



30
BOLETÍN

ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X

Literatura y otros
lenguajes artísticos:
manifestaciones
contemporáneas



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE
LA CRÍTICA LITERARIA

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

MENDOZA,
jul-dic 2022





UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas



GRUPO DE
ESTUDIOS
SOBRE LA
CRÍTICA LITERARIA

30

BOLETÍN

ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE LITERATURAS MODERNAS
GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS
CRÍTICAS

MENDOZA
jul-dic 2022

Datos de Revista - Journal's Information



Revista promovida por ARCA (Área de Revistas Científicas y Académicas) de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, Argentina.

Email: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

<https://www.facebook.com/arca.revistas/>

<https://www.instagram.com/arca.revistas/>

El **Boletín GEC** es una publicación a cargo del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Desde su fundación, en 1987, por parte de la Prof. Emérita Emilia de Zuleta, se dedica a difundir trabajos académicos sobre teoría literaria y prácticas críticas, además de sus relaciones con otras disciplinas. Suele incluir también entrevistas, reseñas u otros documentos relevantes. Se publican dos números por año.

Boletín GEC is a publication in charge of the Research Group on Literary Criticism (GEC), School of Philosophy and Literature, National University of Cuyo. Since its foundation in 1987 by Emeritus Professor Emilia de Zuleta, it disseminates academic works on literary theory and critical practices, in addition to its relationship with other disciplines. It often includes also interviews, reviews and other relevant documents. Two issues are published per year.

Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo.

Centro Universitario-Parque General San Martín-M5502JMA. Mendoza Argentina. Gabinete 319.

E-mail: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar | Url: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/>

Fotocollage de tapa de Clara Luz Muñiz, a partir de imágenes de uso libre con atribución, de Sebastian Mark, Michal Marlon, Anne Nygård, DeepMind y Steinar Engeland, en Unsplash; más una captura de pantalla de la película *Zama* (2017) escrita y dirigida por Lucrecia Martel, basada en la novela homónima del escritor mendocino Antonio Di Benedetto.

Revista
Boletín GEC
Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Nº 30 (2022), jul-dic.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
Semestral
1. Teoría literaria. 2. Crítica literaria.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Equipo editorial

Director y editor científico:

Luis Emilio Abraham (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Editoras:

Laura Martín Osorio (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina),

María Victoria Urquiza (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina).

Correctoras: Silvina Bruno (Instituto Superior de Formación Docente Santa María Goretti, Argentina),

Flavia Farías Castro (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Diseño y diagramación:

Clara Luz Muñiz (Área de Revistas Científicas y Académicas, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Gestión OJS:

Facundo Price (Área de Revistas Científicas y Académicas, Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

Comité editorial

Germán Brignone (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina), Gladys Granata (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), Laura Raso (Universidad Nacional de San Juan, Argentina), Susana Tarantuviez (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina), Evangelina Vera Moreno (Instituto de Formación Docente Villa Mercedes, Argentina).

Consejo asesor y evaluador

Mabel Brizuela (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

María del Valle Calviño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Óscar Cornago (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)

Pablo Darío Dema (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

José Di Marco (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)

Laura Fobbio (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

José Luis García Barrientos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)

Ana Levstein (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Germán Prósperi (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Gabriela Simón (Universidad Nacional de San Juan, Argentina)

María Beatriz Taboada (Universidad Nacional de Entre Ríos- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Alicia Vaggione (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Gustavo Zonana (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Emilia de Zuleta (Academia Argentina de Letras)

Índice

Dossier: Literatura y otros lenguajes artísticos:
manifestaciones contemporáneas 7

Lucía Caminada, Carlos Dámaso Martínez & Silvio Mattoni,
coords.

Literatura y otros lenguajes artísticos: manifestaciones contemporáneas	9
Lucía Caminada, Carlos Dámaso Martínez & Silvio Mattoni	
La imagen fantasma: falta y foto en dos novelas de Mario Bellatin	18
Silvio Mattoni	
Los laberintos narrativos de Roberto Bolaño	39
Fernando Moreno	
Literatura y fotografía: recordar, observar, preservar	54
Lucía Caminada	
Variaciones en la transposición al cine de un cuento de Silvina Ocampo: <i>El impostor</i> , de Alejandro Maci	75
Carlos Dámaso Martínez	
Hacia una estética de la espera. Apuntes sobre la transposición cinematográfica de <i>Zama</i> por Lucrecia Martel	85
Gonzalo Córdoba Saavedra	
Escrituras asémicas: temporalidad y heterotopía en el nuevo orden informacional	103
Anahí Alejandra Ré	

Entre las palabras y las imágenes: *La princesa de mis sueños*, de Fernanda Laguna 131
Valeria Agustina Noguera

Estudios 145

El “teatro suplente” en pandemia: la crisis del convivio desde lo técnico y lo narrativo 147
Ana Federica Distefano

El infierno prometido, una novela histórica pop 165
Gastón Ortiz Bandes

Entrevistas 195

Entrevista a Victoria Espinosa Santos, miembro de la Academia Chilena de la Lengua 197
Jesús Miguel Delgado Del Águila

Reseñas 205

Sobre: Caminada, Lucía (2020). *La mirada dislocada: literatura, imagen, territorios*. 207
Natalia Lorena Ferreri

Sobre: Di Benedetto, Antonio (2022). *Escritos del exilio. Textos desde Madrid 1978-1983*. Introducción y compilación de Liliana Reales y Mauro Caponi. 212
Gladys Granata

ACERCA DE ESTA REVISTA 217



Dossier

Literatura y otros lenguajes artísticos: manifestaciones contemporáneas

Coords.

Lucía
Caminada

Carlos Dámaso
Martínez

Silvio
Mattoni

Literatura y otros lenguajes artísticos: manifestaciones contemporáneas

*Literature and other artistic languages: Contemporary
manifestations*

Lucía Caminada

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

lucia.caminada@comunidad.unne.edu.ar • orcid.org/0000-0002-5477-8219

Carlos Dámaso Martínez

Universidad Nacional de las Artes - Instituto de Literatura
Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, Argentina
cdmartine@hotmail.com

Silvio Mattoni

Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
silviomattoni@yahoo.com.ar • orcid.org/0000-0003-4449-6186

Recibido: 05/06/2022. Aceptado: 20/06/2022

Resumen

Este trabajo cumple la función de introducir el Dossier “Literatura y otros lenguajes artísticos: manifestaciones contemporáneas” haciendo un sintético desarrollo de algunos problemas teóricos e interrogantes que circulan en los artículos que lo componen. ¿Cómo pensar la relación entre la literatura y otros lenguajes artísticos? ¿Las relaciones entre imagen y literatura pueden producir narrativas con rasgos propios, caracterizadas por ser intersticiales? La propuesta invita a examinar diversos lenguajes híbridos desde lo interdisciplinario, a repensar la literatura en el intento de delinear subjetividades marcadas por miradas contemporáneas complejas y duales. Ocupándose de la literatura y de sus diálogos o confrontaciones con la gran área de los lenguajes visuales, los artículos del dossier ponen de relieve algunos de los muchos vínculos que existen entre la escritura y la imagen, aún inagotables para los estudios literarios.

Palabras clave: literatura y artes visuales, literatura y cine, palabra e imagen

Abstract

This text fulfills the function of introducing the Dossier “Literature and other artistic languages: Contemporary manifestations” making a synthetic development of some theoretical problems and questions that circulate in the articles. How to think the relationship between literature and other artistic languages? Can the relations between image and literature produce narratives with their own, interstitial features? The proposal invites to examine different hybrid languages from interdisciplinary approaches, to rethink literature in the attempt to delineate subjectivities marked by complex and dual contemporary views. Dealing with literature and its dialogues or confrontations with the great area of visual languages, the articles in the dossier highlight a good number of links that exist between writing and image, still inexhaustible for literary studies.

Keywords: literature and visual arts, literature and cinema, word and image

La propuesta de este dossier parte de un sencillo interrogante: ¿cómo pensar la relación entre la literatura y otros lenguajes artísticos? Entre ellos, principalmente nos interesaron en esta propuesta las vinculaciones entre la palabra y la imagen, entre poéticas artísticas que se manifiestan en narrativas híbridas y se expresan en diversas manifestaciones, generando percepciones, lecturas y configuraciones estéticas innovadoras en la producción artística contemporánea. Por eso, cabe preguntarse nuevamente: ¿las relaciones entre imagen y literatura, o entre literatura y sonido, pueden producir narrativas con rasgos propios, caracterizadas por ser intersticiales? A partir de esta segunda pregunta que nos realizamos, proponemos que la imagen puede interpretarse en su modo narrativo desde diferentes ángulos, ya que en esas relaciones hay algo que está más allá de lo que visiblemente observamos.

Las relaciones entre palabra e imagen son tan antiguas como la literatura, que desde sus orígenes introdujo la écfrasis como un momento de su conjunto narrativo. Pero también quizás se trata de relaciones antiquísimas en la composición de imágenes, que acaso desde siempre ilustraron o se refirieron a un contenido verbal. La modernidad les impuso a tales relaciones de traducibilidad, nunca total, siempre problemática, una dislocación que produjo nuevas formas de narrar, de leer, de interpretar y

de representar. En este dossier se analizan algunas de esas poéticas artísticas que inducen a narraciones híbridas, a juegos entre imágenes y literaturas que al mismo tiempo divergen de los usos de la descripción o de la ilustración y convergen en nuevas formas de representar la experiencia.

No es ajeno a las conjeturas de los ensayos que aquí se reúnen el hecho de que esos lenguajes híbridos, verbales, visuales, técnicos o tecnológicos, pueden traslucir también nuevos modos de la subjetividad contemporánea.

Por otro lado, es importante destacar que el arte contemporáneo no solo incorporó el orden de las palabras en sus contornos –como se hizo con títulos, temas, paralelismos entre imágenes y formas, entre despliegues en el espacio y desarrollos en el tiempo, como suponía una división clásica–, sino que el concepto y hasta la grafía se volvieron modos internos de la obra artística. En ámbitos de la así llamada “poesía visual”, por ejemplo, no se puede ya discriminar qué corresponde al arte conceptual y qué sigue dependiendo de una forma de literatura.

La propuesta invita, desde lo interdisciplinario, a repensar la literatura en el intento de delinear subjetividades marcadas por miradas contemporáneas complejas y duales. Tal es el efecto que puede producirse en el sujeto lector, o en el sujeto espectador a través de las relaciones de palabras, textos y diálogos en la producción audiovisual (cine, video y otros formatos).

El recorrido de lectura y estudios que propone este dossier comienza con un artículo de Silvio Mattoni, “La imagen fantasma: falta y foto en dos novelas de Mario Bellatin”, donde se plantea una vez más la cuestión de las relaciones complejas entre texto e imagen cuando se proponen en la unidad de un libro. Se trata entonces de analizar dos obras breves del autor latinoamericano Mario Bellatin, donde la yuxtaposición de un relato novelesco con series de fotografías no se presenta como una ilustración del texto por las imágenes ni tampoco como alguna suerte de descripción verbal de estas últimas. La divergencia entre las fotos y lo narrado se acentúa además por el uso de ciertos epígrafes que reproducen momentos o elementos del texto al pie de unas fotos cuyo contexto parece

radicalmente diferente. El artículo explora entonces los fenómenos de sentido que surgen de esa distancia entre fotos y relatos, que ambos libros sin embargo incitan a subsanar. La lectura, en ese caso, debería descifrar lo que falta en el sentido lineal, lo que en las fotos no ilustra nada y lo que en los textos también se escapa porque resulta indescriptible. En particular, en las narraciones de Bellatin, esa falta en el sentido, o esa falla en la ilustración que convierte toda imagen en un fragmento de una totalidad inaccesible, acaso inexistente, se relaciona con el contenido de los relatos, donde sendos héroes (en una de las novelas, un famoso escritor japonés; en la otra, un narrador conjeturalmente autobiográfico) están privados de una parte de sus cuerpos. Más allá de que la parte corporal ausente, de nacimiento o accidentalmente sufrida, sea un absurdo, como la cabeza de Mishima, o un efecto de realidad, como el brazo del narrador, se trata de exponer ante la imaginación aquello que ninguna imagen podrá representar, y de reclamar entonces el auxilio de la reflexión. Así, la concepción de la imagen del cuerpo propio, atravesado por las palabras, se revelaría tan fragmentaria como la de un espejo o, en estas novelas de Bellatin, como unas fotografías en un archivo cualquiera.

Al final de cada novela, la búsqueda crítica habrá pues de asignar un sentido posible a los fragmentos, a las fotos, no para aclarar el sentido de lo narrado, sino para sobrepasar su íntima circularidad, dado que ambos relatos tienen una estructura recursiva, con reiteraciones y recomienzos, y se interrumpen sin necesidad de postular alguna suerte de desenlace. Y si los textos manifiestan la discontinuidad estructural del lenguaje, las fotos no van a subsanar esas interrupciones, esa fragmentariedad, mediante alguna vía de escape imaginaria que ilustraría la serie de aventuras de los personajes, sino que antes bien acentuarán el efecto de discontinuidad. Algo falta en las palabras, toda imagen es parcial, y también el cuerpo que escribe, como el cuerpo que lee, como el cuerpo que mira, son incompletos de nacimiento. Las alusiones psicoanalíticas del autor le permiten al artículo conjeturar algunas posibles relaciones con la teoría de la constitución subjetiva del cuerpo como imagen y de su fractura simbólica según las especulaciones de Jacques Lacan.

La relación entre fotografía y literatura es retomada por Fernando Moreno para analizar el relato “Laberinto” del escritor chileno Roberto Bolaño. En ese cuento, la fotografía se sitúa en el centro de un dispositivo que incluye, activa y fundamenta la fabulación y la invención. El artículo analiza los modos en que Bolaño recurre al recurso de écfrasis narrativa, que se trata justamente de un procedimiento que implica introducir un relato al describir la historia representada en un objeto o en una obra artística. Al apelar a este recurso, la consecuencia es un relato que, según la hipótesis de lectura de Moreno, se separa de la representación estrictamente realista, proponiendo un espacio laberíntico, compuesto por múltiples caminos y senderos, en el que resuenan voces dispares de todo tipo. A raíz de esta propuesta, lo que emerge del nexo entre literatura y fotografía se centra en el laberinto, concebido tanto como concreción de una escritura o como poética, como un factor determinante de un cuestionamiento a propósito de las posibilidades del lenguaje y de las libertades de la imaginación en su tarea de construir y desplegar mundos y sentidos. El laberinto, además de identificarse en el texto del escritor chileno, se construye en el archivo fotográfico incluido en este artículo, que incluye fotografías que tejen vínculos con la realidad extratextual.

Otro artículo que incluimos en el eje temático de la relación dialógica entre literatura y fotografía pertenece a Lucía Caminada, una especialista en su estudio y autora de *La mirada dislocada* (2020), un libro que se ha ocupado centralmente de las relaciones complejas entre las obras literarias y la imagen desde el punto de vista conceptual e histórico. En el artículo incluido en este dossier, se dedica a analizar una serie de textos del escritor alemán W.G. Sebald, especialmente su novela más difundida, *Vértigo*, publicada en 1990, y también *Campo Santo* y *Sobre la historia natural de la destrucción*.

Caminada descubre en las lecturas realizadas sobre estos libros que en la intersección de esta combinación de escritura e imágenes se revela casi imperceptiblemente una mirada interior y, a la vez, deja traslucir que el autor selecciona “imágenes mentales y recuerdos” que le sirven para configurar su historia íntima, personal y un contexto histórico concreto. Ambos aspectos se combinan y especialmente las fotografías evocan el

pasado y lo capturan como algo real y lo perpetúan en una experiencia sensible de una dimensión profunda de lo íntimo. Es por eso que esta combinación de dos dispositivos, el de la escritura y el de la imagen, permiten al lector “recordar, observar y preservar”. En la obra de este escritor, asevera Caminada, “la fotografía constituye la materialidad del proceso narrativo, dialogando con espacios y tiempos cuya intensa carga emocional se encuentra ligada a cambios socio culturales”.

Otro aspecto importante que destaca la autora del artículo es que la fotografía en los libros de Sebald no tiene la función de ilustrar lo que dicen las palabras, lo que comunica la escritura. A veces, como un relato tiene autonomía, en otras ocasiones entabla el diálogo con las palabras, con sus significaciones y sentidos. En esa relación y en sus intersticios, la imagen también puede funcionar como “prueba” o como un documento verificador. Así como en sus ensayos sobre el diálogo entre la escritura literaria y la imagen fotográfica o con las artes visuales sobre Cortázar, las vanguardias literarias y, especialmente, el surrealismo, en este artículo Caminada explora la complejidad de esta relación entre dos lenguajes artísticos y observa sus variaciones combinatorias, sus particularidades semióticas y estéticas.

Por otra parte, pasando al universo del cine y la literatura, este dossier incluye dos artículos que analizan transposiciones cinematográficas, en los cuales los vínculos entre el séptimo arte y la literatura crean un lenguaje particular, reparando en la re-narración y otros recursos.

El primer artículo que encontramos al respecto, es el de Carlos Dámaso Martínez que escribe “Variaciones en la transposición al cine de un cuento de Silvina Ocampo: *El impostor*, de Alejandro Maci”. El texto se centra en el análisis de la transposición del cuento “El impostor”, de Silvina Ocampo, publicado en 1948 y llevado al cine bajo el mismo título en 1997 por Alejandro Maci, si bien el proyecto había sido iniciado por María Luisa Bemberg en 1994 y no pudo ser finalizado debido a su fallecimiento. Centrándose en la noción de transposición y desde un enfoque crítico, el autor analiza las diversas variantes que llevan a pensar este concepto como transformación semiótica posible de identificar en el pasaje de un lenguaje

a otro. Esta reflexión teórica para pensar los lenguajes visuales y su conexión con el mundo de la literatura, lo lleva a confrontar el análisis con otra transposición fílmica del mismo cuento, realizada por Arturo Ripstein con el guion de Manuel Puig en 1984. En la película de Ripstein resulta sumamente curiosa la transposición de género que realiza así como la trayectoria del fantástico al melodrama y las variaciones del modo en que lo pensaba en su guion originariamente Puig, quien para marcar esas diferencias con lo que hizo Ripstein lo publicó en formato de libro en 1985, con el título *La cara del villano*.

Al seguir en este eje que resalta la transposición en la literatura y el cine, en “Hacia una estética de la espera. Apunte sobre la transposición cinematográfica de *Zama* por Lucrecia Martel”, Gonzalo Córdoba Saavedra se enfrenta a la lectura específica de la obra del escritor cuyano y su posterior realización cinematográfica por la reconocida cineasta argentina Lucrecia Martel. Al partir de la base de que Antonio di Benedetto conocía muy bien las reglas y mecanismos del séptimo arte, es posible identificar en su literatura algunos elementos narrativos que puso en marcha. Asimismo, desde el ámbito del cine, nuevamente la maquinaria literaria ha sido transpuesta al lenguaje cinematográfico. Lucrecia Martel estrenó en 2017 su adaptación de la obra cumbre del autor mendocino, *Zama*, e inmediatamente se transformó en una película aclamada por la crítica especializada. El artículo estudia los recursos que Martel utiliza para dotar a Diego de Zama de ciertas características que lo hacen un personaje distinto al que encontramos en el libro. La espera, la lentitud, el paisaje, son retomados para pensar este vaivén entre literatura y cine que crean un enfrentamiento y diálogo de lenguajes.

Alejándonos un instante de las áreas más tradicionales para pensar el vínculo entre literatura y artes visuales, como lo son el cine y la fotografía, nos vamos a una propuesta que disloca la mirada y nos coloca frente a un tropo aún poco indagado desde el área de las Letras. Al hacer hincapié en el eje de escrituras visuales y técnicas, Anahí Ré, en su artículo “Escrituras asémicas: temporalidad y heterotopía en el nuevo orden informacional”, nos lleva en primer término a preguntarnos de qué hablamos cuando nos referimos a escrituras asémicas. La autora parte de la base de que en

nuestra vida diaria la escritura se impone en todos los ámbitos ya que es una idea dominante que focaliza los abordajes en su función comunicativa o de registro. Esta forma de concebirla trae como consecuencia directa que se desestimen e ignore el potencial que habilita la reflexión sobre su dimensión estética, técnica, epistemológica y ontológica. Este ejercicio de reflexión resulta de cabal importancia para nutrir la práctica y el pensamiento sobre las prácticas de lectura y escritura, aun en los casos en los que el objetivo sea cultivarlas como mero vehículo de comunicación.

Al tener en cuenta este panorama, las escrituras asémicas, han sido abordadas y estudiadas desde las disciplinas que involucran a las artes visuales, pero aún se encuentran marginalizadas dentro de los estudios literarios. En este trabajo la autora propone caracterizar y conceptualizar estas escritura asémicas y para esto recurre al diálogo y a la fricción con las escrituras algorítmicas. Se pregunta, por tanto, por los efectos de sentido que se pueden atribuir a las prácticas de escrituras asémicas en el marco del giro informacional.

Por último, el nexa entre arte y literatura es retomado en el artículo de Valeria Agustina Noguera, “Entre las palabras y las imágenes: *La princesa de mis sueños*, de Fernanda Laguna”, donde analiza una obra de esta autora que podría considerarse en principio dentro de lo que se suele denominar “libro de artista”, si no fuera por la importancia de la escritura literaria en su composición. Entre imágenes y poemas, la artista realizaría más bien un nuevo modo del relato autobiográfico, o quizás la construcción de un personaje que se identifica con su nombre propio. Pero como bien señala la autora del artículo, no se trata solo de una coexistencia de las imágenes con el discurso poético, cuya primera persona podría considerarse a la vez como una referencia a la experiencia y como una máscara tradicional del yo lírico, sino que lo visual, las apariciones plásticas, se introducen en la estructura misma del poema. Se destaca en el ensayo la manera en que el uso del verbo “ver”, en un texto particular, produce por parte de Fernanda Laguna la unificación de poema y visión, por lo cual la poesía no sería tampoco una écfrasis, la descripción de un cuadro, sino el registro de lo que aparece, de las imágenes del mundo como formas de la vida. Al mismo tiempo, los dibujos, collages y pinturas de Fernanda

Laguna no se detienen en el sitio tradicional del cuadro, como si se hubiesen generado solo en una necesidad expresiva y en el oficio técnico de pintar, sino que se acercan al tono sentimental de los escritos.

La poesía sería entonces mirada en acto, registro verbal de lo que aparece ante los ojos, aquello que los afecta como emoción, pasión o mera impresión; mientras que las imágenes, irónicamente cargadas de una reminiscencia infantil, serán “pensativas”, momentos de reflexión, de recogimiento, como si los ojos se cerraran ante esas “princesas” de sueño para sentir entonces el paso del impulso vital y del tiempo por el cuerpo de la artista. En resumidas cuentas, el libro de Fernanda Laguna se podría también clasificar como una suerte de diario hecho de anotaciones líricas y de recortes visuales. Pero su carácter intermedial, como se subraya en el artículo, no solo afecta las series de imágenes y de poemas o anotaciones, distorsionándolas por contaminación mutua, sino que modifica además la posibilidad misma de un diario, ya que su intimidad resulta cuestionada: esa “princesa de mis sueños” resulta ser no una autobiografía en fragmentos, como registros de momentos de una vida, sino una exposición de la intensidad afectiva de los lugares comunes, que hace imposible distinguir la supuesta belleza del *kitsch*, y que incluso rebasa la violencia de tales distinciones. Lo que la imagen piensa, lo que el poema ve sería acaso la disolución festiva de los límites no solo entre pintura y escritura, sino también entre lo elevado y lo banal, entre el arte y lo que ciertas frases hechas recortadas vuelven a traer, su vida indiferenciada.

A lo largo de este recorrido por la literatura y su diálogo o confrontación con la gran área de los lenguajes visuales, hemos podido leer distintas propuestas que ponen de relieve algunos de los muchos vínculos que existen entre la escritura y la imagen, aún inagotables para los estudios literarios.

La imagen fantasma: falta y foto en dos novelas de Mario Bellatin

The ghost image: Missing and photo in two novels by Mario Bellatin

Silvio Mattoni

Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional
de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
silviomattoni@yahoo.com.ar • orcid.org/0000-0003-4449-6186

Recibido: 01/08/2022. Aceptado: 10/09/2022.

Resumen

En este artículo, nos proponemos analizar dos novelas breves de Mario Bellatin que contienen series de fotografías. Por fuera de toda idea de ilustración, dichos libros usan las imágenes para ampliar los límites del relato e incluso para contradecir la literalidad de los textos. Por otro lado, el carácter incompleto y fragmentario de cada imagen se relaciona con los temas de ambas novelas: los cuerpos que tienen una falta, que llevan a lo real la no-totalidad del sujeto más allá de su imagen en el espejo.

Palabras clave: fotografía, Mario Bellatin, cuerpo, imagen, falta

Abstract

In this article, we propose to analyze two short novels by Mario Bellatin that contain series of photographs. Outside of any idea of illustration, such books use images to extend the limits of the story and even to contradict the literality of the texts. On the other hand, the incomplete and fragmentary character of each image is related to the themes of both novels: the bodies that have a lack, which bring to the real the non-totality of the subject beyond its image in the mirror.

Keywords: photography, Mario Bellatin, body, image, missing

En el año 2009, se publican en Buenos Aires dos novelas breves del escritor mexicano Mario Bellatin, *Biografía ilustrada de Mishima* y *Los fantasmas del masajista*, que además de la fecha de edición comparten la particularidad de incluir al final, después del texto narrativo, un conjunto de fotografías¹. *Biografía ilustrada de Mishima* incluye entonces una serie de cincuenta fotos numeradas, cuyos epígrafes recuperan detalles del relato anterior, aunque tomarlas como ilustraciones del tema equivaldría a suponer que los fragmentos de la biografía escrita corresponden de alguna manera a la vida del escritor japonés. Solo algunas alusiones casi anecdóticas se vinculan con el caso de Mishima, con su fama. La más notoria, y que orienta el texto hacia una lectura no realista, es el suicidio ritual que se sabe que realizó, y que terminó con la decapitación. Así, la “biografía ilustrada” menciona la “cabeza cortada” del escritor, pero como una falta de esa parte del cuerpo que no le impide seguir con su trabajo literario, o acudir a lugares públicos, o entrevistarse con artistas, editores, etc. De tal modo, la vida de Mishima es la de un escritor decapitado.

Otro dato, quizás el más relevante de la novela, está en los nombres. Y si el nombre de Mishima parece estar en lugar de otro, el de otro escritor, el del autor de *Salón de belleza*, por ejemplo, también los demás personajes tienen nombres japoneses, como un tal Hiraoka, apellido de nacimiento del personaje histórico que firmó con el nombre de Mishima. ¿Acaso hay que leer la novela, que simula ser biografía, como “una obra hasta cierto punto alegórica” (Bellatin, 2009a: 47)? Tal vez no en el sentido de un texto cifrado, de carácter general, sino como la búsqueda de una experiencia de escritura en el nombre del otro. Porque aparecen otros tantos indicios de que la biografía ilustrada es también la de Mario Bellatin, a quien le falta una parte del cuerpo, bajo el nombre del japonés. Se mencionan así los títulos de sus libros, la conjetura de una malformación a

1 Para un análisis más detallado de la función de las imágenes en la obra de Bellatin, véase el artículo de Leo Cherr (2009): “Mario Bellatin y la aparición de la imagen”.

partir de un medicamento teratógeno que ocasionalmente aparece en las declaraciones y textos de Bellatin, pero sobre todo los supuestos lugares de la vida del escritor japonés tienen un aspecto, en las fotos, bastante latinoamericano, al igual que los otros que se muestran, a veces difusos, otras veces más reconocibles. Por ejemplo, en la foto número 48, mirando a cámara, vemos el rostro del mismo Bellatin, que se presenta al pie, en una nueva ironía, como uno de los “analistas que trabajó el caso Mishima”.

Es sabido que en psicoanálisis se sostuvo que hay un estadio del espejo, un período en el cual cada niño advierte y reconoce su imagen como algo completo y no una suma de partes. Esa unidad del cuerpo produciría además una especie de algarabía. Pero por otro lado, en cierto aspecto de la realidad, un cuerpo no deja de tener partes, y una parte por definición es algo que puede perderse o que puede faltar. Las fotografías del libro de Bellatin, con rostros velados, cuerpos de espaldas, y en la mayoría de los casos sin la presencia de personas, con imágenes de objetos o de paisajes urbanos, parecen recordar esa falta de unidad. Una cámara de fotos, de alguna manera, no deja de ser un espejo y puede devolver tanto la apariencia de unidad de un cuerpo o de un símbolo como su ominosa carencia de completud. Quien toma la foto manipula así un espejo que recorta la apariencia del mundo, y su arte consistiría en lograr darle un significado a ese fragmento en primera instancia arbitrariamente elegido. Podemos suponer que el autor del relato es también el fotógrafo, o que al menos organizó las imágenes si no fueron directamente producidas por él. La foto número 5, cuyo epígrafe reza “cámara de fotos que recibió Mishima durante la infancia”, parece resaltar la familiaridad del personaje, que se identifica con el autor, ese escritor al que le falta una parte del cuerpo, con la técnica de la foto. Pero en lugar de sostener la unidad de cada imagen, las fotos de Bellatin parecen acentuar su carácter incompleto: faltan los rasgos de una cara, el foco no se encuentra, las cosas que se enfocan son insignificantes y por ende enigmáticas. A excepción de los otros rostros de los dos escritores en cuestión, enfrentados como en un espejo quebrado: el mencionado retrato de Bellatin, casi al final de la serie, de medio cuerpo, con una semisonrisa, que apoya su mano izquierda en el hombro de una mujer anciana que no mira la cámara, conformando así la “pareja de

analistas” del epígrafe, y donde por supuesto no se ve el brazo derecho del autor, aunque tampoco se advierte su falta; más atrás, otros personajes en un grupo que parece asistir a algún evento, como un público de pie, algo distraído, y detrás de esas cabezas que tampoco miran la cámara, algunos grandes pinos. Por otro lado, la foto número 41, “Cabeza cortada de Mishima”, es documental, la extraña foto tal vez forense tomada luego del suicidio ritual del escritor japonés. Sin ella, sin su cabeza, se expondrá y se explicará la obra en una suerte de conferencia alucinatoria que despliega toda la novela, como una escritura que insiste en seguir su trayecto en ausencia de esa parte, que luego existe solo en su foto.

En la imagen, nada permite diferenciar la cara de alguien vivo o su no continuidad en la existencia. Lo que permite llamar la atención sobre una figura reiterada en el texto y en las fotos: el hueco, el vacío, como significado de la vida o como certeza única de las imágenes y los cuerpos que aparentan el movimiento de la vida. Por ejemplo, la foto 36, “Hueco que para Mishima parecía ser lo único cierto en la vida”, donde aparece un gran tubo rojo que sale de una pared verdosa –toda la imagen podría ser una pintura más que una fotografía de paisaje– y se destaca la cavidad oscura en el interior del cilindro rojo. Así también, la foto 41, “Otra mirada de la oquedad en la que Mishima pensaba que se sostenía la vida”, muestra un hueco circular en un muro de color claro, y al fondo de ese pequeño túnel, que no parece un tubo sino más bien estar construido con el mismo material de la pared, se ve un semicírculo blanco. Estas representaciones del vacío, por otra parte, se habrán mencionado en las especulaciones del personaje dentro del relato. A partir de las cuales, dada la ambivalente, por relativa, ubicación de la historia en el ámbito japonés, no se puede dejar de pensar en la forma del *tokonoma*, aunque no tanto en la representación ornamental de un espacio empotrado en la pared donde se colocarían elementos decorativos o rituales, sino antes bien en la identificación planteada por Lezama Lima entre ese hueco que rompe la continuidad de la superficie y la meditación sobre el vacío, según el célebre poema de su último libro, *Fragmentos a su imán*: “con las uñas voy abriendo/ el *tokonoma* en la pared./ Necesito un pequeño vacío,/ allí me voy reduciendo/ para reaparecer de nuevo,/ palparme y poner la frente en su

lugar” (1993: 104-105). Lo que se representaría entonces, en ese vacío construido como imagen por un gesto al mismo tiempo físico y mental, es la imagen del cuerpo propio que se sitúa en la parte que falta. De tal modo, el personaje llamado Mishima, presa de su parte ausente, imagen del autor, puede reflexionar así: “Lo peor, pensaba, era tener que cargar todo el tiempo con el vacío. Con la falta. Con la evidencia de una oquedad – similar a la que descubrió con respecto a lo ausente como solía presentársele la realidad–” (Bellatin, 2009a: 44).

Pero lo cierto es que la experiencia simbólica de la fragmentación, de la reducción del cuerpo al tubo hueco, al vacío que lo atraviesa, no deja de ser real en el relato de Bellatin: la cabeza de Mishima fue cortada efectivamente en el final de su vida, el brazo derecho efectivamente falta en el cuerpo del autor. Por lo cual, la celebración inicial de la imagen en el espejo, la supuesta unidad del cuerpo, que detectan los analistas en niños casi sin palabras², pasa de inmediato a la sucesión alucinatoria de imágenes de lo ausente. Toda la “biografía ilustrada” desgrana episodios de la vida de un escritor sin cabeza, en varios de los cuales intenta subsanar esa falta mediante artificios, ortopedias y simulacros, que se entremezclan con la continuidad de su arte. Tal como lo expone Lacan, puesto que al reconocimiento inicial, perdido en el olvido de la infancia, le sigue un drama de escisión y alienación, “el estadio del espejo es un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad —y hasta la armadura por fin asumida de una identidad alienante (2009: 102-103).

Pero si el lenguaje viene a disociar la imagen del cuerpo y el sujeto de la palabra, la escritura, tácita interrupción del habla continua, habrá de

2 Escribe Lacan: “El hecho de que su imagen especular sea asumida jubilosamente por el ser sumido todavía en la impotencia motriz y la dependencia de la lactancia que es el hombrecito en ese estadio infans, nos parecerá por lo tanto que manifiesta, en una situación ejemplar, la matriz simbólica en la que el yo [je] se precipita en una forma primordial, antes de objetivarse en la dialéctica de la identificación con el otro y antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto” (2009: 101).

duplicar la forma ortopédica de la unidad no para completar lo que falta sino para remarcar el vacío anterior, lo que ninguna imagen puede reflejar. De manera casi irónica, puesto que no podemos descartar una alusión psicoanalítica en el texto de Bellatin con la aparición de ciertos “terapeutas aficionados a un psicoanálisis ortodoxo” (2009a: 53), una de las ortopedias que utiliza Mishima para disimular su falta de cabeza es justamente un casco de armadura japonesa (2009a: 39). La escritura, al contrario que la imagen, asilada en el espacio discontinuo de una superficie marcada, rítmicamente incidida, asiste al flujo continuo de hablas y de instantáneas sensoriales como desde su vaciamiento exterior: “¿De qué río se nos habla en ese extraño exilio que es la escritura?” (Bellatin, 2009a: 42), según recuerda haber escrito el héroe de la novela.

En esas frases subrayadas, que la escritura de alguna manera dicta, se alude a un espacio a la vez interior y extraño, donde se imagina una voz que se habrá de transcribir pero que no le pertenece a nadie en particular. Como una especie de voz poética que se pregunta y se responde por sí sola en el aislamiento de estar escribiendo. La misma pregunta, en un fragmento anterior, se plantea reiteradamente, sin que todavía se haya escrito, y el personaje llamado Mishima escucha esta respuesta: “Del río del poeta, el que solo algunos peregrinos pueden conocer pero de cuyas aguas casi todos se encuentran impedidos de disfrutar” (2009a: 23). Más que un lugar, el río del que habla la escritura, que se escucha hablar al escribir, es una imagen hecha de palabras y por eso mismo imperceptible: se cree ver lo que se escucha, se cree escribir lo que se ve, pero lo único real es la separación del mundo, el diálogo imposible entre el cuerpo y las palabras. Bellatin lo describe como una escena recurrente, aun cuando el escritor se sumerge en ella “después de su muerte”, decapitado: “Mishima podía entonces dedicarse a escribir sin mantener casi ninguna conexión con el mundo que se desenvolvía a su alrededor” (2009a: 23). La perfección del aislamiento está incluso garantizada por lo incompleto del cuerpo, una de cuyas partes, que no existe, no podrá bañarse en el mismo río del que no deja de oír hablar en su exilio, en esa suspensión del tiempo.

¿Es acaso real lo que se escribe? O más bien: ¿se pueden considerar reales los momentos de una vida transcrita o las menciones de un cuerpo

tensado por su imagen, por lo que no está presente? Mientras que la escritura sigue su curso, en un automatismo monstruoso porque exhibe su absoluta autonomía respecto del mundo, el cuerpo sufre las tensiones de los momentos, nervios que se anudan, siente la impresión producida por el contraste entre lo sensible y lo escribible donde cada figura escrita se torna una alegoría, como el río inaccesible para casi todos, “sin ningún asidero con la realidad” (Bellatin, 2009a: 47). Porque el cuerpo, salvo en esos raptos del río de la escritura, en sus saltos, en sus remansos, como ya citamos, tiene que “cargar todo el tiempo con el vacío. Con la falta” (2009a: 44). Por lo cual, la misma inaccesibilidad del acto de escribir, al tacto, a la vista, se traslada a la supuesta realidad, donde lo ausente produce efectos en las imágenes y en las percepciones. En la biografía, la cabeza de Mishima no está pero la escritura parece continuar, confirmando el carácter póstumo de toda obra, cuya unidad se garantiza y se cierra con la muerte del autor. En las ilustraciones reaparece, es el “verdadero” Mishima, la foto de su cabeza cortada, pero nada uniría ahora esa cara de un hombre muerto con los rastros de su escritura en forma de novelas y poemas.

La paradoja del estilo de Bellatin es que se trata de una escritura a la vez indescifrable y clara. Sus frases concisas, en general breves, informativas, como si registraran una serie de datos, como si describieran situaciones y consignaran cierto acontecimiento preciso que se desencadena en ellas, sin embargo hablan de lo imposible de describir. La “biografía ilustrada”, en particular, está en tercera persona, pero en tiempo presente, y desde un principio puede comentar los pensamientos, los sueños y los recuerdos de su héroe, de su “sujeto”, Mishima. Sobre él, sobre su obra, se va a dar una conferencia, en la que pasarán imágenes además, y el escritor, cuya cabeza ha sido cortada hace un tiempo, asiste de todos modos al evento, en el que sin dudas podrá confirmar su propia existencia. Pero Mishima, como olvidado de sí mismo, como si solo pudiese recordar su suicidio ritual y el escándalo posterior, se acuerda vagamente de su infancia y de proyectos de libros inconclusos, que habrían debido contener fotos, objetos, que pudiesen representar el vacío. La biografía se torna entonces tan fragmentaria como retrospectiva, aun cuando la vida literaria del autor parezca no haberse interrumpido luego de su

decapitación, en ese presente de la posteridad que se desarrolla y sigue desplegándose en la mencionada conferencia. E incluso, dadas las cincuenta fotos que cierran el libro, pueden conectarse esos fragmentos con sus epígrafes y la captura de imágenes con determinados momentos del relato: “Mishima dedicó casi dos años de su vida a tomar una serie de imágenes a las que denominó *fotos espectro*” (2009a: 12), que serían rollos sin revelar, de cuya perfección solo puede dar testimonio una cadena de recuerdos, es decir, una serie de frases referidas al momento de la toma. Por lo tanto, esas imágenes no reveladas, abandonadas para siempre en estado de negativos, son espectros en la medida en que únicamente la fantasía puede traerlas al presente, produciendo sus fantasmas con los vacíos que atraviesan la superficie negra de lo olvidado. Pero esos fantasmas, que deberían mostrarse como sombras o auras o siluetas, aparecen para el escritor separado en forma de alucinaciones auditivas, como un ritmo o un flujo en las palabras que describen y registran el mundo en la escritura, aunque en ausencia del que escribe.

Justamente un fantasma, “el que aparece con mayor frecuencia, le suele informar a Mishima que el escritor percibe las cosas del mundo como si alguien le fuera relatando lo que ocurre a su alrededor” (Bellatin, 2009a: 16). Y de ese extraño exilio de la escritura al parecer solo puede despertarlo, traerlo al mundo, si este existe todavía, una manifestación física, una sensación de frío o de hambre, o cuando alguien lo interpela. Pero ¿cómo es consciente de su existencia un escritor sin cabeza, al que le están relatando su vida en una conferencia universitaria y quizás con una serie de diapositivas? En todo caso, las imágenes pasadas frente a su cuerpo se han vuelto visiones; y al final de un capítulo, el autor define una palabra japonesa, sin que sepamos si la aclaración se dirige a él mismo, al héroe o al público de la conferencia: “*Saetoko*: Acción mediante la cual somos protegidos de nuestras propias visiones” (2009a: 34). Y dado que toda acción implica un elemento físico, al menos alguna clase de movimiento, se puede suponer que el cuerpo sale entonces de su encapsulamiento en la escritura, en busca de lo que le falta, hacia lo que no sabe que desea y que podría tocar. Como la imagen de una espalda desnuda, que incita a una acción, que atrae la lengua del escritor, sin dejar

de ser “una espalda gris cubierta de signos”, ante la cual Mishima, incapaz de descifrar su contenido, “solo pudo arrodillarse y lamer la escasa sangre que algunos símbolos recientes motivaban que brotara por la parte inferior” (2009a: 36). Después de todo, la literatura, que fue escrita tal vez para adquirir ese derecho de morir, también se opone a toda reducción biográfica, como si hubiese sido escrita en un exilio paralelo a los hechos de la vida del autor, envolviéndolos no obstante en ese río oscuro y persistente, tan enmarañado como las visiones que anotara un poeta ciego. Pero la vida sigue, en la orilla de la obra, allí donde la falta de cabeza puede llamar la atención y acaso repeler el contacto de otros cuerpos.

En la penumbra de baños públicos, saunas, habitaciones oscuras como en las que se revelan las fotos, Mishima busca las miradas que no rechacen la ostensible incompletud de su cuerpo. Pero aun en la oscuridad “tarde o temprano la falta terminaba siendo descubierta” (Bellatin, 2009a: 39), nos informa el narrador, que podemos confundir con el evanescente conferencista experto en Mishima. Provisto de su casco japonés cosido a la camisa de vaquero, Mishima se encuentra ocasionalmente con visitantes de lugares públicos, anónimos, que no ponen reparos a su ausencia de cabeza. Más allá de ese símbolo, que es la cabeza inseparable del cuerpo en la vida, algunos podrán tocar la verdadera existencia de Mishima, de Bellatin, construida como un círculo en movimiento de imágenes, como una serie de párrafos que retornan, que vuelven sobre sí mismos, alrededor de lo que falta y siempre ha de faltar: un paisaje, una pequeña casa, unos árboles, líneas en la tierra no trazadas por ninguna mano. Ese hueco en el que se sostiene la existencia podría ser acaso una anticipación de la muerte, pero el escritor ya está muerto y por eso es motivo de conferencias y homenajes. La oquedad entonces, la superficie que se contrae y que no ofrece un plano en el que seguir incidiendo, escribiendo, sería la escritura misma, un acto perfecto en el vacío del mundo flotante. “¿Será esto escribir?, se preguntó en ese instante. ¿Habrá alguien que se atreva a negarlo?, se contestó a sí mismo” (2009a: 48). La voz subrayada de alguna manera se encarga de una reflexión sobre la escritura que no se incluye en los episodios de la vida, aun cuando nunca se haya dicho, ni siquiera en lo que oyó decir sobre una obra, en qué consiste el extraño

hecho de escribir. No sabemos de qué habla la conferencia sobre Mishima, pero sus imágenes y su puesta en escena sumen al escritor decapitado en ráfagas de recuerdos, referidos o bien a la falta de algo en un cuerpo definido por sus límites o bien a los malentendidos de la vida literaria (premios, viajes, representaciones de lo escrito).

