metáfora fluvial de los ríos caudalosos del continente (Silvestri, 2021). Tal figura retórica revela la necesidad de trabajar con y desde un método *fluido* y *materialista*, capaz de ajustarse al objeto y no a la inversa, en el que quede claro que las afirmaciones son ciertas en tanto y en cuanto no puedan ser derribadas por los datos disponibles.

En esa dirección, Croce resalta una teorización europea, desde el entendimiento de que no por su origen se circunscribe esta únicamente a su marco originario: aquella «articulación feliz de idealismo y materialismo» (2023, p. 29), la *microhistoria* de Carlo Ginzburg, cuya lógica se asienta sobre el recelo, la pericia intelectual, la abducción como esquema de pensamiento y el método indiciario como preferencia, en detrimento de la afirmación indiscriminada que encontramos, muy a menudo, en la academia. Indudablemente, el centro del planteo de la autora es Latinoamérica, y es por esto que las observaciones metodológicas las hace con un ojo estrábico, tomando de los estudios de corte europeísta o norteamericano lo que de allí le es útil, pero con el corazón puesto en el objeto vernáculo. Es por esto que así como vuelve sobre el *(neo)barroco* (siguiendo al cubano Lezama Lima) como piedra angular, clave de lo autóctono, modo «de tránsito por lo americano» (2023, p. 13), retoma también otros antecedentes continentales de relevancia que es menester revisitar y profundizar, con atención en la particular geografía latinoamericana.

Croce alude en su sobrevuelo a la antropofagia brasileña, la antropología de Darcy Ribeiro, la Teoría de la Dependencia de Fernando Henrique Cardoso y Theotônio dos Santos, la heterogeneidad a la que se refiere Cornejo Polar y al carácter pluralista de la cultura del cual hablaba Alfredo Bosi, aunque no lo hace para revisar lo dicho por aquellos pensadores, sino para ratificar la importancia de sus postulados originales, en la urgencia que supone cuestionar hasta el estatuto mismo de las literaturas comparadas (tal y como las entienden los estudios clásicos en la tradición occidental y occidentalizante).

En aras de integrar la literatura continental en estudios transdisciplinarios y de literatura comparada, más allá de los dictámenes de la «doxa metropolitana de Occidente» (2023, p. 39), la autora encara la imprescindible emancipación del eurocentrismo y de cierto movimiento que, «bajo la forma de teorías refinadas —tanto más sutiles cuanto más abstrusas— se instala en la tarea intelectual» (2023, p. 35) y simplifica, vuelve accesorio, «menor» o dependiente lo latinoamericano.

En definitiva, desde conceptos ya clásicos de la crítica cultural y literaria latinoamericanista (por tomar dos ejemplos, el de *transculturación* [en tanto síntesis superadora de culturas diversas; Rama, 1982] y el de *comarca* [Rama, 1975] ampliada de las tierras subacuáticas sudamericanas) modula otra forma de ver la evolución latinoamericana: no como una recta, sino como una «sierpe metamórfica, tornasolada por la humedad» (2023, p. 17), en línea con la «errática geometría de las fronteras» (2023, p. 48) americanas, en una disposición crítica que no teme a lo inestable y se liga con el método iconológico de Aby Warburg.

De este modo, la autora enumera una serie de líneas de trabajo con las que ha ejercitado su método, que aquí sintetiza en términos sistemáticos, y señala que es necesario superar el problema de lo nacional y pensar a América Latina en términos de supranacionalidad (de ahí el título del capítulo «Equivalencia de fenómenos y funciones»). En otras palabras, rescata el concepto de «sistema literario» (2008) de António Cândido, ya que resulta operativo para distinguir las literaturas continentales que conforman sistema de aquellas que no. Para ello, la autora pone en valor la gran empresa que coordinó entre 2016 y 2019: los siete volúmenes de la *Historia comparada de las literaturas argentina y brasileña (1808-2010)*, editados por el sello editorial EDUVIM, no para proponerlos como modelo a imitar, sino para mostrar cómo el comparatismo resulta «adecuado para encarar un objeto plural» (2023, p. 48).

Así, con «fe laica» (2023, p. 40) en la unidad primitiva de lo latinoamericano en tanto proyecto intelectual, metodológicamente afiliada antes al «desafío que a la confirmación» (p. 40), toma como base el método comparativo, que opera por «afinidades electivas» (2023, p. 48), y enarbola la *diversidad* y el *contraste* como sustrato para la «voluntad más constructiva que analítica de las literaturas comparadas latinoamericanas» (2023, p. 40). Croce sintetiza una metodología que ofrece generosamente a aquellos que partan de no interpretar al objeto América Latina como expresión sucedánea de alguna otra cosa, sino que breguen por un latinoamericanismo intelectual.