Llamativamente, según dijimos, Mishima recuerda los libros de Bellatin como su obra: “Recordaba con mucha claridad, por ejemplo, cuando se realizó el montaje teatral de su libro *Salón de belleza*. [...] El día del estreno, en mitad de la obra, Mishima comenzó a ser presa de un incontrolable estado de exaltación” (2009a: 49). De la puesta en escena de lo escrito surge un efecto en el cuerpo, una especie de trance, provocado por la extrañeza absoluta de lo que se repite en una voz ajena, aun cuando sea literalmente lo escrito por la propia mano, esa que puede faltar. Bellatin dice de Mishima que “sintió, literalmente, las frases ingresando de manera directa por sus oídos”. Se trata del veneno asociado desde siempre al teatro, donde un sueño parece más real que el mundo cotidiano y donde lo más cruel o macabro se puede convertir en escudo contra la sordidez de los hechos: un tío que hace experimentos con la infancia o una madre demasiado visitada por el vecino. Y el actor que representa en escena al autor, aunque literalmente emparentado con él, no deja de ser otro, tan diferente del que escribe como la superficie lisa que debe marcar para dejar ahí sus signos, como la espalda del hombre-poema en la foto correspondiente, la número 32: “El hombre-poema en el momento de mostrar una espalda sin cicatrices”, en la que se ve la imagen desenfocada de una piel juvenil en un sujeto cuyos brazos parecen estar agarrando algo del otro lado del torso. El desnudamiento del actor, cuando se despoja del personaje escrito, reproduce ese envenenamiento de las frases, volcadas en el oído, presa de una fascinación desmedida. De manera que la puesta, la consignación de lo que escribió y que se tornó irreconocible, aunque nadie pueda negar que de eso se trata justamente escribir, reitera lo que siempre se repite en la boca de los fantasmas que no dejan de volver, que incluso se diría que hablan desde el futuro, desde la muerte del autor: “Antes de acabar, [...] el personaje inculó en el cuerpo de Mishima el mal

físico [...]. De ese modo Mishima fue contaminado, por su propio libro, de una dolencia incurable” (Bellatin, 2009a: 50).

¿Será acaso la dolencia de saberse muerto? Porque entonces, en misteriosas conferencias demasiado parecidas a rituales, todos los signos serán literales. Mientras escribía, claro, no estaba muerto, y si lo sigue haciendo daría alguna prueba de existencia, pero el contenido de esas marcas en una superficie plana no es más que un grito vacío, ya que solo guarda el instante, la separación, es decir, el espanto. El escritor, sorprendido, exaltado hasta el grado de preparar su propia muerte, termina preguntándose: “¿Qué clase de espanto ha sido capaz de generar una escritura semejante?” (Bellatin, 2009a: 49; subrayado del autor).

Sin dudas, la clase de espanto que produce en él mismo la observación de los otros, su silencio, que es una réplica de lo que falta en su cuerpo, en su así llamada obra, que intenta a su vez aproximarse a la ausencia definitiva. Un escritor sin cabeza, como una obra sin autor, se convierte en un *corpus*, que será analizado en busca de una vida que no existe ya en el mundo tangible. Así, los analistas que atienden a Mishima no solo lo escucharán en silencio, según indica en parte su ritual, sino que también le prohibirán hablar, por lo que se verá obligado a escribir, interminablemente, enviándoles cartas, o sea registros, o sea relatos. Para los analistas del escritor, aunque también para los de la obra de la cabeza ausente, “la elocuencia del silencio” era un “método más que infalible” (Bellatin, 2009a: 53). Pero ¿cómo puede advertirse la elocuencia del silencio? O más bien: ¿en dónde se alojan las palabras que no se pronuncian pero que imponen su efecto? En la escritura misma del espanto, en el vacío de escribir, en el hueco del mundo que aloja esos papeles y libros y fotos. “Como siempre, Mishima estaba convencido de que lo único real era un hueco. Un espacio insondable e infinito” (2009a: 53). Precisamente, en el hueco que las fotos imaginan, sin llegar a captarlo porque lo infinito nunca se reduce a los límites de una representación, se hunden las cosas, inclusive las palabras, y hasta los signos escritos en un cuerpo o las huellas de sensaciones producidas por miembros faltantes o por el tacto de los otros. Así como se abrió una ventana al espacio insondable, que su recorte no hace más que referir al indicar ese vacío,

también se cierra, y se apagan las imágenes. El profesor japonés desmantela la puesta en escena de la vida de Mishima y se despide, al final de la biografía, antes de las ilustraciones enigmáticas del libro, afirmando la inexistencia del autor, que implica acaso la inexistencia del aparato crítico por medio del cual “nosotros”, el narrador de la novela y su improbable lector, “habíamos estado observando una especie de reflejo de la realidad”. Sin embargo, parece afirmar el profesor, o el autor, o la cabeza parlante que no está ya presente, “a pesar de tratarse de una elaboración mental, la figura de Mishima debía mantenerse siempre situada más allá de cualquier artilugio” (Bellatin, 2009a: 54-55).

Justamente, las fotos que siguen al relato son otro artilugio, en el cual se refleja la realidad de un escritor que no existe, pero cuya figura se mantiene en lo escrito, en los epígrafes que unen esas imágenes demasiado dispares. Cada foto es un recorte de lo visible, real o irreal, maquetas y cuadros o retratos y paisajes, colores sin contornos, franjas, efectos borrosos de luces, hileras de ventanas, puertas, flores coloridas en un cementerio, un Cristo rodeado de cables de electricidad y cuyo epígrafe reza, en el número 11: “Cuerda con la que ataron a dios en el mástil de un velero”. Con los epígrafes, los hitos del vacío se unen de nuevo al texto, en el que se mencionan imágenes o eventos o personajes que no encontrarán una ilustración obvia en las fotos, sino antes bien un artilugio de aceleración de los intervalos: entre una frase clara y otra, entre una foto reconocible y las siguientes, nada más que la inexistencia del artilugio sigue manteniendo viva la figura del escritor, aunque quizás este viva, en sus textos, como un pez atrapado en un acuario, como en la foto no figurativa número 38 que se titula así: “Peces atrapados en un acuario”, y en la que vemos una superficie alta y verdosa, atravesada de rayos luminosos que se traslucen en medio de la niebla verde; debajo, una franja irregular, aserrada, que se va volviendo negra y se yuxtapone a una franja violeta, de contornos muy definidos, antes de rozar en la parte inferior una pincelada roja, que no cubre el ancho de la foto, y un grueso rectángulo negro abajo, que se remite a otra franja geométrica negra encima de la masa verde y luminosa, como dos bordes negros de la imagen que la foto, encuadrada de otra forma, decidió no eliminar de su contorno. Esos colores: verde,

violeta, rojo y negro, serían peces, es decir, según la biografía, escritores en el marco no figurativo de lo que escribieron. La imagen abstracta representa no obstante lo abstraído, tal como la obra, silenciosa y espantosamente elocuente, reintroduce con su artilugio, otra vez, cada vez, la figura del escritor.

La última página del libro es la imagen de una palabra impronunciable. La número 50: "Imagen de la impronunciable palabra AMÉN". Quizás porque ninguna imagen puede ser una palabra. En la foto, se ven las letras "eama" y la parte superior de otra letra cortada por el encuadre. La tipografía es de un estilo normal, impresa en papel ahuesado tal vez. Podría ser un fragmento, el detalle marginal de un texto visto muy de cerca, pero la separación entre las letras remite más bien a unas columnas que no formarían palabras. La máquina de fotos, ese espejo metido en un artilugio, ha pasado enfrente de la página como si buscase retratar una parte de su naturaleza, la textura del papel, su borde más pálido, una manchita blanca en el sombrero negro de la "a". Pero todo espejo no produce más que fragmentos, no llega a rozar la palabra impronunciable. Tal como decía Carl Gustav Carus antes de la invención del artilugio fotográfico, "la imagen del espejo aparece siempre como fragmento, como una parte de la Naturaleza infinita arrancada de sus lazos orgánicos y confinada en una estrechez antinatural" (1992: 77). Mientras que la obra de arte podría restablecer, por la vía de una reflexión no mecánica, la percepción de su unidad y de su paradójica infinitud, abriéndose como un hueco insondable en la superficie de su representación, "como un todo, como un pequeño mundo en sí mismo", decía el romántico Carus. Sin embargo, la paradoja de la foto que la mirada unifica y descifra como unidad, es que su artilugio no logra desvanecer el abismo de ese pequeño mundo reflejado. La foto de las cuatro letras no puede recuperar un texto, pero su imagen apunta a lo impronunciable de toda palabra escrita, a su ausencia de figura, a la palabra que no se pronuncia porque está al borde del silencio, del final.

Terminada la biografía, profesor y lector se desvanecen, solo se mantiene la figura del escritor decapitado, como esa quinta letra partida al medio. Pero ¿acaso es la escritura una unidad, como la Naturaleza romántica, infinita y orgánica, insondable y completa en sí misma, siempre

creándose y produciendo su propia materia? Quizás las fotos, que niegan la ilustración de la novela, señalen que todo escrito es incompleto, que la unidad es un efecto posible, y que la obra, al igual que la vida, se compone de partes como cuadros en una exposición, como palabras en sus frases, como las letras que no exhalan el aire de ninguna pronunciación.

De la incompletud, asimismo, del hueco de lo real que atraviesa toda imagen e impide que se olviden sus límites, hay una foto en la otra novela publicada por Bellatin el mismo año: *Los fantasmas del masajista*. En la serie de 21 fotos que sigue al texto, hay una que lleva este epígrafe: “Lugar vacío dejado por la pierna mutilada” (2009b: 75), donde se ve una rotura circular en una pared, a través de la cual aparecen viguetas de hierro, en una cuadrícula que debió ser estructural, como un sostén para el cemento ahora perforado. El hueco circular, negro en su interior, está rodeado de otro círculo gris oscuro, ancho, que contrasta con el resto de la pared más clara. La foto del agujero está incrustada además sobre un paisaje, que se muestra en los bordes izquierdo y derecho: un cielo celeste, un fragmento de tejado en diagonal. El epígrafe, que no dice nada sobre paredes ni perforaciones, remite al contenido de la novela, a una mujer con la pierna amputada, que sin embargo siente dolores intensos en su miembro faltante. El masajista del título, que atiende también al narrador, deberá calmar esa dolencia con algo distinto, exótico para su oficio. Pues ¿cómo podría hacer masajes en lo que no está? Por supuesto, en el resto del cuerpo, en la metonimia de un todo incompleto por la parte ausente, pero también mediante el tono de sus palabras, puesto que la intensidad de un dolor imaginario debería poder mitigarse con otros símbolos.

La novela comienza así con la descripción del narrador de una clínica en Brasil, a la que asiste para que le revisen el “desequilibrio” que le produce “la falta del antebrazo derecho” (2009b: 9). Es decir, también el que escribe va en busca de tratar una falta, salvo que en su caso los masajes efectivamente se realizan en los nudos de nervios que genera su cuerpo a partir de su asimetría. Nada nos impide mirar una vez más, en la foto de solapa de la edición, la ortopedia en forma de gancho metálico que el autor exhibe de brazos cruzados mirando a cámara con una sonrisa seria: el

metal cromado parece brillar contra el fondo de su ropa completamente negra.

En la clínica entonces, en la camilla de al lado, el escritor escucha las quejas y la historia de la mujer amputada, y observa: “Parecía incapaz de soportar el sufrimiento que se producía en un espacio que era ajeno a su cuerpo” (2009b: 13). Pero sus lamentaciones hacen caso omiso de la inexistencia del espacio, del volumen de su dolor. “Si el lugar donde se originaba el dolor era irreal, nada conocido podría ayudarla” (2009b: 14). El narrador menciona entonces una curiosa hipótesis de tratamiento, supuestamente en un estadio indeterminado de investigación que consistiría en “colocar espejos en el lado opuesto a la zona cercenada” para que el reflejo de la pierna superviviente dé la ilusión a la paciente de estar aún entera. Si el espejo no puede más que ofrecer fragmentos, la mirada que se posa en el reflejo y reconoce allí una imagen, cualquiera pero una, habrá de convertir la parte en el todo que se perdió. Aun cuando las palabras vuelvan a recordar que nunca existió el cuerpo entero, que el deseo y la desesperación lo convierten siempre en sus partes, como la palabra “pierna”, como la palabra “brazo”, como las “manos” del masajista que poco a poco darán paso al relato de su vida, a su voz. El masajista entonces susurra, pronuncia al oído de la mujer la palabra “acariciar”: “El susurro del terapeuta daba la sensación de estar dirigiéndose no a la mujer afectada sino a la esencia de su cerebro” (2009b: 16). Precisamente, esta orientación de sus palabras hacia algo que no puede determinarse, de existencia conjetural, induce en el masajista la suposición de fantasmas que habitan la nada, “suerte de cosmos en el que seguramente se encontraba suspendida la pierna cercenada”, fabricados por palabras e imágenes. Y como todos los fantasmas, también estos se niegan a partir. Le dice entonces al narrador, cuyos nudos en la espalda tiene que desatar: “¿Serán esos dolores una venganza de los miembros que son separados en forma violenta de los cuerpos a los que pertenecieron?” (2009b: 18).

Paulatinamente, se revela la historia del masajista, que es el relato de los últimos tiempos de la vida de su madre, una particular y exitosa declamadora. Su particularidad reside en que declama canciones populares, sus letras, devueltas al estado de poema. La novela, sin acentuar

ninguna ironía, evoca canciones famosas de Roberto Carlos o de Chico Buarque, por ejemplo, que la madre del masajista hiciera objeto de sus presentaciones públicas. La mención de la actividad de su madre le hace establecer al narrador un posible origen de la potencia terapéutica de las palabras del masajista, de su tono apaciguador: “Ahora advierto que las delicadas palabras que João le dirigía a la mujer de la pierna fantasma, logrando con ellas calmar el dolor, tenían que haber sido heredadas de su propia madre” (2009b: 30). Pero ocurre que entre las sesiones de masajes al narrador y a la mujer amputada, también la madre recitadora pasa al estado de fantasma, muere. Y deja una lora que repetirá algunas de sus frases tantas veces ensayadas y la tarea del funeral, al que acudirán grupos de declamadoras, admiradoras de su arte, quienes tienen extrañas peticiones para el tratamiento de su cuerpo silenciado: “Consideraban que se trataba de una mujer destinada a la resurrección” (2009b: 40), se nos informa.

El masajista tiene que lidiar con esos pedidos insólitos, y con la lora que parece encontrar una elocuencia inesperada luego de la muerte de su dueña, por lo cual el fantasma de la madre se hace más presente que la activa declamadora siempre en preparación de sus recitados. Su olor en la casa le hace soñar que realiza las numerosas tareas del funeral de la madre, como atender a las declamadoras en el velorio, con una sola mano, como si le faltara un brazo; carencia que le produce nudos en la espalda y que reclaman masajes apaciguadores: “Pero se dio cuenta de que él mismo era el masajista, y advirtió además que con una sola mano le iba a ser imposible volver a trabajar” (2009b: 54). El masajista sueña que es el narrador sin antebrazo, pero se despierta y está de nuevo organizando los objetos dejados por su madre muerta, con la presencia o la asistencia cada vez más parlanchina de la lora, que es también un fantasma de la ausente: “Muchos vecinos consideran ya a la lora como si fuera su madre. De la misma manera como la mujer que sufre de dolores terribles en una pierna inexistente, João parece contar ahora también con una madre fantasma” (2009b: 68-69). La sociedad de declamadoras, que se reúnen regularmente en homenaje a la madre muerta, confirma la identidad de la lora, que puede repetir canciones completas en forma de poema. La imagen improbable

del ave recitando mecánicamente, más allá de todo ensayo y de toda ansiedad frente a un público, no deja de asociarse con la práctica que habría sustituido en el fervor popular a la escucha de letras de canciones declamadas: el karaoke, donde la maquinaria emotiva pasa del oído a la repetición vocal de letra y melodía, siempre a una enorme distancia del original. Lo cierto es que la letra declamada era un poema devuelto a su condición textual, interpretado y actuado, despojado de la envoltura melódica que podía distraer del relato literal.

Al final de la novela, de su sección textual, la lora puede profetizar la conclusión de la telenovela que veía la madre muerta y cuyo desenlace siempre diferido no alcanzó a conocer. En esa profecía imposible, todos los finales coinciden, el de una canción cuya letra demasiado intelectual o vanguardista hizo fracasar a la declamadora, el de la historia oída por un narrador sin un brazo de boca de su masajista, el de los fantasmas que habitan el vacío, como miembros que faltan, personas muertas o sentimientos inexistentes salvo en canciones siempre repetidas. La inminencia del silencio y del comienzo de las imágenes hace volver al narrador a su motivo inicial: la necesidad de un tratamiento físico: “Mientras tanto yo, a pesar de los cuidados que me brinda João [...], estoy cada vez más contrahecho y deforme. La falta de antebrazo es una marca de nacimiento” (2009b: 71). Aunque no se trata de un signo, el brazo ausente impediría identificarse con el personaje de la canción demasiado vanguardista que abre los brazos como alas al arrojarse al vacío, “como un pájaro antes de seguir manteniendo una vida fantasma” (2009b: 72). Pero la fantasía del suicidio, o el fantasma del estorbo del cuerpo, como si existiera otro modo de ser que no estuviera tan imbricado con sus aspectos sensibles, no podría ser más que la separación de la escritura, cuyos productos pueden repetirse sin interrupción, aunque contengan en cada uno todos los fantasmas de la interrupción. El narrador podría morir, llegar a la interrupción final, con el final de la novela, pero esa posibilidad solo es declamada, casi mentalmente, de memoria, en el último comentario impersonal, pues se trata de “la excusa adecuada para alguien que prefiere saltar al vacío en lugar de llevar una existencia tan previsible” (2009b: 72), es decir, tan atada a la repetición, a la representación de sentimientos

iguales, fantasmas de canciones que dicen siempre lo mismo, tan cíclica como la necesidad o el deseo de ser tocado y luego de no sentir más “el estorbo del cuerpo”.

El fin de la continuidad narrativa da paso entonces a la forma discontinua de la serie de fotos, aun cuando los epígrafes repitan, declamen enfáticamente, jirones del texto continuo. Por otra parte, la novela no tiene divisiones, ni capítulos, ni siquiera párrafos, y parece indicar así materialmente su breve trama circular, del brazo ausente del narrador al masajista y a su madre muerta y luego de vuelta a los fantasmas del narrador que se construyen con su propio relato de cosas ausentes. La escritura continua se enfrentaría con el espacio desconectado, los saltos de las imágenes, que vuelven a contar o más bien que vienen a refrescar la historia novelesca, como apuntes de ciertos momentos. Sin embargo, el carácter inconexo, la disparidad de tonos de las fotografías, parecen indicar también que el texto escrito, de apariencia continua, está hecho de partes, acribillado de faltas. El brazo, la pierna cercenada, la madre muerta, el personaje suicida de una canción, son fantasmas separados, que la ilusión rítmica de las frases reúne, como si la escritura también participara de ese cosmos vacío donde se alojan, suspendidas, las partes que faltan del mundo sensible. Son las palabras delicadas, organizadas con el tono del deseo inexplicable de escribir, las que pueblan de fantasmas la única existencia tangible, y quizás apacigüen así la tensión de los nervios del cuerpo anudado a su escritura, haciéndolo flotar de otro modo, como en el cuadro de la primera foto donde un hombre desnudo se eleva en el aire y levanta el brazo izquierdo, casi levitando, mientras su brazo derecho parece hundirse en un estanque de agua, rodeado de un círculo claro que precisamente lo corta a la altura del antebrazo.

En otra foto, el epígrafe parece apartarse del relato anterior, porque dice: “Hombre que todavía guarda la ilusión de considerarse un ser completo” (2009b: 76). Es un retrato de un hombre joven, de perfil, cuyo torso estaría desnudo aunque solo se vean sus hombros y el plexo solar, que tiene barba incipiente y pelo abundante y despeinado. La luz del sol le ilumina la cara y algunos detalles de vegetación al fondo parecen indicar un lugar cálido, un jardín tal vez. En la novela, esa ilusión de considerarse

un ser completo no aparece siquiera en el masajista, único personaje al que no le faltaría un miembro, pero que sueña su falta y convive con otras ausencias. Sin embargo, tal ilusión, producida acaso por el júbilo de la imagen reflejada, por la satisfacción de una foto, es por definición temporaria, efímera. Palabras e imágenes discontinuas vendrán a interrumpirla, como la conciencia de estar soñando dentro de un sueño. Más adelante, otra foto muestra un torso completo, desnudo, pero de espaldas, la cabeza cortada, desde el comienzo de la nuca, y su epígrafe describe: “Espalda de João dentro del sueño” (2009b: 89). La imagen se emparenta con la espalda aún no escrita del hombre-poema de la novela sobre Mishima, pero la frase apunta al único sueño del masajista tras la muerte de la madre y el reemplazo de su voz por las repeticiones sin conciencia de la lora, aun cuando el sueño de no tener el mismo brazo que le falta al narrador sea contradicho por ese torso, cuyos dos brazos lucen relajados a los costados de la espalda.

Otros varios momentos de la novela se ilustran y a la vez se tornan equívocos, ambivalentes, a lo largo de la serie de fotos. Aparecen la madre del masajista (una mujer de vestido negro y lentes oscuros que estira ostensiblemente el brazo y muestra una palma bien abierta), algún cantante brasileño, algún personaje de una de las canciones declamadas por la recitadora muerta, la lora –pintada en un cuadro en la foto más llamativamente colorida–, ciertos lugares de la novela, alguna declamadora, grupos de vecinos, alguien que mira a la cámara y que no se identifica más que con una frase casual del texto. La cantidad de reconocimientos, falsos o no, suspicaces o enriquecedores con respecto al texto, es interrumpida por las imágenes que no muestran ni personas ni sitios urbanos. Son tres fotografías en particular: en primer lugar, la del hueco que ya mencionamos o el vacío de la pierna mutilada (2009b: 75); en segundo lugar, la de una especie de nicho que se introduce en un muro blanco, con un arco de medio punto, y una leyenda ilegible al fondo, que sería una tumba y que se liga con el relato así: “Urna donde depositaron las cenizas de la madre muerta” (2009b: 87); también en este caso se trata de una especie de *tokonoma*, otro hueco en la pared que relaciona la pierna cortada con la madre ausente, como fantasmas representados por

el vaciamiento del material; y en tercer lugar, la última imagen del libro, un paisaje costero y tropical, acaso brasileño dada la ambientación del relato, visto desde lo alto y en el que se destacan grandes elevaciones o morros junto al mar; su epígrafe dice: “Lugar perfecto para saltar al vacío”, aludiendo tanto a una canción declamada angustiosamente por la madre como a la identificación difusa del narrador que fantasea con ponerle fin del mismo modo a su sensación de “estorbo en el cuerpo”, del cuerpo incompleto como estorbo. Aunque en esta última foto no haya un hueco, la palabra “vacío” indica el destino del agujero fantasmal al que se imagina saltar, sin que se llegue a hacerlo. Luego de la interrupción, el vacío, el silencio que termina con el libro, sin palabras, sin imágenes, lo que falta vuelve a dictar historias y a traer fantasmas, se volverá a escribir. O sea que la obra del autor sigue después del fantasma de la muerte, que es un punto final en cada libro.

En ambas novelas, las fotos que suceden al relato parecen alterar su sentido antes que ilustrarlo. No serían entonces momentos, partes de la novela continua, sino una dispersión sin límites precisos de imágenes que podrían asociarse con ciertas frases. Si la sinécdoque sería la figura más usual de una ilustración, donde cada imagen está aludiendo al todo, a la historia, y a la vez se destaca por su carácter de momento privilegiado, en estos libros de Bellatin la parte acentúa su partición irresoluble. Más aún, cada foto parece recordarle al texto que su continuidad era ilusoria, que cada uno de sus momentos narrativos puede terminar incrustado en otro lugar, que ninguna parte del texto, así como ninguna imagen, reemplaza la unidad que está perdida desde siempre. Las fotos dispares, casi azarosas, como halladas en cualquier archivo, hacen de la imagen una letra suelta, no un dibujo representativo. El lema de su figura literaria sería: la parte por la parte, dada la inexistencia del todo. Tal como el espejo, luego del júbilo del reconocimiento de la propia imagen, insinúa el comienzo de la angustia por la división inexorable del cuerpo, entre su reflejo y sus palabras.

Referencias

Bellatin, Mario (2009a). *Biografía ilustrada de Mishima*. Buenos Aires: Entropía.

Bellatin, Mario (2009b). *Los fantasmas del masajista*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Carus, Carl Gustav (1992). *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje*. Madrid: Visor.

Cherri, Leo (2020). "Mario Bellatin y la aparición de la imagen". *Cuadernos de Literatura*, vol. 24, 2020. Disponible en: <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl24.mbai>

Lacan, Jacques (2009). *Escritos 1*. México: Siglo XXI.

Lezama Lima, José (1993). *Sucesivas y coordenadas*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

Los laberintos narrativos de Roberto Bolaño

The narrative labyrinths of Roberto Bolaño

Fernando Moreno

Universit  de Poitiers, Francia
fernando.moreno@wanadoo.fr

Recibido: 21/10/2022. Aceptado: 10/11/2022.

Resumen

Este artículo es un análisis del cuento “Laberinto”, de Roberto Bolaño, en el que la fotografía se sitúa en el centro de un dispositivo que incluye, activa y fundamenta la fabulación y la invención. El autor apela a una suerte écfrasis narrativa, un procedimiento que implica introducir un relato al describir la historia representada en un objeto o en una obra artística. El resultado es un relato, que se separa de la representación estrictamente realista y que propone un espacio laberíntico, hecho de muchos caminos y senderos en el que resuenan voces múltiples y dispares y al que acuden la intratextualidad y la intertextualidad. Todo esto contribuye a la concreción de una escritura laberíntica, de una poética discursiva del laberinto, que termina por erigirse en factor determinante de un cuestionamiento a propósito de las posibilidades del lenguaje y de las libertades de la imaginación en su tarea de construir y desplegar mundos y sentidos.

Palabras clave: Bolaño, cuento, fotografía, intertextualidad, poética del laberinto

Abstract

This article is an analysis of the short story “Laberinto” by Roberto Bolaño, in which photography is at the center of a device that includes, activates, and grounds fabulation and invention. The author appeals to a kind of narrative ekphrasis, a procedure that involves introducing a story by describing the story represented in an object or in an artistic work. The result is a story that breaks away from the strictly realistic representation and proposes a labyrinthine space, made of many paths in which multiple and disparate voices resonate through intratextuality and intertextuality. All of this contributes to the realization of a labyrinthine writing, a discursive poetics of the labyrinth which ends up becoming a determining factor in questioning the possibilities of language and the freedoms of imagination in its task of building and unfolding worlds and senses.

Keywords: Bolaño, short story, photography, intertextuality, poetics of the labyrinth

1. Citas y comentario

Primero voy a contar un cuento, o a recordar un cuento o, mejor para todos, intentar resumir un cuento, el cuento. Se trata de “Laberinto”, de *El secreto del mal*. Comienza así:

Están sentados. Miran a la cámara. Ellos son, de izquierda a derecha, J. Henric, J.-J. Goux, Ph. Sollers, J. Kristeva, M.Th. Réveillé, P. Guyotat, C. Devade y M. Devade.

La foto no tiene pie de autor.

Están sentados alrededor de una mesa. La mesa es común y corriente, tal vez de madera, tal vez de plástico, puede que incluso de mármol y pies metálicos, en cualquier caso nada más lejos de nuestra intención que describirla hasta la saciedad. La mesa es una mesa suficientemente grande como para que quepan los arriba mencionados y está en un bar. O eso parece. Por el momento digamos que está en un bar (Bolaño, 2007: 65).

Estaban entonces instalados ahí, atentos al momento en que debían ser captados por el lente, y si creemos en lo que dice el narrador, lo siguieron estando en esa existencia en blanco y negro que debería haber quedado ahí fija, durante mucho tiempo –por no decir para siempre– sin sospechar que años más tarde otra mirada los sacaría de ese instante para instalarlos en el tiempo sin tiempo del relato.

Del espacio de la fotografía –evocada pero no reproducida en el texto– y del espacio referido por la fotografía, se pasa al dato cronológico –“La foto, con casi toda probabilidad, está fechada alrededor de 1977” (66)– y luego a la descripción de los personajes. Así, del primero de ellos se dice:

En el lado izquierdo tenemos, como ya hemos dicho, a J. Henric, es decir al escritor Jacques Henric, nacido en 1938 y autor de *Archées*, de *Artaud traversé par la Chine*, de *Chasses*. Henric es un hombre fuerte, un tipo ancho, de complexión musculosa, probablemente no demasiado alto. Viste una camisa a cuadros arremangada hasta la mitad del antebrazo. No es lo que se dice un tipo guapo, más bien tiene una cara cuadrada de campesino o de obrero de la construcción, cejas pobladas y mentón oscuro, de esos mentones que necesitan (según algunos) dos afeitados diarios. Tiene las piernas cruzadas y las manos entrelazadas sobre una rodilla (66).

La mirada del narrador, sus observaciones hechas discurso, se mueven en un terreno donde alternan datos supuestamente objetivos, informaciones, aparentemente precisas, y opiniones que le hacen abandonar su posición de un ojo neutro y objetivo y que se encaminan hacia la amalgamada expresión de buen sentido y de arbitrariedad. Y aunque de su examen nada parece escapar, confiesa su ignorancia, sin que por esto se altere el estatuto que él mismo se ha conferido, muy por el contrario, como lo comprobamos al continuar la lectura:

A su lado está J.-J. Goux. Probablemente se llama Jean-Jacques, pero en nuestro relato, y por comodidad, lo seguiremos llamando por sus iniciales. J.-J Goux es joven, rubio, lleva gafas, su rostro no es un rostro de facciones agraciadas (aunque comparado con Henric no sólo parece más guapo sino incluso inteligente, la línea de su mandíbula es simétrica y sus labios están rellenos, si bien el inferior es ligeramente más grueso que el superior. Viste un suéter de cuello alto y una americana oscura (66).

Lector y observador de esa instantánea que no es tal, el narrador construye su relato, recompone la representación con una perspectiva no exenta de ironía, sin dejarse llevar por aquello que puede parecer evidente o por la interpretación simple o fácil, obligando casi a su lector a seguirlo por un dédalo de observaciones y deducciones. Inspeccionando cada milímetro de la imagen, escrutando detalles de aquellos seres nunca mejor llamados de papel, los desviste y los viste con otras prendas a sus medidas, los diseca para intentar aprehender algún atisbo de verdad y/o de mentira, estudia las miradas, las actitudes, considera lo probable, lo inquietante o perturbador, avanza cuestionando, respondiendo, respondiéndose.

A partir de lo que el narrador llama la presencia de ciertos símbolos en la foto (como una cierta disposición de los objetos o “la presencia aterrizada y musical” de un rododendro), va a presuponer un entramado más complejo y más sutil en las relaciones que los miembros de este grupo mantienen entre sí, haciéndoles abandonar ese instante del tiempo al caer la noche, la que procura el ambiente propicio para revelar, como en la foto, la intimidad de sus envolturas materiales y carnales, las que, por lo demás, él entrega al lector, ahora cómplice de este mirón y de su efracción: “Imaginemos, a J.-J. Goux, por ejemplo, a J.-J. que nos observa desde el

fondo de sus gruesos anteojos submarinos” (72). Y ese trabajo de la imaginación devela, entre otras cosas, que este personaje se encuentra confrontado a una soledad inconsolable que intenta atenuar con dos copas de coñac y dos cafés, sentado en un bar cerca de la estación de metro Mabillon, mientras afuera ha comenzado a llover. Y el narrador afirma que

Si nos acercamos podemos notar que alrededor de sus ojos se ha abierto una zona de guerra: son sus ojeras. En ningún momento se ha sacado los lentes. Su aspecto es desolador. Tras una espera desmedida, vuelve a salir a la calle, en donde sufre un estremecimiento tal vez producido por el frío [...] Al llegar a la boca del metro se toca el pelo, se lo echa hacia atrás, varias veces como si de pronto creyera que está despeinado, aunque no es el caso. Después desciende por las escalinatas y la historia se acaba o se inmoviliza en un vacío en que las apariencias poco a poco se difuminan. ¿A quién ha estado esperando J.-J. Goux? ¿A la persona que ama? ¿A alguien con quien pensaba acostarse esa noche? ¿Y cómo afectará a su espíritu delicado la incompresencia de esa persona? (73)

Con idéntica disposición, e indiscreción, volviendo sobre sus personajes, rehaciendo las parejas y rehaciendo las noches, reconstruye las situaciones y las existencias de estos seres para introducirse en el fondo escondido de cada uno de ellos, el que no puede percibirse sino mediante estas incursiones que incluyen en un mismo nivel tanto certezas como suposiciones:

Dentro de poco, Sollers y la Kristeva estarán juntos, leyendo, después de haber cenado. Esa noche no harán el amor. Dentro de poco, Marie-Thérèse Réveillé y Guyotat estarán juntos, en la cama, y él la sodomizará. Se dormirán sobre las cinco de la mañana, después de cruzar unas palabras en el lavabo. Dentro de poco Carla Devade y Marc Devade estarán juntos y ella va a gritar y él va a gritar y luego ella se irá al cuarto y cogerá una novela, cualquiera de las muchas que tiene sobre su mesita de noche, y él se sentará en su escritorio y tratará de escribir pero no podrá hacerlo (75).

La mirada impúdica del narrador penetra en el centro de esas interioridades en las que el mal de vivir está instalado, llenas de un vacío que se repite abismalmente y donde casi sin cesar vuelven la desazón, la pesadumbre, el tormento, los engaños, la incompreensión, la soledad, el

abandono. Hurga en ellos, en sus vidas privadas, incluso cuando duermen, penetra en los sueños, en ese espacio de donde emerge una dimensión despiadada, una materialización inflexible de la tragedia y del mal, la del destino ineluctable que les espera:

Dentro de poco J.-J. Goux, que ha sido el primero en dormirse, tendrá un sueño en donde aparecerá una foto y en donde se oirá una voz que le advertirá sobre la presencia del demonio y sobre la infausta muerte. El sueño, o la pesadilla auditiva, conseguirá despertarlo de golpe y ya será incapaz de volver a dormir durante el resto de la noche (75).

El narrador se apodera de esas almas que deambulan por un camino hecho de intrigas, apariencias y mentiras y las pone frente a la situación de infortunio. Por eso también puede inmiscuirse en la pesadilla de Philippe Sollers quien, en una playa de Bretaña, camina en compañía de un científico que posee la clave para destruir el mundo. El narrador explica, le ayuda a comprender, a darse cuenta de que el sabio es él, y de que quien camina a su lado es un asesino. Cual demiurgo, el narrador ve siempre más allá, puede atravesar la materia, hacer caso omiso del tiempo y del espacio, se burla de las apariencias, pone al desnudo todas las manifestaciones y formas de temor o pavor, e incluso de las vanidades, que aquellos individuos experimentan y sienten, pero que quisieran disimular. Clarividente, traduce la realización de una suerte de aciaga profecía. Y si el día viene a iluminar la fotografía, marcada todavía por la huella tétrica del mal –“Y entonces la noche acaba (o la parte pequeña de la noche, la parte manejable de la noche acaba) y la luz envuelve la foto como un esparadrapo ardiendo” (78)–, pronto vuelve la noche a cubrir toda su superficie. Y con ella el movimiento de los personajes.

El narrador invita al lector, además, y por ejemplo, a desenmascarar a ese joven periodista o escritor centroamericano que ha visitado las oficinas de *Tel Quel* y que ha tenido una conversación con algunos de los presentes y al que Carla y Marie-Thérèse observan; esta última, al cruzarse con él en el rellano del primer piso “descubre en sus ojos, tras el cómodo disfraz del resentimiento, un pozo de horror y de miedo insoportables” (80). Al mismo tiempo, el hablante espía la mirada de Guyotat, que se desliza como una caricia por la nuca de una bella desconocida, pero

[...] el centroamericano está más allá de los bordes de la foto y la desconocida a la que mira Guyotat y que por el momento sólo blande la ventaja de su belleza, comparte con él ese territorio immaculado y engañoso. Entre ellos no se cruzarán miradas. Pasarán como dos sombras que comparten brevemente la misma superficie de espanto: el teatro giróvago de París. Él podría convertirse sin mayores problemas en un asesino [...] La desconocida, por su parte, no caerá en las redes de amianto de Pierre Guyotat. Espera en la barra a su novio y con él o con el siguiente no tardará en iniciar una desastrosa y por momentos consoladora vida matrimonial. La literatura pasa junto a ellos, criaturas literarias, y los besa en los labios sin que se den cuenta (85-86).

Aproximándonos hacia el final de relato, nosotros lectores constatamos que, esta vez, la dinámica noche y día, que orientaba la descripción de las imágenes y de las imágenes en movimiento, se desvanece: “Y entonces la foto se ocluye y sólo queda en el aire el humo del Gauloises, como si la foto se escorara repentinamente hacia la derecha, hacia el agujero negro del azar, y Sollers de golpe se detiene en una calle cualquiera...” (87). Y la foto de nuevo “se pierde en el vacío”. Y la historia finaliza –sin terminar– con el comienzo del día: “Aurora boreal. Amanecer de perros. Casi transparentes, todos ellos abren los ojos” (88). Henric, otra vez, camina por el interior de un parking oscuro y sus botas resuenan sobre el cemento, recuerda a Pierre Guyotat y su relación con la llamada Carla Devade:

Los ve sonreír una vez más y luego los ve alejarse por una calle en donde las luces amarillas se quiebran y se recomponen a ráfagas, sin ningún orden aparente, aunque Henric, en su fuero interno, sabe que todo obedece a algo, que todo está causalmente ligado a algo, que lo gratuito se da muy raras veces en la naturaleza humana. Se lleva una mano a la bragueta. Ese movimiento, el primero que hace, lo sobresalta. Está empalmado y sin embargo no siente ninguna clase de excitación sexual (89).

Ahí termina el texto de este “Laberinto”.

2. “Origen” del texto: foto, *écfrasis* y *evidentia*

Como se ha visto, en este cuento, el elemento seminal y desencadenante del relato lo constituye la descripción de una fotografía

de un grupo de personas. El narrador va recorriendo con sus ojos esa imagen, que no tiene pie de autor, estableciendo el marco espacial, identificando una por una a las personas fotografiadas, explicando sus posiciones, sus rasgos físicos –lo que ellos podrían significar–, y sus ademanes, informando sobre la actividad o sobre los textos escritos por ellos cuando lo sabe, refiriéndose además con precisión y detalle a la manera cómo están vestidos, y a sus actitudes ante el lente.

Como también sabemos, la fotografía es un dispositivo que aparece de manera relativamente frecuente en la obra de Roberto Bolaño y en relación con sus funciones se ha afirmado que es mencionada o que aparece bajo dos formas: en primer lugar, como elemento que permite establecer una relación con la “realidad” en la medida en que permite certificar que algo sucedió o que alguien existió y, segundo, como un factor perturbador, que contiene enigmas y misterios no siempre elucidados. “El dispositivo fotográfico es presentado como pista o prueba fragmentaria que permite iniciar una búsqueda y orientarse –aunque la mayoría de las veces de manera improductiva– en un territorio hostil del que han desaparecido los puntos de referencia”, dice Valeria de los Ríos (2007: 74); así, parece que en la fotografía, concluye la citada estudiosa, “se experimenta con un poder casi mágico ante su presencia, como si ella cifrara un misterio epifánico, adquiriendo entonces una sello aurático en la medida en que la sociedad contemporánea los referentes se han desvanecido” (80). En “Laberinto” la fotografía se sitúa en el centro de un dispositivo que incluye, activa y fundamenta la fabulación, la invención narrativa.

En este texto de Bolaño estamos entonces frente a una nueva modalidad de esta presencia discursiva de la imagen visual, tanto más cuanto que el recurso a la écfrasis es llevado aquí más allá de los límites de la tradicional representación verbal de una representación visual de la realidad. Se trataría, claro está, no de lo que se ha llamado una écfrasis descriptiva –ese paréntesis narrativo que significa la descripción detallada de un objeto o de una obra de arte–, en general de una obra pictórica, sino de algo más cercano a una écfrasis narrativa, es decir aquel procedimiento

que implica introducir un relato al describir la historia representada en un objeto o en una obra artística.

Más aún, en “Laberinto”, el recurso a la écfrasis, puede ser considerado como una suerte de puesta en escena de la *evidentia*, una figura del pensamiento que, según Heinrich Lausberg, es la “descripción viva y detallada de un objeto mediante sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía...)” (1967: 224). Como observa Camila Mardones, aunque la *evidentia* significa una descripción del proceso de percepción, posee un carácter estático, el que se traduce por un intento de recreación de la simultaneidad de lo abarcado por la mirada, y tiende a hacer un uso generalizado del tiempo presente, el que incluye o reemplaza las dos otras dimensiones temporales situando el discurso en una duración única, tal como hace la fotografía con las imágenes ya convertidas en pasado. La *evidentia* es, en este caso, un recurso que posibilita el despliegue de un conjunto de reacciones que inciden directamente en el proceso de recepción y de comunicación, así como en el de la propia representación narrativa. Frente a la fotografía, el espectador –en este caso el narrador– no solo accede a la información contenida en las imágenes, también a lo que las imágenes sugieren, a lo no dicho por ellas, a lo que éstas podrían ocultar. Por ello la mirada del narrador va, primero, a observar las imágenes y su discurso a traducir esa percepción; luego esa reconstrucción textual será acompañada por aquellos elementos que, frutos de la suposición y de la imaginación, complementan el primer nivel de referencialidad. El resultado es un relato, en el cual el presente narrativo alterna con el futuro, que se separa de la representación estrictamente realista y que propone algo así como un espacio laberíntico, hecho de muchos otros espacios, de caminos y senderos, un espacio en el que resuenan voces múltiples y dispares.

3. El lector y el espacio laberíntico: ecos textuales e investigación

La intratextualidad y la intertextualidad se dan cita y acuden a este espacio. Y contribuyen a la concreción de una escritura laberíntica, de una

poética discursiva del laberinto. El lector se mueve en ese espacio donde las acciones son también bifurcaciones que lo conducen a otros textos, otros nombres, otros signos, otros ámbitos, en un recorrido que parece no tener fin. Intentemos la experiencia.

Ante este “Laberinto”, el lector que soy, los lectores que somos, nos paseamos y nos extraviamos primero por los textos del propio Bolaño, porque como lo hemos constatado y como la crítica ya lo ha advertido, muchos de los cuentos (y las novelas) de Roberto Bolaño constituyen no solo discursos que ponen en escena algunos de los aspectos centrales del mundo de la literatura (con personajes escritores y / o lectores, por ejemplo, como aquí sucede), sino que también se manifiestan como relatos dentro de relatos y, en este contexto, como relatos de historias o de argumentos de películas (“Días de 1978”, “Prefiguraciones de Lalo Cura” – en *Putas asesinas*–; “El gusano” –en *Llamadas telefónicas*–; “El hijo del coronel” –en *El secreto del mal*–, por ejemplo), como relatos en los cuales las fotografías desempeñan una función destacada (*Estrella distante*, entre otros) o como relatos sustentados en la visión y la descripción de fotografías, como ocurre en “El Ojo Silva”, “Fotos” (*Putas asesinas*), “El viaje de Álvaro Rousselot” (*El gaucho insufrible*), con los cuales podemos relacionar este “Laberinto” o en los cuales este “Laberinto” nos hace pensar.

Y luego el lector sigue adentrándose en este laberinto porque también puede recordar a Enrique Lihn (que es, como sabemos, personaje de Bolaño y uno de sus poetas chilenos preferidos) quien dijera que “La fotografía y el lenguaje tienen en común el silencio y la retórica” (*Vuelta*, n. 56, julio de 1981), afirmación que reitera el vínculo esencial entre la imagen visual y la palabra, con sus posibilidades e insuficiencias en su acción representativa. Ni el texto literario ni la foto pueden decirlo todo; la complejidad de lo real implica necesariamente que en ambas instancias haya un más allá no dicho –lo que está fuera del ámbito discursivo y del marco visual– pero cuya presencia, paradójicamente, se advierte, se intuye y se adivina en su propia ausencia.

De modo que el lector constata una atracción por la posibilidad conjetural que implica toda fotografía y que incluye el ingreso del propio narrador en la fotografía que le sirve de entrada. Y puede evocar el epígrafe de David O. Selznick con el que Bolaño encabeza el primer relato de *Amberes*: “La vida concluye en el momento en el que se la fotografía” (2002: 15). Y constatar que, a la inversa, la actividad del narrador de “Laberinto” se encamina hacia la reactivación y la reconstrucción de la vida, de esa otra vida que se encuentra encubierta por la imagen fotográfica, detrás de ella, fuera de ella. Más que un atestado de realidad y veracidad, la fotografía aparece como un entramado de pistas, de indicios; es fuente de suposiciones, origen de sospechas: el observador —el narrador, el lector— se ve impulsado a la investigación y a la pesquisa.

Simultáneamente, o incluso antes, el lector, a quien no se le ha escapado el título borgesiano del cuento, ha recordado que Julio Cortázar, admirado por Bolaño, compara la novela con una película y el cuento con una fotografía y que en algunos de los relatos del argentino las fotografías cobran vida, en particular en “Las babas del diablo”, donde el hecho asume una función metafórica, la de la creación artística. Al mismo tiempo, el lector puede evocar la cámara multifuncional que emplea en su pesquisa el detective Rick Deckard —de la película *Blade Runner* de Ridley Scott, pero antes protagonista de la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Phillip K. Dick, otro de los escritores preferidos de Roberto Bolaño— y que le permite ver lo que hay detrás de la imagen fija de una fotografía.

El lector podrá además vislumbrar, por ejemplo, los vínculos que, a partir de la lectura de este texto, y de muchos otros de Bolaño, se establecen con la escritura de Georges Perec (con quien comparte la estrategia de la escritura descriptiva y de las asociaciones inexplicables), y que es varias veces mencionado en textos del escritor chileno (*Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce, Tres*), un vínculo que se hace más evidente aún sobre todo si se considera que la obra más conocida del francés —*La vida instrucciones de uso*— se inicia con la cita de *Miguel Strogoff*: “Abre bien los ojos, mira” (Perec, 1992: 11). Tal como sucede ante un *puzzle*, donde deberían intentarse todas las combinaciones, incluso las

aparentemente más estrafalarias, el autor francés propone en su novela la necesidad de establecer una mirada atenta y diferente hacia el entorno; además, muchos de sus personajes llevan a cabo búsquedas e investigaciones; allí el lector actúa como investigador, es compilador e intérprete de los textos. Georges Perec aparece incluso citado en *Estrella distante*, al lado de Pierre Guyotat, a quien hemos “visto” actuar en este “Laberinto”. Recordemos que, de Diego Soto, uno de los personajes de aquella novela de Bolaño, se cuenta que

También intentó traducir a Sophie Podolski, la joven poeta belga suicidada a los veintiún años (no pudo), a Pierre Guyotat, el autor de *Eden Eden*, *Eden y Prostitution* (tampoco pudo), y *La Disparition*, de Georges Perec, novela policiaca escrita sin la letra e y que Soto intentó (y sólo consiguió a medias) trasladar al español aplicándose en lo que Jardiel Poncela había hecho medio siglo antes en un relato en donde la consabida vocal brillaba por su ausencia. Pero una cosa era *escribir* sin la e y otra muy distinta *traducir* sin la e (1996: 76).

4. Espacio abismal, discurso opaco, imagen, representación

El texto que investigamos pone en evidencia también el laberinto como sustrato poético, esto es, los procedimientos y estrategias que construyen una estética laberíntica. No solo, en algunos casos, la imagen errática de los personajes que se mueven en un espacio tortuoso y enrevesado. No solo la imagen de la obra literaria por recorrer, del libro –de la fotografía– por descifrar paso a paso, venciendo obstáculos y dificultades o siendo maltratado por ellos. Se trata en realidad de aquellos elementos dispositivos y discursivos que convierten el texto en un espacio laberíntico, una experiencia de la cual sale airoso, cuando sale, el lector detective. Entre ellos cabe citar la abolición de lo estrictamente lineal y cronológico en provecho de la simultaneidad, la ubicuidad, del escorzo o de la imprecisión; la complejización y la fractura de la diégesis con la inclusión de elementos heterogéneos (intertextualidad, metatextualidad, mezcla de géneros y estilos); inestabilidad de la ficción (rupturas, codificaciones, preguntas, contradicciones, discontinuidad, cuestionamiento de lo narrado y de lo narrable, arbitrariedad manifiesta, propulsión de los relatos

a partir del secreto o el misterio, los signos laterales, los indicios y las anomalías sutiles; enfoque prospectivo o conjetural de la sustancia que narra); inserción de otros discursos y de otras voces; presencia de un juego constante entre los niveles ontológicos que hace de la distinción realidad-irrealidad una nimiedad irrelevante; puesta en evidencia de lenguaje de la opacidad en vez de un lenguaje de la transparencia.

Una poética laberíntica que termina por erigirse en factor determinante de un cuestionamiento a propósito de las posibilidades del lenguaje y de las libertades de la imaginación en su tarea de construir y desplegar mundos y sentidos. La literatura es el único territorio donde, de manera móvil, se inscriben espacios e identidades, en una búsqueda que –qué otra cosa puede hacerse– vuelve sobre sí misma, busca en sí misma. Porque al lector de “Laberinto” le dan incluso ganas de parafrasear lo que dijo el propio Bolaño sobre *Mantra*, la novela de Rodrigo Fresán, en *Un paseo por el abismo* (reproducido en *Entre paréntesis*): “Es una novela sobre México, pero en realidad, como toda gran novela, de lo que verdaderamente trata es sobre el paso del tiempo, sobre la posibilidad e imposibilidad de los sueños. Y también trata, en un plano casi secreto, sobre el arte de hacer literatura, aunque muy pocos se den cuenta de eso” (Bolaño, 2004: 310).

“Laberinto” resulta un texto paradigmático de la práctica del cuento en Bolaño. Es un cuento que cuenta. Digamos entonces que, en este texto y en la mayor parte del resto de la producción cuentística del escritor chileno, la irrupción de la intertextualidad (externa e interna) en los relatos, la presencia de micro-historias, la repetición del discurso dada la fractalización de las voces, la preferencia decidida por la opacidad y la evacuación de la transparencia, la elisión de lo que sería un desenlace convencional, la presencia de esbozos de literatura fantástica, la concreción de una escritura del laberinto, en definitiva, lo sitúan, si no como renovador del relato breve, al menos como excelso artesano de un género plenamente vigente, sujeto a constantes transformaciones, situación de la cual, y por lo demás, dan cuenta las actuales poéticas y sus diversas concreciones (por ejemplo Becerra, 2006).

El narrador de “Laberinto” mira, lee, comenta, interpreta, descifra, investiga una foto. Es lo que hace el lector en su nivel. Y en su tarea de pesquisa puede llegar a descubrir también “la” foto. Aquella de la que habla el narrador, aquella que le habla al narrador. Pero, claro, esa foto, ausente del texto, solo puede quedar como testimonio de este trabajo de representación de la representación, de la aproximación intentada, de la adecuación y de la transformación realizadas, de las posibilidades infinitas de la literatura, territorio sin límites: nada dominamos en este mundo, pero el arte y la literatura, en su trabajo de interrogación y de búsqueda, luchan encarnizadamente para contrarrestar o atenuar este estado, ese malestar, ese estar convertido en ser.

Bueno, es momento de mirar la foto de “Laberinto”¹ (Imagen 1 en el Anexo). Una vez que el lector puede contemplar a su vez esta imagen que ha llamado la atención y ha desplegado la imaginación del narrador, volverá quizás sobre el texto para iniciar incluso un trabajo de comparación y de verificación. ¿Y después? Otra vez el laberinto, porque probablemente pensará en otras fotos, en un conjunto de imágenes. O solo en una foto. Basta que la asociación se active para que se produzca un nuevo comienzo, o un eterno recomenzar, pero un inicio nunca idéntico a sí mismo. Pensar, por ejemplo, en otra fotografía en la que aparece Bolaño con los poetas infrarrealistas, en el parque de Chapultepec, en 1976 (Imagen 2). Y, luego, empezar su propio relato: “Están sentados. Miran a la cámara. Ellos son, de izquierda a derecha...”. Y seguimos en nuestro laberinto.

Referencias

Becerra, Eduardo (2006). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas del cuento*. Madrid: Páginas de Espuma.

Bolaño, Roberto (1996). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.

Bolaño, Roberto (2002). *Amberes*. Barcelona: Anagrama.

1 En el sitio [Mondes Francophones](#), en esta fotografía, se identifica a Jacques Henric, Jean-Joseph Goux, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Pierre Guyotat y a Marc Devade. De acuerdo con las informaciones allí proporcionadas, fue tomada en 1970, durante la llamada “Fête de L’Humanité”, que tiene lugar cada año en el mes de septiembre.

Bolaño, Roberto (2004). *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama.

Bolaño, Roberto (2007). *El secreto del mal*. Barcelona: Anagrama.

De los Ríos, Valeria (2007). "Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Bolaño". *Taller de Letras*, n. 41. 69-81.

Lausberg, Heinrich. Manual de retórica castellana. Madrid, Gredos, 1967. Vol. II.

Mardones Bravo, Camila (2007). *(La imagen entre paréntesis). Hacia una poética de Bolaño*.

Seminario de grado. Universidad de Chile. Disponible en:

<https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/110460>

Perec, Georges (1992). *La vida instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama.

Anexo



Imagen 1: la foto de “Laberinto”, en *El secreto del mal* (Bolaño, 2007). En el sitio [Mondes Francophones](#), en esta fotografía se identifica a Jacques Henric, Jean-Joseph Goux, Philippe Sollers, Julia Kristeva, Pierre Guyotat y a Marc Devade. De acuerdo con las informaciones allí proporcionadas, fue tomada en 1970, durante la llamada “Fête de L’Humanité”, que tiene lugar cada año en el mes de septiembre.



Imagen 2: tomada de la página web de [F. Javier Murillo](#). Publicada inicialmente en *Pájaro de calor. Ocho poetas infrarrealistas*. México-Lora del Río: Ediciones Asunción Sanchís, 1976.

Literatura y fotografía: recordar, observar, preservar

Literature and photography: To remind, to observe, to preserve

Lucía Caminada

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

lucia.caminada@comunidad.unne.edu.ar • orcid.org/0000-0002-5477-8219

Recibido: 28/10/2022. Aceptado: 25/11/2022.

Resumen

En este artículo estudiamos el vínculo entre literatura y fotografía teniendo en cuenta los aspectos en torno a la memoria, al hecho de preservarla a través del recuerdo y de fijarla mediante lo escrito y lo visual. El objetivo es analizar cómo la fotografía opera en el proceso narrativo, dialogando con los espacios y tiempos entre la escritura, la fotografía y el arte de la memoria. Al tener en cuenta este marco de debates, estudiamos una serie de textos del escritor alemán W.G. Sebald: *Vértigo* (1990), *Campo Santo* y *Sobre la historia natural de la destrucción* (1986). La hipótesis que proponemos es que en la narrativa de Sebald se plantean entre-lugares en la intersección entre escritura y fotografía, y que estos dejan traslucir una mirada interior y asimismo seleccionan imágenes mentales y recuerdos para construir tanto la historia personal como la Historia. Las fotografías operan evocando el pasado, construyendo la realidad y lo íntimo que teme olvidarse; en consecuencia, la subjetividad nostálgica que generan las fotografías se vincula con la experiencia interior.

Palabras clave: literatura, fotografía, W.G. Sebald, memoria, mirada interior

Abstract

In this article we study the relationship between literature and photography taking into account the aspects around memory, the fact of preserving it through memory and fixing it through writing and visual image. The objective is to analyze how photography operates in the narrative process, dialoguing with the spaces and times between writing, photography and the art of memory. Taking into account this framework of debates, we study a series of texts by the German writer W.G. Sebald: *Vertigo* (1990), *Campo Santo* and *On the natural history of destruction* (1986). The hypothesis that we propose is that in Sebald's narrative some in-between-places emerge from the intersection between writing and photography that allows to show an inner gaze and also selects mental

images and memories to build both personal history and History. The photographs operate by evoking the past, building the reality and the intimate that fears to be forgotten; consequently, the nostalgic subjectivity generated by the photographs is linked to the inner experience.

Keywords: literature, photography, W.G. Sebald, memory, inner gaze

Introducción

“Recordar, observar, preservar” es una frase de Pierre Bertaux que en *Campo Santo* (2003/2007) W.G. Sebald cita para exponer algunos aspectos sobre la mutación de la humanidad a lo largo de los años. En lo que atañe a la literatura y la fotografía, las operaciones de recordar, observar y preservar funcionan en la obra de Sebald cuando intercala los dispositivos visual y gráfico permanentemente, tornando vitales distintas historias de la destrucción. En las obras del escritor alemán¹, la fotografía constituye la materialidad del proceso narrativo, dialogando con espacios y tiempos cuya intensa carga emocional se encuentra ligada a cambios socio-culturales.

La relación entre literatura y fotografía coloca en el centro de debate los modos de representación, lenguajes y materialidades que envuelven el universo gráfico de la escritura en diálogo con aquel visual de la fotografía. La inserción de fotografías en las obras literarias de Sebald no siempre tiene como primer objetivo ilustrar aquello que dice el texto, como si fuera una función compensatoria o explicativa. En algunos casos, como veremos, la fotografía en tanto narrativa, posee su autonomía y, por consiguiente, puede suscitar fricciones con la escritura; en otras situaciones promueve diálogos o también la imagen puede operar como documento o prueba.

Sobre la historia natural de la destrucción es un libro que parte de una conferencia que Sebald brindó en Zurich en 1997 y el centro del debate gira

1 Winfried Georg Sebald nació en Alemania en 1944 y vivió la mayor parte de su vida en el Reino Unido donde falleció en el 2001.

alrededor del tópico de la memoria alemana en relación con la aviación aérea que tras bombardeos destruyó cantidad de hogares y dejó a millones de personas en la intemperie. Después de años de lo sucedido, Sebald retoma el argumento del trauma, del silencio y de la destrucción. De modo diverso, *Campo Santo* también se compone de una serie de textos reunidos, en los cuales hay dos que contienen imágenes (uno contiene fotografías) y en todos ellos, de una forma u otra, la muerte va recorriendo los espacios de lectura. Al ser su obra póstuma, notamos que no hay una línea en común que una los textos pese a que la muerte, la reflexión sobre la fotografía y las caminatas se presentan en la mayoría de ellos, alternadamente. *Vértigo*, en cambio, es un libro de ficción compuesto por una serie de relatos en torno al nomadismo y a los viajes improvisados, en los cuales la figura del caminante que reflexiona y explora su entorno se repite desde distintas perspectivas y experiencias.

En la sombría literatura de Sebald, nuestra hipótesis es que el nexo entre literatura, fotografía y memoria, se vincula con la movilidad que van más allá de un cambio de lugar, ya que conforman trastrocamientos de la subjetividad vinculados con la sociedad en búsqueda de nuevas sensibilidades y contribuyen a la recomposición de fragilidades internas. De este modo, textos e imágenes dan cuenta de ciudades superpuestas, de paisajes que resultan familiares y a su vez disociados de cualquier recuerdo., paisajes que particularizan un discurso territorial sitiado – muchas veces– por límites imaginarios.

Recordar: El arte de la memoria

Frances Yates en *The art of memory* (1999) postula que el antiguo arte griego de la memoria o *ars memoriae* se fundamenta en aquello que permanece preservado en la memoria en forma de escritura mental a través de una suerte de técnica que se activa al imprimir o guardar lugares e imágenes en la mente. Este arte se basa, entonces, en la escritura mediante imágenes que están guardadas en el pensamiento que reviven desde las huellas de la memoria y la experiencia. En este sentido, este arte aporta tanto al debate antiguo como al muy reciente sobre el pensamiento

por imágenes. Así, tanto la fotografía como la literatura se delinean por una sucesión de imágenes mentales; sin embargo, la literatura existe solo gracias al pensamiento por imágenes ya que provoca la experiencia lectora, dando lugar al trazo o dibujo de palabras en la mente. Es notable cómo a lo largo del tiempo, aquellas reminiscencias menos o más intensas son las que permanecen de acuerdo a lo que el lector interpreta.

Por otra parte, también la fotografía activa algunos recuerdos más que otras impresiones o, como dice el mismo escritor, evoca los fantasmas del pasado ya que “no es más que la materialización de apariciones espectrales por medio de un arte mágico muy dudoso” (Sebald, 2007: 27). En relación con la fotografía, Philippe Dubois considera el *ars memoriae* como una propiedad inmediata de ésta ya que al “escribir con la mente”, la memoria misma puede concebirse como un álbum fotográfico. De este modo, entre la fotografía y la escritura, en el plano visual, la fotografía funciona como aparato psíquico y estimulador mental. Desde esta óptica, la fotografía se vincula con la literatura a través del viaje por zonas imaginarias, constituyendo la materialidad de procesos estéticos y narrativos.

Asimismo, las obras de Sebald poseen una carga sensible vinculada con el pasado, lo cual las hace dialogar con espacios y tiempos anacrónicos. Las revisiones sobre la destrucción o sobre las desapariciones, al igual que el retorno a la tierra natal, se van configurando en cada texto como la gran programática, solitaria y errante en la cual, para llegar y marcharse, se trazan fronteras difusas que crean mapas literarios a partir de los recorridos psíquicos y físicos por ciudades, estaciones de tren, parques y museos.

La relación entre fotografía y literatura, en su estrecho vínculo con la memoria y la obsesión por preservarla, es un rasgo que sobresale en varias de las obras de Sebald. *Vértigo* se publica en 1990 y se compone de una serie de relatos. Este recorrido por rearmar su identidad, sucede mediante la introspección –reflexiones en torno a la arquitectura, recuerdos latentes, etc.– y por viajes en distintos lugares.

La narrativa de Sebald se construye entre el recuerdo producido mediante imágenes de la memoria y la fotografía. Las imágenes mentales

se trazan mediante la palabra y también por las huellas, o sea, por las imágenes que emergen de la mirada interior del sujeto. En una misma narrativa, cada dispositivo (visual y gráfico) encarna una sensibilidad propia. A través del montaje de imágenes, el acto de ver y los espacios de la memoria se crean en la asociación de recuerdos y las que lo dejan:

Asaltado por ese tipo de observaciones, en ningún modo positivas, y, como había de reconocer, por tales ideas abstrusas, de repente, como si me hallara en el mismo círculo de estos espectros que ingerían su colación matinal dedicados por completo a su persona, había entrado, de improviso, en el campo visual de alguien, y de hecho me encontré con dos partes de ojos dirigidos hacia mí (Sebald, 2010: 66).

Como resultado de estos transitaros, la identidad de los personajes de *Vértigo* gira en torno al sentimiento nostálgico del exilio y lo no familiar. En este sentido, la mirada lectora apunta hacia la remembranza que suscitan las ciudades, los paisajes, y la confusión que se instala en la articulación de la escritura y las fotografías con la experiencia personal. Desde esta lectura, la fotografía y la escritura generan un sentimiento nostálgico que atraviesa toda la narrativa de Sebald. Justamente, V. Jankélevich argumenta en su texto "La nostalgia" (1992) que esta noción suele desentenderse de la búsqueda de una causa; más bien nace del anhelo por volver a la tierra natal. La distancia pasa a ser el rasgo predilecto de este sentimiento y nos coloca en un territorio narrativo teñido por el arte de la memoria que va guardando o almacenando experiencias del pasado que viven latentemente en el presente.

El hecho de que las fotografías sean en blanco y negro, algunas fuera de foco y borrosas (ver en Anexo las Imágenes 1, 2 y 3), despierta ante la lectura una curiosidad que traslada hacia territorios ignotos de la memoria y la intimidad, en los cuales los senderos del olvido y el recuerdo tienden a juntarse y bifurcarse en distintos planos de la narración. Estos territorios suelen ser anónimos si tenemos en cuenta que lo que los caracteriza es la carencia de identificación de un lugar de pertenencia.

La fotografía, al igual que el sentimiento nostálgico que puede activarse con el recuerdo, moviliza zonas sensibles vinculadas a la percepción del

mundo interior y como consecuencia directa, el pasado y el recorrer se confunden en una suerte de zona gris. A raíz de esto, identificamos que los personajes caminan sin rumbo por las ciudades que transitan, como si le devolvieran el sentido que dejaron las fotos o las huellas de su memoria:

Atravesar y cruzar la ciudad en todas las direcciones, hecho que a menudo se prolongaba durante horas, tenía una limitación sumamente evidente sin que jamás haya tenido claro qué es en realidad lo que era incomprensible de mi comportamiento de entonces, si el caminar constante o la imposibilidad de sobrepasar invisibles, y como debo seguir suponiendo aún hoy en día, absolutamente arbitrarias líneas divisorias (Sebald, 2010: 36).

Notamos que de la relación entre la escritura y la fotografía surge una paradoja de la sensibilidad sentimental y emocional que emerge de la experiencia interior. Nos parece importante traer a mención lo que Dubois trata sobre la cuestión de la palabra y la fotografía a partir del estudio que realiza sobre la obra del artista Denis Roche. Propone reflexionar sobre la obra del artista en torno a la “alegoría de la roca” a partir de tres manifestaciones: en primer lugar, el estudio de la obra literaria; en segundo lugar, la indeterminación de la obra que se presenta al condensar depósitos técnicos o relativos al saber (texto-fotografía y viceversa); por último, tiene como referente fotográfico las *Photolalies* de Roche donde explora las relaciones “entre imágenes”, como por ejemplo los desdoblamiento y el trabajo de montaje (2010: 353-354).

La alegoría de la roca, tal cual la plantea Dubois, pone de relieve la importancia de encuadrar el movimiento interior partiendo del nexo entre literatura y fotografía. Desde su perspectiva, la conjunción entre literatura y fotografía actúa como modo de “fotoratura” o como “litegrafía”, es decir que desde esta lectura, la fotografía se volvería textual y el texto deviene fotográfico. Cabe preguntarse a raíz de estas indagaciones: ¿Es posible leer la “fotoratura” y la “litegrafía” en las obras de Sebald? ¿De qué manera la fotografía funciona como entre-lugar en relación con la escritura y la memoria? Por lo que hemos explorado, en los textos de Sebald la alegoría de la roca, al igual que la *ars memorie*, realzan la cuestión de la experiencia de lectura en juego con la observación de la fotografía.

La escritura y las fotografías se entrelazan en sus materialidades delineando ciudades, personajes y territorios discursivos sitiados por fronteras imaginarias. Por consiguiente, la fotografía, en diálogo con la literatura, se transforma en recuerdo palpable, en *punctum* (Barthes, 2009), ya que hay una idea recurrente, casi una obsesión, evocada por la distancia otorgándole el aura, lo cual permite que se pueda equiparar al recuerdo (Dubois, 2010: 313-314). Desde esta perspectiva, en el intersticio desde el cual leemos la fotografía y lo escrito, ambas instancias funcionan como imagen mental y como trazo de la memoria, como puede apreciarse en la Imagen 1: la distribución de la fotografía en el blanco de la hoja, el texto intercalado y la disposición general de lo visual y lo gráfico.

Por su parte, en relación con la alegoría de la roca, Sebald formula la “alegoría de la disposición de la verdad” que emerge de la experiencia relacional que moldea la subjetividad: “Quien se adentra en esta ciudad nunca sabe qué va a ver a continuación o por quién será visto al momento siguiente” (2010: 52). La memoria se va construyendo como un viaje por imágenes mentales y materiales, despertando sensibilidades generadas por la experiencia de lo vivido y el tormento del pasado que amenaza con su regreso, abriendo el horizonte de imágenes estáticas. La fotografía que evoca la lejanía, suscita una dinámica de imágenes mentales paralizadas que se movilizan a partir del recuerdo (Imagen 4). El espacio interior derruido, si bien se ha borrado dentro, se exterioriza a través de la imagen. En este sentido, la fotografía ayuda a reconstruir lentamente el pasado, va dejando huellas del sujeto cuando se encuentra ante estas: “La investigación más exacta del pasado apenas se acerca más a la inimaginable verdad” (Sebald, 2007: 17).

El espacio del viaje a través del tiempo tiene ciertas características que singularizan el arte de memoria que se encuentra entre la palabra y la fotografía: “me compré un plano de la ciudad. ¿Cuántos planos me habré comprado ya? Siempre he intentado hacerme una idea fiable al menos del espacio” (Sebald, 2010: 97). El paisaje visual se compone, por consiguiente, del blanco y negro que va alternando la luz y la oscuridad, dando lugar a la distancia y los recuerdos que afloran de las fotografías e imágenes que retiene la mente. Estas formas de la memoria se vinculan con tierras

inhóspitas y conocidas al mismo tiempo: “Uno puede figurarse que el tiempo no ha transcurrido, aunque la historia se apresure al encuentro de su final” (121). Sebald altera el tiempo y los espacios íntimos conformándose así una suerte de atlas nostálgico, de álbum fotográfico que moviliza sentimientos, indagando posibilidades de la realidad en los escombros de la memoria. Los personajes, todos seres solitarios, experimentan desde la enajenación, la percepción confusa y anacrónica del tiempo.

Al retomar los argumentos que estudiamos, resulta evidente que el entre-lugar de la fotografía en la literatura de Sebald, se cobija en la conciencia nostálgica que remite a la separación y la ausencia. Las fotografías son tan potentes que no solo funcionan como la prueba del “estuve allí”, ya que los personajes experimentan el sentimiento de no pertenencia y desplazamientos. Estos movimientos no apelan solo a los lugares físicos, sino que también se vinculan con desplazamientos y vacíos internos, con una suerte de múltiple presencia en ninguna parte. Desde el lado de la nostalgia, el más allá opera como un lugar ocupado por el pasado. A raíz de esto, el sentimiento nostálgico se genera en la psiquis que añora la patria lejana y por eso el deseo de retorno tiene una intensidad notable en el territorio íntimo del sujeto, por eso “en esta ciudad hay un despertar distinto al que se suele estar acostumbrado” (2010: 61).

En *Vértigo*, en el cuento “All’estero” las fronteras temporales de tornan aún más porosas ya que “durante estos prolongados paseos, tardaban una eternidad en llegar al otro lado del marco de la puerta. Y es que esto es lo que sucede cuando uno se respalda en el fluir del tiempo” (2010: 46). El encanto nostálgico del cual habla Jankélévitch, se postula como el origen de un sentimiento de insatisfacción y extrañamiento de los rastros que deja el retorno al pasado. Ir en búsqueda del pasado significa tanto reanimarlo como ir a su encuentro para completarlo:

Después de arrebatos de este tipo comenzó a aflorar en mí una preocupación difusa que se expresaba en una sensación de náusea y de mareo. Los contornos de las imágenes que intentaba retener se desdibujaban, y los pensamientos se me desintegraban aun antes de que los hubiera asido bien. Aunque algunas veces, cuando me tenía que detener

junto a una pared o incluso poner a salvo en el portal de un edificio, temía el comienzo de una parálisis o enfermedad cerebral, no era capaz de impedirla de otra forma más que caminando hasta quedar completamente exhausto ya muy entrada la noche (2010: 36).

En relación con la lectura paralela del texto, también se produce con el acto de interpretar una activación de imágenes mentales. En la oscilación entre los estados de ausencia y presencia, se encuentra inscrita la escritura de la memoria, es decir, el arte de recordar escribiendo con el pensamiento. Notamos que en el caso de este tipo de narrativas, lo que se describe mediante la escritura en el plano fotográfico, funciona como disparador de lo desarrollado. La mirada nostálgica en las obras de Sebald se identifica en un primer momento ya desde el campo visual, cuando constatamos que escritura y fotografía habilitan que la memoria siga latente.

Observar y recordar

Desde el punto de vista de Georges Didi-Huberman (2003), el pensamiento visual se asocia directamente con la imagen mental. El historiador del arte retoma los argumentos de Carl Einstein para hablar de un pensamiento transvisual que va más allá de la evidencia visible, colocando la dialéctica entre vista, memoria y sentimiento (*Sehen y Schauen*) en primer plano. Carl Einstein clasifica la imagen teniendo en cuenta la relación con la experiencia del sujeto ante ella: en algunos casos, hallamos destrucción o descomposición; otras veces, ante la experiencia visual, percibimos la dialéctica de la movilidad en su doble aspecto formal y psíquico; y, en otras situaciones, se trata de contemplar la disociación de la mirada en el interior del mundo estético.

Al tener en cuenta este pensamiento transvisual, las narrativas de la memoria en la literatura de W.G. Sebald emergen de las configuraciones temporales y espaciales de la distancia, es decir, de la no pertenencia que arrastra la voz literaria hacia territorios del regreso a través del viaje mental o ante la visión de fotografías. En este sentido, las fotografías cuando dialogan con la literatura de Sebald, operan como “algo no familiar”

(*Unheimlich*) o como distanciado de cualquier asociación al hogar o patria: “Y al dejar un presente sin memoria y ante un futuro que no podrá concebir ya la razón de nadie, abandonaremos la vida por in sin sentir la necesidad de permanecer al menos algún tiempo o de poder volver de visita ocasionalmente” (2007: 35).

Al respecto del recuerdo y la observación, Walter Benjamin (1971), a partir del dibujo de Paul Klee “Angelus Novus”, propone una mirada vuelta hacia el pasado por la carga emotiva que posee la sensación de pérdida, ya que el rostro que ve hacia el pasado se construye de ruinas. Pese a la intención de rearmar el caos, el ángel ya no puede cerrar sus alas ante un huracán que lo retiene en el pasado.

En relación con el argumento anterior, Philippe Dubois parte del concepto de aura de Walter Benjamin para llegar al principio de distancia que genera el ancestral arte de escribir con la memoria. Al seguir algunos postulados freudianos, Dubois propone la imagen latente como aquella que permite a la mirada acceder a la imagen revelada en el tiempo de la contemplación real. En consecuencia, de esta suerte de “presencia en la ausencia” nace la obsesión, al igual que de la proximidad en la distancia. Gracias a esta complejidad se gesta el aura de la fotografía. Así, vinculada con la palabra que deja sus trazos, la imagen se presenta como ruina: “Esas imágenes de horror nos llenan de especial espanto porque van más allá de los relatos en cierta medida censurados y estereotipados del sufrimiento humano” (Sebald, 2003: 64).

Hay un doble intento de reconstruir la Historia y la historia personal que atraviesa todos los textos de Sebald, dejando al descubierto cómo la historia de un pueblo puede influir drásticamente en la mente y el cuerpo de sus ciudadanos afectados por catástrofes, guerras y hechos violentos. En este esfuerzo por recuperar y delinear los mapas personales junto con aquellos geográficos, la observación y la deambulación contribuyen al transitar sin rumbo: entre retorno y dolor, el sufrimiento trasciende lo personal para extenderse a un dolor mayor por la humanidad. La Historia de la segunda Guerra mundial se caracteriza por marcar la cultura visual, ya que los modos de ver se ajustan a la experiencia de la guerra.

En *Images malgré tout* (2003), Didi-Huberman argumenta que cuando alguien toma la palabra para hablar del inconsciente, está hablando de una escisión del sujeto como escritor de experiencias. Por este motivo, Auschwitz posee cuatro características de la imagen: inmediatez, complejidad, verdad y oscuridad. Este libro evoca algunas fotografías del campo de concentración de Auschwitz haciendo hincapié en la ética del contenido de la imagen y su modo de, podríamos decir, revelarla en el sentido de dar a conocer, de mostrar (en cuanto revelado fotográfico) y de rebelarla, en tanto hay cierta transgresión en mostrar y ver esas fotos. Imágenes que son imágenes a pesar de todo: a pesar del horror que muestran, de su visibilidad indiscreta y de la inhumanidad que la luz pone en evidencia.

El esfuerzo o la demanda de imaginar a pesar de todo, es lo que dificulta establecer una ética de la imagen dado que ni lo invisible por excelencia (la posición desde la estética), ni el ícono del horror (parecer del creyente), ni el simple documento (argumento del sabio) logran fundamentar una ética de la imagen en casos históricos traumáticos. Así, *Historia natural de la destrucción*, intenta rescatar del olvido la invasión y el bombardeo aéreo que los alemanes realizaron durante la Segunda Guerra Mundial en la misma Alemania. En el conmovedor discurso que inaugura el libro, Sebald traza una extensa genealogía literaria y ensayística que comprueba la escasa –pero real, al fin– documentación y los relatos que se encuentran respecto a los traumáticos eventos que sacudían la vida cotidiana alemana.

Por otra parte, en *Vértigo*, en el relato “Viaje del Doctor K. a un sanatorio de Riva” se distingue la acumulación de paisajes y cemento que justamente dejan sus huellas en las palabras intercaladas con la imagen. De la mano con la imagen, la palabra se enlaza entre la luz y la oscuridad que encarna la narrativa visual:

La luz mortecina sobre las oscuras montañas, el viaducto que conduce hacia afuera de la imagen y que, en mi opinión, lleva al interior de un túnel, las añejas profundidades de las sombras, las numerosas construcciones sepulcrales en formas de torres y pagodas a la derecha, el cipresal, los puntos de fuga de los muros, el campo negro en un primer plano y el edificio claro en un extremo izquierdo de la enorme galería de la columnata; todo

ello, pero en especial el edificio claro, me es tan familiar que fácilmente podría deambular por este espacio con los ojos cerrados (Sebald, 2010: 112-133).

En este pasaje queda claro cómo la mirada interior, al igual que la fotografía, oscila entre la oscuridad y la claridad. Asimismo, la fotografía en blanco y negro colabora a fijar las huellas de la memoria y la escritura termina por complementar el proceso. A partir de esto, notamos cómo la memoria funciona como motor de la escritura y la fotografía como contracara de la misma, es decir, no es un mero documento sino una reafirmación de la escritura.

Se construye entonces la mirada interior a partir de remembranzas y dejando huellas en la mente; la fotografía contribuye, en cambio, evocando los recuerdos de un pasado irrecuperable pero revivable a través de la visión. Es decir, algunas emociones suscitadas a través de las fotografías (Imagen 2) remueven los escombros del pasado y con estos se construye una situación temporal edificada en la ruina: “la aurora traía consigo terruños desplazados, fragmentos de roca, construcciones derrumbadas, escombreras y pedregales, y por aquí y por allá, esparcidos, pequeños poblados de tiendas de campaña, espectrales durante el día” (Sebald, 2010: 52). La fotografía se articula, a su vez, como evidencia: aquello que estuvo y aún permanece; aquello que existió pero que ya no está. Un espacio de un deseo que palpita y la distancia tornan perenne la presencia de lo que está paralelamente en otro lado.

Preservar: la mirada interior

Para reflexionar en torno al esfuerzo por preservar la memoria, a la luz de esta lectura proponemos que hay un doble proceso que se plantea: por un lado, se trata de reproducir, mantener y revivir relatos vivenciales e históricos por medio de la escritura. Por otra parte, hay un componente estético que tiene que ver con la fotografía y la forma de fijar las mismas narraciones a través de la imagen. Como premisa de lectura de todo esto, se podría argumentar que otra vez más literatura y fotografía operan en la programática de Sebald con los fines de recomponer la destrucción

mediante la recuperación de las ruinas, es decir, de preservar la memoria y la mirada interior del sujeto y su experiencia, y exteriorizar dicha recuperación mediante la escritura y la imagen.

Con respecto al primer aspecto vinculado con la escritura, es importante destacar que la literatura de Sebald en la tradición de estudios de la literatura alemana reciente se denomina como “Absoluta” por la marca y la herencia post-holocausto (Macculoh, 2003). Como hemos visto, en la literatura de Sebald el lenguaje literario dialoga y muchas veces se superpone con la materialidad visual de la fotografía. Esto se manifiesta ya que Sebald incorpora precisamente fotografías de ruinas y paisajes para ubicar la memoria del pasado en lugares reflexivos del luto histórico alemán. Por el lado de la escritura, en cambio, identificamos que la fotografía funciona como dislocación (Agazzi, 2007: 37).

Al seguir esta lectura, la nostalgia surge de los espacios sin vida y de los paisajes desolados, instalando una gramática del silencio basada en la desaparición del autor en su arqueología privada: “Nella poetica del passato di Sebald, la nostalgia si sposa con il problema dell’origine, inscritto in una Storia che egli non ha direttamente conosciuto, ma che ha sentito echeggiare nel silenzio dei famigliari sulle atrocità della seconda guerra mondiale” (Agazzi, 2007: 11). La pregunta disparadora –y desgarradora– sobre cómo comenzar el relato de una historia de la destrucción, deja abierto el umbral entre preservar, ver y recordar, dado que es tan inabarcable que resulta un proceso imposible de concluir o comenzar:

¿Por dónde habría que comenzar una historia natural de la destrucción? ¿por una visión general de los requisitos técnicos, de organización y políticos para realizar ataques a gran escala desde el aire, por una descripción científica del fenómeno hasta entonces desconocido de las tormentas de fuego, por un registro patográfico de las formas de la muerte características, o por los estudios psicológicos del comportamiento sobre el instinto de huida y retorno al hogar? (Sebald, 2003: 24).

Al retomar la cuestión de la nostalgia, la historia personal y la construcción de la Historia, en relación con el sufrimiento de los otros, Judith Butler (2009) en *Frames of War* se concentra en el sujeto y su

relación con la fotografía de guerra argumentando que ver se entiende en relación a una posición ocupada por el sujeto en un contexto histórico. Algo similar se manifiesta en Sebald: “Al parecer, bajo la conmoción de lo vivido, la capacidad de recordar había quedado parcialmente interrumpida o funcionaba en compensación de forma arbitraria. Los escapados de la catástrofe eran testigos poco fiables, afectados por una especie de ceguera” (Sebald, 2003: 18).

De este modo, la experimentación con la imagen-palabra tiene que ver con la escritura a partir de experiencias de la destrucción en las cuales Auschwitz está presente sin ser nombrada explícitamente y se percibe en el espacio anónimo, en la soledad infinita y en la nostalgia (Kleinberg-Levin, 2013: 119). En *Campo Santo*, en el relato que lleva el mismo nombre del libro, notamos que los espectros, la muerte y la memoria recorren el texto: “no ofrecemos a nuestros muertos más que el sustitutivo más barato de la múltiple belleza de la vida” (Sebald, 2007: 22).

El sentimiento de dolor que produce la nostalgia, se transforma muchas veces en un albergue de la memoria: “La capacidad del ser humano para olvidar lo que quiere saber, para no ver lo que tiene delante pocas veces se ha puesto a la prueba mejor que en Alemania en aquella época” (Sebald, 2003: 29) y la escritura adquiere tono de demora notable en el esfuerzo por contar, en las descripciones densas y puntillosas de los lugares: “uno de los problemas centrales de los llamados ‘relatos vividos’ es su insuficiencia intrínseca, su notoria falta de fiabilidad y su curiosa vacuidad, su tendencia a lo tópico, a repetir siempre lo mismo” (Sebald, 2003: 55).

Con respecto al componente estético que involucra la fotografía, André Roullié (2017) marca la transición de la fotografía considerada desde su emergencia como documento, hacia la expresión estética. Para establecer este proceso, distingue tres perspectivas sobre la fotografía: el arte, la fusión y el arte fotográfico. Esta última manifestación se destaca de las otras, dado que, en el arte fotográfico, se expresan los mayores desafíos estéticos debido al surgimiento de un arte dentro de otro campo ya normalizado (las Bellas Artes) y en cuyo procedimiento la fotografía se legitima y se establece estéticamente como arte. La fotografía como arte

adquiere su estatuto estético justamente a partir de su reconocimiento en el campo. En ese sentido, a partir del siglo XX se identifica en su proceso de legitimación, el rasgo de des-subjetivación de la contemporaneidad como consecuencia de una des-materialización del arte “la fabricación de efectos estéticos o seudoestéticos con las ruinas de un mundo aniquilado es un proceso en el que la literatura pierde justificación” (Sebald, 2003: 37).

Por consiguiente, la disputa por el estatuto del arte está estrechamente ligada al hecho de que en la contemporaneidad la materialidad y la subjetividad cambian y la fotografía representa bien ese hecho. En este sentido, la fotografía “asumida como materia, reclama una existencia que es pura medialidad. Una medialidad sin fin que hace visible el gesto como tal, es decir, como una res gesta que soporta y exhibe sus distintos elementos, en este caso, físicos y químicos: los procedimientos, las superficies de fijación, las formas, los tamaños y los colores que informan la materia fotográfica” (Bertúa, 2020: 90).