Referencias Bibliográficas

Cândido, A. (2008). *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos 1750-1880.* Río de Janeiro: Ouro sobre Azul.

Rama, Á. (1975 [2008]). «Diez problemas para el novelista latinoamericano». *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Rama, Á. (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.

Silvestri, G. (2021). *Las tierras desubicadas. Paisajes y culturas en la Sudamérica fluvial*. Paraná: EDUNER.

Notas

* Lucía Battista Lo Bianco. Licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: luciabattlo@gmail.com
* Yamila Martínez Pandiani. Licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es doctoranda en Literatura y becaria en dicha universidad, bajo la dirección de Marcela Croce. Correo electrónico: ymartinezpandiani@gmail.com

Disponible en:
http://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/260/2604971014/2604971014.pdf

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Lucía Battista Lo Bianco, Yamila Martínez Pandiani1

MORFOLOGÍA COMPARADA: CUESTIONES DE MÉTODO PARA AMÉRICA LATINA

Comparative Morphology: Methodological Issues For Latin America

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161

AUTORES

AUTORES

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161
Periodicidad: Bianual
revista.gramma@usal.edu.ar

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604971018/

Lucía Battista Lo Bianco. Licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es Secretaria Académica del Instituto Interdisciplinario de Estudios de América Latina de la Facultad de Filosofía y Letras de dicha universidad. Allí, integra el proyecto de investigación UBACyT «Creación y promoción de un objeto: crítica de la literatura latinoamericana en el siglo xx» (2020-2024), que dirige Marcela Croce. Recientemente realizó instancias de investigación y publicaciones sobre novelas de migración y «narconovelas» mexicanas, crítica testimonial latinoamericana y estudios de género. Actualmente realiza sus estudios de posgrado sobre «narcoliteratura» colombiana, mexicana y argentina desde una perspectiva comparada.

Luciana Belloni. Doctoranda en Letras, con una beca binacional de la DAAD, en la Universidad del Salvador y en la Universidad de Kiel. Su tesis se titula *El cuestionamiento a las maternidades normativas a partir de una poética de la indumentaria en Libertad Demitrópulos*, y está dirigida por Marcela Crespo Buiturón (Argentina) y Javier Gómez Montero (Alemania). Es magíster en Literatura Española y Latinoamericana por la Universidad de Buenos Aires, con la tesis *Un asedio al archivo: la cartografía contracanónica de Libertad Demitrópulos en* La flor de hierro y Río de las congojas (Biblioteca Cervantes, 2023), dirigida por Gonzalo Aguilar. Es licenciada, correctora literaria y profesora en Letras por la Universidad del Salvador. A su vez, es investigadora y docente del proyecto internacional *Urban Cultures*, financiado por el programa Erasmus Mundus Design Measures of the European Union. Desde el 2021, con una beca de la DAAD en el marco del programa ISAP, dicta seminarios de literatura argentina como profesora invitada en el Romanisches Seminar de la Christian-Albrechts-Universität-zu-Kiel. Además, es investigadora del proyecto *Urban Dynamics*, financiado por Erasmus Plus; y del proyecto Escrituras fronterizas en la literatura argentina, financiado por CONICET-BAYLAT. Se desempeña, en la Universidad del Salvador, como docente adjunta de la cátedra Metodología de la Investigación. En el 2022, se recibió de profesora de Español para extranjeros en International House Buenos Aires (IHC) y, actualmente, trabaja en el Instituto Cervantes de Hamburgo.

Andrea Bohrn. Licencia y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Actualmente, se desempeña como docente de Gramática en la UBA y en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Dicta, en la cátedra a cargo de Oscar Conde, la materia *Lunfardo* en la Universidad Nacional de las Artes. Su tesis de doctorado, en preparación, aborda la descripción morfológica del lunfardo desde una perspectiva formal.

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 *UrbanCultures*. Es editora de la revista de Letras *Gramma*. Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas, volúmenes temáticos, y los libros: *Buenos Aires: La orilla frente al abismo. Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino* (2009); *La memoria de la llanura: Los marginales usurpan el protagonismo de la Historia* (2012); *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); *Argentina Transatlántica: el diálogo continúa* (2019). En la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, dirige el portal https://www.cervantesvirtual.com/portales/escrituras_fronterizas_literatura_argentina/

Cynthia Dackow. Licenciada en Letras y profesora por la Universidad del Salvador, y Magíster en Análisis del Discurso por la Universidad Pompeu Fabra. Actualmente, reside en Barcelona, donde está realizando su doctorado en Análisis del Discurso.

Leonardo Graná. Licenciado y profesor en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por la Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM) y doctorando en Letras en la USAL. Actualmente se desempeña en esta última institución como investigador en el Instituto de Filosofía, Letras y Estudios Orientales y como profesor adjunto de Seminario de Literatura Argentina, Introducción a la Literatura i y ii y Taller de Normativa y Corrección. Integra los grupos de investigación «Escrituras fronterizas en las literaturas argentina», dirigido por Marcela Crespo Buiturón, y «Nueva narrativa argentina anticipatoria», dirigido por la doctora María Laura Pérez Gras.