En *Phasmes* Georges Didi-Huberman (1998) propone el “entre” documento como movimiento cristizador (como síntoma del objeto cuyo efecto proviene de lo real) y el “disparate” como síntoma de la mirada, emitida después del imaginario. La diferencia entre similar y simultáneo está presente en este pasaje donde el personaje “cambia el campo visual” y la mirada interior se bifurca tornándose una imagen de sí ambivalente y una percepción dual de realidades paralelas. Este cruce que notamos entre lo estético y la mirada interior, puede observarse en “La cour de l’ancienne école”, el único relato de *Campo Santo* que contiene una fotografía (Imagen 2) en el cual el narrador no encuentra una historia para contar a partir de la fotografía que le han dado. Su desinterés por esa imagen es tal que la pierde o desaparece y la reencuentra meses después, logrando establecer en ese momento un vínculo entre la imagen de un portón de hierro solitario con un fondo de un horizonte fluvial y la carta de Mme. Acquaviva que le relata la soledad de un pueblo perdido.

La mirada interior en Sebald remite justamente al anhelo como sentimiento en relación con el viaje mental y la preservación de la memoria. La conservación de la memoria se manifiesta como una obsesión

de los personajes o a través de la voz relatora del escritor. Por tanto, en sus textos se reafirma un sentimiento que permanece en la palabra escrita y se concreta en la imagen fotográfica, ya que como afirma Roland Barthes, la fotografía “repite mecánicamente lo que nunca podrá repetirse existencialmente” (2009: 29).

En el plano temporal, la voz del escritor se afirma en la experiencia del presente cuya herida abierta se basa en el auto-cuestionamiento y reflexiones permanentes. A nivel espacial, se identifica un distanciamiento con la tierra *natia*, alterada por la situación de guerra. En consecuencia, la remembranza en Sebald –presente con recurrencia en la fotografía y la escritura– se construye a través de la transitoriedad, por la pérdida y el sufrimiento que de hecho atraviesan su literatura por completo (Kleinberg-Levin, 2013: XXXIV). La “posición ocupada” de los personajes que se plasma en la fotografía y la escritura, tiene que ver con la función que tiene la fotografía de guerra basada en el contexto histórico que parece ocupar todo el plano visual.

A modo de cierre, es importante retomar lo analizado para destacar que la fotografía en la literatura de Sebald funciona como entre-lugar que emerge del vínculo entre escritura, fotografía y arte de la memoria. La contribución de la imagen a su obra literaria opera junto con el dispositivo fotográfico para resolver el esfuerzo y el ejercicio de la memoria trazado por la palabra. A la luz de esta lectura, esta arquitectura mnemotécnica amenaza permanentemente con desmoronarse, como si estuviera sujeta a una constante pérdida de las bases de lo vivido o a una imposibilidad de conservación.

Hemos visto cómo la fotografía en relación con el antiguo arte griego de la memoria, *ars memoriae*, sugiere su materialidad para mantener vivos los recuerdos en las imágenes de la mente. El dispositivo visual, su textura, su aspecto visual, permiten que la fotografía como entre-lugar transite por los orificios de la mente, tocando puntos sensibles y apelando al condimento a partir de la experiencia. Escritura, memoria y fotografías se homologan con su intento por recordar y no perder las improntas del pasado. Es posible notar una paulatina construcción de la identidad a partir

de erigir la historia personal sobre las abandonadas e inertes ruinas del pasado (preservar).

Los personajes de Sebald que vagabundean por las ciudades recolectando imágenes y fotografías para reconstruir los mapas de la subjetividad, tienen el rostro del ángel de la historia a cuyos pies se erigen las ruinas de las catástrofes del pasado. Al buscar las huellas en el pasado, estos personajes son como fantasmas que rumbean con su anonimato. Al tener en cuenta este marco de debates, focalicé en dos de las producciones literarias de W.G. Sebald que incluyen la imagen fotográfica y activan la memoria en su doble aspecto: visible (fotografía) e invisible (en la memoria). En conclusión, las fotografías funcionan evocando el pasado, construyendo la realidad y la historia personal que teme olvidarse. Asimismo, la escritura fija estas impresiones y sella la sensibilidad a través del trazo gráfico.

Referencias

- Agazzi, Elena (2007). *La grammatica del silenzio di W.G. Sebald*. Roma: Proteo.
- Barthes, Roland (2009). *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, Walter (1971) *Angelus novus*. Barcelona: Edhasa.
- Benjamin, Walter (2008). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos.
- Bertúa, Paula (2020). "Escrituras de la sombra: la fotografía como gesto". *HeLix*, vol. 14, n. 2. 87-106. Disponible en: <https://doi.org/10.11588/helix.2020.2.77780>
- Butler, Judith (2009). *Frames of war: When is life grievable*. London: Verso.
- Caminada, Lucía (2020). *La mirada dislocada. Literatura, imagen, territorios*. Buenos Aires: Prometeo.
- Didi-Huberman, Georges (1998). *Phasmes: Essais sur l' apparition*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2003). *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2014). *Essayer Voir*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dubois, Philipe (2010). *O Ato fotográfico*. Campinas: Papyrus.

Jankélévitch, Vladimir (1992). "La nostalgia". Antonio Prete (coord.) *Nostalgia. Storia di un sentimento*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Kleinberg-Levin, David (2013). *Redeeming words: Language and Promise of Happiness in the Stories of Döblin and Sebald*. New York: State University of New York Press.

Maculoh, Marc Richard (2003). *Understanding W. G. Sebald*. South Caroline: University South Caroline Press.

Sebald, Winfred G. (2003). *Sobre la historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama.

Sebald, Winfred G. (2007). *Campo Santo*. Barcelona: Anagrama.

Sebald, Winfred G. (2010). *Vértigo*. Barcelona: Anagrama.

Rouillé, André (2017). *La fotografía entre documento y arte contemporáneo*. México: Herder.

Yates, Frances (1999). *The art of memory*. London: Routledge. Vol. III.

Anexo

Vértigo

ahora, en otoño. Hacía mucho tiempo que no me sentía tan bien. No obstante acabé por incorporarme. Al salir del jardín me quedé un rato observando una pareja de blancas palomas turcas que varias veces seguidas, palmoteando algunas pocas aletadas, se elevó perpendicular por encima de las copas de los árboles, permaneció inmóvil durante una pequeña eternidad en las alturas azulinas del cielo y después, volcándose hacia adelante con un sonido gutural que apenas podía abrirse camino hacia afuera de la garganta, descendía planeando, sin que sus cuerpos se movieran, en amplios arcos alrededor de los hermosos cipreses alguno de los cuales quizá lleve en su sitio unos doscientos años. Su verde perpetuo me recordaba a los tejos que se alzan en los patios de las iglesias del condado inglés en el que vivo. Más despacio aún que los cipreses crecen los tejos. No es extraño que en una pulgada de madera de cedro haya más de cien anillos, y se dice que hay árboles que sobreviven más de un milenio y que al parecer se han olvidado por completo de morir. Salí al antepatio, me lavé la cara y las manos, como ya había hecho al entrar, en la fuente colocada en el muro del jardín recubierto de hiedra, eché una última mirada al jardín

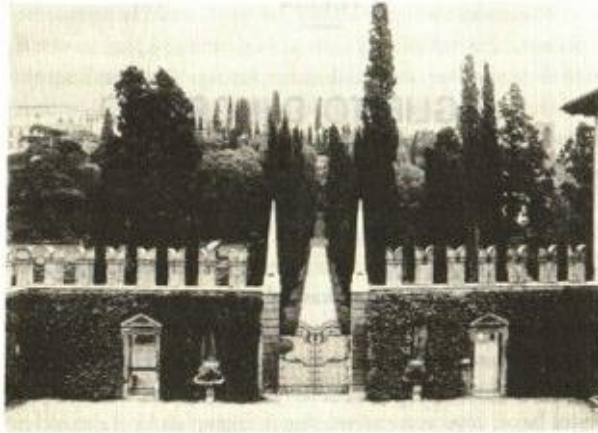


Imagen 1: una página del relato "Giardino Giusti", en *Vértigo* (Sebald, 2010: 63).



Imagen 2: tomada de *Campo Santo* (Sebald, 2007: 49).

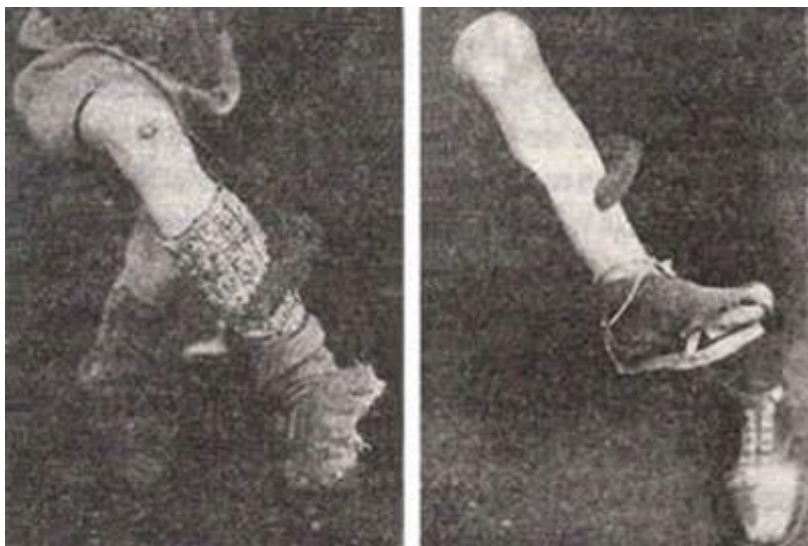


Imagen 3: tomada de *Sobre la historia natural de la destrucción* (Sebald, 2003: 48).



Imagen 4: tomada del relato "All'estero", en *Vértigo* (Sebald, 2010: 40).

Variaciones en la transposición al cine de un cuento de Silvina Ocampo: *El impostor*, de Alejandro Maci

Variations in a film transposition of a story by Silvina Ocampo: El impostor by Alejandro Maci

Carlos Dámaso Martínez

Universidad Nacional de las Artes - Instituto de Literatura
Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, Argentina
cdmartine@hotmail.com

Recibido: 21/10/2022. Aceptado: 06/12/2022.

Resumen

El objetivo de este artículo es el análisis del film *El impostor* (1997) como transposición del cuento de Silvina Ocampo que lleva el mismo nombre, proyecto cinematográfico iniciado por María Luisa Bemberg en 1994 y terminado en 1997 por Alejandro Maci. El concepto de transposición, que permite examinar las transformaciones semióticas y materiales, las resignificaciones, trayectorias y derivas semióticas que se dan en el pasaje de un lenguaje a otro, nos llevará a observar también lo que ocurre en este caso con el género fantástico en el tránsito de la literatura al cine.

Palabras clave: cine, literatura, transposición fílmica, variaciones, género fantástico

Abstract

The objective of this article is to analyze the film *El impostor* (1997) as a transposition of the namesake Silvina Ocampo's short story, a film project started by María Luisa Bemberg in 1994 and finished in 1997 by Alejandro Maci. The concept of transposition, which allows us to examine the semiotic and material transformations, the resignifications, trajectories and semiotic drifts that occur in the passage from one language to another, will also lead us to observe what happens in this case with the fantastic genre in the transition from literature to cinema.

Keywords: cinema, literature, film transposition, variations, fantastic genre

Silvina Ocampo, como otras escritoras y escritores argentinos del siglo XX, ha manifestado una determinada afinidad con el arte cinematográfico¹. Hubo varios realizadores que tuvieron interés en realizar una transposición fílmica de sus cuentos fantásticos. Hacia 1964, su cuento “La red”, del libro *Autobiografía de Irene* (Sur, 1948), fue parte del film *Tres historias fantásticas* (1964), de Marcos Madanes, junto a los de Santiago Davobe y Miguel Ángel Asturias. “El impostor”, otro relato del libro, despertó también la atención de Leopoldo Torre Nilsson en 1950, pero el proyecto no se concretó. En 1984, con dirección Arturo Ripstein y guion de Manuel Puig, se efectuó la transposición cinematográfica de este cuento largo con el título *El otro*. Un año después, por algunas modificaciones que hizo Ripstein, Puig retiró su participación del guion y publicó el suyo con el título *La cara del villano* (1985). Por su parte, Silvina Ocampo escribió para el cine los textos “El impostor (argumento cinematográfico)” y “Final para un film” que nunca se filmaron². Hacia 1994, María Luisa Bemberg inició el proyecto fílmico de este cuento y trabajó en su guion con Ricardo Piglia. Sin embargo, poco después quedó inconcluso por la muerte de la directora. Luego, en 1997, Alejandro Maci, asistente de dirección de ese intento, terminó la película con el título homónimo de *El impostor*. El guion pertenece a María Luisa Bemberg, Jorge Goldenberg y Alejandro Maci.

El concepto de transposición será fundamental para el análisis de esta producción cinematográfica. Sergio Wolf señala que cuando se trata de hacer una película con un referente literario, en este caso un cuento de Ocampo, el concepto de transposición es más apropiado que “traducción”, “traslación” o “adaptación”, dado que transposición “designa la idea de trasplante” a otro formato o sistema (2001: 16), es decir, al de una película,

1 Este artículo presenta conceptos que formaron parte de mi exposición en el Congreso Internacional de Semiótica realizado en la Universidad Nacional del Arte en Buenos Aires, setiembre de 2019.

2 El primero, lo escribí en 1950 para Torre Nilsson y el segundo en los 80, estimulada por el director Carlos H. Christensen, que tampoco se realizó. En “El impostor”, cuento largo en *Autobiografía de Irene* (Sur, 1948), Buenos Aires, Edición y notas de Ernesto Montequín, Editorial Lumen, 2008.

que tiene un lenguaje artístico distinto al de la literatura y por eso puede manejar otras formas ficcionales y producir significaciones de manera autónoma. Este tipo de operación semiótica traspasa hoy los lenguajes del arte y la cultura contemporánea, como ha señalado Oscar Steimberg (2013: 207-218), uno de los primeros semiólogos que se ha ocupado de conceptualizar las transposiciones de géneros y sistemas semióticos. En otro artículo sobre esta cuestión, Nicolás Bermúdez destaca la importancia que tiene el concepto de dispositivo para referirse a aquello que se configura en cada contexto de recepción (Bermúdez, 2008: 1), como ha observado Oscar Traversa, y tiene una incidencia fundamental en toda situación del proceso de anclaje receptivo de una transposición.

En “El Impostor” predomina lo fantástico como en los otros cuentos de *Autobiografía de Irene* de la escritora argentina y, además, se podría decir que en este libro encontramos ya los principales aspectos de su poética narrativa. En cuanto al género fantástico, Silvina Ocampo compartió con Borges y Bioy la selección y traducción de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), un manifiesto de la traducción y apropiación en ese momento del modelo de la tradición fantástica anglosajona y, en particular, de la variante de Henry James y Franz Kafka. Si bien la escritora participó con Borges y Bioy de la renovación de este género hacia 1940 en la literatura argentina, se diferencia de ellos por su modalidad narrativa. Como lo han señalado Silvia Molloy (1969) y Enrique Pezzoni (1982), sus relatos se destacan por lo fantástico y por la ironía y el sarcasmo en el trazado de personajes y conflictos. Ya en *Autobiografía de Irene*, el cuento “La red” es una muestra de una constante en su narrativa, en la que predomina el tratamiento del lenguaje para construir la trama, un registro poético, además de la percepción de instancias vivenciales que, junto a lo fantástico, impactan en la lectura.

Por otra parte, “El impostor” es un cuento largo en el que la historia narrada cobra una mayor densidad que en otros relatos. Claramente es también una exploración del tema del doble. Lo fantástico en este texto se sitúa en un espacio heterotópico que también podemos encontrar en cuentos de Bioy Casares. Es el ámbito de una estancia descuidada de la pampa bonaerense en el que impera la decadencia y la presencia de

insectos, ratas y murciélagos, una especie de castillo siniestro ubicado en ese territorio, espacio ya abandonado de una antigua familia terrateniente, un lugar en el que se ha refugiado el personaje principal, el joven Armando Heredia. Como en el cuento de Bioy “Otra esperanza”, este escenario de la transformación de la antigua estancia rural en un hospital psiquiátrico remite a las huellas literarias de la literatura gótica, la de la clásica casa misteriosa o castillo abandonado. En el relato de Ocampo es el ámbito de la doble personalidad y la psicosis del personaje principal. Lo fantástico se organiza en torno a la incertidumbre de lo que le sucede al protagonista, situación que plantea la pregunta “qué es lo real”, un rasgo predominante del género según Rosmary Jackson (1980: 31-32). Específicamente, la presencia del fantástico en el cuento de esta narradora, en el pasaje de la literatura al cine, nos lleva a preguntarnos de qué modo se produce ese tránsito y transformación de las convenciones del género al cine y qué mutaciones materiales y semióticas se suscitan. Algo de eso intuía Bioy cuando hablaba de lo difícil que le parecía llevar al séptimo arte a *La invención de Morel* (Sorrentino, 2007).

Antes de *El impostor* (1997) de Alejandro Maci, como señalábamos, se filmó *El otro* (1984), de Arturo Ripstein, quien realizó una transposición cinematográfica de lo fantástico del cuento de Silvina Ocampo al género del melodrama narrativo, transposición en la que predomina un verosímil realista hiperbolizado y se desarrolla una trama sentimental y amorosa de la relación del personaje principal y su doble con una misma mujer. El film es acompañado en su desarrollo narrativo con el bolero “No me platiques” (“No me hables”) cantado por Lucho Gatica, efecto musical que se entreteje con la locura del personaje en el film, centrado en una historia de amor. Puig, por su lado, manifestó cierto desacuerdo con la elección y modificaciones del guion compartido con el director mexicano en una instancia previa, y decidió publicar el original que tituló *La cara del villano* (1985), en el que optaba también por el melodrama, pero con otras características, pues se introducen situaciones terroríficas y propias del antiguo gótico, como la del hombre africano ciego, que (atado a un árbol) permanece en la cercanía de la estancia y después, en una metamorfosis propia del fantástico, se convierte en un perro negro. La presencia de estos

aspectos cercanos a lo monstruoso es lo que había eliminado Ripstein y acentúa la historia de amor de los protagonistas del relato.

En la película de Maci sobre el cuento de Silvina Ocampo, lo fantástico en tanto género (Pampa Arán, 1999) se diluye en algunas breves escenas donde la figura fantasmal de una joven muerta, María Olsen, aparece fugazmente o es imaginada por el personaje principal, y predomina una clásica modalidad de la narrativa realista. Ante las dificultades de transponer ese carácter de lo fantástico de ambigüedad irresoluble, del concepto de vacío semántico (Bozzetto, 2001: 242), o el “discurso de lo irrepresentable por antonomasia” (Boccuti, 2015: 8), Maci, siguiendo una tradición del cine argentino hegemónica en esos años, elige desplazar lo fantástico del cuento hacia una narración anclada principalmente en el tranquilizante verosímil realista. Es una forma representativa del cine argentino más estable para el director en un contexto de recepción cultural y político inestable donde impera el neoliberalismo económico, pero en el que, paradójicamente, comienza a gestarse un realismo más crítico y menos costumbrista, el llamado “nuevo cine argentino”, protagonizado por jóvenes directores sensibles a la crisis social del momento (Caetano, Trapero, Lucrecia Martel, entre otros). La trayectoria posterior de Maci muestra su dedicación a la ficción televisiva: dirige algunas series importantes, como *Variaciones Walsh* (2015), en la que hay transposiciones al lenguaje cinematográfico de cuentos de este escritor.

Como señalábamos, Maci realiza una transposición de género: del fantástico a la narrativa realista. La transposición de un género a otro es un procedimiento usado también por Fernando Spiner cuando transpone el relato “Aballay” (2010) de Di Benedetto al cine y realiza un pasaje de la “gauchesca provinciana” de Di Benedetto al *western* criollo o argentino (Martínez, 2017). En el cuento de Ocampo, lo fantástico es una clara elección en todo el relato. Desde su comienzo, la enunciación en primera persona del otro, Luis Maidana (en realidad, el doble del personaje Armando Heredia, quien vive en la estancia neogótica), es ya una perspectiva imaginaria porque dice en el cuaderno que escribe que aún no conoce a Armando. Se plantea entonces un desdoblamiento invertido del personaje principal, como se sabrá al final de texto, y se emplaza un

discurso o el delirio imaginario escrito de una crónica de lo que sucede en la estancia donde se ha recluido Armando, con el disgusto de su padre y su familia. Luis, quien narra y supuestamente escribe, es quien ha sido enviado por el padre de Armando para que le informe cómo está su hijo. Este discurso de la locura se parece o tiene semejanzas con el discurso de lo fantástico. En ambos, o en su confluencia, se confunde sueño con realidad: Luis dice que Armando no sueña, pero recuerda que él, en cambio, sueña y no recuerda. La duda sobre lo que es un referente real, esa ambigüedad de la modalidad de lo fantástico y de la psicosis del sujeto de la enunciación, se convierte en una constante en esta narración. Es un relato complejo, se da como un *continuum* de pliegues de escenas de sueños, de secuencias del pasado, de vivencias reales, de recuerdos, confusiones, realidades, sueños. En un momento, el narrador dice en medio de esa indeterminación: “Vagué por la estancia, con la sensación de ser un fantasma que vive entre fantasmas” (Ocampo, 2011: 70).

En una especie de epílogo del cuento, Rómulo Sagasta, que es quien en realidad viaja para ver cómo está Armando Heredia, lee el cuaderno encontrado en la estancia y luego de haberlo leído resalta el carácter fantástico de la historia de Armando. Dice: “A veces pienso que en un sueño he leído y meditado este cuaderno y que la locura de Heredia no me es ajena. No hay distinción en la faz de nuestras experiencias [...]; no hay cómo saber cuáles fueron sueños y cuáles realidades” (2011: 110).

Sin duda, la estrategia narrativa de la *nouvelle* es difícil de llevar a las formas o el formato audiovisual del film. Vemos que en la película de Maci esta modalidad del cuento es narrada y/o representada fílmicamente desde una visión más distante. La cámara muestra desde un principio el viaje en tren de Juan Medina (en el cuento sería Luis Maidana) que, por pedido de un amigo de su padre, va desde Buenos Aires a visitar a Sebastián Heredia (en el cuento se llama Armando Heredia) a la estancia Los Cisnes, en la provincia de Buenos Aires, a unos pocos kilómetros del pueblo llamado Chajarí. Como en el cuento, aquí se muestra la llegada de Luis en un sulky a la estancia, cuando ya es de noche. Juan conoce a Sebastián, quien le muestra su cuarto. Efectivamente, la estancia parece estar en ruinas, en la película se acentúa su estado edilicio deteriorado con los

recipientes que han puesto en los corredores y habitaciones para que caiga el agua de las numerosas goteras de sus techos. Sebastián, irónico, dice que cuando llueve mucho las gotas, al caer, arman una variada orquesta musical.

La transposición de lo fantástico al realismo en el film se percibe en las escenas de los dos personajes. Por ejemplo, cuando Sebastián y Juan juegan al billar en el bar del pueblo o cuando van a la farmacia donde son atendidos por la madre de Teresita, que es la farmacéutica. Juan ha conocido a Teresita y su madre en su viaje en el tren y aprovecha la oportunidad para hablar con Teresita, escena en la que crece el enamoramiento a primera vista entre ambos. Otro tópico común de la narrativa realista de ámbito campestre presente en la película es una fiesta o *kermesse* con tiro al blanco, juegos camperos, el palo enjabonado y otros entretenimientos, a la que asisten estos mismos personajes y la gente del pueblo. Escena de fiesta campestre heredera de la novela *Emma Bovary* del siglo XIX, como ocurre en tantas novelas y tantos filmes que retoman y transforman esa clase de episodio. Entre ellas, es posible encontrar este tópico en una escena de la novela *Blanco nocturno* (2010) de Ricardo Piglia.

Por otro lado, un hallazgo del verosímil fílmico realista es haber caracterizado a Juan Medina como un estudioso de los pájaros, un modo de justificar su viaje a la estancia a la que ha llevado, junto a su equipaje, sus aparatos e instrumentos para realizar su observación. Por cierto, el film acentúa el contraste entre la noche lúgubre, el aspecto sombrío y misterioso de los interiores del viejo casco de la estancia, con la luminosidad del día, el fuerte sol, el espacio atractivo de la naturaleza poblada de árboles, plantas, flores, pastos y pájaros. Sobresalen los planos generales y la profundidad de campo cuando los dos muchachos cabalgan. También hay secuencias resplandecientes como en las que Juan, subido a un árbol, observa a los pájaros y graba con un antiguo fonógrafo sus distintos cantos, aunque en ese mismo espacio pampeano se encuentran también algunos lugares siniestros, como el aparente cementerio de animales que se parece a una reducida vaquería, esa extensión de tierra poblada por los restos de muchos huesos de animales carneados en el territorio pampeano. Esa vaquería remite intertextualmente a *El Matadero*

de Esteban Echeverría y al descubrimiento de los pozos llenos de cadáveres de los desaparecidos asesinados en un campo colindante con el cuartel de La Perla en Córdoba, durante la dictadura cívico militar. Sobre todo, en el contexto de la recuperación de la memoria de esos años trágicos fijados en los testimonios de testigos y en la literatura y el cine argentino en los 90.

En esa locación de la película se encuentra también un rancho convertido en ruinas, casi una tapera. Ante su puerta, un destartalado y solitario sillón-hamaca se mece vacío a causa del viento, y escondido en el techo, Juan espía a Sebastián y María Olsen mientras tienen una relación sexual. Dentro del registro realista, lo que puede parecer un suceso fantástico, como decíamos antes, se produce en algunas escenas breves cuando Luis ve, también a través de una ventana, a una chica rubia, María Olsen, y luego junto a Sebastián, quien le ha dicho cuál es su nombre y que ella es su novia, pero es solo una visión imaginaria, iluminada y etérea como un espectro, como se sabe al final del relato, y forma parte del delirio esquizofrénico de Sebastián y/o de Juan, su doble imaginario. La transposición del fantástico de Silvina Ocampo al realismo cinematográfico de Maci se centra semánticamente en la locura del personaje Sebastián, padecimiento que lo lleva a la muerte. Y el director refuerza esa elección mediante dos sutiles sugerencias que se manifiestan en un plano simbólico, un procedimiento que le otorga al film un aspecto más relevante. Una, es la mención a la calandria y su explicación de que es un pájaro impostor, porque puede imitar los cantos de otros pájaros. No solo en los seres humanos se da a través de la locura la posibilidad de tener dos personalidades: en la naturaleza, pareciera decirse en este sentido, también existe la posibilidad de ser uno y otro, como se sugiere con la calandria y su capacidad de simular el canto de distintos pájaros. La otra, se da en la secuencia en que Juan y Teresita juntos, más otros habitantes del pueblo en la estación de tren, ven a través de un negativo oscuro un eclipse de sol en el que dos astros se superponen a la vista de todos en el momento en que ambos coinciden totalmente y parecen uno solo.

Finalmente, a manera de un epílogo, el comisario del pueblo se ocupa de esclarecer, como el detective de un relato policial, que no ha habido ningún visitante en la estancia, que Juan Medina no existe, que todo lo que

se ha visto antes está escrito en el cuaderno de tapas azules encontrado y que su autor ha sido el mismo Sebastián Heredia. El film concluye con escenas del velatorio y el traslado del féretro de Sebastián, que se ha suicidado, en un coche fúnebre negro, muy orondo, que viaja hacia Buenos Aires. Es un desenlace filmado en varios planos, en el que aparecen los autos del cortejo fúnebre, sus modelos son de los años de la década de 1930 y evidencian la época en que transcurre esta historia.

Como se ve, la película de Maci termina como un clásico film realista, en el que todos los enigmas parecen explicarse en su desenlace, salvo la esquizofrenia del personaje principal que permanece e impacta con su fatal efecto perturbador. Por otra parte, es interesante la actitud de Puig, que publica un libro con un título nuevo sobre una posible transposición ausente, un proyecto de film no realizado, casi semejante en este sentido a los textos escritos por Silvina Ocampo, más centrado en lo literario que en el lenguaje cinematográfico. Simplemente una síntesis argumental. Más curiosa aún es la voluntad literaria de Puig de editar su guion como un libro más, como si esa versión para el cine tuviera el mismo valor que una novela, como si ese plan escrito de un film tuviera un valor autónomo y, a la vez, le permitiera disentir con la elección narrativa cinematográfica de Ripstein. Resulta paradójico que la elección melodramática del director mexicano no le haya gustado a Puig, escritor cuya poética se caracterizó por incorporar a la literatura los discursos de los medios masivos, el melodrama y los géneros populares del cine, además de la oralidad popular rioplatense. A modo de una conclusión parcial, más allá de esta transposición analizada, me gustaría agregar el interrogante que me queda de si en lo que podríamos llamar una "lectura transposicional" de una narración literaria al cine, o en el análisis del pasaje de un lenguaje artístico a otro, tal vez se abra una instancia reveladora de las especificidades y potencialidades artísticas de cada uno de los lenguajes, instancia que estimule observar, interpretar y valorar desde una configuración crítica sus mejores cualidades estéticas, su eficacia narrativa, sus límites y sus búsquedas de distintas formas de construcciones narrativas.

Referencias

- Arán, Pampa (1999). *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba (Argentina): Narvaja.
- Bermúdez, Nicolás (2008). "Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros". *Revista de Estudios semióticos*, n. 4. S/p. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5762216>
- Boccuti, Anna (2015). "Representaciones del límite. Pasajes de lo fantástico entre la literatura y el cine". AAVV. *Rappresentazioni del limite. Passaggi del fantastico tra letteratura e cinema*. A cura di Anna Boccuti. Torino: Università degli Studi di Torino. 3-15.
- Bozzetto, Roger (2001). "¿Un discurso de lo fantástico?" David Roas (comp.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros. 223-242.
- Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- Martínez, Carlos Dámaso (2017). "Antonio Di Benedetto: el lenguaje del cine y la levedad de su escritura". *Lecturas escritas. Ensayos sobre literatura latinoamericana y arte*. Córdoba: Alción.
- Molloy, Silvia (1969). "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje". *Sur*, n. 320, setiembre-octubre.
- Ocampo, Silvina (2008) [1948]. "El impostor". *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Lumen.
- Pezzoni, Enrique (1982). "Silvina Ocampo: La nostalgia del orden". Prólogo. Silvina Ocampo. *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza.
- Steimberg, Oscar (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Traversa, Oscar (1984). Cine: *El significativo negado*. Buenos Aires: Hachette.
- Traversa, Oscar (2001). "Aproximaciones a la noción de dispositivo". *Signo y Señal*, n. 12. 231-247. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/sys.n12.5612>
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Hacia una estética de la espera. Apuntes sobre la transposición cinematográfica de *Zama* por Lucrecia Martel

Towards an aesthetic of waiting. Notes on the cinematographic transposition of Zama by Lucrecia Martel

Gonzalo Córdoba Saavedra

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

gcordobasaavedra@gmail.com • orcid.org/0000-0002-9670-5659

Recibido: 28/10/2022. Aceptado: 06/12/2022.

Resumen

La literatura es una de las principales fuentes de las que se nutre el cine desde sus comienzos. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX la influencia inversa (es decir, del cine sobre la literatura) ha sido cada vez mayor. Antonio Di Benedetto encontró en el séptimo arte algunos elementos narrativos que utilizó en sus obras, y que han dado lugar a lo que en este artículo llamamos *estética de la espera*. Lucrecia Martel estrenó en 2017 su adaptación de la obra cumbre del autor mendocino, *Zama*, e inmediatamente se transformó en una película aclamada por la crítica especializada. En este artículo nos proponemos dilucidar los recursos que Martel utiliza para dotar a Diego de Zama de ciertas características que lo hacen un personaje por el cual es posible sentir empatía (a diferencia del personaje del libro), aunque sin perder la esencia.

Palabras clave: Antonio Di Benedetto, *Zama*, transposición cinematográfica, Lucrecia Martel

Abstract

Literature is one of the main sources from which cinema has been nourished since its inception. However, from the second half of the 20th Century, the inverse influence (that is, of cinema on literature) has been increasing. Antonio Di Benedetto found in the seventh art some narrative elements that he used in his works, and that have given rise to what in this article we call the *aesthetics of waiting*. Lucrecia Martel premiered her adaptation of *Zama* in 2017, and it immediately became a critically acclaimed film. In this article we intend to elucidate the resources that Martel uses to endow Diego de Zama

with certain characteristics that make him a character for whom it is possible to feel empathy (unlike the character in the book), although without losing the essence.

Keywords: Antonio Di Benedetto, *Zama*, film transposition, Lucrecia Martel

Antonio Di Benedetto

Hijo de José Di Benedetto, de ascendencia italiana, nacido en Argentina, y de Rosario Fisígaro, brasileña, con ascendencia italiana, nació el 2 de noviembre de 1922. La infancia de Di Benedetto transcurrió en Bermejo, Guaymallén, un distrito entonces periférico de Mendoza. En 1933 murió su padre, hecho que lo afectó sensiblemente. Es posible que haya sido un suicidio, pero el asunto no quedó del todo claro y esto se entrevé en su novela de 1969, *Los suicidas*. Tras la pérdida de su padre Antonio Di Benedetto comenzó a acercarse a la literatura. Entre sus cuentos iniciales podemos mencionar “Diario de una felicidad trunca” y “Soliloquio de un príncipe niño”, este último publicado en la revista escolar *Senda* en 1934, dirigida por el poeta Américo Calí, uno de los referentes del regionalismo literario mendocino.

Desde la década de 1950 comienza a publicar sus obras maduras en diversas editoriales, primero de Mendoza, como la imprenta editora de Gildo D’Acurzio, personaje insoslayable en la historia de la edición mendocina, descubridor de Antonio Di Benedetto, Víctor Hugo Cúneo, Alberto Rodríguez, etc., y luego en otras de las metrópolis argentinas, como Doble P de Buenos Aires (casa que editó por primera vez *Zama*). Entre sus novelas y volúmenes de cuentos más destacadas se encuentran *Mundo animal* (cuentos, 1953), *El Pentágono* (novela, 1955), *Zama* (novela, 1956), *Declinación y Ángel* (cuentos, 1958), *El silenciero* (novela, 1964), *Los suicidas* (novela, 1969) y *Cuentos del exilio* (cuentos, 1983), entre otras. Como guionista de cine, adaptó *Álamos talados* de Abelardo Arias; también fue crítico de cine y jurado en diversos certámenes audiovisuales. *Zama* es su novela más relevante.

Poética de la transdiscursividad

La narrativa de Antonio Di Benedetto ha sido definida por una gran cantidad de críticos como *literatura experimental*. Este adjetivo adquiere un matiz peyorativo en muchos casos y es entendido como algo banal, de poco peso, una mera adecuación estilística en la que el fondo o el contenido está supeditado a la forma. En el caso del autor mendocino la experimentación debe ser entendida como el ejercicio de situar la narración en el cruce consciente de un camino heterogéneo, transdisciplinar (Néspolo, 2004; Criach, 2015).

En cuanto a las influencias de Di Benedetto, es posible distinguir tres ejes que denotan un camino interdisciplinario. Por un lado, las influencias propias del mundo de la literatura, provenientes principalmente del objetivismo y el behaviorismo (Criach, 2015)¹. Por otro lado, la filosofía existencial también ha dejado una huella importante, que puede verse con claridad en la llamada “Trilogía de la espera” que conforman *Zama* (1956), *El silenciero* (1964) y *Los suicidas* (1969). Por último, la influencia del cine es evidente en la construcción de los relatos dibenedettianos. En una entrevista realizada por Günter Lorenz (1972), el autor mendocino expresó su *poética de la transdiscursividad*:

Entre las artes hay una especie de corriente constante, interacciones, contraprestaciones.

[...]

¹ Existe un cierto sector de la crítica que considera a Antonio Di Benedetto como iniciador del objetivismo, hecho que generó una breve polémica entre el mendocino y Alain Robbe-Grillet, a la que el autor de *Zama* se refiere con ironía: “Años después, una amiga que vivía en Francia le sopló a Robbe-Grillet que había un escritor argentino que era cultor del *nouveau roman*, pero que no era conocido porque no había traducciones. Luego lo conocí en Berlín en una reunión con motivo del cine. Dijo que me conocía de nombre, pero que quería conocer mi obra. Me citó en su habitación y le presenté ‘Declinación y Ángel’, que tenía la virtud de ser un texto bilingüe, en inglés y castellano. No leía muy bien inglés, pero encontró un párrafo del tipo del *nouveau roman*. Agregó, con toda bondad, que no era un mérito, porque esas teorías se habían difundido mucho. Quizás era casualidad, dijo. Le expliqué que algo así había ocurrido, porque de chico viví en un pueblo en cuyo cine se proyectaban películas mudas, y películas como *La quimera de oro* habrían influido en mí. También le dije que otra influencia en mi objetivismo fue una situación en un tren donde traté de interesarle a una mujer y especulé con gestos y miradas para que ella se fijara en mí. Fue un romance con la mirada, para excluir al probable marido que estaba allí. Pero no tuve influencias conscientes del *nouveau roman*” (cit. en Urien Berri, 1986: 6).

Si es escritor, no puede quedarse en el conocimiento y la frecuentación de los literatos y la literatura, alterna con pintores y músicos, asiste a los conciertos, al teatro y las exposiciones. De tal modo, aunque no ande pidiendo nada en préstamo a las otras artes [...] recibe incentivos, inducciones, para su propia obra (126-127).

Esto nos muestra a un autor permeable a los estímulos socioculturales recibidos de otras expresiones artísticas.

Zama, obra cumbre de Antonio Di Benedetto

La inclusión del autor, y de esta novela en particular, dentro del canon literario nacional fue tardía, en parte motivada por los grandes elogios de autores de la talla de Ricardo Piglia y Juan José Saer, entre otros. Precisamente el escritor santafesino publicó un artículo acerca de *Zama*, incluido en su obra *El concepto de ficción* y en él opina lo siguiente:

Como la mayor parte de los acontecimientos literarios, la aparición de *Zama* en 1956 pasó prácticamente desapercibida. Algunas reseñas bibliográficas aisladas señalaron, sin embargo, la calidad del libro. [...] *Zama* es superior a la mayor parte de las novelas que se han escrito en lengua española en los últimos treinta años, pero ninguna buena novela latinoamericana es superior a *Zama* (Saer, 2014: 44).

De esta manera, podemos notar la relevancia que cierto sector de la intelectualidad argentina le atribuyó a la novela principal de Di Benedetto.

Ya en un nivel interno, por momentos el narrador de la obra parece un guionista de cine que pone el foco sobre un objeto o un gesto (a la manera del modo narrativo objetivista), y de esa manera acerca el *lente de la narración* a lo que le interesa mostrar; por momentos refiere solo lo estrictamente necesario, como si de una didascalía teatral se tratase: “Fiesta en casa de don Godofredo Alijo, ministro de la Real Hacienda” (Di Benedetto, 2016: 23); “Vino barco” (66); “Partió el barco” (72); “El sol estaba manso. Yo también” (132). Son acciones simples, a veces estados del ánimo o del cuerpo. Imágenes que quedan grabadas en la mente de quien lee, cuya finalidad es la de describir sin intervención ni valoración, de una manera objetiva.

Determinadas construcciones narrativas breves, compuestas por una pronominalización y una posterior aclaración, generan cierta ambigüedad que es pronto saldada, pero que otorga a ciertos objetos o seres no humanos identidad de tales. Es una manera de engañar con una falsa prosopopeya, son construcciones imposibles de ser transpuestas al lenguaje cinematográfico pero que, como aquella focalización objetivista que mencionamos, logran poner el lente sobre un objeto o hecho. En otras palabras, es un recurso del cine adaptado al lenguaje narrativo. En hechos como este radica la *cinematografiedad* de la poética dibenedettiana. Algunos ejemplos de este procedimiento: “Dijo [Ventura Prieto] que hay un pez, en ese mismo río, que las aguas no quieren y él, *el pez*, debe pasar la vida, toda la vida, como el mono, en vaivén dentro de ellas” (12); “No quise pensar si él, *el gobernador*, tenía o no autoridad para sacar de la cárcel a un reo. [...] Era preciso que yo cuidase mi estabilidad, mi puesto, justamente para poder desembarazarme de él, *del puesto*” (16)². Este estilo quedo, fragmentado, en apariencia simple pero que revela un fuerte trabajo de elisión, se configura como un aspecto importante dentro de lo que podríamos llamar, en Di Benedetto, *estética de la espera*.

Este estilo lacónico no es exclusivo de *Zama* sino que es una marca propia y reconocible dentro de la obra de Di Benedetto, como bien distingue Juan José Saer en el artículo previamente citado: “hay un estilo Di Benedetto, reconocible incluso visualmente, del mismo modo que hay un estilo Macedonio, o Borges, o Juan L. Ortiz. Este mérito puede muy bien ser secundario; pero que yo sepa no lo encontramos, en la Argentina, en ningún otro narrador contemporáneo de Di Benedetto” (2014: 50).

Algunos párrafos antes Saer describe ese estilo aparentemente sencillo del autor mendocino:

La estructura interna de *Zama* es aparentemente simple. Es el protagonista mismo quien narra, en primera persona, diez años de su vida, años cruciales en que su decadencia física y moral va poniéndolo, como un río lento y terrible, en la orilla opuesta de la vida.

2 Las itálicas son nuestras.

Pero esa simplicidad narrativa es engañosa: una y otra vez, la narración lineal es interferida por breves historias, alegorías, metáforas, que anulan la ilusión biográfica e instalan el conjunto de lo narrado en una dimensión mítica. A partir de la cuarta frase del libro, que es también el cuarto párrafo, la descripción de un mono muerto detiene la narración –es decir la simple marcha de los acontecimientos– y la cifra en un sentido que es ambiguo y sin embargo revelador de lo que está por venir, como si instintivamente el narrador supiese que no vivimos nuestra vida más que al margen de los acontecimientos y superponiendo a nuestra experiencia la reflexión confusa sobre sus sentidos posibles (47-48).

No parece casual la elección del período, pues prefigura la axiología del siglo venidero, como si el autor quisiera sugerir que el siglo XIX trajo consigo el fin de los valores cortesianos y la heroicidad basada en la fuerza. El poder ya estaba en manos de los burócratas.

Tras aquella alusión a los diez años que toma la novela (1790-1799) debemos detenernos en la estructura interna de la obra. Como bien señala Juan José Saer, en ese periodo de diez años (1790-1799) asistimos a la decadencia moral de Diego de Zama, que se expresa en múltiples aspectos: su relación con los gobernadores de turno, sus aspiraciones políticas, sus intenciones amorosas, las casas en las que vive, la dificultad cada vez mayor de mantener una imagen imponente frente a los otros, etc. El protagonista es un personaje contradictorio pero signado por el desasosiego y es víctima de sus malas decisiones y de su falta de temeridad, que intenta subsanar al sumarse a la expedición comandada por el capitán Hipólito Parrilla. Sobre Diego de Zama se ha dicho mucho: “El *narcisismo pernicioso* de Zama oscurece todo lo que toca” (Saint André, 2016: 229). “Aquí está uno de los defectos mayores de Zama: *no puede perdonar ni arrepentirse*. Solamente siente indulgencia por sí mismo y posee una morbosa tendencia a la autojustificación, lo que lo convierte en un *insociable*” (230). “Cuando leyó la novela, [Daniel] Giménez Cacho se enojó con el personaje. *Qué tipo gris, qué aburrido*. ¡Cómo vas a hacer una película con un tipo así!” (Almada, 2018: 87). “Él [Zama], un pobre *traidor por cobardía*” (Spregelburd, 2018: 123).