Yamila Martínez Pandiani. Licenciada y profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Es doctoranda en Literatura y becaria en dicha universidad, bajo la dirección de Marcela Croce. Integra el proyecto de investigación UBACyT «Creación y promoción de un objeto: crítica de la literatura latinoamericana en el siglo xx» (2020-2024) con sede en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de América Latina (INDEAL). Se desempeña también como profesora de Prácticas del Lenguaje en el nivel secundario en la provincia de Buenos Aires. Ha realizado instancias de investigación sobre modernismo y decadentismo en América Latina. Actualmente se dedica al estudio comparado de las «literaturas del yo» entre los siglos xix y xx.

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*.

Cristian Mitelman. Profesor de Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado los siguientes libros: *Libro de mapas y de símbolos* (poesía, 1999); *Villa Medea* (cuentos, 2007); *Una música que gira* (cuentos, 2012); *El trópico de Hegel* (novela, 2018, Premio Internacional de Novela Final Abierto); *Crítica de la razón nocturna* (novela, 2021); *Solsticio de la serpiente* (novela, 2023). Textos suyos aparecieron en *Puro Cuento*, *La Prensa*, *Ñ*. Actualmente se desempeña en docencia tanto en el nivel medio como en el terciario.

María Laura Pérez Gras. Doctora en Letras e Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y del Instituto de Literatura Argentina (ILA) de la UBA; profesora titular de Literatura Argentina, del Seminario de Literatura Argentina y de Metodología de la Investigación en la Universidad del Salvador, donde dicta seminarios de posgrado, dirige el Doctorado en Letras y proyectos de Literatura Argentina. Se especializa en el estudio de relatos autobiográficos de cautiverio y de viaje, en la edición crítico-genética de manuscritos del siglo XIX y en el área de la imagología. En los últimos años, indaga también en la literatura especulativa actual. Ha escrito más de cincuenta artículos para revistas, libros y encuentros científicos del país y del exterior. Entre sus publicaciones, se destacan los libros de investigación *Relatos decautiverio* (2013) y *Cautiverio y prisión de Santiago Avendaño Tomos I y II* (2019 y 2022), por Ediciones Universidad del Salvador; y los de ficción: la novela *El único refugio* (2019) y el poemario *El tiempo usurpado* (2022), ambos por Ediciones Corregidor.

Alicia Lidia Sisca. Profesora, licenciada y doctora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Se desempeñó como directora de la Escuela de Letras de la USAL en la sede de Buenos Aires y en la Delegación de Pilar desde junio de 1983 hasta diciembre de 2013. Es Profesora Emérita Titular en la cátedra de Literatura Argentina (siglo xix) de la carrera de Letras desde junio de 1983. Integra la Comisión del Doctorado en Letras de la Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la USAL desde mayo de 2000. En septiembre de 1989, fundó *Gramma*, revista de la Escuela de Letras de la USAL. Ha publicado numerosos artículos de su especialidad y dado conferencias en la Argentina, Brasil y Uruguay. Publicó, en 2002, *MartínFierro como obra portadora de valores cristianos enraizados en el ser cultural argentino*. Una selección de esta tesis se halla en la Biblioteca Virtual Cervantes de España. En 2007, en colaboración con Gloria O. J. Martínez, publicó *Manual de Metodología para la Investigación en Humanidades* y, en 2016, *El* Martín Fierro *y los valores sustanciales de nuestra identidad cultural*, una edición homenaje a José Hernández de la editorial Docencia de Buenos Aires. Es colaboradora de la Sección Rincón Gaucho de *La Nación*.

Fernando Sorrentino. Profesor de Lengua y Literatura. Sus cuentos se caracterizan por entrelazar, de forma casi subrepticia, la realidad con la fantasía, de manera que el lector no siempre logra determinar dónde termina la primera y empieza la segunda. Desde 1969 hasta la actualidad, ha publicado más de noventa libros (cuentos, novela, ensayo, entrevistas), no solo en español, sino también en diversas lenguas de Europa y de Asia. Uno de sus relativamente recientes libros de cuentos es *El crimen de san Alberto*, publicado por la Editorial Losada, empresa que, asimismo, ha dado a luz sus *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* y sus *Sieteconversaciones con Adolfo Bioy Casares*.

Disponible en:
http://portal.amelica.org/ameli/journal/260/2604971018/2604971018.pdf

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en portal.amelica.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

AUTORES

Gramma
vol. 35, núm. 72, 2024
Universidad del Salvador, Argentina
revista.gramma@usal.edu.ar

ISSN: 1850-0153
ISSN-E: 1850-0161