En definitiva, y de acuerdo con las opiniones citadas, Diego de Zama es un personaje por el cual es casi imposible sentir empatía o afecto. Lo hemos visto golpear mujeres, abandonar a un hijo pequeño sumido en una terrible pobreza y delatar a sus compañeros de trabajo, entre otros hechos reprochables. Zama representa todo aquello que no quisiéramos ser; su soledad, el olvido, el desinterés en el que vive o el pasado glorioso que opaca su triste presente no logran conmovernos. Antonio Di Benedetto construyó su obra mayor con el retrato de nuestros mayores temores.

La estética de la espera en la transposición de *Zama*

Sin lugar a dudas, la literatura es una de las fuentes principales de historias propensas a ser adaptadas al lenguaje cinematográfico. Si bien cada expresión artística tiene un lenguaje y un código propios, producto del soporte y los materiales con que se construye, es posible realizar ciertas traslaciones interartísticas. La supuesta primacía del arte literario por sobre el cine, en tanto que el primero cuenta con una historia de decenas de siglos mientras que el cine no llega a la mitad de su segunda centuria, debe ser cuestionada o, al menos, no darse como un hecho. Lo cierto es que en las últimas décadas el cine y la televisión por demanda han ganado notoriamente la puja frente a la literatura en cuanto a nivel de consumo y en tanto industria cultural. El libro, entendido como soporte físico del hecho artístico literario, se ha mantenido prácticamente sin cambios desde la aparición de la imprenta de tipos móviles en el siglo XV (Borsuk, 2020). Por su parte, el arte audiovisual ha experimentado notorios cambios en su breve historia: del cine mudo al cine sonoro, del blanco y negro al color, del 2D al 3D, de la pantalla plana a la pantalla curva, etc.

En lugar de entender las relaciones entre la literatura y el cine en términos de influencia de una sobre otra, lo cual implica una *falsa idea de superioridad artística* (Wolf, 2001), debemos considerar a ambas expresiones culturales como interrelacionadas. Y si bien el cine se nutre de la literatura (y viceversa) no es menos cierto que también lo hace del teatro, la pintura, la música y la danza, entre otros productos culturales. Sin lugar a dudas, la influencia de la literatura (si hablamos de

transposiciones cinematográficas) es menor que la influencia del teatro y, tal vez, la música, presentes en toda película.

Si, como mencionamos, la literatura puede ser una fuente (y de hecho lo es) de historias propensas a ser contadas con lenguaje cinematográfico no es menos cierto que la literatura, sobre todo desde mediados del siglo XX, se ha nutrido también del cine, del que ha tomado estrategias narrativas y descriptivas. Sabemos, además, de la influencia que el cine, principalmente el francés y el italiano, ejerció sobre la obra de Di Benedetto (Martínez, 2008).

En 2017 se estrenó la película homónima bajo la dirección de la salteña Lucrecia Martel, reconocida como una de las directoras más respetadas de su generación. *Zama* es su cuarto largometraje, tras un periodo de nueve años desde su última película, *La mujer sin cabeza*. Si bien *Zama* fue elegida para representar a la Argentina en los Premios Oscar 2018 no fue nominada por la Academia. Sin embargo, tuvo un paso exitoso por el circuito de festivales de cine y recibió numerosos premios por su vestuario, dirección de arte, sonido, fotografía, dirección y guión adaptado, entre otros.

En la introducción a su ya clásico libro *Cine/Literatura. Ritos de pasaje* Sergio Wolf (2001) toma posición en la discusión terminológica y elige la manera más adecuada, a su entender, para definir el pasaje de una obra literaria al cine: ¿adaptación, versión, traducción? Para el autor el término indicado es *transposición* puesto que implica la noción de traslado (de un lenguaje a otro): “Desde mi punto de vista, la denominación más pertinente es la de ‘transposición’, porque designa la idea de traslado pero también la de trasplante, de poner algo en otro sitio, de extirpar ciertos modelos, pero pensando en otro registro o sistema” (16).

Una transposición es, entonces, el resultado del pasaje de un texto literario (principalmente narrativo) al lenguaje audiovisual. Esto implica un cambio de códigos al interior de la obra: el lenguaje literario está construido con palabras, mediante las cuales se crean imágenes sensoriales, descripciones de paisajes, personas u objetos, el relato es generalmente lineal y está mediado por una voz narrativa que suele tener mucha presencia y que ubica la historia (generalmente) en el pasado; el

lenguaje cinematográfico, en cambio, está construido principalmente con imágenes y sonidos, las descripciones pueden ser reemplazadas por la presencia de los objetos o por un *travelling* de la cámara, el relato no es necesariamente lineal, no requiere (aunque a veces exista) una voz en *off* que narre los hechos o una parte de ellos y la historia, todo esto da la sensación de simultaneidad o de que el relato vive en un eterno presente (el de la proyección), para dar idea de pasado debe recurrir a *flashbacks* en los que usualmente se agrega la fecha en pantalla.

Algunos de los aspectos interesantes para estudiar en las transposiciones son la inclusión de variaciones, los cambios (pequeños o grandes, pero siempre significativos) y la inclusión o supresión de escenas. Estas variaciones permiten entender el proceso de adaptación y ponen en evidencia la tensión previsible entre los diferentes códigos artísticos. Algunas de las preguntas que pueden ser planteadas en torno al fenómeno de transposición son las siguientes: ¿qué se toma y qué se deja de la obra original?, ¿cómo se muestra aquello que se elige mostrar?, ¿se mantiene el orden narrativo o se modifica en función de las necesidades del relato audiovisual?

La transposición de un texto literario al cine representa un problema complejo para las personas encargadas de mediar entre los códigos propios de cada sistema artístico, principalmente guionistas, aunque por lo general el peso del juicio recaiga sobre directoras/es. El lenguaje audiovisual se ubica en la intersección de una pluralidad de signos, entre los que es posible distinguir, de acuerdo con Lauro Zavala (2009), cinco sistemas semióticos: la imagen (fotografía, composición de cuadros), el sonido (música, sonido ambiente), la puesta en escena (teatro), la narrativa (literatura, guion, textos) y el montaje (componente propiamente cinematográfico). Por esta razón la transposición de un libro al cine no es un traslado lineal, un libro no es (ni pretende ni puede ser) un guion. Solamente puede ser el punto de partida en una especie de traducción de códigos. Y en esa traducción suele haber licencias, concesiones, pérdidas y ganancias que nos permiten estudiar los elementos propios de la transdiscursividad, entendida como el campo híbrido que se da en la intersección de los sistemas semióticos propios de la literatura y el cine.

El cine de Lucrecia Martel ha sido catalogado como *poético* (Rojas, 2018), por la composición visual de sus cuadros, por las temáticas abordadas y por un refinamiento en la manera de plantear los conflictos. De la misma manera que el mote de literatura experimental aplicado a la obra de Di Benedetto, el adjetivo *poético* suele cargar connotaciones negativas: lentitud, falta de compromiso con la transmisión de un lenguaje claro, cripticismo, expresión elitista, etc. Si bien *Zama* es la primera transposición al cine realizada por Martel se conoce que anteriormente quedó trunco el proyecto de transposición de *El Eternauta*, hecho que nos indica la influencia de la literatura en su concepción del arte cinematográfico. De la misma manera, la literatura de Di Benedetto ha sido considerada cinematográfica por sus críticos, debido a ese lenguaje condensado que remite a emociones internas de los lectores más que a la descripción precisa de los personajes. Esto se asemeja a las didascalias del teatro o del guion cinematográfico y evidencia la influencia del séptimo arte sobre el autor mendocino.

El cine de Lucrecia Martel tiene una densidad y un peso propios, que es producto de los ambientes en los que sucede, lo que los personajes esconden, la ubicación de las cámaras, todo esto como si la mirada de la directora fuese la de un *voyeur*, alguien que mira con el rabillo del ojo. Tal vez sea este el sustrato adecuado para transponer una novela de Antonio Di Benedetto. Julia Kratje (2018) opina que la novela de Di Benedetto es la base ideal para que Martel despliegue un barroquismo que ya es una marca personal: “Lucrecia Martel se apropia de *Zama* para desarrollar una estética barroca que surcaba ya sus largometrajes anteriores; como si la novela de Antonio Di Benedetto fuese la superficie ideal para explorar un arte del contrapunto que permite advertir, retroactivamente, el barroquismo de la directora” (159). En consonancia con Julia Kratje, Pablo Bardauil también asevera la existencia de una simbiosis entre el cine marteliano y la narrativa dibenedettiana:

Zama es un texto denso, difícil que, lejos de aquellas obras baratas que Hitchcock recomendaba adaptar para mejor moldearlas a las conveniencias del cine, impone al cine de Martel sus propias condiciones. Se puede adelantar: si el cine de Martel proyecta sobre la adaptación de *Zama* una

serie de principios ya ensayados en sus películas precedentes, la novela de Di Benedetto le impone a su vez un conjunto de desvíos significativos que permiten incluso repensar aspectos de ese cine hasta ahora no tan evidentes (Bardauil, 2018: 28).

En el caso de la transposición de *Zama* hay que destacar dos elementos esenciales para justipreciar los méritos de la obra de Lucrecia Martel basada en la novela de Di Benedetto. El primero de ellos es la *elisión*. La escena inicial, que refiere a un mono a la deriva de la marea del río, enredado en los maderos del puerto, fue elidida. De acuerdo con las declaraciones de Martel, intentó filmarla, pero no quedó conforme con el resultado. Esta escena da título a una de las crónicas de la filmación de la película, *El mono en el remolino*, de Selva Almada. La escena es altamente simbólica.

En la novela Diego de Zama ve a un mono atorado entre los troncos del muelle y piensa en ese vaivén entre el irse y el quedarse. El episodio tiene un alto poder simbólico y es un ejemplo de prolepsis, es decir, un adelanto de lo que sucederá. Además, prefigura algunos de los núcleos semánticos que se repiten en la novela: la espera, el destino, la muerte, las fuerzas externas, la existencia. También cargan con un alto significado simbólico los animales, como en este caso el mono, pero también hay arañas, caballos, vacas, gallinas y peces (en el muelle se encuentra con Ventura Prieto, que le cuenta sobre un pez que es rechazado por las aguas), entre un gran número de ejemplos. En la segunda parte de la novela el gobernador de turno pide a un escribiente que redacte una carta para pedir el traslado de Zama; lo encuentran escribiendo un libro. Ante la pregunta acerca de por qué escribía en la oficina y no en su casa responde Fernández:

La disposición de escribir no es una semilla que germina en tiempo fijo. Es un animalito que está en su cueva y procrea cuando se le ocurre, porque su época es variable, pues unas veces es perro, otras hurón, unas veces es pantera y otras conejo. Puede hacerlo con hambre, o sin hambre, en ocasiones sólo si está muy reposado, en otras si le duele una herida del cazador o si regresa excitado de una jornada de fechorías (Di Benedetto, 2016: 115).

Pero principalmente Lucrecia Martel suprimió o modificó ciertas escenas de violencia. Uno de los casos emblemáticos, que ejemplifica la voluntad de la directora por suavizar los rasgos de Diego de Zama, es una violación que Martel había introducido en el guion, pero decidió suprimir y no filmar. Este procedimiento le permite ejercer una traslación del juicio sobre Diego de Zama, a quien ya no se ve como ese personaje *insociable, traidor, gris y aburrido* del libro. Mediante esta traslación, que implica un corrimiento de la moral particular del personaje, nos es posible sentir (aunque no necesariamente sin esfuerzo) empatía o cercanía con el protagonista, hecho que permite realizar una especie de movimiento catártico a la manera de la tragedia griega.

Es interesante leer la postura de la directora en torno a lo que la llevó a elidir esa escena de violación (y también a descartar una escena del libro en la que se entrevé algo similar). En una entrevista con Nando Salvá expresa lo siguiente:

LM: [...] Los que están en el poder son quienes escriben la Historia, y por tanto es muy difícil conocer nada de ella que no pase por la mirada del hombre blanco del siglo XVI. Eso significa que la Historia de las colonias no es más que una mentira, un relato que se mandó para justificar una sucesión de crímenes y saqueos. Por eso, para mí era importante ofrecer una versión de la Historia que estuviera al margen del relato oficial, que es pura falacia.

NS: ¿Por qué, en ese caso, hay una ausencia casi total de violencia en la película?

LM: Por motivos morales. En el guion incluí una escena de violación, pero luego decidí no filmarla. No me apetecía hacerlo. Actualmente, una mujer es violada o asesinada cada 20 horas en Argentina, y creo que una cifra así me obliga a plantearme ciertas cosas. He llegado a convencerme de que un artista que incluye racismo o violencia en sus películas podría estar promoviendo los comportamientos que precisamente trata de denunciar.

Se trata, entonces, de una motivación moral, producto de una visión acerca de la responsabilidad social de los artistas. Así, la directora intenta tomar decisiones que la alejen de la decadencia moral del personaje que protagoniza su película.

En la novela hay múltiples abusos por parte de Diego de Zama: golpes, gritos, maltrato, violencia económica, alejamiento. Entre ellos, un episodio en el que puede deducirse una violación.

No esclavo del aguardiente, sino con el aguardiente a mis órdenes, obediente a mi reclamo de impulsos, de coraje, aguardé la noche.

Una vela daba testimonio de que alguien no se avenía a mi ausencia.

Arrojé un puñado de tierra sobre los vidrios. Brutal, petulante.

Acudió al mirador transparente, con sus pelos tiesos y su cara blanda.

No entendía si era reto, agresión o endecha.

La conminé, con un ademán, a que me abriera la puerta.

Desapareció la luz de la ventana.

Se presentó, a guiarme, después del crujido de la puerta desplazada hacia adentro.

Aparté de un manotón la vela, que se apagó en el aire y fue a dar al suelo.

La tomé con vehemencia.

Así, sin verla, podía besarla. Mucho, tanto como ella necesitara.

Después la eché al suelo, creo que con gusto.

Ella estaba ligera de ropas, como preparada.

Me alcé, sacudiéndome el polvo.

En la oscuridad pude distinguir que se corría, arrastrándose, hasta la pared. Sentada en el piso, se respaldó en el muro. Jadeaba (Di Benedetto, 2016: 162).

El estilo de este fragmento se condice con aquel estilo Di Benedetto del que hablara Juan José Saer: frases breves, descriptivas, objetivas, que acompañan el ritmo de una respiración jadeante. Si bien el fragmento es breve y ambiguo, no deja de ser, por lo menos, violento.

Decíamos que la cámara de Martel es como la mirada de un *voyeur*, y precisamente en la novela proliferan los casos de gente que mira a escondidas: en una de ellas Diego de Zama espía a las lavanderas en el río; en otra, a distancia sigue a Emilia y su pequeño hijo; en otra, el propio Zama es espionado por una anciana empobrecida que le ofrece ayuda, etc. Esto revela una conducta de los personajes de Di Benedetto y Martel, que podemos interpretar como un resquicio de subjetivismo dentro de una novela signada por el modo narrativo objetivista. El voyeurismo está

signado por el sigilo y, sobre todo, por el silencio. Así se alimenta una constelación semántica integrada por núcleos como el silencio, la soledad, la espera, la contemplación.

Si bien a simple vista parece una transposición fiel a la obra, un cotejo entre ambas nos permite percibir que el guion ha sido una adaptación bastante libre de la novela. Y sin embargo, capta de manera precisa el ambiente agobiante, la mirada oblicua (con la ayuda de un preciso diseño sonoro, que constantemente remite a acciones fuera del campo visual) y el carácter de la época. Recordemos que el propio Di Benedetto reconoce haber estudiado la zona y la época, pero que luego no quiso ser fiel en la utilización de esos datos para la escritura de su novela (Filer, 1982). De la misma manera, Lucrecia Martel establece una nueva mediación y a pesar de ello la cinta conserva un aire de película de época.

Lo que hemos nombrado como *estética de la espera*, que se vive mediante una reiteración casi absurda de ciertos ritos (esperar el barco, cortejar, escapar, pedir un traslado), fue transpuesta por Martel con un color dominante durante casi toda la película, el color de la tierra y el barro, un caqui omnipresente que denota tristeza, apatía y que Di Benedetto (2016) describe de esta manera: “Me empujó el sol que, desembarazado ya de las nubes de tantos días sin tormenta, se había encendido hasta el blanco y allí conjugaba su sin color y su tersura fija y ardiente con la arena limpia que da visiones” (13). Esta representación apática también es una manera de definir los rasgos esenciales del personaje. Emiliano Fernández (2017) encuentra que

[...] la directora redondea un muy buen trabajo en lo que atañe a retratar una faceta en especial de la idiosincrasia masculina, hablamos del dolor vinculado a la angustia, lo que en términos prácticos deriva en silencios apáticos, relámpagos de violencia gratuita y un «afán reparador» que paradójicamente destruye todo a su paso y traiciona desde un maquiavelismo que coquetea con la cobardía y el desenfreno más egoísta. En este sentido, el convite en ocasiones parece parodiar esa típica frustración de los hombres que termina canalizada hacia martirizar a quienes no merecen dicho castigo (párr. 3).

Por otro lado, también fue modificado en el guion el episodio de la fiesta en casa de Godofredo Alijo, ministro de la Real Hacienda. En ella Diego de Zama enuncia sus pretensiones en materia amorosa (que nada tienen que ver ni con sus posibilidades ni con sus realizaciones):

Alguien propuso, en la rueda masculina, que al cabo de la cena, devueltas las mujeres al hogar, se hiciera una reunión con mulatas libres en cierta casa de las afueras.

[...]

Entonces, uno de ellos, como muchos ya al tanto de mi comportamiento, me preguntó sin malicia:

—¿Sólo blanca ha de ser?

—¡Y española! —respondí con arrogancia (Di Benedetto, 2016: 25).

La modificación de este suceso ejerce una traslación de los rasgos de la personalidad del protagonista, no se muestra al personaje tal como lo vemos en la novela: un criollo pretencioso y racista. El aire que se respira en la película es, por momentos, menos denso que el de la novela. A raíz de esas declaraciones Zama es posteriormente acusado de pretender algo que no le corresponde por su naturaleza e intenta justificarse. Empero, construye una imagen mental del otro desde una mirada colonialista y hegemónica:

¿Nunca sería el visitado del amor? No el amor de Luciana, si es que lo conseguía, sino el de una mujer de otras regiones, un ser de finezas y caricias como podía haberlo en Europa, donde siquiera unos meses hace frío y las mujeres usan abrigos suaves al tacto como los cuerpos que cobijan.

Europa, nieve, mujeres aseadas porque no transpiran con exceso y habitan casas pulidas donde ningún piso es de tierra. Cuerpos sin ropa en habitaciones caldeadas, con lumbre y alfombras. Rusia, las princesas... Y yo ahí, sin unos labios para mis labios, en un país que infinidad de francesas y de rusas, que infinidad de personas en el mundo jamás oyeron mentar (39).

Así, mediante la elisión y la gradación de los episodios de violencia el protagonista se torna un personaje menos odiable e indignante (en un doble sentido: que genera indignación, por sus actos y omisiones, e indignidad, por la distancia y el abandono que impone).

Conclusiones

Para finalizar, y retomando los conceptos vertidos en las páginas precedentes, la obra de Di Benedetto se nutre del cine (entre otros recursos, artes y estilos) y de esta manera logra tomar e incorporar mecanismos narrativos y descriptivos propios del lenguaje audiovisual. Pero, a su vez, una parte no menor de la obra escrita por Di Benedetto ha sido transpuesta al lenguaje cinematográfico (*Los suicidas* en 2007 y *Zama* en 2017). Este hecho indica una cierta retroalimentación entre la obra del mendocino y la industria independiente del cine, es decir, que sus obras narrativas son consideradas *realizables*, o plausibles de realizarse, cinematográficamente.

Lucrecia Martel logra rehacer o modificar sutilmente al personaje de Diego de Zama para hacerlo querible, lo cual permite hacer el movimiento catártico e identificarse con el personaje. Consideramos que la gran virtud de la obra de Martel es lograr esta traslación del peso del juicio del espectador sobre el protagonista sin que el *ambiente* se pierda, hecho por el cual genera la sensación de ser una transposición fiel. Dicha traslación del juicio es posible por la elisión o modificación de ciertas escenas que en la novela mostraban a un protagonista irascible, violento, injusto, egoísta, decadente, características que dificultan el movimiento catártico que permite la identificación del espectador con el personaje que se presenta en la pantalla.

Referencias

Almada, Selva (2018). *El mono en el remolino. Notas del rodaje de Zama de Lucrecia Martel*. Fotografías de Valeria Fiorini. Buenos Aires: Penguin Random House.

Bardauil, Pablo (2018). "Zama, de Lucrecia Martel: reflexiones en torno del tiempo". *Montajes. Revista de Análisis Cinematográfico*, n. 7. 25-40.

Basile, Emiliano (2021). "Crítica de *Zama*, la dulce espera de Lucrecia Martel". *Escribiendocine.com*, 28 sept.

<https://www.escribiendocine.com/noticias/2021/09/28/3850-critica-de-zama-la-dulce-espera-de-lucrecia-martel>

Borsuk, Amaranth (2020). *El libro expandido. Variaciones, materialidad, experimentos*. Buenos Aires: Ampersand.

- Criach, Sofía (2016). "Discusiones en torno a las relaciones entre literatura y cine en la escritura experimental de Antonio Di Benedetto". *Orbis Tertius*, vol. 20, n. 22. 44-54. Disponible en: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv20n22a05>
- Criach, Sofía (2021). "De la literatura al cine y otra vez la literatura: el caso *Zama*". Ponencia presentada en las X Jornadas Interdisciplinarias de Literatura Francesa y Francófona. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, inédito.
- Di Benedetto, Antonio (2016). *Zama*. Mendoza: Ediunc.
- Dieleke, Edgardo y Álvaro Fernández Bravo (2018). "Zama: heterocronía, voyeurismo y mundos posibles". *La Fuga*, n. 21. 1-10. Disponible en: <https://lafuga.cl/zama-heterocronia-voyeurismo-y-mundos-posibles/880#:~:text=Zama%20es%20un%20film%20dentro,fant%C3%A1sticas%20o%20con%20recursos%20on%C3%ADricos>
- Fernández, Emiliano (2017). "Un burócrata víctima de la burocracia". *Metacultura.com.ar*, s/f. <http://metacultura.com.ar/un-burocrata-victima-de-la-burocracia>
- Filer, Malva (1982). *La novela y el diálogo de los textos. Zama de Antonio Di Benedetto*. México DF: Oasis.
- Kratje, Julia (2018). "Barrancas barrocas. El arte del contrapunto en Zama (Lucrecia Martel, 2017)". *Zama. Revista Del Instituto De Literatura Hispanoamericana*, vol. 10, n. 10. 159-163. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/zama.a10.n10.5405>
- Lafforgue, Jorge (2012). *Cartografía personal: escritos y escritores de América Latina*. Buenos Aires: Taurus.
- Lorenz, Günter (1972). *Diálogo con América Latina. Panorama de una literatura del futuro*. Valparaíso: Ediciones de la Universidad de Valparaíso.
- Martínez, Carlos Dámaso (2008). "Antonio Di Benedetto. La fascinación del cine y la levedad de la escritura". *Zama*, vol. 1, n. 1. 181-185. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/zama.a1.n1.6452>
- Néspolo, Jimena (2004). *Ejercicios de pudor. Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Pérez Villarreal, Lourdes (2001). *Cine y literatura. Entre la realidad y la imaginación*. Quito: Abya-Yala.
- Rojas, Juan Pedro (2018). "La estética poética en el cine de Lucrecia Martel". *Actas del Simposio Internacional de Poesía Española e Hispanoamericana*. Brasilia: Instituto Cervantes de Brasilia. 218-231.
- Saer, Juan José (2014). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Saint André, Estela (2016). "Reencuentro con Di Benedetto". Di Benedetto, Antonio. *Zama*. Mendoza: Ediunc. 217-233.

Salvá, Nando (2018). Lucrecia Martel: “Los héroes me parecen lo peor de lo peor”. *Elperiódico.com.ar*, 19 enero. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180119/entrevista-lucrecia-martel-estreno-zama-6564362>

Spregelburd, Rafael (2018). *Diarios del capitán Hipólito Parrilla*. Buenos Aires: Entropía.

Urien Berri, Jorge (1986). “Antonio Di Benedetto, el autor de la espera”. *La Nación*, 19 de octubre. 6. Disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antonio-di-benedetto-el-autor-de-la-espera-1131170/html/be2f534d-a795-4c21-9023-e440fd93a56b_2.html

Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

Zavala, Lauro (2009). “La traducción intersemiótica en el cine de ficción”. *CIENCIA ergo-sum. Revista Científica Multidisciplinaria de Prospectiva*, vol. 16, n. 1. 47-54. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/104/10416106.pdf>

Escrituras asémicas: temporalidad y heterotopía en el nuevo orden informacional

Asemic writings: Temporality and heterotopia in the new informational order

Anahí Alejandra Ré

Universidad Provincial de Córdoba - Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
anahi.re@unc.edu.ar • orcid.org/0000-0001-6370-2788

Recibido: 30/10/2022. Aceptado: 01/12/2022.

Resumen

En nuestra cotidianeidad, y aún en espacios curriculares cuyo objeto principal es la escritura, a menudo aparece una concepción dominante que focaliza los abordajes en su función comunicativa o de registro y restringe su objeto a través de una mirada netamente instrumental sobre la escritura. Esta concepción tiene como consecuencia que se pase por alto el potencial que habilita la reflexión sobre sus dimensiones estética, técnica, epistemológica y ontológica, ejercicio que, además, enriquece la práctica y el pensamiento sobre las prácticas de lectura y escritura aun en los casos en los que el objetivo sea cultivarlas como mero vehículo de comunicación. Las escrituras asémicas, en particular, han sido abordadas y problematizadas desde las disciplinas que involucran a las artes visuales, pero han quedado muy frecuentemente al margen de los estudios literarios. En este trabajo proponemos su caracterización y conceptualización en el marco de una articulación con las escrituras algorítmicas, y nos preguntamos por los efectos de sentido que podemos atribuir a las prácticas de escrituras asémicas en el marco del giro informacional.

Palabras clave: escritura asémica, escritura algorítmica, Big Data, información

Abstract

In our daily life, and even in curricular spaces whose main object is writing, a dominant conception often appears that focuses the approaches on their communicative or recording function and restricts its object through a purely instrumental view. In consequence, the reflection on its aesthetic, technical, epistemological and ontological dimensions is overlooked, producing a lack of this kind of exercise, which could enrich

the practice and thought about reading and writing practices even in cases where the objective is to cultivate them as a mere vehicle of communication. Asemic writings, in particular, have been approached and problematized from the disciplines that involve the visual arts but have very often been left out of literary studies. In this paper, we propose its characterization and conceptualization within the framework of an articulation with algorithmic writing, and we wonder about the effects of meaning that we can attribute to asemic writing practices within the framework of the informational turn.

Keywords: asemic writing, algorithmic writing, Big Data, information

hacerse amiga de las cosas
sin nombre es indispensable
para la salud

María Gainza

1. Presentación

Uno de nuestros objetivos consiste en abordar y analizar los diferentes modos de gestación, circulación e impacto, en nuestros abordajes disciplinarios, de la escritura alfabética y, particularmente, de la asémica¹, en relación con la escritura de código², con especial interés en el contexto de las producciones latinoamericanas. Nuestra premisa de base considera que cualquier obra artística (literaria, plástica, audiovisual, programada, relacional) en tanto inscripción, y mientras involucre imágenes técnicas (Flusser, 2005), consiste en un modo específico de escritura, que en su escribirse tensiona de manera particular las reglas del lenguaje que utiliza. Esos modos son de lo más variados: desde inscripciones que despojan al significante verbal de su significado convencional y lo desplazan al ámbito

1 Problematizaremos el concepto en los próximos apartados. Por ahora solo diremos aquí que estos tipos de escritura han sido tradicionalmente vinculados a la comunicación humana y su registro. Por otra parte, la escritura alfabética se ha vinculado con la literatura; la asémica, con las artes plásticas y experimentales.

2 Vinculamos la escritura de código, mayormente aunque no exclusivamente, a la comunicación entre dispositivos técnicos (diversos códigos de programación, por ejemplo), y entre humanos y máquinas. Cabe agregar que el mayor porcentaje de la comunicación que se establece en las redes se lleva a cabo entre dispositivos, sin la participación de seres humanos en esos intercambios.

de lo puramente visual –como hemos ya explorado (Ré y Berti, 2021; Berti y Ré, 2013)–, hasta inscripciones que recurren a sistemas de registro diversos (alfabético, silábico, ideogramático, jeroglífico, cartográfico, de notación musical, de código de programación), que en ocasiones coexisten en una misma obra y resignifican el conjunto.

En la última década constatamos una probable reemergencia de escrituras asémicas que se inscriben en el campo de la literatura y la poesía visual, y nos interpela la pregunta por los diálogos, tensiones y cooperaciones que pueden establecerse a partir de una relectura de esas prácticas en nuestra actualidad, a la que, en primera instancia, podríamos caracterizar como régimen de la escritura reticular. Clarisse Herrenschildt (2007) utiliza esta noción en *Les trois écritures* para aludir a las formas de memoria que supone el hipertexto a partir de sus usos en internet. Se trata de una memoria que se construye sobre la base de relaciones entre términos pertenecientes a distintos ámbitos, disciplinas y/o prácticas, de las que quedan excluidos por completo diversos elementos de las lenguas, en especial las palabras que hacen posible la sintaxis (414-416) (preposiciones, conjunciones, deícticos, pronombres). El hipertexto, para el cual los límites de la página desaparecen, se presenta como un recorrido, un texto variable en distintas dimensiones, poblado de vocablos, cifras, sonidos e imágenes; estrellado, ramificado, no lineal, una especie de índice de un libro en el cual siempre se puede continuar explorando.

En la medida en que los dispositivos digitales se involucran en nuestras prácticas de lectura, escritura, imaginación, proyección y producción de conocimiento, la escritura reticular que el hipertexto habilita se transforma en una nueva forma de registro de la memoria (tal como, a su turno, la oralidad o la escritura alfabética lo fueron).

En su texto “La doble vida del hipersujeto”, Leonardo Solaas (2017) se permite asociar formas textuales a formas literarias, para luego afirmar que las formas literarias dominantes en una época influyen sobre la forma en que se constituye la subjetividad. Si tomamos su hipótesis, y consideramos que el género dominante desde hace un buen tiempo es el hipertexto y, en particular, las series de post y cadenas infinitas de

información en *stream*, la interrogación por el tipo de subjetividad que se configura arroja algunas evidencias: estas formas no se parecen *a priori* a ninguno de los géneros tradicionales, son fragmentarias, discontinuas y no se vinculan entre sí ni siquiera por asociación libre. No habría una figura del héroe cuyos recorridos ordenen la narración y tampoco hay tensión narrativa: apenas un estado de flujo continuo como una especie de eterno presente en el que cada texto vive en su tiempo separado del resto. En este marco, al especular sobre futuros probables o posibles desde cierta especificidad de las humanidades, aparecen interrogantes ineludibles: ¿Cuáles son los desafíos semióticos, lingüísticos, epistemológicos, políticos, éticos, estéticos y subjetivos que se ponen en juego en las formas de escritura que entraña lo digital? Y al hablar de “lo digital” no estamos haciendo referencia solo a la escritura reticular sino también, y sobre todo, a esa dimensión de escritura que le subyace, la escritura algorítmica³ mediante la cual se programan, por ejemplo, procesos de lenguaje cuyo objeto es el lenguaje mismo concebido como paquete de datos a visualizar, como veremos en el apartado *Lorem Ipsum*; o procesos de escritura que intervienen en el ADN modificando algún aspecto de la vida de un organismo. Esto habilita otras preguntas: ¿Qué clase de “saber” sobre la vida, sobre el espacio y sobre el tiempo es el que emerge del

3 Cuando escribimos en una máquina computacional, hay dos tipos de escritura: la alfabética, que cualquier humano alfabetizado puede decodificar; y la algorítmica. Unos lenguajes de escritura algorítmica (los que se utilizan en la creación de un “código fuente”) son accesibles a programadores y *software* apropiado; otros lenguajes de escritura algorítmica (“código máquina”) solo son codificables y decodificables por *software* o *hardware* que hayan sido creados para comprender el lenguaje en el cual cada nivel se escribe. La arquitectura de códigos que se activa en la dimensión de fondo (la de la escritura algorítmica) participa de lenguajes de programación de mayor o menor nivel de complejidad, ya sea en la producción de textos, en la producción de imágenes técnicas o en la producción de programas, es decir, de instrucciones ejecutables. Para ejemplificarlo aquí de manera escueta, en ese nivel distinguimos el código fuente (escrito, a partir de un lenguaje de alto nivel, por el programador/artista en la instancia de producción de su programa u obra digital); y el código objeto o lenguaje máquina que, como señalamos más arriba, es el que escribe una herramienta de *software* al compilar el código fuente y traducirlo a un código mucho más simple que es susceptible de ser leído por un aparato en la dimensión “de fondo” (en la dimensión donde la escritura es algorítmica). El aparato interpretará finalmente el programa diseñado por el artista y lo traducirá, por ejemplo, en un entorno audiovisual (en la dimensión “de superficie”) que constituirá lo “transitorio observable” (Bootz, 2008) de la obra, o lo fenomenológicamente observable, que incluye, en muchos casos, escritura alfabética.

procesamiento de datos a gran escala, y de qué manera la literatura o los estudios sobre la lectura se involucran en ello?

El nuevo orden informacional, tal como lo describe Flavia Costa (2021) en *Tecnoceno*, implica una serie de transformaciones epistémicas que involucran procesos de datificación, digitalización, protocolización, vigilancia distribuida y monetarización de todos los dominios de la vida (36-39). Estas transformaciones componen una simultaneidad temporal y una cadena equivalencial caracterizadas por una desdiferenciación entre esferas y prácticas muy disímiles (Costa, 2021: 95). Esta hipersincronización (Stiegler, 2012: 105), exige analizar seriamente cuáles son las preguntas legítimas en nuestros campos de estudio. Parafraseando a Boris Groys, si el principio rector de nuestra relación con el mundo ya no es el éxtasis religioso ni el deseo sexual (2014: 195) y, probablemente, tampoco lo sea ya el lenguaje, si el capital es lo que explica ese vínculo, ¿cuáles son las buenas preguntas que debemos hacernos en torno a nuestra relación con la escritura y con la lectura, y cómo ensayar las mejores respuestas?

Así como Luis Pérez-Oramas, al estudiar las artes plásticas, especialmente a León Ferrari y a Mira Schendel, explicaba la aparición de las escrituras asémicas, en los sesenta, como una reacción al giro lingüístico (2010), nos preguntamos ahora si esta reemergencia de las escrituras asémicas y el interés por ellas pueden ser pensados en el sentido que le asignaba Gillo Dorfles en 1975, y qué rasgos diferenciales podrían aparecer en el marco de este giro informacional que también podríamos llamar “hiperlingüístico” (siguiendo la estrategia stiegleriana para indicar una radicalización del fenómeno anterior). Para Dorfles, este tipo de obras habría aparecido como resguardo de los espacios, y sobre todo, de los momentos de cavilación, incertidumbre y vacilación que tientan al lenguaje en el vértigo de la polisemia en un mundo en el que se presumen transparentes (y por ello, inmediatos) todos los sentidos: las escrituras asémicas reaparecerían en el marco del giro informacional como generadoras de “signos vírgenes” (Dorfles, 1984: 28), de dificultosa decodificación en términos de información discreta (y probable, y por ello redundante). Tal vez estas escrituras ofrezcan la potencia de franquear el

“horizonte de lo probable” (De Campos, 1977) para dejarnos a la intemperie de un territorio donde pueda ocurrir algo diferente.

2. Paisaje de escrituras asémicas⁴

El plan de este apartado consiste en presentar un mapa provisional sobre escrituras asémicas que permita navegar en sus aguas y, sobre todo, profundizar en sus abordajes en lo sucesivo. Como todo mapa que se inicia, es más bien un esbozo, o una carta portulana: una cartografía cuyas representaciones no están necesariamente en la escala adecuada, y donde algunos límites territoriales aparecen difusos porque se requiere aún continuar la marcha para precisar el trazado de sus costas y accidentes.

Referencias de navegación: las escrituras asémicas han sido apenas una nota de color en la historia de la literatura y las artes. Si fueron abordadas desde la academia, fue más bien por interés de las disciplinas vinculadas a las artes visuales. Los estudios literarios las abordaron pocas veces y principalmente como problema teórico –podríamos pensar en Roland Barthes, Gillo Dorfles, Héctor Libertella, entre otros–; mucho menos como artefacto concreto digno de ser pensado en su tecnicidad. La práctica de “escribir sin palabras” y las especificidades que eso entraña no han sido más que una apostilla en algún capítulo sobre vanguardias. No obstante, el nuevo orden informacional, la exacerbada gramatización de nuestros actos, de nuestros gestos y de nuestra capacidad de agencia en el marco de la actual configuración de nuestro mundoambiente técnico en el marco de semióticas a-significantes (Lazzarato, 2012), resultan estimulantes para observar los problemas que estas podrían articular en nuestro tiempo.

4 Este apartado presenta la “parte de un territorio que puede ser observada desde un determinado lugar” (eso es “paisaje” según el *Diccionario de la Real Academia Española*). Este lugar es Argentina, y la observación es mayormente mediada, interrumpida tanto como posibilitada por los canales de circulación de las obras en internet y por los criterios de búsqueda que, sobre todo, Google ha definido para nuestra cuenta de usuario según lo que sus algoritmos han aprendido sobre nosotros en los últimos años. Por eso preferimos hablar de “paisaje”, una parte de un todo. Señalamos esto porque es pertinente para problematizar el acceso a la información y cómo conocemos quienes conocemos en el siglo XXI, qué significa conocer, y por qué tamices se pasa al objeto de conocimiento en nuestras prácticas cotidianas en el marco del capitalismo tecnoglobal.

2.1. Breve historización del uso del término “asémicas”

El primer esfuerzo de publicación antológica de “escrituras asémicas” que se propone abarcar diversos períodos y lugares es *An Anthology of Asemic Handwriting* (2013), editada por Michael Jacobson y Tim Gaze. Allí publican en libro un conjunto de trabajos representativos de diversas épocas y partes del mundo. En su prefacio, leemos: “*An Anthology of Asemic Handwriting* presents a mixture of handwriting styles, from many corners of the world, dating from the Chinese Tang Dynasty (618-907 CE) to the present day” (2013: 5).

Como se presentará en los próximos párrafos, existen algunas publicaciones previas, aunque de menor amplitud geográfica y temporal, en las cuales también se llamó “asémica” a este modo de escritura. Asimismo, se constatan otros experimentos caligráficos o pictóricos que, si bien no surgieron bajo la etiqueta de “asémicos”, admiten, *a posteriori*, su inscripción en la misma tradición. En este sentido, la antología mencionada recupera, por ejemplo, desde obras de Max Ernst, Henry Michaux, Roland Barthes, Héctor Libertella, Mirtha Dermisache, hasta el manuscrito Voynich, fechado entre 1404 y 1438. En esa misma tradición podríamos incluir también otros libros o escritos raros que no aparecen en la antología (pero podrían), como el *Codex Seraphinianus*, el libro de los San Signos de Xul Solar, o la Piedra de Rosetta (al menos hasta antes de ser descifrada). Inclusive, el arte textil andino y los quipus (cuyos patrones y nudos, respectivamente, tanto como la inscripción en la piedra o la marca de tinta en la piel –o el papel–, son también la huella de un gesto, aunque adivinado por la posición de los hilos⁵). Hay obras de literatura medieval y barroca que también presentan componentes que podríamos llamar “asémicos” (Doctorovich, 2006; Hatherly, 1983), de poesía visual (*The book of noise, VISPO...; El punto ciego...*), aunque, en estos últimos casos, no se les ha atribuido el nombre de “escrituras asémicas” en sus instancias de

5 Aunque se podrían establecer unas diferencias: anudar, entamar un tejido, no parece tanto un gesto incisivo como un gesto ordenador que, en y para su hacer, computa. Los efectos de esta acción tal vez sean más incisivos en el córtex, y por ello guardan cierta familiaridad con los procedimientos de “escritura no-creativa”, como veremos en el tercer apartado.

publicación. En su aspecto visual, la práctica se emparenta, también, con los signos notariales de los antiguos escribanos, así como con algunas variantes del grafiti y las modalidades que adoptan sus rúbricas.

Antes de trabajar en la antología, Tim Gaze dirigió, desde 1998, cinco números de la revista *Asemic*. Su primera edición señala como referentes a Henry Michaux, Christian Dotremont, Mirtha Dermisache, Vasili Kandinsky, Paul Klee, Joan Miró y los poetas concretos, entre otros. La publicación comenzó siendo un folleto plegado de cuatro páginas con obras de algunos amigos, y fue creciendo hasta convertirse en un libro de bolsillo de casi cien, gracias a una muy amplia distribución internacional vía correo postal, a la manera del arte correo, e internet. En su sitio web, online desde 2000, se puede acceder a sus números digitalizados.

Cada uno de sus números presenta lo que puede interpretarse como una brevísima definición de lo asémico (siempre cambiante) en su portada, estableciendo de esa manera el pacto de lectura para acceder al volumen. En el número 4, por ejemplo, encontramos otro modo de denominar la práctica: “wordless writing” (escritura sin palabras). La cantidad de texto alfabético se ve reducida a la mínima expresión, utilizado apenas para consignar esa definición –que no supera el renglón– y las iniciales de los artistas que allí se publican. Al final de cada revista hallamos un índice con las iniciales de referencia, los nombres completos de los autores publicados y sus direcciones postales, primero, y electrónicas en los últimos números.

En el interior de cada número es particularmente notoria la ausencia de texto legible en alguna lengua específica: solo se leen los nombres de los autores y sus direcciones de correo. Esto constituye un aspecto específico de las escrituras asémicas: no habría una lengua imperante a partir de la cual se instituyen los sentidos. Lo que significa (los nombres propios, las coordenadas), significa lo mismo en cualquier lengua; y lo que no tiene significado establecido pone en el abismo de igual modo a cualquier lengua. Entonces, por un lado, la puesta en evidencia de la ausencia de un código lingüístico común abre puertas y ventanas agujerando la sensibilidad hacia otros lenguajes no (tan) estabilizados y regulados como el sistema de la lengua. Por otro lado, el hecho de que los datos que se

consignan se escriban del mismo modo en casi cualquier idioma, facilita la circulación de los escritos excediendo las fronteras lingüísticas, tanto como la inclusión del email la agiliza excediendo las fronteras territoriales. Esta decisión editorial permite, por una parte, el contacto entre todos los participantes sin la mediación del editor; constituir “una red de código abierto”, dicen los editores de la antología, para difundir rápidamente las obras y contactarse entre sí sin que nadie actúe como custodio o intermediario. Las escrituras asémicas así entendidas disuelven las barreras lingüísticas al tiempo que sus autores y editores declinan su potestad de regular la circulación de sus “mercancías”.

En gran medida, esta publicación en revista ha sido la condición de posibilidad para la constitución de una comunidad internacional de escritores asémicos contemporáneos, a partir de cuyo acervo surge la antología de referencia. Entre 2008 y 2011 Tim Gaze dirige *Asemic Mouvement*, otra publicación periódica en cuyo primer número se establecen, menos lúdicamente y con una pretensión más totalizadora, algunos lineamientos para pensar la escritura asémica. La revista consta de tres números, en los cuales se incluye, además, otro tipo de información (cada artista publicado dedica una porción de “texto sémico” a reflexionar sobre lo asémico, y ese texto funciona como marco para abordar su obra).

A continuación enumeramos una serie de rasgos característicos de aquello que, en la práctica, ha sido llamado escritura asémica:

1. ausencia de texto legible, que sugiere cierta autonomía de la obra respecto de las lenguas y sus sistemas (esto es: la experiencia ante las escrituras asémicas no requiere la puesta en juego de un saber lingüístico-idiomático);

2. superación de fronteras lingüísticas (por lo antes dicho), territoriales (por la amplitud de su circulación internacional, sobre todo, vía mail) y disciplinares (como en el *mail art*, sus autores pueden provenir del campo de la poesía, de las artes plásticas, del diseño, de la música, entre otras disciplinas posibles);

3. horizontalidad en la distribución de beneficios entre editor/autor y circulación abierta, porque el editor no centraliza los réditos de su edición.

Estas especificidades de la escritura asémica que planteamos a partir de la reconstrucción rápida de las prácticas de sus autores están sugeridas en la presentación de la casa editora de la antología de referencia (también a cargo de Gaze y Jacobson), en la pestaña "About" de su sitio web: www.uitgeverij.cc.

Por otra parte, desde 2008, Jacobson mantiene el blog *The New Post-Literate: A Gallery Of Asemic Writing*, retomando el concepto de post-literatura de Marshall McLuhan (1971). Hay un grupo homónimo en Facebook, que funciona diariamente como espacio de reunión, difusión y encuentro entre artistas del género y curiosos. Se destaca entre otros espacios por la variedad y amplitud geográfica de su alcance. Se suman a estos el sitio web *Post-Script, literature's last frontiers*, gestionado desde 2010 por Quimby Melton, que reúne un corpus de artículos y trabajos que abordan estos fenómenos e intentan decir algo sobre las escrituras asémicas, así como también sobre el código y otras manifestaciones escriturarias experimentales, y *Post-Asemic Press* (desde 2017), de M. Jacobson, radicada en Minnesota, editorial hermana de Asemic Editions, de Tim Gaze, activa entre 2011 y 2018 "en" el sur de Australia. Allí se editan y se publicitan diversas ediciones afines. Constatamos también la existencia de una antología rusa (*The First Asemic Exhibit in Russia*, 2010, Smolensk) y una revista, *Сайт журнала "Слова"* (<http://slova.name>); otra antología de la exhibición *At the spiral* realizada en 2015 en Malta, o la *Asemic Tech* en Catalunya (2017), la exhibición *Map of asemic horizon. Contemporary writings*, organizada en Italia en 2016 por *Utsanga.it Rivista di critica e linguaggi di ricerca*, una muestra "de escritura asémica" en México (*Intuición Aestética*, en Centro Cultural Casa Baltazar, 2016); y al menos tres eventos vinculados a esa forma de escritura en Córdoba, Argentina: *La escuela del comic abstracto* de Mauro Césari, en Visuales FAMAF, Universidad Nacional de Córdoba, 2018; *Xenografías III: muestra de escrituras extrañas*, realizada en el Centro de Producción e Investigación en Artes, Universidad Nacional de Córdoba, 2019; y *La escriba ágrafa*, de Mariana Robles, en el Centro Cultural España-Córdoba, 2022), entre otros

eventos mundiales y publicaciones menos ambiciosas. A excepción del grupo mexicano, en el ámbito latinoamericano, no se constata ningún grupo de visibilidad equivalente (reiteramos: que se identifique a sí mismo como practicante de escrituras asémicas). Detectamos algunos autores de nuestra región que participan del grupo compartiendo sus obras también en la red gestionada por Jacobson, como por ejemplo Mauro Césari, Wladimir Díaz Pino, Avelino de Araujo, Román Antopolsky, Regina Pouchain, Cecil Touchon, Sergio Uzal, Tchello d'Barros, entre otros. Asimismo, estudiamos también algunas obras de Ariel González Losada, Verónica Meloni, Mariana Robles y Fabio Doctorovich, que han realizado obras asémicas aunque no participan de ese grupo ni las llaman de ese modo.

Más allá de estas publicaciones que reúnen diversas obras de gran parte del mundo, y de algunas ediciones individuales y de pequeña tirada, no hemos podido constatar la circulación de trabajos teóricos sistemáticos que aborden las escrituras asémicas desde una perspectiva latinoamericana (reiteramos: en tanto “escrituras asémicas”). Hay, sí, en cambio, algunos trabajos que abordan la utilización de letras o tipografía como recurso en las artes plásticas (no siempre asémicas ni inscritas en el campo de la experimentación literaria). Es el caso de Giunta, 2012; Pérez-Oramas, 2010; Krochmalny, 2014; da Costa Araujo, 2014; Carrasco, 2010; Kac, 2004; De Campos, 1994, entre otros. Asimismo, es posible constatar antecedentes en la tradición del concretismo brasileño y del letrismo; y los que constan en el sitio web de Mirtha Dermisache, entre otros que interrogan este tipo de obras desde el campo de las artes plásticas.

Si bien la mayoría de las obras que aparecían hace una o dos décadas en las publicaciones a las que dedicamos este apartado compartían la característica de ser hechas a mano, actualmente conviven con obras de diversa factura: hallamos también escrituras asémicas digitales, creadas ya sea por el trazo del cuerpo mediado por un dispositivo complejo (como podrían ser algunos componentes de la serie *lux perplexia* de Fabio Doctorovich), o a partir de un proceso de posproducción de imágenes digitales (que convoca otro tipo de problemas).

2.2. Conceptualización

En las publicaciones que presentaremos en el próximo apartado, quienes realizan escrituras asémicas no parecen muy interesados en problematizar con palabras aquello que hacen: adoptan el término acuñado por Jim Leftwich⁶ y John Byrum⁷, “escrituras asémicas”, cuyo equivalente en diversas lenguas fue siendo igualmente adoptado, tal como lo señala el número 2 de *Asemic Mouvement*: en italiano, como ya hemos referido, por Gillo Dorfles, por ejemplo, en 1975, en el mismo año en francés por Maurice Roche, en danés por Karen Wagner en 2004, en portugués por Victor Paes en 2006, en español por Carlos M Luis en 2007, en turco por Suzan Sari en el mismo año, entre otros.

Para construir esta definición nos basamos entonces provisionalmente en el concepto acuñado por Tim Gaze y Michael Jacobson (a su vez apoyados en Jim Leftwich y John Byrum⁸):

We deliberately avoided the adjectives “unreadable” and “illegible” because the question of legibility and possible transference of meaning is precisely what is at stake in these writing traditions. These writings are not completely “meaningless” or “illegible”, but challenge our common notions of reading, writing, and the meaningfulness of language. Therefore we prefer the adjective “asemic” (Gaze y Jacobson, 2013: 5).

Esta cuestión de la transmisión es ineludible en el ámbito de las escrituras de código, como veremos más adelante. La cuestión de la legibilidad / ilegibilidad aparece en la tradición pictórica de la caligrafía islámica, por ejemplo, como efecto de la prohibición de representar la figura humana. La escritura asémica puede entenderse, en este sentido, como metáfora o metonimia visual: no hay cuerpo figurado pero el cuerpo y su potencia están en la huella de su gesto, huella que registra los impulsos de *cursum* y *dictus*.

6 Puede verse, por ejemplo, la guía sobre Jim Leftwich compilada por Bennet (2000).

7 Si recuperamos el testimonio de Leftwich (2015), varios artistas descubren en sus trabajos ciertas características recurrentes, aproximadamente a mediados de los noventa.

8 Puede verse en Leftwich (2016) una recopilación de algunas de sus definiciones entre 1998 y 2016.

En la escritura asémica los trazos no están completamente despojados de sentido, sino que la información semántica permanece abierta, no definida, y cada trazo constituye una huella a partir de la cual se habilitarían estrategias para diseñar modos de legibilidad alternativos no reducibles a la simple decodificación de un sistema de escritura o de un sentido exclusivamente verbal. Las obras que involucran escrituras asémicas se inscriben generalmente en el campo de la poesía visual y/o las artes plásticas, reconfiguran radicalmente categorías básicas y esbozan temporalidades e intensidades específicas que podría resultar sugerente considerar en tanto desafección del uso del lenguaje, una vez que el lenguaje queda subsumido a la dinámica del capital (Marazzi, 2014). En otros trabajos de investigación las contrastamos con la escritura algorítmica, cuya condición de posibilidad, al contrario, es la discretización, estandarización y un grado de redundancia tal que elimine toda posible interferencia en la instancia de decodificación del mensaje (Ré y Berti, 2021; Ré, Costa, Célis Bueno y Berti, 2020; Berti y Ré, 2013). Si la apertura de las escrituras asémicas las vuelve motor de la experiencia de percepción, las escrituras algorítmicas garantizan la hipersincronización y el procesamiento a una velocidad que excede la escala humana (Stiegler, 2015).

En la presentación de *An Anthology of Asemic Handwriting* (2013), editada por Michael Jacobson y Tim Gaze, se lee lo siguiente:

This anthology only features a subset of the wide variety of asemic works, namely those forms which are made by leaving a mark on surface applied by movements of the hand. We thus momentarily step away from machines, to highlight the myriad of forms of asemic writing currently happening outside the reach of modern technology. This is a step backward and a step forward at the same time. Other methods for achieving asemic writing, such as the analogue art of collage or various digital means of composition, will no doubt be featured in future publications.

Retomando estas ideas, la escritura asémica manual (*asemic handwriting*) es para nosotros la inscripción de un gesto; este deja registros de la velocidad, el pulso, la presión y la afección de una mano que se mueve sosteniendo una herramienta simple sobre una superficie. Ahora bien,

como anticipamos, también encontramos ejemplares de escritura asémica en procesos de posproducción de imágenes digitales. Imágenes que no son la huella de un gesto del cuerpo, sino un rastro de luz en un sensor (la codificación e interpretación del gesto), o a veces ni eso: imagen de ningún referente⁹, simulación. Su variante electrónica deja huellas de la acción/interpretación de un dispositivo electrónico, en cuya impresión puede haber mayor o menor grado de intervención de un agente humano. Dado que la disposición de los trazos puede sugerir distintos tipos textuales culturalmente establecidos, en cualquiera de los casos podemos atribuir sentido textual a esas huellas. Sin embargo, aunque adopten formas visuales asociadas tradicionalmente con escrituras, no es posible reconocer en ellas contenido verbal. Por esto, además de “ilegibles”, también se las ha llamado “escrituras sin palabras”, “pseudoescritura”, *jazzwriting*, entre otras alternativas¹⁰. Cada uno de estos modos (manuales o electrónicos) plantea problemas específicos. Ambos requieren pensar teóricamente el gesto de escribir.

Por otra parte, como anticipamos, las obras asémicas que se inscriben dentro del campo de la literatura diseñan comunidades de lectores entre quienes compartir la misma lengua “natural” no constituiría una condición necesaria para poder leerlas, una vez resignada cualquier pretensión de lectura totalizadora: cada lectura posible hace patente una realización singular de la obra y el acento está puesto justamente en indicar un límite

9 Esta expresión es un poco tramposa puesto que, aun cuando se trate de imágenes simuladas, que no remiten a ningún referente del mundo material que nos es inmediato, sabemos que lo que se actualiza en la superficie visual o interfaz tiene como referente un código en la dimensión de fondo o escritura algorítmica. La diferencia es que esa escritura no representa nada fuera del sistema autónomo que crea. Tiene su correlato material en algún depósito de datos en algún país del polo, pero como no lo vemos ni nos es inmediato tendemos a inmaterializarlo.

10 No obstante: calificar de ilegible a algo, implica aceptar la presencia de un código y la imposibilidad de su decodificación, considerando que hay algo que sería un mensaje originario preestablecido. Si consideramos el sentido de escritura flusseriano que desarrollamos al final de este párrafo, para quien escribir es un gesto incisivo, no habría “pseudoescrituras” porque incluso aquellas que son ilegibles pueden pensarse como hendiduras (inscripciones –y no imitaciones– de escrituras), de igual modo sucede con las “escrituras sin palabras”. Marco Giovenale (2022) ha propuesto recientemente una clasificación provisoria de escrituras asémicas (*asemicrete*, *visual asemic writing*, *glitchasemics*, y *abstrasemics*) que podría revisarse, ampliarse y profundizarse.

de nuestra alfabetización allí donde no hay signos de un sistema conocido, problematizando profundamente nuestra relación con los signos. Esta crisis en la instancia de “lectura” de las escrituras asémicas puede derivar tanto en una renuncia “forzada” a leer (como parece sugerir Gillo Dorfles), como, por el contrario, en una invitación a crear sentido a partir de indicios (Ginzburg, 2008; Eco y Sebeok, 1989). Abordamos en profundidad este asunto en Ré (2023). Estas obras indiciales se posicionan así en el punto intermedio entre las demandas del régimen representativo del arte y la construcción simbólica pura.

3. Escrituras algorítmicas, visualización de datos

En las sociedades contemporáneas, lo digital está presente en todas nuestras prácticas. Es el sustrato de los medios de comunicación más utilizados, un insumo hoy ineludible en materia de seguridad y control de tráficos (de personas en migraciones, o de mercaderías en puertos y aduanas), incide en las formas de socializar, de hacer ciencia, de practicar la agricultura, en la definición de tratamientos médicos. El manejo de grandes caudales de datos es central en bioinformática, o para la anticipación de desastres naturales y la toma de decisiones en las bolsas de valores, entre otras cosas, e incluso, en algunos países, ha tenido un rol fundamental en procesos electorales. La pregunta que subyace a este apartado busca contribuir a la reflexión, por una parte, acerca de qué manera la escritura algorítmica se inscribe en el campo de la literatura y se asocia a determinados imaginarios sobre el futuro. Por otra parte, de qué manera la escritura asémica, que presentamos en el apartado anterior, discute o dialoga, según el caso, con tales asociaciones.

3.1. Sobre escrituras no-creativas

En los análisis de las obras que integran nuestro corpus de investigación, constatamos que las obras digitales cuyos artefactos participan de dispositivos complejos (Ré, 2014), suelen caracterizarse por un alto grado de inestabilidad propiciado por la posibilidad de modificación permanente de aquello que está en soporte digital, que María Ledesma llama

plasticidad (2003) y otros *labilidad técnica* (Bootz, 2008). Un caso es la obra *Degenerativa* (2005), del mexicano Eugenio Tisselli, que hace, de la plasticidad que le ofrece la estructura del medio digital, la preocupación central de su metapoética técnica: consiste, en pocas palabras, en una página web que en cada ingreso se transforma –se deforma– y así tensiona cada vez más lo que entendemos por “legible” (Ré, 2023).

Según Ledesma, hay dos modos de inestabilidad que juegan en esta dimensión: la plasticidad y la vulnerabilidad textual. La plasticidad es una propiedad que adquieren los artefactos digitales por la misma plasticidad y mutabilidad del medio¹¹, es una característica del soporte, mientras que la vulnerabilidad, según Ledesma (2003), es “una *valoración* del soporte en este sistema de distribución simbólica del poder”, ya que solo se entiende “en términos de propiedad privada” (58).

Para esta autora, “la fragilidad puesta de manifiesto por lo digital no es más que la mostración de la fragilidad constitutiva de toda escritura. No es la escritura lo que tiene solidez sino el estatuto que los hombres *han dado y dan a ciertas cosas escritas*” (Ledesma, 2003: 57-58). La observación es muy pertinente al momento de pensar esta característica, dado que muchas obras digitales transponen textos propios y ajenos. El texto fue haciéndose cada vez más vulnerable a medida que más y más textos se disponibilizaron, como señala Kenneth Goldsmith, primero digitalmente, lo que permitió su reproducción manipulada, y luego en la web, que es un

11 Podría postularse que la imposibilidad de leer, por ejemplo, *Cent mille milliards de poèmes* (1961) de Raymond Queneau, obra canónica de la poesía combinatoria, supondría también cierta plasticidad (en su componente textual es evidente). Sin embargo, aunque la poesía digital existe al menos desde 1959 (*Poemas estocásticos*, de Theo Lutz), y ya en 1952 Chrispher Strachey programó sus *Love Letters*, era todavía algo muy desconocido en 1961 y resulta extraña la idea de imaginar poesía en “soporte” digital por aquellos años. Podemos precisar entonces que no es el medio digital *per se* el que posibilita la plasticidad del texto sino, en el caso de las obras digitales, la escritura algorítmica que fundamenta toda la arquitectura digital (y sus cristalizaciones en la dimensión de superficie en tanto componente visual, sonoro, auditivo), habida cuenta de que la obra de Raymond Queneau está programada algorítmicamente, aunque su “soporte” sea papel. También podríamos pensar que el “soporte” de estas obras es, en realidad, el algoritmo “proyectado” en distintos “materiales”. Así, es más probable que el medio digital plantee reglas que configuren su plasticidad, pero no es privativo de él. En rigor, entonces, la plasticidad no es una cualidad del soporte o del medio, sino de las reglas de configuración de ese medio. Por otra parte, el “soporte” de una obra nunca es algo ajeno a su artefacto.

gran depósito de textos disponibles a un par de clics de distancia (2015: 28).

Así, la práctica de las “escrituras no-creativas” pasa a ser, para este autor, la elección y recontextualización de porciones de lenguaje. O, más bien (diremos nosotros), lo sigue siendo: desde el primer momento de la escritura literaria, en el momento de inscripción, hubo implicada también una actividad conceptual y de categorización, de elección y recontextualización de palabras cotidianas en contextos donde su aparición fuera más improbable¹². No obstante, el hecho de que estos textos lo postulen como acontecimiento parece indicar que la presunción de novedad ante lo digital re-visualiza esos procedimientos preexistentes, tal vez inercialmente velados por siglos de atribuciones a musas y genios creadores que llevaron al borramiento de la dimensión técnica de la escritura en los estudios literarios.

Problematizando la expresión “genio no-original” que utiliza Marjorie Perloff para aludir a la tendencia de apropiarse de los textos disponibles en las prácticas de escritura, así como el concepto de “moving information”, que acuña la misma autora y que “significa tanto el acto de mover información de un lado a otro como el acto de ser conmovido por ese

12 En esto consiste la definición de información estética para Max Bense (2007), quien establece una distinción entre información documental, información semántica e información estética, entendiendo por información “todo proceso de signos que exhibe un grado de orden”. La información documental reproduce algo observable: es una sentencia empírica, una sentencia-registro. La información semántica trasciende la documental, puesto que va más allá del horizonte observado, aportando algo que en sí mismo no es observable, un elemento nuevo como por ejemplo el concepto de verdadero o falso sobre un enunciado que contenga información documental. La información estética, por su parte, trasciende la semántica en lo que concierne a “imprevisibilidad, sorpresa, improbabilidad en la ordenación de signos” y se diferencia de las otras dos por ser extremadamente frágil. Los enunciados de información documental, por ejemplo, suelen ser redundantes, de manera que si se pierde un dato (supongamos, un fonema, una letra escrita) sigue siendo posible comprenderlo. La información estética, en cambio, que se caracteriza por su fragilidad, depende de los detalles más ínfimos y singulares, no es posible alterarla sin que pierda alguna de sus propiedades. Haroldo de Campos retoma estos planteos cuando reflexiona sobre la posibilidad de traducir textos literarios (De Campos, 2013). En un sentido similar también lo hace Flusser al reflexionar sobre las imágenes técnicas informativas, que se diferenciarían de las redundantes al presentar situaciones imprevistas o poco probables. Desde sus planteos, podemos pensar la capacidad *in-formativa* de las fotografías (y de las obras de arte, así como de la escritura literaria) pensando cuán probables o improbables son, en un estado de cosas, esas apariciones (Flusser, 2015).

proceso” (2015: 22), Goldsmith plantea que el “nuevo” escritor se asemeja a un programador que conceptualiza, construye, ejecuta y mantiene un dispositivo de escritura:

[...] El procesamiento de palabras, la construcción de bases de datos, el reciclaje, la apropiación, el plagio intencional, la encriptación de la identidad y la programación intensiva involucran maneras de escribir ajenas al campo de la práctica literaria que los ‘nuevos’ escritores exploran cada vez más (2015: 22).

Ahora bien, son necesarios algunos señalamientos: en primer lugar, si “el acto de escribir es literalmente el acto de mover lenguaje de un lado a otro” (24), es menester recuperar aquí el comentario sobre el gesto de tejer que hemos hecho en la quinta nota al pie, en referencia a los telares y quipus: el parentesco entre el gesto de escribir y el gesto de tejer o mover hilos (o cadenas sintácticas) es innegable, ya sea en la prehistoria de la escritura como en su más flamante actualidad. A propósito, la muestra *Illasawiri. Tejidos de energía resplandeciente*, expuesta en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile entre octubre de 2022 y febrero de 2023, creada por la artista boliviana Aruma y curada por Valentina Montero, pone en escena estos cruces. Se exhiben tejidos andinos elaborados con circuitos, hilos conductivos, fibra óptica y LEDs: allí confluyen formas tradicionales de codificar información mediante el material textil y la codificación algorítmica de la energía que fluye por sus fibras a la velocidad del tiempo-luz, haciendo converger la electrónica y la programación con prácticas ancestrales cuya complejidad también puede analizarse paralelamente a la de los sistemas informáticos digitales, tensionando asimismo las relaciones témporo-espaciales que pueden establecerse entre ambos mundos técnicos.

En segundo lugar, decir que el “nuevo” escritor se parece a un “programador que conceptualiza, construye, ejecuta y mantiene un dispositivo de escritura” no parece describir una práctica muy distinta de lo que hace un “viejo” escritor que cultiva un lenguaje poético. La distinción posible, si interesara precisarla, podría establecerse al considerar la tecnicidad de los dispositivos que intervienen en el proceso de escritura (o de exteriorización de memoria): mientras el “viejo” escritor procesa sus

textos y los exterioriza en un registro, este “nuevo” escritor sólo puede procesarlos (o sólo se propone hacerlo) si dispone de exteriorizaciones previas y de dispositivos tecnológicos complejos que lo asistan. La novedad, entonces, no está en los procedimientos de escritura, ni siquiera, en primera instancia, en las formas que adopta la relación del escritor con esos dispositivos cuyas categorizaciones están de cualquier modo predefinidas y cuyo funcionamiento interno el autor no necesariamente conoce: así se trate del programa de la lengua o del programa de un dispositivo tecnológico, ambos escritores pueden relacionarse de manera artística y creativa con ellos, o pueden simplemente hacerlos funcionar. La novedad está, más bien, en las modificaciones que la práctica introduce en las dimensiones del tiempo y del espacio: en la mediación de dispositivos tecnológicos complejos que permiten que esos procedimientos (selección, categorización, reorganización) se realicen externamente, procesando un mayor caudal de datos y a mayor velocidad. Por supuesto, estas características inciden fuertemente en el resultado, pero no implican “maneras de escribir ajenas al campo de la práctica literaria”: los procedimientos iniciales que se ponen en práctica son los mismos, lo que varía es el nivel de tecnicidad de las herramientas¹³.

3.2. *Lorem Ipsum*

Para que la escritura se manifieste en su verdad
(y no en su instrumentalidad) debe ser ilegible.

Roland Barthes

Las técnicas y dispositivos de visualización o procesamiento de datos configuran ya sea figuras topológicas, ya sea textos o hipertextos, y caracterizan a la poesía y cierto arte generativo en su versión digital. Como referentes en nuestro país podemos señalar a Emiliano Causa, Leonardo Solaas, Mariano Sardón, Gustavo Romano, Iván Marino o Santiago Ortiz. El género tiene cada vez mayor presencia sobre todo en sus versiones

13 Para una profundización sobre estos planteos, revisar Ré y Berti (2018).

visuales. Inclusive algunos de sus referentes brindan servicios de visualización de datos a empresas, lo cual inscribe sus prácticas en un contexto divergente del resto de artistas: para muchos de estos autores, el componente verbal, cuando aparece, es apenas un dato más a procesar, poco importa qué diga ni cómo. El texto literario está allí como material de relleno, reificado, en calidad de dato que se usa para mostrar las cualidades de un dispositivo de visualización a posibles clientes: *Lorem ipsum dolor sit amet...*

Wikipedia explica, en la entrada “Lorem Ipsum”, que ese texto se usa habitualmente en diseño gráfico, desde el Renacimiento, para demostraciones de tipografía o borradores de diseño, y agrega:

El texto en sí no tiene sentido, aunque no es completamente aleatorio, sino que deriva de un texto de Cicerón en lengua latina, a cuyas palabras se les han eliminado sílabas o letras. El significado del texto no tiene importancia, ya que solo es una demostración o prueba, pero se inspira en la obra de Cicerón *De finibus bonorum et malorum* (*Sobre los límites del bien y del mal*) que comienza con: “Neque porro quisquam est qui **dolorem ipsum** quia **dolor sit amet, consectetur, adipisci velit**” (en negrita en el original, consultado el 2 de agosto de 2017).

La obra de estos autores se enmarca en el ámbito de lo que Goldsmith define como “escrituras no-creativas” en tanto se recurre a textos disponibles, exponiendo formas de categorizar y organizar sus componentes. El texto se vuelve objeto gráfico, se replica en nuevos contextos y pierde, como el fragmento de Cicerón, su valor verbal. Podríamos discutir esta concepción forjando modos creativos de categorizar, lo cual, en otra dimensión del análisis, volvería creativas a estas escrituras no-creativas.

Las herramientas de visualización permiten observar algunas correlaciones entre datos que de otro modo sería muy dificultoso observar. Se presume que más del 80% de los datos que circulan son datos no estructurados, que son los que plantean mayores dificultades a la ciencia de datos. El problema de procesar un gran caudal de información para obtener datos relevantes se halla en estrecha relación con la forma de

conceptualizar y categorizarlos. Hay paquetes de datos que resultan imposibles de acceder y procesar en tiempos humanos.

La literatura experimental se había planteado problemas parecidos en otros términos, al menos desde 1961, cuando, por ejemplo, con una tecnología de edición analógica, los oulipianos generaron un libro de sonetos (*Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau) que ningún humano sería capaz de leer en toda su vida. Esta anécdota oulipiana se presenta ante nosotros y ante los desafíos del *big data* a la manera de una *retombée* sarduyana (Sarduy, 1999: 1370), por la cual la consecuencia de un hecho puede preceder a su causa, o las cosas pueden parecerse a algo que todavía no existe, lo que muestra que el campo de la experimentación artística y literaria anticipa muchas veces, sin quererlo, cuestiones que las sociedades se plantearán como problema. Tanto el *big data* como el libro de Queneau comparten la condición de ser ilegibles para un ojo y una temporalidad humanos: requerimos de una mediación técnica para construir conocimiento sobre ellos, así como el dispositivo fotográfico permitió captar lo infravelo en los experimentos con el fusil cronofotográfico de Jules Marey (Antelo, 2006: 308). En este sentido, podríamos inscribir a la visualización de datos (y, por lo tanto, a las escrituras algorítmicas que la sustentan) como instrumento informático, en la genealogía del telescopio y el microscopio, entre otros instrumentos creados para satisfacer la pulsión escópica de nuestra cultura y nuestro modo de hacer ciencia, ambos eminentemente visuales.

Conclusiones

Vilem Flusser sostiene que las ciencias humanas intentan interpretar los gestos bajo el hechizo de las ciencias naturales, que las motiva a dar explicaciones causales cada vez más completas, pero poco satisfactorias: consideran el gesto de escribir meramente como un fenómeno sin tener en cuenta que el gesto es ya una interpretación codificada (1994: 9). Al reducirlo a explicaciones causales para llamarse “ciencias”, se privan de generar una teoría de la interpretación del gesto. Para este autor, escribir no es aplicar un material sobre una superficie, sino rascar, arañar esa

superficie (así lo indica el verbo griego *graphein*, si pensamos en los grabados en superficies de ladrillo mesopotámicos) (31). Escribir era hacer unas incisiones, penetrar en la superficie, y aún se trata de eso: incluso teclear todavía implica ejercer cierta presión sobre una superficie con el objetivo de lograr una marca de la letra –ya sea esta analógica o digital–. Para Flusser el gesto de escribir no involucra, por tanto, un gesto constructivo, sino un gesto irruptor y penetrante. En este sentido, retomando la noción de “psique mineral” de Bernard Stiegler (2002), podríamos decir que la escritura reticular también inscribe/incide: así como la presión ejercida por un cuerpo genera una hendidura en el sílex, la escritura algorítmica deja/proyecta sus marcas en el córtex. Desde una perspectiva stiegleriana, esas marcas se vinculan estrechamente con los modos de experimentar y configurar el tiempo, el espacio y la subjetividad individual y colectiva (Stiegler, 2012). Asimismo, las transformaciones epistémicas que describe Costa y que caracterizan a la conducción de las conductas por medio de las escrituras algorítmicas y la datificación de la existencia, intensifican su acción también sobre la vida biológica y sobre la vida anímica de individuos y poblaciones, no ya orientándose a afectar únicamente cuerpos (2021: 34) sino orientándose hacia instancias micro (elementos pre o infracorporales, tales como información genética, procesos químicos, etcétera) y hacia lo macro (configurando el mundoambiente en el que las especies se desarrollan, y del cual nuestra especie no puede evadirse porque depende cada vez más de él (48). En este sentido, ya *Génesis*, la “obra transgénica” ¿literaria? que Eduardo Kac propuso en 1999, problematizaba nuestros dos objetos a la vez. A partir de la traducción de una frase bíblica a código morse, el artista creó un “gen de artista”, un gen sintético que se le incorpora a una bacteria exhibida en la galería de arte, que sufre mutaciones biológicas reales al ser expuesta a una luz ultravioleta. El resultado visual de esas transformaciones puede ser problematizado en tanto escritura asémica y, paradójicamente, hipercodificada. Al finalizar la muestra, se realiza el proceso inverso: se traduce el ADN de la bacteria al código morse y luego al inglés nuevamente. Por un lado, se tematiza una operación de escritura discreta que incide en el desarrollo de vida y, por otro lado, una operación de escritura asémica

que desarticula los signos conocidos y gramatizados revitalizándolos en un sentido figurado al propiciar su reapertura. Hoy podemos tejer redes entre esa propuesta y los trazos biomateriales¹⁴ que se problematizan desde cierta concepción del arte relacional, o bioarte, para profundizar en el problema de la dimensión técnica de la escritura y su lectura en un sentido amplio.

Consideramos que prácticas singulares como las experimentaciones artísticas y literarias con escrituras asémicas y generativas, su reemergencia y su gran auge en laboratorios de arte experimental de los mayores museos y galerías de arte del mundo pueden ofrecer maneras de pensar la programación y el diseño de *software* por vías alternativas. Las experimentaciones a este respecto que se exponen anualmente en el Electronic Language International Festival en Sao Paulo, por ejemplo, configuran, desde el arte electrónico, grandes aportes a la industria de desarrollo de *software*, en especial en lo que respecta a desarrollo de videojuegos, un producto de la industria cultural en franco crecimiento en todo el mundo.

Teniendo en cuenta el innegable rol que las escrituras algorítmicas adoptan en nuestra vida cotidiana, algunas de las preguntas que desde las “escrituras no-creativas” podrían formularse hacia el futuro bien podrían ser las siguientes: ¿Cómo inventar categorías que problematicen los programas existentes? ¿Cómo cambiar las reglas? ¿Cómo escribir *software* poéticamente? Las escrituras asémicas, por su parte, parecen volver para rehabilitar un espacio de posibles, al reponer el tiempo humano en su espacialidad convocando a una demora de los regímenes del tiempo-luz (Stiegler, 2015) para propiciar la interpretación (que no es mera decodificación) de una escritura cuyas reglas desconocemos: para su lectura se vuelve preciso que el lector esté dispuesto a crear (a veces mucho más de lo que le demandan las obras que se dicen “interactivas”).

¹⁴ Puede verse información sobre la muestra *Trazos biomateriales* (Heidi Jalkh y Marina Christe, curadoras) en la página web del [Centro Cultural Recoleta](#).

Este no es un gesto menor en un mundo en el que la posibilidad de imaginar nos está siendo arrebatada (Stiegler, 2014).

Esta reemergencia de las escrituras asémicas tiene lugar en un marco específico: la circulación de ciertos modos de aprehender el presente y el futuro con respecto al rol de lo digital y sus formas de entramarse con lo político, lo social y lo económico. Esto podría explicarse como respuesta al imperativo de hiperconectividad global que vuelve a poner el foco de las preocupaciones literarias y artísticas en la cuestión de la legibilidad y la posible o imposible transmisión inmediata de significados transparentes, problema también abordado ampliamente por la teoría de la información y la comunicación. Por otra parte, las escrituras algorítmicas que dan existencia a lo digital exigen revisar nuestras competencias y demandan la generación de estrategias para una alfabetización digital que trascienda el conocimiento básico de “*inputs y outputs*” (al decir de Flusser, 2005), en línea con la mecanología simondoniana (Simondon, 2008).

Con todo, la reemergencia de las escrituras asémicas en el ámbito de la poesía visual tiene lugar como gesto poético (*poiético*) ante un futuro que se percibe obturado (Schmucler, 1996; Williams y Srniček, 2013): ya nada puede ser creado, solo podemos mover lenguaje, versa la remanida idea que recupera Goldsmith para definir su concepto.

La espacialización de la escritura, materializada en las escrituras asémicas, devela, por contraste, el diseño de topologías y cartografías singulares en las escrituras algorítmicas, así como su entramado en regímenes de saber/poder. Tanto el arte generativo como la visualización de datos puede ser entendida como praxis artística (en el ámbito de las artes visuales, o como forma de escritura no-creativa –en la dimensión verbal– que, no obstante, sostenemos que puede ser creativa a nivel de las categorías), pero además, las escrituras que le subyacen deben ser entendidas como forma de escritura dominante que tiene modos específicos de producción de sentido sobre el presente, y también sobre el pasado y el futuro. En este sentido, en disputar el lugar de creación de las categorías que organizan el lenguaje consiste hoy (o consistió siempre) la escritura poética: tarea urgente.

Referencias

- AAVV (s/f). *Asemic*, n. 1. Disponible en: <http://www.asemic.net>
- AAVV (s/f). *Asemic-magazine*. Disponible en: *Asemicmagazine.blogspot.com*, 16 sept. 2022. <http://asemic-magazine.blogspot.com>
- AAVV (2000-2022). *Asemic net*. Disponible en: *Asemicnet.blogspot.com.ar*, 2 dic. 2022. <http://asemicnet.blogspot.com.ar>
- AAVV (2008). *The book of noise*. Avance Publishing. Disponible en: <https://goo.gl/LvBR7S>
- AAVV (2016). *Utsanga. Rivista di critica e linguaggi di ricerca*, n. 7, 8, 9 y 10. Disponibles en: <http://www.utsanga.it/>
- Antelo, Raúl (2006). *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bennet, John M. (2000). "The Jim Leftwich Papers: Guide and Inventory". *Library.osu.edu*, marzo. <https://library.osu.edu/finding-aids//rarebooks/leftwich.php>
- Bense, Max (2007). *Aesthetica. Introduction à la nouvelle esthétique*. Paris: Ed. Du Cerf.
- Berti, Agustín y Anahí Ré (2013). "Contra lo discreto: Estandarización y poéticas de desreferenciabilización". *Texto digital*, vol. 9, n. 2. 183-209. Disponible en: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2013v9n2p183>
- Bootz, Philippe y Samuel Szoniecky (2008). "Toward an ontology of the field of digital poetry". Actas del coloquio Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovations in Practice, Bergen. Disponible en: <https://elmcip.net/node/415>
- Carrasco, María Isabel (2010). "La tipografía ilegible. Los alfabetos afásicos y las letras mutiladas de Ana Sánchez". *Escritura e imagen*, vol. 6. 189-211. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM1010110189A>
- Costa, Flavia (2021). *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Buenos Aires: Taurus.
- Da Costa Araujo, Rodrigo (2014). "Gestos, grafismos, caligrafías, delicadezas de Barthes" *Revista Querubim*, año 10, n. 23. 167-174. Disponible en: <https://dokumen.tips/documents/revista-querubim.html?page=7>
- De Campos, Haroldo (2013). *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva.
- De Campos, Haroldo (1994). *Ideograma. Lógica, poesia, linguagem*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- De Campos, Haroldo (1977). *A arte no horizonte do prova'vel*. São Paulo: Perspectiva.
- Dermisache, Mirta, obras disponibles en: www.mirthadermisache.com/publicaciones.php
- Dorfles, Gillo (1984) [1975]. *L'intervalle perdu*. Clamecy: Librairie des Méridiens.
- Doctorovich, Fabio (2006). "La tradición poética matemático- compositivista en Argentina, y su influencia en la poesía digital". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 31, n. 1. 33-62.

- Eco, Umberto y Thomas Sebeok (1989). *El signo de los tres*. Barcelona: Lumen.
- Flusser, Vilèm (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Flusser, Vilèm (2005). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma filosofia da fotografia*. Río de Janeiro: Relume Dumará.
- Flusser, Vilèm (1994). *Los gestos. Fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- Gaze, Tim (2008a). *Asemic Mouvement*, n. 1, Disponible en: <https://goo.gl/d8Pfbf>
- Gaze, Tim (2008b). *Asemic Mouvement*, n. 2, Disponible en: <https://goo.gl/SjNi8k>
- Gaze, Tim (2010). *Asemic Mouvement*, n. 3, Disponible en: <https://goo.gl/wvaxFs>
- Gaze, Tim y Michael Jacobson (2013). *An Anthology of Asemic Handwriting*. Adelaide, Minneapolis: Uitgeverij.
- Ginzburg, Carlo (2008). *Mitos emblemas e indicios*. México D.F.: Gedisa.
- Giunta, Andrea (2012). "León Ferrari, poético y político". *Todavía*, n. 27. Disponible en: <http://revistatodavia.com.ar/todavia32/27.artenota.html>
- Giovenale, Marco (2022). "On some hypothetical categories of asemic writing". *Asemicnet.blogspot.com*, 30 ag. <https://asemicnet.blogspot.com/2022/08/on-some-hypothetical-categories-of.html>
- Goldsmith, Kenneth (2015). *Escrituras no-creativas. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Groys, Boris (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hatherly, Ana (1983). *A experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Herrenschmidt, Clarisse (2007). *Les trois écritures. Langue, nombre, code*. Paris: Gallimard.
- Hill, Craig y Nico Vassilakis (2012). *The last VisPo. Anthology: visual poetry 1998-2008*. Seattle: Fantagraphics. Disponible en: <https://tactileword.files.wordpress.com/2012/05/vispoanthology.pdf>
- Jacobson, Michael (s/f). *Post-Asemic Press*. Disponible en: <https://post-asemicpress.com>
- Jacobson, Michael (s/f). *The New Post-Literate: A Gallery Of Asemic Writing*. Disponible en: <http://thenewpostliterate.blogspot.com>
- Kac, Eduardo (2004). *Luz & Letra. Ensaios de arte, literatura e comunicação*. Río de Janeiro: Contra Capa.
- Kac, Eduardo (1999). *Génesis*. Documentos disponibles en: <http://www.ekac.org/geninfo2.html>
- Krochmalny, Syd (2009). "La arbitrariedad de los signos". *Ramona*, 15 jul. Disponible en: <http://www.ramona.org.ar/node/27281>

- Lazzarato, Maurizio (2012). "El funcionamiento de los signos y de las semióticas en el capitalismo contemporáneo". *Palabra Clave*, vol. 15, n. 3. 713-725. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/649/64924872017.pdf>
- Ledesma, María (2010). "Vulnerabilidad textual". *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Río de Janeiro, mimeo.
- Ledesma, María (2003). "Sobre cuerpos y delitos digitales. Una reflexión sobre la solidez y la vulnerabilidad en la escritura". *De Signis*, n. 5. 51-60.
- Leftwich, Jim (comp.) (2016). "Asemic Writing: Definitions & Contexts: 1998-2016". *Archive.org*, enero-marzo. https://archive.org/stream/AsemicWritingDefinitionsAndContexts19982016/Asemic%202015/3336#.Y5CV2yxCTdWriting%20Definitions%20and%20Contexts%201998-2016_djvu.txt
- Leftwich, Jim (2015). "ongoing Notes on Asemic Writing". *Scriptjr.nl*, 13 jun. https://scriptjr.nl/ongoing-notes-on-asemic-writing-jim-leftwich-2015/3336#.Y5CV2yxCTdWriting%20Definitions%20and%20Contexts%201998-2016_djvu.txt
- Marazzi, Christian (2014). *Capital y lenguaje. Hacia el gobierno de las finanzas*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Mc Luhan, Marshall (1971). *Contraexplosión*. Buenos Aires: Paidós.
- Melton, Quimby (s/f). *Post-Script, literature's last frontiers*. Disponible en: <http://scriptjr.nl/>
- Perednik, Jorge, Fabio Doctorovich y Carlos Estévez, Carlos (2016). *El punto ciego / The Blind Spo: Antología de la Poesía Visual Argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio / Argentine Visual Poetry*. San Diego: San Diego State University Press.
- Perednik, Jorge (2003). "1980: Una década de poesía experimental argentina". *Catálogo del 6º Encuentro Internacional de Poesía visual, sonora y experimental*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- Pérez-Oramas, Luis (2010). *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac&Naify.
- Qeneau, Raymond (1961). *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard.
- Ré, Anahí (2014). "Tres modos de existencia del artefacto para pensar las poéticas tecnológicas". *Literatura, história, e memória*, vol. 10. n. 16. 9-23. Disponible en: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/issue/view/703/showToc>
- Ré, Anahí (2016). *Poesía de experimentación latinoamericana: arte, ciencia y tecnología (1980-2012)*. Tesis doctoral. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, mimeo.
- Ré, Anahí (2023). "Test de Turing para lectores (o de nuestra sensibilidad acerca de otros mundos)". *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, en prensa.

Ré, Anahí y Agustín Berti (2018). "Estándar y poéticas industriales en la literatura digital argentina". *A Contracorriente: revista de historia social y literatura en América Latina*, vol. 16, n. 1. 100-127. Disponible en:

<https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1829>

Ré, Anahí, Flavia Costa, Claudio Célis Bueno y Agustín Berti (2020). "Escrituras algorítmicas e imágenes invisibles: tecnoestética y política". *Pensando. Revista de Filosofía*, vol. 11, n. 23. 41-53. Disponible en: <https://revistas.ufpi.br/index.php/pensando/article/view/11120>

Ré, Anahí y Agustín Berti (2021). "La d3Ŗ3f(x) comme opération technique de résistance esthétique-politique chez quelques artistes d'Amérique Latine". *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n. 37-38. 1-25. Disponible en: <https://doi.org/10.7202/1086247ar>

Sarduy, Severo (1999). *Obras completas*. México: FCE. Vol. II.

Schmucler, Héctor (1996). "Apuntes sobre el tecnologismo y la voluntad de no querer". *Revista Artefacto*, n. 6. 6-9.

Simondon, Gilbert (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.

Solaas, Leonardo (2017). "La doble vida del hipersujeto". *Solaas.medium.com*. 26 jul. <https://medium.com/@solaas/la-doble-vida-del-hipersujeto-fdaab9d43dd2>

Stiegler, Bernard (2002). *La técnica y el tiempo I. El pecado de Epimeteo*. Hondarribia: Hiru.

Stiegler, Bernard (2012). *De la misère symbolique. La catastrophe du sensible*. Paris: Flammarion.

Stiegler, Bernard (2014). "Ars e invenciones organológicas en las sociedades de hipecontrol". Trad. Anahí Ré. *Nombres*, n. 28, 147-163, Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/NOMBRES/article/view/12025>

Stiegler, Bernard (2015). "Quebrar reglas de la máquina". *Revista Ñ*, año XII, n. 596, 28 febr. 12-13. Disponible en: http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Quebrar-reglas-maquina_0_1312068797.html

Tisselli, Eugenio (2005). *Degenerativa*. Disponible en: <http://www.motorhueso.net/degenerativa/>

Williams, Alex y Nick Srniček (2013). "Manifiesto aceleracionista". Disponible en: <http://anarquiacoronada.blogspot.com.ar/2013/08/manifiesto-aceleracionista-primera-parte.html>

Entre las palabras y las imágenes: *La princesa de mis sueños*, de Fernanda Laguna

Between the words and the images: La princesa de mis sueños by Fernanda Laguna

Valeria Agustina Noguera

Universidad Nacional del Nordeste, Argentina

valerianogueralic@gmail.com • orcid.org/0000-0003-4047-5599

Recibido: 03/11/2022. Aceptado: 05/12/2022.

Resumen

Cómo abordar obras que se movilizan entre los dispositivos literarios y artísticos, cómo posicionar la mirada en una poesía que utiliza imágenes y una obra visual que posee discursos insertos, son preguntas que intentará responder este artículo. El trabajo artístico de Fernanda Laguna se encuentra dentro de las propuestas contemporáneas en las que artes y letras pueden corresponderse, encontrarse en un mismo espacio, dialogar, juxtaponerse, establecer distintos tipos de vínculos. Se analizarán particularmente las imágenes, visuales y discursivas, y las relaciones que se establecen entre ellas en *La princesa de mis sueños* (2018) de Laguna, artista plástica a quien la misma práctica la dirige a volcar en la poesía aquellas imágenes inabordables desde el espacio del cuadro. De esta manera, se observa en su poesía un discurso que dibuja, describe, pinta imágenes y, por otra parte, en sus producciones visuales, la irrupción de las palabras.

Palabras clave: Fernanda Laguna, poesía, imagen, arte, literatura

Abstract

How to approach pieces that move between literary and artistic “dispotives”? How to position the gaze in a poetry that uses images and a visual work that has inserted speeches? These are questions that this article will try to answer. The artistic work of Fernanda Laguna is within the contemporary proposals in which arts and literature can correspond, meet in the same space, dialogue, juxtapose, establish different types of links. The images, visual and discursive, and the relationships established between them will be analyzed in particular in *La princesa de mis sueños* (2018) by Laguna, a plastic artist who is led by the same practice to turn into poetry those images which are unapproachable from the space of a painting. In this way, we will observe in her poetry

a discourse that draws, describes, paints images and, on the other hand, in his visual productions, the irruption of words.

Keywords: Fernanda Laguna, poetry, image, art, literature

Introducción

Fernanda Laguna (Buenos Aires, 1972) es artista plástica, curadora y escritora. En 1994 realiza su primera muestra artística en la Galería de Arte del Espacio Cultural Rojas, donde vuelve a exponer en 1995. En 1999 inaugura, junto a la escritora Cecilia Pavón, Belleza y Felicidad que, además de ser usina literaria y sello editorial, funciona como espacio artístico entre 1999 y 2008. La idea de arte que circulaba allí era herencia de la Galería del Rojas de la cual había participado. En el 2003, inaugura en Villa Fiorito una extensión de este lugar y lo transforma en un terreno propicio para la idea de arte colectivo, en combinación con su militancia feminista.

Laguna, si es que puede encasillarse en algún lugar, pertenece a la generación de artistas de los noventa; aquellos que no poseían instrumentos con los cuales establecerse dentro del campo. En consecuencia, pintaron y escribieron con “lo que hay” repitiendo la fórmula del título del ensayo de Tamara Kamenszain (2016). Esta misma generación fue la que se caracterizó por “la precariedad, la economía de recursos, las manualidades [...] remodelaron los límites del arte y también de la poesía. Enseñaron otras formas de escribir, pintar, editar, curar, crear lazos” (Garabatsky, 2020)

En una entrevista para la revista digital *Artishock* Fernanda Laguna se refiere al uso de diversos materiales para la construcción de estas obras ubicadas temporalmente en el período entre fines de los noventa y principios del dos mil:

Es que en los 2000 yo no tenía un peso, y tenía la librería en Belleza y Felicidad. Sacaba un poquito de pintura de los potecitos y con eso podía hacer unos detalles en acrílico, pero tiene que ver con lo económico. Mucho de esa dimensión textual va a aparecer en el libro de los 2000. Estaban las

cartulinas, los cuadros sinópticos, la escritura como parte de unas ganas de entender. Pero a la vez, si las pensás a estas obras, nadie entendía nada, ni la entendían como arte. A mí me sorprenden. De dónde salió eso. Querer comunicar a través de toda la rareza, finalmente el mensaje se esconde. Por eso muchas tienen sobres con mensajes ocultos, bolsillos, puertas que se abren. En el fondo es el deseo de ser encontrada. El deseo de estar escondida y que me rescaten (Golubicki, 2020).

Esto permite pensar en la importancia de la materialidad de estas obras que surgen en aquellos años y que utilizan soportes distintos a los del lienzo, el marco, el libro en sus acepciones tradicionales, afianzando la idea de un arte al alcance de la mano, o del bolsillo. En simultáneo, las poéticas que emergen en esta generación y que fueron relacionadas, por la crítica, con la banalidad, la frivolidad y la presencia de un yo infantilizado, fueron también las que pudieron ampliar el concepto de poesía. Es decir, salirse de la idea de una poesía abigarrada de aspectos formales y aislada de otros campos como en el caso de Laguna, quien propone una poesía en relación con las artes visuales.

La princesa de mis sueños se publica en 2018 a través de la editorial rosarina *Iván Rosado*. La obra se constituye como una composición híbrida de seis partes en las cuales se entrecruzan distintos discursos elaborados en diversos momentos que van desde los años noventa a los primeros años del siglo XXI. Entre poemas, recortes visuales de sus diarios íntimos y tapas de libros, este libro se corre de la vinculación tradicional entre el texto y la imagen. Es decir, la imagen que, tradicionalmente, fue identificada como un soporte de lo escrito, se relaciona con la poesía desde un lugar radicalmente distinto. En este libro, como en su obra en general, se cuestionan y alteran los contornos entre lo que sería y no poesía, la noción de libro, de editor, de autor (Selci y Mazzoni, 2006).

Este híbrido texto-visual se puede enmarcar y admite la lectura en los límites de lo que Bibiana Crespo Martín denomina como libro-arte/libro de artista: “Los Libros-Arte se pueden explorar, leer y percibir de múltiples maneras. Generalmente “solicitan” ser leídos de forma diferente al resto de libros. Permiten al lector explorar más allá de las convenciones lógicas

del lenguaje y de la racionalidad de la página impresa en dos dimensiones” (2012: 2)

Ver y escribir

El verbo “ver” conjugado en primera persona aparece más de diez veces en el transcurso de los poemas. No se pretende realizar un trabajo filológico en esta instancia, sin embargo, esta contingencia muestra que lo visual no es un aspecto secundario en la poesía de Fernanda Laguna. Alejandro Rubio en la contratapa de *Control o no control* (2012) propone: “Laguna, poeta de la reversibilidad militante, cruza y descruza las fronteras entre varias cosas [...] entre lo que no puede decirse y lo que se arroja como un dardo a los ojos atónitos del espectador/lector (para Laguna es lo mismo)” (en Laguna, 2012: 172). Para la artista, entonces, el lector de su poesía puede ser espectador de las imágenes que surgen a partir de y en relación con su escritura. Por lo tanto, no repara en establecer una diferenciación entre el arte visual y la poesía. Más bien, vuelca lo que piensa, lo que le parece cuestionable en el campo del arte, pero también las dificultades que surgen en el proceso de la escritura. Siguiendo la lógica de correspondencia entre ambos campos, realiza el pasaje del lenguaje visual al escrito –y viceversa– utilizando las mismas técnicas: al principio de cada capítulo precisa el contexto de cada producción.

La formación artística de Laguna precede a sus experimentaciones en el ámbito de lo literario. Esta impronta genera que, en la construcción de su corpus, se visualice una “resistencia, por un lado, a la noción de corpus de autor [...] y por otro lado, a la posibilidad de resguardar en el tiempo la fragilidad de la producción de la poesía actual” (Novelli, 2017: 2). Desde su lugar de artista/escritora pone en cuestionamiento el estatuto de una poesía inquebrantable a través de la utilización de un lenguaje alejado de metáforas y de imágenes pertenecientes a su obra visual que interceptan lo escrito y dialogan con él.

En el territorio de lo textual, las imágenes se fundan a partir de lo que el yo poético observa e imprime a través de la utilización de verbos que sellan la visualidad. El poema-imagen se hace presente por la construcción

de estos versos iniciados con el presente del verbo “ver” y, en algunas ocasiones, con el pretérito perfecto “vi”, lo que según Kamenzain (2016: 13) impide que “el yo quede preso de un presente puramente enunciativo”:

Veo miles de palitos yendo hacia el mar [...]
 Veo a un palito y lo saludo con mi mano [...]
 veo a un ciempiés muy peludo que me mira [...]
 Veo a una chica perdida en una tormenta
 con su blusa, su pollera y sus largos cabellos mojados. [...]
 Veo a dos jóvenes andando en su moto
 con sus largos cabellos al viento
 y dos hermosas sonrisas en sus rostros (Laguna, 2018: 10, 11, 15).

En el ensayo *Una intimidad inofensiva*, Tamara Kamenzain propone pensar, en el ámbito de la poesía y la narrativa, en un post-yo que se libera de la manera autoritaria y que se abre hacia nuevas posibilidades, confundiendo sus límites con los del mundo que lo rodea (2016: 11). Laguna mira, observa y escribe lo que ve, en un mismo acto performativo. En sus palabras fluyen lo que le gusta y lo que se presenta como bello ante sus ojos. Una belleza relacionada a diversos estados mentales del yo que la percibe y que existe a partir de una relación casi directa con un estado de felicidad; cuando el yo está alegre, corporal y/o mentalmente, ve a los objetos lindos, se expande, se libera hacia un “post-yo” que se une al mundo externo y disfruta con él. Los objetos inanimados como un cabello, unas sonrisas o unos palitos cobran vida a partir de la mirada de Laguna que los embellece en correspondencia con la placidez de su presente. La tristeza, en cambio, le hace sentir a la escritora el cuerpo “como un desierto / sofocado por animales de pelo amarillo” (Laguna, 2018: 186).

Ahora bien, la poesía de Laguna invita a pensar en la pregunta que se genera alrededor de cómo abordarla en su condición de obra que tensiona lo visual y lo escrito. Como consecuencia, se construye un lector/espectador que lee y observa esta propuesta híbrida ubicada en la intersección del arte con la literatura, donde los límites de ambos discursos son borrados y puestos en diálogo. Aquí es necesario tener en cuenta, como antecedente de este tipo de propuestas, las vanguardias europeas

del siglo XX. En el Surrealismo se pone en funcionamiento un vínculo entre literatura e imagen que traspasa los límites de lo literario mediante el uso del collage, la escritura automática o el fotomontaje, que “funcionan como armas o instrumentos de creación excepcionales” (Caminada, 2020: 130). En este contexto surge la idea del poema-objeto como una dialéctica periférica. Estos discursos ponen en discusión y reconfiguran lo establecido alrededor de las ideas de artista, de escritor y de obra como conceptos homogéneos e inmutables. De la misma manera, y a partir de estas nuevas propuestas, el sujeto lector muta hacia un espectador que no solo lee el texto sino también lo visualiza; y, en simultáneo, puede establecer narraciones en el momento en el que fija la mirada sobre la imagen.

La lectura de libros como *La princesa de mis sueños* se enfrenta a una poesía que construye imágenes comparables a las de un cuadro, una poesía que sitúa a quien lee en el medio de la relación entre lo escrito y lo visual. De esta manera, en este encuentro, surge una mirada que se rompe, que se bifurca, que se disloca (Caminada, 2020). Así, mientras Laguna ve unos palitos yendo hacia el mar, un ciempiés, una chica perdida en la tormenta o dos jóvenes en moto con largos cabellos, el lector-espectador del poema construye las imágenes mentales a partir de su encuentro con el texto, comparables a cuadros pintados por la artista, como la imagen que aparece en la tapa de esta edición: “La chica más linda del mundo” (1994)¹.

Por otra parte, los poemas de esta composición, llevan inserta la idea de belleza que aparece de forma constante en el transcurso de la lectura. Un término como este se relaciona y remite inevitablemente al mundo del arte. Sin embargo, la belleza que aquí aparece dista de poseer rasgos de distinción característicos de un arte tradicional. Más bien, este concepto en la poesía de Laguna se hace presente en su observación de las personas, sus sonrisas y sus cabellos:

Veo a dos jóvenes andando en su moto
con sus largos cabellos al viento

¹ La imagen puede encontrarse en el Capítulo I de la exposición “Orgullo y Prejuicio. Arte en Argentina en los noventa y después” de la galería virtual *Nora Fisch*.

y dos hermosas sonrisas en sus rostros
 Niñas hermosas
 que juegan sin parar.
 En el parque,
 en las calles
 y en sus casas.
 Niñas hermosas
 vengan a jugar conmigo.
 [...]

Xuxa es hermosa.
 Su cabello es hermoso
 y su boca dice cosas hermosas (Laguna, 2018: 24, 28)

La belleza y la hermosura están enmarcadas en las contingencias de lo cotidiano. Lo hermoso aparece en forma de imágenes de niñas que juegan, de Xuxa, de cabellos y rostros de hombres y mujeres, también de animales. La operación que realiza al mirar algo bello es enamorarse, pulirlo y fijarlo en la poesía, resultando de esta manera, una poética despojada y sin metáfora (Garabatzky, 2020). Es entonces esta hermosura, ubicada en los rostros, los cabellos y las imágenes que fluyen mientras recorre la ciudad, lo que constituye aquello inexpresable por los métodos visuales utilizados tradicionalmente en el espacio del cuadro: “sentí que las imágenes me venían muy rápido, como un caballo volador, y que esas imágenes, pintadas, me quedaban muy duras. Entonces empecé a escribir esas ideas, esas cosas que vislumbraba” (Laguna cit. en Katzenstein, 2013).

Los carteles y las tapas

Existen dos momentos en la lectura del libro en los cuales el lector se encuentra con imágenes, en el sentido tradicional de la palabra. A la primera, ubicada en el segundo capítulo, Fernanda la titula “Carteles”; y a la segunda, “Tapas”. En la primera, se incluyen imágenes tomadas de su diario íntimo, realizadas con marcadores, en el período ubicado entre 1994 y 1997. Estas obras, elaboradas con elementos categorizables como de “segunda mano” en el ámbito artístico, se destacan, en el principio del

capítulo, como “carteles pintados con marcadores en diarios íntimos” (Laguna, 2018: 32).

Lo interesante de esta sección del texto surge en la relación presentada entre el diario íntimo y el arte; entre lo privado y lo público. En la mayoría de sus definiciones, el término cartel indica algo externo, una lámina para exponer en un espacio exterior. Sin embargo, Fernanda categoriza como “carteles” a los dibujos de sus diarios íntimos desdibujando los límites entre lo íntimo y lo público. Esta operación no solo borra estos límites, sino que también los géneros desplegados en este libro se quiebran por la inserción del diario, de los carteles o de las tapas adquiriendo nuevas significaciones.

La extracción del contexto original de recortes de sus diarios íntimos y de tapas de la editorial que co-dirige con Cecilia Pavón, invita a pensar en la categorización que Crespo Martín establece a partir de la relación del libro de artista con su interior:

Un libro puede ser transformado, o partes de un trabajo pueden ser recortadas y usadas para hacer una nueva obra. Este puede ser un método de trabajo que permite invención e innovación y a la vez el artista se posiciona conscientemente en su implicación como lector. Trabajar con un libro preexistente no significa realizar una réplica de una forma convencional, pero tampoco es completamente un nuevo escenario sin ningún vínculo con el vocabulario de las formas existentes. El libro transformado es una intervención. Generalmente incluye actos de inserción, cortar fragmentos, borrar en la superficie de la página que ya está articulada... Una agresividad, una violación de un texto existente que está relatado en un acto gentil para crear una nueva obra. En una obra transformada la presencia del original puede ser reducida a casi nada, o estar tan fragmentada y reestructurada que llegue a ser irreconocible (2012: 10).

Fernanda Laguna se posiciona como lectora-espectadora y curadora de su propio libro, concibiéndolo como una intervención, una obra de arte. El espacio interior se divide en partes que intercalan fragmentos visuales y poesías extraídas de otras obras de su autoría, así como también se extrae la temporalidad de estas composiciones y se resalta al principio de cada

capítulo debajo de los títulos. A partir de estas operaciones, Laguna construye una nueva estructura que deja obsoleta la idea tradicional del libro y, en simultáneo, reduce a casi nada la impronta de las propuestas anteriores que son destruidas en el trayecto hacia una nueva obra. En consecuencia, los carteles de los diarios, las tapas, las poesías, pierden la condición inicial con las que fueron creadas y se resignifican a través de la puesta en relación con otros lenguajes.

Ahora bien, la presencia de estos fragmentos externos insertos en el libro genera nuevas miradas. La materialidad de las obras que pertenecen a esta parte se consigna al principio del capítulo, debajo del título: “Carteles pintados con marcadores en diarios íntimos entre 1994 y 1997” (Laguna, 2018: 32). Esta aclaración signa el contenido de lo que vendrá y, en simultáneo, anticipa al lector sobre el pasaje de lo escrito a lo visual, con el que entrará en una nueva tensión. El territorio de lo visual ocupa todo el espacio de esta sección; sin embargo, recibe la marca de lo escrito que aparece allí generando una dislocación distinta a la de una poesía que dibuja, pinta y describe potenciales cuadros. Por otra parte, lo narrativo se hace presente a través de la observación de los carteles que visibilizan, entre otras cosas, los estados por los que pasa la artista en el momento de la creación.

En el encuentro con estas imágenes, la mirada del lector-espectador se bifurca entre dos materialidades: la de las palabras y la de las frases –“soy feliz”, “disfruto cada momento de esta vida”, “hago gimnasia y estoy satisfecha”, “solo veo belleza”, “me dejo abrazar por lo bello de mi ser”, “bella”–; y la del formato tipográfico que adquieren cada una de ellas a través de la intervención de la mano de Laguna, además de las imágenes de soles, flores, cielos, planetas, pájaros que se ubican en el mismo espacio visual, en donde los límites no son precisos. Por otro lado, la doble visualidad, la de las palabras y la de las imágenes, que se encuentran en un mismo lugar de pertenencia y que provocan la dislocación de la mirada, constituyen una continuidad en la idea de creación que caracteriza a Fernanda Laguna: “esto de hablar de la poesía es lo mismo que hablar de unas estrellas [...] es lo mismo que hablar de una galaxia, como si todo estuviera en el mismo nivel de registro” (cit. en León, 2018). Su condición

de artista visual y su devenir poetisa, le permite a Laguna apropiarse, vincular, hacer dialogar, poner en tensión y yuxtaponer estos dos lenguajes de distintas maneras: una poesía que describe lo visual desde su observación, una imagen que se bifurca por acción de las palabras, palabras que adquieren aspectos visuales y narraciones que surgen en el acto de ver las imágenes. Todas estas formas de relación constituirán nuevos acercamientos a estos tipos de libros-objetos en el vínculo de la lectura con la observación.

Pensar las imágenes

Concibo la poesía como decir todo lo que se me pasa por mi mente, entonces es como si lo retórico y lo visual estuvieran al mismo nivel, por eso cuando escribo y pasa un gato pongo que pasó el gato y todo lo que se me va ocurriendo.

Fernanda Laguna

Por último, es necesario pensar cómo emergen las imágenes en el pensamiento de Laguna, quien en algún momento declaró que todo aquello que “se le viene a la cabeza” lo escribe y describe. La idea de la escritura automática a partir del uso del pensamiento genera un nuevo tipo de imágenes que la artista sitúa en sus poemas. Estas imágenes no son las que surgen desde aquello observable por la retina, sino de lo que se hace palpable en el momento en el que la visión se obstruye de manera consciente, es decir, al cerrar los ojos, y en las situaciones en las que se encuentra con sus propios pensamientos.

La observación de estas imágenes, provenientes de un proceso mental por el que adquieren visualidad a través de lo discursivo y crean una fricción en la mirada lectora, hace posible pensar en la categoría de imagen-mental. Una imagen que se remonta a un pensamiento visual que es trazado o dibujado a través de las palabras en la mente y materializadas en la escritura. El concepto de imagen-mental se enriquece con la idea de imagen pensativa propuesta por Jacques Rancière: lo visual que surge no es el doble de una cosa, sino el resultado de la relación entre lo visible y lo

invisible, la imagen y la palabra que dibuja esa imagen (Caminada, 2020: 50-51). De esta manera, en el espacio mental de Fernanda fluyen imágenes que devienen palabras y se hacen visibles a partir del montaje que se genera por la escritura. En simultáneo, la puesta en el plano de lo discursivo hace posible una nueva construcción de la imagen en el lector que se encuentra con ella:

Cierro los ojos
y viene a mí un marinero
en una costa mirando el mar
–sonido de mar–
con la típica remera marinera a rayas
blanca y azul
y el bolso blanco
con una cuerda que le cuelga del hombro (Laguna, 2018: 113).

En este fragmento, la imagen pensativa se funda a partir de este juego entre lo invisible, aquello que se le presenta en el momento en el que cierra sus ojos (marcado por el uso del verbo), y lo visible, las palabras puestas en relación, que describen un cuadro de un marinero en la costa. De la misma manera, pero en el espacio de lo onírico, el yo poético piensa en las posibilidades visuales que potencialmente surgirán en su sueño para después poder plasmarlas, a través del recuerdo, en la escritura:

Y a la noche al acostarme a dormir
soñar imágenes preciosas
Con mucho brillo.
Deseo creer en ellas por gusto
aunque nadie crea (126).

La relación entre lo visible y lo no visible incorpora un tercer vínculo con aquello que no se dice. Las imágenes, que se reservan al espacio de la memoria, no son de carácter descriptivo, se distancian de las anteriores, en donde lo visual se hace presente por el ejercicio de una escritura figurativa a partir de la cual se establece una correspondencia con la composición artística. Aquí el sueño, el deseo y la creencia surgen como principios estructurantes de lo visible, de imágenes que se asoman, pero

de las cuales no se dice nada más allá de su relación con el brillo o con una adjetivación.

Las imágenes mentales participan de la poesía reunida en *La princesa de mis sueños* en diversas dimensiones. Laguna establece la correspondencia entre aquello observable y lo que se oculta detrás esto: lo no plasmable, lo no dicho. En este diálogo que se presenta de distintas formas, la mirada que recorre lo visible hará el esfuerzo por reconstruir el relato de lo no dicho en las imágenes materializadas por la escritura del poema. Al mismo tiempo, esta lectura/observación le permitirá al lector el acceso a las imágenes que, en una segunda instancia, quedarán fijadas en su espacio mental.

Reflexiones finales

La obra de Fernanda Laguna fluctúa en los intersticios que surgen en la relación de las artes visuales con la literatura. Laguna es una artista que posee la habilidad de moverse con facilidad entre ambos campos sin inmutarse. De esta manera se construye, en *La princesa de mis sueños* (2018), como autora, poeta, lectora, editora y curadora, cuestionando y corriéndose de categorizaciones estancas. Al mismo tiempo, este libro-arte, heredero de estructuras vanguardistas, cuestiona los límites que encuadran al arte y a la literatura. En esta intervención, ambos campos se unen, se tensionan y dialogan, pues para la artista/escritora las imágenes mentales, la escritura y las composiciones visuales pertenecen a un mismo lugar en el cual se siente a gusto.

Obras como estas producen quiebres en distintos niveles estructurales, cuestionan la idea de literatura y expanden sus límites hacia otros campos disciplinares. En un mismo acto, se producen nuevos lectores que deben abrirse a lecturas intersticiales sin las ataduras provocadas por abordar una obra desde una sola disciplina o un solo género. Un concepto de lector-espectador en el cual ver, mirar, leer, interpretar, visualizar, son ideas que se intercalan y se re-definen a partir de estas nuevas poéticas que caracterizan de algún modo lo frágil de la contemporaneidad en materia literaria y de cultura visual. La composición de Laguna, junto a la de otros

artistas-escritores contemporáneos, implica una nueva manera de entender dos espacios: el literario y el visual. Lugares que, históricamente, estuvieron vinculados de diversas formas, pero que desde el siglo XX se relacionan de una manera distinta a la tradicional y que implica también que los sujetos lectores se preparen para abordar estos nuevos territorios.

Referencias

- Caminada, Lucía (2020). *La mirada dislocada. Literatura, imagen, territorios*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Crespo Martín, Bibiana (2012). "El libro-arte/Libro de Artista. Tipologías secuenciales, narrativas y estructuras". *Anales de Documentación*, vol. 15, n. 1. 1-25. Disponible en: <https://doi.org/10.6018/analesdoc.15.1.125591>
- Garabatzky, Irina (2020). "Los noventa y después. El camino del arte de Fernanda Laguna". *Revistaotraparte.com*, 24 dic. <https://www.revistaotraparte.com/discusion/los-noventa-y-despues-el-camino-del-arte-de-fernanda-laguna/>
- Golubicki, Bárbara (2020). "Fernanda Laguna: 'Yo soy un colectivo'". Entrevista. *Artishockrevista.com*, 20 nov. <https://artishockrevista.com/2020/11/20/fernanda-laguna-entrevista/>
- Kamenszain, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Katzenstein, Inés (2013). "Fernanda Laguna. Central desde los márgenes". Entrevista. *Otra Parte*, n. 28, otoño-invierno.
- Laguna, Fernanda (2012). *Control o no control*. Buenos Aires: Mansalva.
- Laguna, Fernanda (2018). *La princesa de mis sueños*. Rosario: Iván Rosado.
- León, Gonzalo (2018). "Fernanda Laguna: 'Todo, mientras escribo, es poético'". Entrevista. *Eternacadencia.com.ar*, 6 jul. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/fernanda-laguna-todo-mientras-escribo-es-poetico.html>
- Mazzoni, Ana y Damián Selci (2006). "Poesía actual y cualquerización". J. Fonderbrider (comp.) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Novelli, Julieta (2017). "Fernanda Laguna: la expansión de lo poético y la construcción de un archivo de la no pertenencia". *VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística*, 21 al 23 de junio de 2017. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10710/ev.10710.pdf

Estudios



El “teatro suplente” en pandemia: la crisis del convivio desde lo técnico y lo narrativo

The “substitute theater” during the Pandemic: conviviality crisis in technical and narrative aspects

Ana Federica Distefano

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

fede-distefa@live.com.ar • orcid.org/0000-0001-9176-9234

Recibido: 02/10/2022. Aceptado: 21/11/2022.

Resumen

En el presente artículo realizaremos un análisis y comparación de tres producciones de artistas del teatro, compuestas y estrenadas en contexto de pandemia, durante el año 2020: *Oriente* (Timbre 4), *Pizarra* (Teatro Schaubühne) y *Reconstrucción (El amo del mundo)* (Complejo Teatral de Buenos Aires). El objetivo será trabajar en torno a dos ejes fundamentales: la crisis del convivio y el uso afín del rodaje y montaje para externalizarla y reforzarla visualmente, dos elementos recurrentes en este tipo de producciones artísticas en contexto de pandemia, tanto a nivel nacional como internacional.

Palabras clave: teatro, pandemia, crisis del convivio, recursos técnicos

Abstract

In this article we will carry out an analysis and comparison of three productions by theater artists, composed and released in the context of the Pandemic, during the year 2020: *Oriente* (Timbre 4), *Pizarra* (Schaubühne Theatre) and *Reconstrucción (El amo del mundo)* (Complejo Teatral de Buenos Aires). The objective will be to work around two fundamental axes: the crisis of conviviality and the related use of filming and edition to externalize and reinforce it visually, two recurring elements in this type of artistic production in the context of the Pandemic, both nationally and internationally.

Keywords: theater, Pandemic, conviviality crisis, technical devices

Introducción

El impacto y las consecuencias de la pandemia COVID-19 recayó no solo en el sistema sanitario y en todas las estructuras sociales, políticas y económicas, sino también en la escena artística internacional y nacional, incluyendo, por supuesto, la escena teatral. Todas aquellas prácticas artísticas y sociales que irremisiblemente requieren del encuentro convivial se hallaron suspendidas por un tiempo aparentemente indeterminado, lo cual obligó a los artistas a buscar nuevos modos de recrear (dadas las limitadas posibilidades) sus funciones y espectáculos. En el presente artículo analizaremos algunas de las grandes vetas recurrentes observadas en producciones que fueron compuestas y estrenadas en contexto de pandemia por artistas del teatro: a) la tematización de la crisis del convivio y b) el uso de dispositivos tecnológicos y dispositivos estéticos que permitieron crear en una situación límite. Utilizaremos como ejemplo tres producciones nacionales de diversa índole, todas estrenadas durante 2020: *Oriente* de Claudia Quiroga y Agostina Torre (Timbre 4); *Pizarra* de Rafael Spregelburd y Marius Von Mayenburg (Teatro Schaubühne) y *Reconstrucción (El amo del mundo)* de Francisco Lumerman (Complejo Teatral de Buenos Aires).

Como objetivo, proponemos analizar individualmente estas propuestas que surgieron ante la imposibilidad convivial, teniendo en cuenta sus elementos particulares y cómo funcionan con relación al eje temático y al eje técnico en cuestión. En ese sentido nuestra propuesta se parece al análisis de Hernández y Catrihuala de la obra *La maldición de la corona* de La Fura Dels Baus, quienes consideran los mismos ejes para su trabajo: “[...] [exploración de] la relación de la tecnología y la vida cotidiana, en la exposición de la violencia y subjetividad poshumana, y finalmente, en la exploración de la tecnología como dispositivo intertextual con otras disciplinas artísticas” (2021: 136).

Cabe aclarar que, si bien estas obras no son piezas propiamente teatrales, serán analizadas en relación con el teatro (sin perderlo de vista) por tratarse de producciones que formaron parte de ciclos organizados por

espacios teatrales y fueron compuestas por dramaturgos. Por esta razón, denominaremos estas obras como producto de un *teatro suplente* o *no teatro*. Como lo indica Abraham (2022):

Se ensayaron numerosos experimentos técnicos y conceptuales para encontrarle una salida a la situación utilizando el "espacio virtual" y, en muchas de esas obras, se trataba de generar algún tipo de referencia al teatro o de producir cierta sensación de teatralidad para señalar lo que en ese presente no era posible y, sin embargo, existía con la intensidad y la evidencia de lo que estuvo presente hasta ayer. Creo que [...] el sentido más fuerte que surgía de ellas, intencionalmente o no, provenía de saber que las estaba haciendo gente de teatro. [...] Mientras se mantuvieron cerradas las salas era difícil evitar la sensación de estar frente a un *teatro suplente* o un *no teatro* antes que ninguna otra cosa, un tipo de práctica cuyo mayor efecto era insistir en que se trataba de una acción de los creadores y las creadoras de la escena en un momento en que esas artes se habían vuelto decididamente inauditas (11).

Sin embargo, debido a la mediación de dispositivos tecnológicos, nos valdremos también de conceptos propios de la narratología del cine puesto que, desde el aspecto técnico, esta disciplina resultará fundamental para acercarnos cabalmente a las tres propuestas.

*Oriente*¹, producción estrenada como parte del ciclo *Conexión Inestable* del Teatro Timbre 4, dirigida por Claudia Quiroga y Agostina Torre, nos sumerge en las vivencias de una familia que debido a la cuarentena queda separada: la madre y sus dos hijos permanecen en Argentina, mientras que el padre queda aislado en Japón tras haberse movilizado por razones laborales, sin posibilidades de repatriación. Para suplir su presencia, la familia se vale de un sistema de cámaras y micrófonos dentro del hogar, que evidencia la necesidad de que el padre siga participando activamente

1 Elenco: Maxi Sarramone, Leticia Torres, Fidel Juan Parra, Ciro Inti Parra. Dirección: Agostina Torre, Claudia Quiroga. Dramaturgia: Claudia Quiroga. Directora de fotografía: Camila Medrano. Gaffer: Santiago Videla. Montaje: Jose Vieu. Música: "EL VIENTO EN LAS FLORES". Autores: Juan Pablo Parra y Fidel Juan Parra.

de la vida de sus hijos y de su matrimonio, a pesar de la distancia y las restricciones sanitarias que le impiden regresar junto a ellos.

*Reconstrucción (El amo del mundo)*², la propuesta de Francisco Lumerman, intercala a modo de documental el contexto pandémico y su impacto en la escena teatral, mientras se registra el proceso de audiciones de un elenco que ensayará la obra *El amo del mundo* (1927) de Alfonsina Storni, la cual se estrenaría en el Teatro Regio de Buenos Aires. La sinopsis, en el sitio web del Complejo Teatral de Buenos Aires, era la siguiente: “El equipo busca reponer dos pasados: el de los años '20 (el de la pieza) y el del mundo anterior a la pandemia. Atravesado por la voz de Alfonsina, su obra y su poesía, el trabajo intenta la reconstrucción de un pasado y un obstinado deseo de salir a la ficción para transitar el mundo que nos rodea”. Esta producción se estrenó virtualmente como parte del ciclo *Modos Híbridos*, a través del cual se ofrecieron también otras propuestas audiovisuales de obras que originalmente estaban pensadas para la puesta en escena convivial: diez obras de teatro, cuatro *shows* de música, una obra de títeres y tres producciones nuevas del Ballet Contemporáneo.

Finalmente, *Pizarra*, pieza compuesta y actuada por Rafael Spregelburd y Marius Von Mayenburg, fue estrenada virtualmente en el Teatro Schaubühne de Berlín como parte del ciclo virtual *Autor innenbeiträge* y propone una conversación vía Zoom entre dos geólogos: uno localizado en el Instituto Vaca Muerta y otro en unas oficinas en Alemania, cuya comunicación se transforma en un diálogo absurdo donde la acción (como ocurre por la falta de convivio) se encuentra estancada y moderada por las posibilidades que ofrece la plana pantalla.

2 Elenco: Diego Gentile, Fiamma Carranza Macchi, Rosario Varela, David Subi, Elena Petraglia y Franco Quercia. Vestuario: Julio Suárez. Iluminación: Ricardo Sica. Diseño sonoro: Agustín Lumerman. Edición de sonido: Fernando Ribero. Edición de video: Nubia Campos Vieira. Asesor audiovisual: Benjamín Naishtat. Dramaturgia y dirección: Francisco Lumerman.

Crisis del convivio

El convivio, elemento esencial del teatro, puede definirse como aquella instancia de reunión que ocurre entre artistas, público y técnicos; se trata de una confluencia territorial y temporal, sin mediación tecnológica. Sin embargo, en el contexto de pandemia, al removerse la posibilidad de reunión y encuentro físico, esta característica fundamental del teatro se vio totalmente suspendida, exacerbando una crisis convivial que ya existía en nuestra cultura. De todas formas, para mitigar la inacción en la que se vieron sumidos, los artistas de la escena ensayaron nuevos modos de seguir produciendo sus espectáculos.

Esta crisis se tradujo, entonces, en la composición y estreno de producciones que debían valerse de recursos inusuales: propuestas sincrónicas a través de Zoom o Google Meet (que de algún modo intentaban recuperar algo de la experiencia convivial), producciones transmitidas en directo desde numerosas plataformas (Instagram, páginas web, etc.), obras en video para ser vistas en diferido, transmisiones de espectáculos ya representados y previamente filmados, entre tantas otras opciones. Estos proyectos, que intentaban generar alternativas laborales para un amplio sector de los trabajadores del arte y de alguna manera mantener en pie la escena teatral, no funcionaban como teatro propiamente dicho³. En palabras de Dubatti (2015), podríamos decir que pertenecerían al campo del *tecnovivio*, donde la reunión entre personas se halla mediada por la tecnología y carece de la presencia territorializada de los cuerpos⁴.

³ Durante la pandemia y después, fueron surgiendo diversas reflexiones sobre el tema y también diferentes modos de referirse a estas prácticas. Como vimos en el apartado previo, Abraham (2022), por ejemplo, las llama "no teatro" o "teatro suplente". En cambio, Hernández y Catrihuala (2021) hablan de una forma nueva y especial de teatro, y recurren a los conceptos de liminalidad y tecnoscena para caracterizarla.

⁴ Asimismo, el autor hace una doble distinción del tecnovivio: "Se pueden distinguir dos grandes formas de tecnovivio: el tecnovivio interactivo (el teléfono, el chateo, los mensajes de texto, los juegos en red, el Skype, etc.), en el que se produce conexión entre dos o más personas; y el tecnovivio monoactivo, en el que no se establece un diálogo de ida y vuelta entre dos personas, sino la relación de una con una máquina o con el objeto o dispositivo producido por esa máquina, cuyo generador humano se ha ausentado, en el espacio y/o en el tiempo" (Dubatti, 2015: 46). En el caso particular de este trabajo,

En las tres obras del corpus veremos cómo se manifiesta esta imposibilidad del convivio en diferentes aspectos: en la tematización de la pandemia, en el doble distanciamiento físico de los personajes (dentro y fuera de la diégesis) y en el montaje técnico de las obras.

Recursos técnicos del *teatro suplente*

En relación con el concepto de tecnovivio, Dubatti trae a colación el cine, lo cual nos ofrece una perspectiva necesaria de tener en cuenta a la hora de analizar las producciones de nuestro corpus, pues falta la territorialización de los cuerpos de los actores y espectadores. El teatro, en cambio, “es espacio y tiempo compartidos en una misma zona de afectación, zona única que se crea una sola vez y de forma diferente en cada función [...]” (2015: 46).

Recordemos que, como advierte García Barrientos, “el drama es el dominio de la exterioridad, el modo de representación ‘objetivo’ por excelencia, debido sobre todo a su carácter ‘inmediato’, a la ausencia de mediación” que sí se observa, en cambio, en la narrativa y el cine (2012: 177). En el caso del cine, según García Barrientos, la mediación se produce a partir de dos procesos propios de los dispositivos tecnológicos y el lenguaje fílmico: el rodaje y el montaje. Por un lado, el rodaje (es decir, la visión o perspectiva de cámara y del director) produce la “visión de una visión” (2012: 252) ineludible, y maneja, por lo tanto, la mirada del espectador. Se trata entonces de un recorte, una selección y una focalización que el espectador no podrá cambiar. Por otro lado, el montaje refiere a la edición que apunta a lo estético y lo narrativo. Gardies, ejemplifica este último proceso, demostrando cómo el montaje también sirve como elemento emotivo y narrativo que media lo contado, pues causa tanto uniones como rupturas en la ficción:

Así, los campos/contracampos retoman un fragmento del plano precedente (personaje en escorzo, fondo del decorado) de manera que

analizaremos únicamente propuestas de tecnovivio monoactivo, al ser el tipo de oferta más vasto en producciones en contexto de pandemia.

haya un espacio común a los dos planos que permita ubicarse al espectador. Cuanto más respetada es esta regla, tanto más se tiene una impresión de fluidez; por el contrario, cuanto más se oponen los planos en el espacio, tanto más se tiene la impresión de tropiezos, de rupturas (2014: 55).

Entonces, la mediación de la mirada cinematográfica siempre tendrá un recorte de perspectiva o punto de vista, de la cual carece el drama, pues la "objetividad" de la enunciación dramática reside, para García Barrientos, en la ausencia de mediación (2012: 249).

A continuación, analizaremos las producciones seleccionadas en torno a estas ideas clave: el modo en que operan los recursos filmicos y tecnológicos para generar ideas en relación con el tema de lo tecnovivial y la consecuente crisis del convivio.

Oriente: la vigilancia y la crisis del convivio en el hogar familiar

Oriente, al igual que gran parte del ciclo de Timbre4 *Conexión Inestable*, expresa desde la ficción los malestares e inconvenientes provocados por la cuarentena, tal como ocurre en producciones como *El viento en la cara* (de Nicolás Marina) y *El muro* (de Carolina Silva), entre otras. Este ciclo, a diferencia de otras propuestas, recreaba el ritual de asistir al teatro: la compra previa de entradas, la simultaneidad de algunas obras puestas en escena vía Zoom, conversaciones, debates y saludos con el elenco al final de las obras, etcétera. *Oriente*, por su parte, se trata de una propuesta audiovisual breve que no intenta simular el convivio, sino que nos presenta la ficción al mismo modo de un cortometraje, tal como ocurre con las dos otras propuestas trabajadas. En este tipo de propuestas desterritorializadas, la cámara (como dispositivo que media la perspectiva del espectador) es de por sí un elemento extradiagético, pero en *Oriente* se vuelve intradiagético porque pasa a formar parte de lo narrado. Este recurso técnico no funciona solamente como elemento auxiliar de archivo o difusión, sino que se transforma en partícipe de la ficción y la acción representada. La crisis del convivio es visible en cómo se decidió llevar a cabo la filmación y en la propia trama. En el primer caso, este proyecto

(similar a un mediometrage cinematográfico) presenta la diégesis a través de cámaras situadas en un hogar. En el segundo caso, las cámaras forman parte de la acción porque las ha colocado la familia para comunicarse con el padre y nos dan a conocer un tipo de interacción que llega a convertirse en sistema de vigilancia: las cámaras permiten al padre despertar a su familia, dar sermones o expresar deseos. De este modo, el sistema de cámaras y micrófonos dentro del hogar familiar, elemento esencial dentro de la trama, se convierte además en un fuerte símbolo representativo de esta crisis convivial.

A pesar de las esperanzas del padre (en un momento dice: “[...] ahora vas a ver, con estas cámaras que tenemos vamos a estar más cerca [...]”), las cámaras nunca logran suplir su presencia. Esta separación forzosa de un miembro de la familia y la instalación de artefactos para intentar suplantar el convivio, permiten además dotar a la narración de un interesante elemento: la vigilancia. Las múltiples cámaras (instaladas en el dormitorio matrimonial, la cocina, el baño y la salida de la casa) propician la vigilancia al modo del panóptico y se transforman en control sobre los miembros de la familia, a pesar de la distancia y la separación territorial. Asimismo, la madre (el personaje sobre el cual más recae la inestabilidad y consecuencias causadas por la pandemia), comprende que aquellas cámaras no solo transmiten su vida diaria a su esposo, sino también a la compañía japonesa para la cual él trabaja. Esto alude, una vez más, a la invasión de la privacidad que este moderno estilo de vida trae consigo. Por otra parte, esta vigilancia o invasión de la privacidad de la cámara tiene dentro de la obra otro eco: mientras su hijo asiste a la escuela, la madre lo llama (vía videollamada) para asegurarse de su bienestar y salud. Nuevamente, la necesidad de control, la ansiedad por la salud y la distancia física entre las personas aparecen representadas en la obra, también desde el foco materno.

En cuanto al eje técnico, cabe mencionar que el rodaje cumple aquí una doble función. Por un lado, es un narrador de focalización interna, puesto que encarna la vista de Papá como espectador de estos planos picados (ver Imagen 1 en el Anexo): recibimos la narración desde su mismo punto de

vista⁵, somos (como él) testigos de la acción y compartimos sus mismas limitaciones en cuanto a percepción y conocimiento. Por otro lado, el montaje también señala la crisis de lo convivial y simultáneamente la ruptura de la intimidad: vemos, durante pocos momentos, la imagen en blanco y negro casi estática del padre, quien se encuentra a miles de kilómetros y está finalizando su día mientras el de la familia recién comienza. Si bien ambos personajes (que hemos identificado como "Mamá" y "Papá") pueden conseguir una conexión, aunque hiperbólica y de a ratos absurda, como espectadores somos testigos del doble tecnovivio que esta obra implica y la dolorosa ruptura con lo convivial que transita la familia. La cámara (como puede observarse la Imagen 1) produce un gran distanciamiento que, de acuerdo con Proaño Gómez: "[...] desnaturaliza la escena y tampoco nos permite una catarsis a lo Aristóteles; logra un distanciamiento virtual que, sacándonos de la pantalla, nos hace volver hacia nosotros mismos y nuestra circunstancia" (2020: 35).

Reconstrucción (El amo del mundo): la crisis convivial dentro y fuera de escena en un documental ficticio

Reconstrucción..., a diferencia de las otras dos propuestas analizadas, marca con mayor incisión la crisis convivial sufrida por los teatristas desde un enfoque documental, sumándolo además a la parte fundamental que conduce el hilo del proyecto. Esta producción, que recrea un ensayo real, añade además elementos ficticios que sirven para acrecentar su dramatismo. Como veremos, se introduce una discusión teatralizada y casi paródica entre el director de la obra y los técnicos por la introducción de un dron (que resulta peligroso para los actores en escena). De este modo, el "documental" reconstruye fragmentariamente la preparación de la obra de Storni y también el desconcierto, el descontento y la incertidumbre de

5 Como señala Gardies (2014), los puntos de vista en las producciones cinematográficas comprenden cinco campos epistemológicos distintos: el del espectador, el óptico inducido por la posición de la cámara, el narrativo (focalización, en términos narratológicos), el punto de vista general del film sobre el mundo y el punto de vista crítico del espectador tras haber terminado de visualizar la obra. Aquí nos referimos solamente al punto de vista óptico y narratológico a través de los planos picados que compartimos con el personaje "Papá".

los teatristas en el contexto de pandemia, añadiendo elementos ficticios que la acercan más al drama.

La obra comienza con la lectura en voz alta de los numerosos protocolos que deben seguirse en el set de grabación para llevar a cabo responsablemente el ensayo de *El amo del mundo* (1927), la obra de Alfonsina Storni que el grupo está preparando: “En el caso de los artistas sólo se podrán retirar [los barbijos] al momento de las grabaciones y deberán volver a colocárselos una vez terminada la misma [...]. Respetar las distancias y no permanecer más de dos personas en espacios reducidos [...]” (Lumerman, 2020: min. 0:30-1:20), etcétera.

De este mismo modo, se inmiscuyen breves escenas o fragmentos donde diferentes miembros del circuito de la producción teatral (actores, actrices, director, técnicos) expresan las dificultades principalmente económicas y sociales que significó para ellos la pandemia y la cuarentena, desde su experiencia personal⁶. Se intercalan así fragmentos del ensayo que luego será filmado para estrenarlo, de manera virtual.

El uso de la cámara, típica del documental, transita fragmentariamente diversos estadios de esta puesta en escena. A su vez, aparecen otras cámaras que sí cumplen una función intradiegetica: Helena, productora y actriz en la representación, cumple sus funciones a través de una videollamada, cuya cámara muestra solamente un plano sencillo con fondo blanco, desde el cual dice sus parlamentos. En una segunda instancia, es de suma importancia la presencia de un dron, pues no solo provee un momento de agresiva tensión a la trama, sino que se interpone en el ensayo: esta cámara, que sirve para conservar grabaciones del supuesto ensayo para su posterior consulta y/o difusión, genera ruido, viento y peligro para la seguridad de los actores. Asimismo, esta cámara se desprende de su función intradiegetica para pasar a ser únicamente

6 Un interesante trabajo de Rosa y otros (2020), “Covid-19 teatro y pandemia: repercusiones en las relaciones sociales y familiares de actores y actrices mayores de USP 60+”, recoge testimonios de actores de más de 60 años participantes del teatro USP +60 y cuáles fueron las consecuencias del distanciamiento social.

extradiagética al finalizar la obra mostrando un plano de la Avenida 9 de Julio, en donde un cartel dice: "Bajemos el telón para cuidarnos. Habrá tiempo para volver al teatro" (Lumerman, 2020: min. 17:39-17:52). Esta escena final, señala la situación por la cual atravesaba el teatro e indica una expectativa futura positiva por parte Lumerman y aquellos teatrístas presentes en *Reconstrucción...*, dentro y fuera de la diégesis.

En los usos "intradigéticos" de la cámara (videollamada para suplir la presencia de una actriz y primer momento de aparición del dron), vemos ejemplificada parte de la *crisis convivial* actual. Ante la imposibilidad de reunión, la cámara interviene y se interpone en la "trama" y labor actoral. En suma, la tematización de la *crisis del convivio* recae en el uso de la cámara dentro y fuera de la diégesis, desde lo técnico y desde lo narrativo/ficticio.

***Pizarra*: el absurdo y la incomunicación como fruto de la crisis convivial**

Como bien menciona Ezequiel Lozano respecto a las representaciones teatrales pandémicas:

Se crearon materiales que tematizaron cuestiones de estos días extraordinarios, tanto de manera autogestiva como profesional. Muchas tematizaron la intermedialidad de esa situación enunciativa, tal el caso de la obra *Glimmerschiefer / Pizarra* [...] la cual juega con las dificultades de una conversación vía Zoom (2020: 168-9).

Ciertamente, *Pizarra*⁷ tematiza las vivencias pandémicas y la *crisis convivial*, cohabitando con otros elementos del teatro del absurdo y de la ciencia ficción.

⁷ En una charla con el profesor Germán Rua (2020), como parte del ciclo *Presente discontinuo* de la Fundación Andreani, el dramaturgo comentó su posición ante las nuevas formas de "teatro suplente": "No hay teatro sin convivio y punto. Todo lo otro que haya deberá invertirse su propio nombre [...] El teatro es convivial. Esa materialidad lo distancia naturalmente de otras artes narrativas parecidas como pueden ser el cine o la televisión, video o cualquier otra cosa. Es decir, un mismo relato, es verdad, podría dar lugar a una novela, a una película o una obra de teatro y lo que la hace teatro no es la particularidad de los hechos narrados, sino la forma que tienen de desplegarse en el mismo tiempo y

Esta conversación a través de Zoom propicia los diálogos con *delay* (impensables desde lo convivial), las dificultades técnicas y los malentendidos propios que genera este tipo de comunicación deshumanizada:

GEÓLOGO DE VACA MUERTA: Glimmer-Schiefer: Pizarra de mica. *Mica slate*.
¿*Mica slate*?

GEÓLOGO DE BERLÍN: ¿Michael?

GEÓLOGO DE VACA MUERTA: ¿Qué Michael? ¡Michael! ¿Sos vos? [...] Estaba a punto de creer que Parry había dejado a cargo a algún imbécil [...].

GEÓLOGO DE BERLÍN: Exacto, vengo a ser el único imbécil que se encarga de las cosas.

GEÓLOGO DE VACA MUERTA: Pero Michael, claro que no sos un...

GEÓLOGO DE BERLÍN: ¿Michael? En fin, si se refiere a Michael, Michael ya no trabaja acá (Spregelburd y von Mayenburg, 2020: min. 1:50-2:20; transcripción mía).

A estos desperfectos se suman las complicaciones propias de la comunicación entre hablantes de distintas lenguas, aquí representadas por el alemán y el español (utilizando, además, el inglés como lengua en común)⁸, acrecentadas por el tono absurdista que toma la conversación entre ambos geólogos (por ejemplo: monólogos inconclusos, confusión de la identidad, aparición de personajes disímiles: el Papa cocinando un bizcochuelo de vainilla, un gato que interrumpe la red y comunicación, etcétera), quienes no parecen estar enteramente conscientes de la situación mundial:

GEÓLOGO DE VACA MUERTA: ¿En qué año está?

GEÓLOGO DE BERLÍN: ¿Qué quiere decir? ¿Y quién es ese gato?

espacio que ocupan quienes se dan cita allí para hacerlo y para jugarlos: espectadores y actores [...]” (min. 57:47 – 58:37).

⁸ Aquí otro claro ejemplo, en boca del Geólogo de Berlín: “Entiendo que está en algún no sé qué en medio del *Wildernis* y que está teniendo problemas. Pero soy el único aquí. *Ich bin hier der einzige*. No queda nadie en el *Labor*. Estuve en casa unos días para renovar el baño, se me habían caído todos los *Fliesen*, toda la pared. Tuve que *kleb* unos *Fliesen* completamente nuevos sobre la *Badezimmerwand*. Cuando volví al *Labor* esta mañana *-ich bin immer der erste*, el primero en llegar- estaban apagadas todas las luces y la *Kaffeemaschine*. [...] Pero hoy no apareció nadie *den ganzen Tag*, estoy solo, ¡y hoy no es *Feiertag!* Ningún feriado” (Spregelburd y Von Mayenburg, 2020: min. 5:48-6:28; transcripción mía).

GEÓLOGO DE VACA MUERTA: Escuche bien. Creo que nosotros estamos en el presente y su mensaje de alguna manera fue desviado de alguna comunicación en el pasado, rebotó en la radiación solar, y ahora nos está llegando de vuelta, en el presente, es decir, en su futuro. Nosotros somos su futuro. Y la piedra tiene algo que ver con esto. Y usted todavía no sabe nada de este programa de Zoom pero muy pronto lo va a estar usando hasta para festejar su cumpleaños con amigos virtuales.

GEÓLOGO DE BERLÍN: A lo mejor es que usted pasó demasiado tiempo aislado... en esas carpas... y... yo qué sé (Sprengelburd y von Mayenburg, 2020: min. 13:33-14:21; transcripción mía).

Nuevamente hallamos la tematización de la pandemia, sumada a la crisis convivial que supone la puesta en escena virtual (es decir, todos los aspectos técnicos tomados en cuenta y las decisiones artísticas/dramatúrgicas de Sprengelburd y von Mayenburg al respecto) y las complicaciones que refieren a lo intradieético, en este caso propuesto a través de la incomunicación. La imposibilidad de reunión obstruye la precisión de la realidad e identidad de los personajes, dificulta e impide una comunicación fluida. Asimismo, se entrevén algunos elementos propios de la ciencia ficción, especialmente en lo que respecta al desfase temporal: de alguna manera ambos declaran ser Matthias Kragstan; entonces el presente del geólogo de Vaca Muerta es el futuro del geólogo de Berlín, quien por tocar la piedra Glimmer-Schiefer ha causado dicha anacronía. El geólogo berlinés se encuentra en una oficina vacía, una ciudad desierta y una gran incertidumbre; su interlocutor del futuro parece indicarle que algo está pasando en su línea temporal y que pronto se acostumbrará al uso de Zoom y a quedarse en su casa, aludiendo una vez más a la pandemia.

Sobre el eje técnico es destacable el uso limitante que ofrece la cámara: *Pizarra* prescinde de *travelling*, planos detalle o planos picados y generales; sencillamente se nos ofrece un primer plano de una videoconferencia durante la totalidad de la obra. Esta estática se traduce también a la trama: la acción y expresividad corporal se limitan a dos pequeños rectángulos. Es decir, que la corporalidad (con sus gestos, sus posturas, etcétera) se encuentra diezmada por la limitación que este espacio virtual supone.

La trama (realizada únicamente a través de diálogos) indica la lejanía geográfica de los personajes (Vaca Muerta/Berlín), una lejanía intradiegética que de alguna manera traduce la lejanía extradiegética entre ambos dramaturgos-actores (Sprengelburd en Argentina y von Mayenburg en Alemania). Sin embargo, la ruptura de percepción que provocan ambos planos (como puede observarse en la Imagen 3 del Anexo) es evidente, tanto por la tematización de la pandemia como por esta crisis de lo convivial.

Gardies, oportunamente, especifica que: “El decorado, la iluminación y el color disponen signos diegéticos, narrativos y estilísticos que [...] remiten a niveles de interpretación múltiples: época y medio representados, elementos significativos de la acción, intenciones o valores de un personaje, género, etcétera” (2014: 35); esta ruptura y separación lingüística y espacial (agravada aún más por lo tecnovivial) no hace más que acrecentar la crisis convivial real y ficticia.

A modo de conclusión: pensar el *no teatro* desde la crisis del convivio

Como pudimos observar tras la recapitulación y breve análisis de tres propuestas de *no teatro*, con sus particularidades y rasgos marcadamente distintos, tanto en *Oriente* (Timbre 4) como en *Pizarra* (Teatro Schaubühne) y *Reconstrucción (El amo del mundo)* (Complejo Teatral de Buenos Aires), existe la recurrencia de la crisis del convivio desde la producción (rodaje y montaje), la tematización e incluso la recepción, rasgo que se reitera en numerosas prácticas artísticas llevadas a cabo durante 2020. En el caso de las obras tratadas, resulta clara la tematización de la crisis del convivio (separación familiar, distancia entre personas, lejanía, malentendidos) y el uso afín del montaje y el rodaje como recursos técnicos y estéticos (planos picados y alejados o planos estáticos contrastantes).

Tanto en el caso de *Oriente*, con sus planos de vigilancia y la tematización de la pandemia dentro del ámbito familiar, como en *Reconstrucción...*, desde lo documental/tecnovivial y *Pizarra*, desde la conversación absurda y la confusión vía Zoom, se nos incita no solo a

pensar desde y en nuestra realidad, sino también a posicionarnos frente a una evidencia artística del malestar social provocado por la pandemia. Asimismo, estas producciones (como tantas otras) nos ponen frente a un doble distanciamiento físico (de los personajes y de los actores; dentro y fuera de la diégesis), para finalmente estimular nuestras reflexiones sobre la importancia del convivio no solo en nuestra vida sino también en el teatro, esa práctica tan esencial como humana.

Referencias

Abraham, Luis Emilio (2022). "Notas sobre el teatro como actividad esencial: lo inaudito". *Boletín GEC*, n. 29. 7-18. Disponible en:

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/article/view/6002>

Arpes, Marcela (2020). "El teatro pandémico en el extremo austral de la Argentina". *Reseñas CeLeHis*, vol. 7, n. 20. 107-117. Disponible en:

<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/4667/4791>

Dubatti, Jorge (2015). "Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, vol. 9. 44-54.

García Barrientos, José Luis (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. México: Paso de Gato.

Gardies, René (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La Marca.

Hernández, Moira Gisela y Carlos Omar Catrihuala (2021). "Rumbos De La Tecnoescena Pandémica: El caso de *La maldición de la corona* de La Fura Dels Baus". *El Taco En La Brea*, vol. 8, n. 13. 128-35. Disponible en: <https://doi.org/10.14409/tb.v1i13.10228>

Lozano, Ezequiel (2020). "Interrogantes sobre la difusión de archivos teatrales en pandemia". Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero (comps.) *Mutis por el foro: artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. Buenos Aires: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio). 167-174.

Lumerman, Francisco (2020). *Reconstrucción (El amo del mundo)*. Buenos Aires: Complejo Teatral de Buenos Aires, ciclo Modos Híbridos.

Miguelañez, Daniel (2020). "La imposibilidad de un 'teatro virtual'". *Artescénicas*, vol. 17, n. 18. 17-18.

Proaño Gómez, Lola (2020). "Teatralidad social / teatralidad pandémica: una continuidad". Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero (comps.) *Mutis por el foro: artes escénicas y política en tiempos de pandemia*. Buenos Aires: ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio). 29-45.

Quiroga, Claudia (2020). *Oriente*. Buenos Aires: Timbre4, ciclo Conexión Inestable. Disponible en: <https://www.timbre4.com/teatro/862-ciclo-conexion-inestable-oriente.html>

Rua, Germán (2020). "Rafael Spregelburd. Presente Discontinuo #1". *Youtube.com*, 7 ago. <https://youtu.be/nOxDsB5mBzY>

Solis Miranda, Regina, Fernando Nahuel Valcheff García y Sara Hermo Nieto (2020). "Teatro en tiempos de pandemia. Entrevista a la productora mexicana 'Tercera Llamada'. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, n. 32. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/tdf.n32.8391>

Spregelburd, Rafael y Marius von Mayenburg (2020). *Glimmerschiefer / Pizarra*. Berlín: Schaubüne, ciclo Autor innenbeiträge. Disponible en: <https://vimeo.com/411454947>

Anexo



Imagen 1: *Oriente*, de Agostina Torre y Claudia Quiroga
Directora de fotografía: Camila Medrano



Imagen 2: *Reconstrucción (El amo del mundo)*, de Francisco Lumerman
Edición de video: Nubia Campos Vieira. Asesoramiento audiovisual: Benjamín Naishtat



Imagen 3: *Pizarra*, de Rafael Spregelburd y Marius Von Mayenburg

El infierno prometido, una novela histórica pop

El infierno prometido, a pop historical novel

Gastón Ortiz Bandes

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

gastonortizbandes@gmail.com

Recibido: 30/10/2022. Aceptado: 01/12/2022.

Resumen

En este ensayo, leemos *El infierno prometido*, de Elsa Drucaroff, como una novela histórica pop que combina elementos de distintos géneros y discursos. Al recrear la trata de personas para explotación sexual llevada a cabo por la Zwi Migdal en la Argentina de los años '20, la ficción permite analizar sus tiempos y espacios, sus estrategias narrativas y sobre todo sus personajes, que reflejan distintos tipos y funciones dentro de las masculinidades hegemónicas, con categorías y referencias provenientes tanto de la teoría cultural y de género como de la cultura pop y los lenguajes contemporáneos. Tejiendo semejanzas con el presente, el texto nos proyecta formas alternativas de experiencia con la alteridad y el mundo a la vez que promete, en la ficción, una posible liberación para las subjetividades oprimidas, en este caso una víctima de la prostitución y el "tráfico de mujeres". Vinculada además con muchas genealogías literarias (y teniendo de personaje a un alter ego de Roberto Arlt), la "historia" de Dina, la heroína de Drucaroff, funciona como matriz imaginaria para la reflexión sobre problemáticas sociopolíticas cruciales del mundo patriarcapitalista y nuestra historia colonial, relativas al género, la clase, la raza, la edad, la cultura y la nacionalidad.

Palabras clave: literatura argentina contemporánea, Elsa Drucaroff, géneros pop, relaciones sexo-genéricas, extrañamiento

Abstract

In this essay, we read Elsa Drucaroff's *El infierno prometido* as a pop historical novel which combines different genres and discourses. By recreating human trafficking for sexual exploitation carried out by the Zwi Migdal in Argentina in the 1920s, fiction allows us to analyze its times and spaces, its narrative strategies and, above all, its characters, which reflect different types and functions of hegemonic masculinities, with categories

and references coming from cultural and gender theory as well as from pop culture and contemporary languages. Weaving similarities with the present, the text projects alternative forms of experience with alterity and the world, at the same time promising, in fiction, a possible liberation for oppressed subjectivities, in this case a victim of prostitution and “traffic of women”. Also linked to many literary genealogies (and having an alter ego of Roberto Arlt as a character), the story of Dina, Drucaroff’s heroine, works as an imaginary matrix for reflection on crucial sociopolitical issues of the patriarchal-capitalist world and our colonial history, relating to gender, class, race, age, culture and nationality.

Keywords: Argentine contemporary literature, Elsa Drucaroff, pop genres, sex-gender relationships, defamiliarization

Hace once años leí por primera vez *El infierno prometido. Una prostituta de la Zwi Migdal* (2006), de Elsa Drucaroff. Recuerdo guglear “Zwi Migdal” y enterarme de que fue una famosa red mundial de trata de mujeres traídas de Europa del Este como esclavas sexuales. Bajo la fachada de la mutual Sociedad Israelita de Socorros Mutuos Varsovia, la mafia operó entre 1906 y 1937 con sede en Buenos Aires y, en su apogeo, contó con más de 400 proxenetas, 2000 burdeles, 4000 mujeres, sucursales en Uruguay, Brasil, Nueva York, Sudáfrica y China, y ganancias anuales por más de 50 millones de dólares.

Pero la “historia” que cuenta esta novela no empieza ni termina, en absoluto, porque involucra la cuestión antropológica crucial del “tráfico de mujeres” (Rubin, 1996). Y esta reproducción forzada de relaciones de sexo, género, clase y raza, continúa impune de uno y otro lado del océano, como se ve por ejemplo en el film de David Cronenberg, *Promesas del Este* (2007), o la novela gráfica de Gabriela Cabezón Cámara (con ilustraciones de Iñaki Echeverría), *Beya, le viste a cara de Dios* (2013). Y es que la “historia” particular de la Swi Magdal pareciera emerger como una matriz atroz de cualquier caso de red de trata de ayer u hoy. Como escribió Marta Dillon en un artículo de 2003 sobre “la Varsovia”, vinculándolo con otro caso mediático de aquellos años:

El miedo de aquellas “polaquitas” que eran traídas de una Europa devastada, con promesas de casorio o trabajo, que hablaban idish o polaco y eran encerradas bajo la custodia de rufianes de distintas escalas y

madamas de cuerpos mancillados por años de explotación sexual, no debe haber sido muy distinto del que sintieron otras mujeres, traídas de Paraguay, casi un siglo después. En el año 2001 la denuncia sobre la esclavitud a que eran sometidas jóvenes paraguayas de distintas edades en prostíbulos encubiertos de San Miguel, en la provincia de Buenos Aires, pareció haber puesto al descubierto la red de impunidad que el proxeneta Vicente Serio había tejido con la policía y funcionarios de la municipalidad que regía entonces el carapintada Aldo Rico (Dillon, 2003).

Por eso en este trabajo el término *historia* va entrecomillado cuando refiere a esa matriz de violencia y explotación sexual y a la vez a la “historia” de Dina, la prostituta de la Zwi Migdal protagonista de la novela, en tanto relato posible de liberación y autoafirmación para *cualquier* ser vulnerado por el patriarcapitalismo, pero sobreviviente de la crueldad falocéntrica y la sujeción poscolonial. En cambio, escribo *historia* sin comillas al aludir a la disciplina o –menos riguroso– a ese imago-conjunto de relatos sobre nuestro pasado imbricado de ficciones políticas, genéricas, teóricas, críticas y siempre colectivas.

“Uno lee. Lee y no puede dejar de leer”, dice Angélica Gorodischer desde la contratapa de la nueva edición de Marea¹. Creo que en ese *continuum* de lectura que pliega los tiempos de la *historia* y nuestra “historia”, se abre el umbral indiscernible entre *la ficción* y “la realidad”, una vía posible para el reconocimiento interhumano en este *mundo extraño* que es nuestro presente.

Los tiempos / Los comienzos y finales / Los agones

La “historia” de Dina en la novela tiene muchos comienzos y finales. Su línea cronológica abarca del 2 de julio de 1926 al 22 de octubre de 1927. Pero si incluimos el epílogo, finaliza en mayo de 1930, cuando el rufián de Dina cae preso (o sea, en simultáneo con la historia, cuando la ex-pupila Raquel Liberman denuncia a la *mutual de los cafisos* con apoyo del

1 Las citas remiten a esta nueva edición.

comisario Julio Alsogaray)². O meses después, cuando sin haberla recibido su destinataria, vuelve a EE.UU. una carta que desde allí le escribe Dina a Rosa, su compañera de cautiverio. O muchos años después, cuando la hija de Dina se entere de su contenido. Y si nos incluimos en la “historia” –lo cual de hecho hago al interpolar en la trama de la novela conceptos teóricos y referencias contemporáneas a través de mi ensayo–, *los sucesos* traspasan ese diciembre de 2005 con que la propia autora rubrica el final de su tarea.

Uno de los posibles *comienzos* de la “historia” tiene lugar en Kazrilev, el humilde *stehtl* [aldea] polaco natal, cuando una Dina adolescente rompe dos mandatos de la tradición, uno relacionado con el género, el otro con la raza-nación. El primer desvío de la ley y la costumbre prescriptas para su género es no casarse aún, antes estudiar. Sumémosle que, más secretamente, ella es partidaria de las nuevas “ideas de bolcheviques” (Drucaroff, 2022: 13) y encima desea escribir: llega a enorgullecerse del reconocimiento de su talento por parte del profe de literatura que elogia su redacción. Contra la resignada humildad y la obediencia obligatoria que le quiere imponer su *mame*, a Dina le brota la esperanza de que otra forma de vida, menos pobre, chata y rutinaria, es posible. Pero, ante ese gesto más que insumiso soñador, la *mame* le profetiza su ruina, repitiéndole: “Vas a terminar en Buenos Aires” (16), lo que para las mujeres judías de la Europa de entreguerras significaba: *Vas a terminar de puta en esa lejana ciudad sudamericana*³.

El segundo “pecado” es menos voluntario, más sutil, casi intangible, y se vincula específicamente al entramado entre género y nacionalidad. Le

2 En 1930, en el contexto moralista y antisemita del gobierno de facto de Uriburu, empezó la lenta caída de la Zwi Migdal, impulsado por la denuncia de “la Polaca” Liberman (cuya vida fue novelada por Myrtha Schalom en 2003), con el apoyo del *incorruptible* jefe de policía Alsogaray y el juez Manuel Rodríguez Ocampo.

3 En el documental *Alejandra*, estrenado por Ernesto Ardito y Virna Molina en 2013, la hermana mayor de Pizarnik recuerda que ella y su madre, que emigraron a Argentina desde Polonia en 1934, temían que la poeta de 24 años fuera secuestrada para “trata de blancas” durante su primer viaje a Europa en barco en 1960. Trasladándolo a la dirección geográfica inversa, ese miedo persistió al parecer hasta mediados del siglo pasado en la comunidad inmigrante judía.

es advertido a Dina por losel, amigo de quien ella aprende las “nuevas ideas”, en pleno contexto de persecución racial de la mayoría católica sobre la población judía durante la Segunda República Polaca. Consiste en desear –como Eva– lo prohibido, concretamente sentirse atraída por Andrei, el líder del curso, polaco nacionalista y por ende antisemita pero que, además de lindo, es inteligente, ya que fue el autor de la otra redacción también elogiada por el profesor. losel, en cambio, aunque inteligente es feo y, por ello, Dina solo lo quiere como amigo. El odio racial mutuo entre ambos varones se duplica en losel por el *amor* de la chica al otro varón. De ahí que tras violar Andrei a Dina, losel descrea de la inocencia de su amiga: “¡Fue tu culpa!” (26).

Este es el primer agón entre varones en el que Dina se halla de pronto funcionando como objeto-galardón, antesala de la otra contienda narrativamente nuclear entre tres pretendientes, Vittorio, el Loco y Tolosa, que tendrá lugar en Buenos Aires. Y es que saltando las diferencias etno-nacionales, a losel y a Andrei los unen unos mismos dispositivos patriarcales de culpabilización de las mujeres, los cuales suelen activarse con más vehemencia si los impulsa un deseo erótico: “¡Vos te dejaste besar!”, “¡Le elogiaste esa basura que escribió!” (26, 29). Ni siquiera las nuevas ideas comunistas le impiden al joven *intelectual* seguir reforzando en su compañera la herida efectuada por el enemigo político común.

Y sin embargo, este agón entre egos masculinos no es el único en el que Dina se ve obligada a participar. Por eso también su “historia” es desencadenada por una *lucha literaria*, donde no participa ya como premio o botín sino como contendiente, prot-*agon*-ista, pese a no pretender vencer en la arena de las letras a ningún colega. Son los varones quienes la ubican en su competición permanente como estrategia para reafirmar sus endeble identidades: “Kristof, el envidioso, le había dicho delante de todos: ‘[...] ¡Escribís tan mal que te gana una judía!’” (21).

Dina en cambio, que solo expresó sus sentimientos e ideas poéticamente, más que amenazada, se siente *atraída* por el otro/diferente: por fuera de sus chistes y arengas antisemitas, Andrei también escribe (y es) hermoso. Por eso “ahí, exactamente ahí es cuando

podría empezar esta historia” (18): en el gesto inocente, casi conciliador de Dina de entrar al mundo simbólico de los varones.

Ya en Buenos Aires, Dina seguirá diciéndose a sí misma que hay varios comienzos para su “historia”, a medida que vayan apareciendo en el burdel *el elenco de machitos*: el juez Tolosa, El Loco y por fin, el 15 de septiembre de 1927, “el último comienzo” (135): Vittorio, un Orfeo cuyo arte no es la lírica sino la acción anarquista directa para una Eurídice que esta vez dependerá de la propia valentía y voluntad —y no tanto del control de la ansiedad de él— para salir a la nueva vida.

Los espacios / El extrañamiento / La “mirada femenina”

Este contrapunto histórico-temporal se pliega en la ficción con un periplo geoespacial: Kazrilev, el gimnasio de Markuszew, el buque que zarpa de Hamburgo con Dina ya *casada* con su proxeneta, la “inmensa, lujosa, peligrosa” (52) y *modernísima* Buenos Aires de los años '20, el icónico Boedo del tango y los poetas sociales y, ya en la segunda parte, cuando la *novela histórica* devenga de aventuras, aparecen locaciones menos *civilizadas*, de un “Sur salvaje”, aún con heridas de *la Patagonia rebelde* e incluso el genocidio roquista: Carmen de Patagones, San Antonio Oeste y más allá, “tierra de nadie” (271), Huahuel Niyeu (hoy Ingeniero Jacobacci). Por último, la carta de Dina a Rosa desde Los Ángeles evoca un típico *hollywood-end* de las “historias” de romance, acción y aventuras (aunque del otro lado, una muerte por sífilis clásica del realismo boedista epilogue el destino de la pobre compañera de cautiverio).

Pero también podríamos cuadrangular estos *topoi* por sus estatutos sociales en tándem con sus funciones narrativas: públicos (ríos, calles, bares, tiendas, estaciones), semipúblicos (aulas, cuartos y salas de espera de burdeles, camarotes de trenes), privados (domicilios particulares, oficinas de empresarios) y aun *exclusivos* o “secretos” (clubes de *gentlemen* que rematan mujeres, casuchas patagónicas donde se esconden anarquistas rebeldes) a los que podríamos considerar, siguiendo a Homi K. Bhabha, “espacios entre-medio [*in-between*]”, en que es posible según él “elaborar estrategias de identidad [*selfhood*] (singular o

comunitaria)” desde la “casa de la ficción”. Allí, “lo privado y lo público, el pasado y el presente, lo psíquico y lo social, desarrollan una intimidad intersticial [...] que cuestiona las divisiones binarias a través de las cuales tales esferas de experiencia social suelen estar opuestas espacialmente” (Bhabha, 2011: 18).

Estos espacios “entre-medio”, que son los del capitalismo previo al Crack del '29 en los márgenes australes de Occidente, están aquí descritos desde la mirada de una joven *atrasada* respecto de las “maravillas del progreso” (Drucaroff, 2022: 58) que, durante nuestra modernidad periférica, empezaban a entrar en lo cotidiano: la familia de Dina en Polonia no tenía cocina a gas ni agua caliente en grifos, y ella desconoce el cine y jamás se ha subido a un auto.

“Había una jaula de puertas de hierro que se plegaban sobre sí mismas; circulaba por un corredor vertical y se sostenía en el aire por un cable muy grueso que lo subía y lo bajaba” (68). Así se alude a un ascensor cuando la regenta lleva a Dina a comprar lencería sexy a un “palacio alfombrado”, con “vidrieras repletas de cosas hermosas” y “señoritas muy elegantes que atendían a los clientes con uniformes que más parecían ropa de día de fiesta” (67). Desde esta percepción extraña, extranjera, estas tiendas luminosas y perfumadas ¿no nos parecen ya las precursoras de los *shopping centers*? ¿No ocurre lo mismo cuando la novela *se cuelga* describiendo las sensaciones que a Dina le produce la cocaína (entonces de venta libre en farmacias) o –experiencia más banal– el sabor de un churrasco sacado de “una caja de madera que se llamaba *heladera* y servía para que las cosas se mantuvieran frías adentro” (58)?

Casi contemporáneas de Dina, las teorías del formalismo ruso ya postulaban esta forma de *extrañamiento* como un rasgo específico de la lengua literaria: en “El arte como artificio” (1917), Viktor Shklovski entrevé que cierta literatura, al “tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez” (2008: 85), vuelve irreconocibles los objetos cotidianos, y ese uso particular de la lengua sirve de vía cognitiva para *desautomatizar* nuestros hábitos perceptivos.

Justamente este recurso de tornar extraño lo cotidiano (y viceversa) es lo que Drucaroff retoma al ubicarnos en la mirada extranjera de Dina y, paradójicamente, termina deparándonos un re-conocimiento político, una nueva mirada sobre los objetos pero también sobre los *sujetos*. Incluso la dialéctica extrañamiento-reconocimiento se juega además en términos diacrónicos, volviendo actual lo viejo y viceversa, poniendo *en analogía* pasado y presente. Así, ya por fuera del POV de Dina, durante unas conversaciones de otro personaje, el Loco, alter ego ficcional de Roberto Arlt, con su jefe Natalio Botana, director del diario *Crítica*, se nos muestran los procedimientos de una prensa muy similar a la de hoy. El fundador del primer multimedio argentino trata de convencer a su periodista-estrella de cómo se debían efectuar, a partir de ciertos datos convenientes de la realidad, acontecimientos de ficción en las crónicas periodísticas, con el objetivo de subir las ventas.

Todo este despliegue de técnicas narrativas tiene su correlato teórico en la propuesta crítica de la propia Drucaroff en su ensayo “Pasos nuevos en espacios diferentes”, que analiza a algunas escritoras argentinas y trae el concepto de “mirada femenina”, la cual

[...] no es una esencia preexistente y no depende del sexo biológico de quien escribe o lee, es más bien algo a construir, un punto de llegada, un producto histórico, un hito político de características inimaginables hasta que no surge, algo que crece en una práctica social no necesariamente consciente de sí misma, algo –en suma– a lo que pueden acceder mujeres o varones. Entendemos por mirada femenina ese punto de vista en el cual la lucha de géneros no se niega o minimiza, sino que queda evidenciada, esa perspectiva que aprovecha el lugar lateral desde donde observa para ver algo que desde un lugar céntrico no se ve (Drucaroff, 2000: 463).

Esta proximidad entre la idea de extrañamiento de los formalistas rusos y la de “mirada femenina” de Drucaroff, podríamos triangularla a su vez con otra noción de Bhabha, quien analizando novelas de Toni Morrison y Nadine Gordimer, habla también (aunque sin referir nunca a Shklovski y sus amigos) de *extrañamiento* para referirse al “acto de escribir el mundo” desde una mirada diferente, oblicua, celebrándola como una instancia valiosa para empezar a oír a las minorías excluidas de la historia colonial

falo-etnocéntrica: “Vivir en el mundo extraño, encontrar sus ambivalencias y ambigüedades realizadas en la casa de la ficción, o su división y resquebrajamiento realizados en la obra de arte, es también afirmar un profundo deseo de solidaridad social” (Bhabha, 2011: 36).

Pero quizá afirmar un deseo de solidaridad con los grupos humanos silenciados, marginados, erradicados, implique hacer accesible al público esta potencia política de la literatura. Y por eso *El infierno*, además de una reflexión sobre la lucha de géneros (sexuales), invita a gozar la convivencia erótica entre los géneros (textuales).

Los géneros / El elenco

En principio podría decirse que, como otras de Drucaroff (*La patria de las mujeres*, 1999; *Conspiración contra Güemes*, 2002; *El último caso de Rodolfo Walsh*, 2010), *El infierno* pertenece al conjunto de novelas históricas que, desde la segunda mitad del siglo XX, entre los pliegues de las versiones dominantes acerca del pasado (blancas, liberales, eurocéntricas, patriarcales), intentan “recuperar los silencios, el lado oculto de la historia, el secreto que ella calla” (Pons, 2000: 97). Del realismo a la parodia, del pastiche historiográfico al grotesco polifónico, el género en su *revival* tendió o bien a ficcionalizar aspectos poco visitados de figuras famosas o a reivindicar a otras que no lo eran lo suficiente, o bien a postular una “historia” posible para un sujeto más colectivo, *anónimo*, casi diríamos sociológico, en general silenciado/estigmatizado, ubicándolo en un contexto reconstruido por la imaginación literaria y proyectándolo en sus dimensiones sociales, económicas, políticas, étnicas, de género, etc.

Ya el subtítulo de *El infierno* presenta a este sujeto histórico, “una prostituta de la Zwi Migdal”: mujer, adolescente, pobre, judía, violada, desplazada, prostituida, torturada, quien a través de la “mirada femenina” va tejiendo una visión singular de aquellos intensos años '20 en Argentina, ese mundo extraño de “señores que caminaban de prisa con sobretodos elegantes”, “muchachos con gorra que pasaban en bicicleta” y “carros tirados por caballos que más bien parecían las carrozas de los cuentos de hadas” (Drucaroff, 2022: 52). Sin embargo, esta mirada oblicua de Dina

también se alterna con monólogos interiores de los personajes varones, reproduciendo sus rumias mentales (*evagatio mentis*) por los “espacios-entremedio” de *la casa de la ficción*. A veces hasta aparecen dialogando en voz alta entre ellos y lo que dicen deviene develamiento o denuncia, como ocurre en este parlamento de Botana:

[...] meterse con la Varsovia no es meterse con el negocio de un grupo de cafishios. Es meterse, escuche lo que le digo, con buena parte de los que mandan en la Argentina, por no hablar de los ingresos legales del municipio de Buenos Aires y de cada ciudad, los ilegales de la policía, de los médicos, del Poder Judicial, de los legisladores (175).

La novela incorpora así a lo narrativo y descriptivo tramas explicativo-argumentativas propias del periodismo de investigación, la divulgación histórica o el panfleto anarquista y feminista. Y mientras revela los armados exprés de causas judiciales para sujetos considerados peligrosos (el anarquista, la prostituta), las estrategias de prensa en torno a otros estereotipos populares (la viuda, la niña tuberculosa) o, claro, el funcionamiento intramuros del tráfico de mujeres –de la vida cotidiana en los burdeles a la complicidad burocrática entre estados y redes criminales trasnacionales–, exhibe de garante, desde los epígrafes de cada capítulo, la caja negra de documentos, investigaciones y ficciones literarias y políticas en las que se sostiene su reconstrucción de época: *El sexo peligroso*, de Donna Guy, *El camino a Buenos Aires*, de Albert Londres, o *La organización negra*, de Gerardo Bra, junto con la *Suma Teológica* de Santo Tomás, una consigna de la Comuna y varias citas de *Los siete locos* (1928), *En el país del viento* (1934) y otras crónicas de Arlt, quien, ficcionalizado, posee un rol importante en esta “historia”. Pero el Loco, heterónimo de ese testigo *genial* de la “Locópolis” (Ludmer, 2017) que era Buenos Aires en los '20 y '30, no es el único personaje “real”: con su nombre verdadero, además de Botana, aparece el jefe de “la Varsovia”, Noé Traumann, llamado por la bohemia porteña *el cafiso anarquista*.

Dividida en dos partes, en su segunda temporada –si la imaginamos un éxito de Netflix– *El infierno*, de histórica, se transforma en novela de romance y aventuras, aunque ya venga incluyendo elementos del melodrama, el policial, la crónica y aun el porno. Como los *best-sellers* y las

series de acción y espionaje, con su plan A y B, imprevistos, coincidencias, travestismos, salvadas *por un pelo*, indicios para resolver enigmas y encima un final feliz⁴, tiene una bella e inteligente heroína que va salvando paso a paso cada peripecia, un joven y valiente amado-amante, Vittorio, un par de ayudantes y varios villanos.

Ordenemos el elenco. Hay un triángulo de varones que se “disputan” a *la chica*. Si –digamos– Vittorio *gana*, de los otros dos pretendientes, el Loco terminará siendo ayudante mientras el juez Tolosa se afirmará como el peor villano, aunque no el único. Pues éste a su vez forma otro triángulo de opositores-villanos junto al violador Andrei y Hersch Grosfeld, el empresario-proxeneta que, entre sobreentendidos y silencios que otorgan, acuerda con la *mame* y al *tate* casarse con “el fardo”.

Y hay también semi-villanas: Brania la regenta, la casamentera del *stehtl* o la misma *mame*, todas personajes femeninos que, internalizando las leyes del patriarcado –a semejanza de las “Tias” de *El cuento de la criada*, de Margaret Atwood–, intentan hasta a la fuerza inculcarle a Dina la aceptación y la obediencia. Así, ambiguo y complejo, el personaje de Brania es opositora y ayudante a la vez: prolongación ancilar de Grosfeld, actúa también sometida a la cadena patriarcal de explotación, violencia y alienación. Cuida y protege a las pupilas en tanto mercancía de un “jefe” al que ama y teme y, si bien dentro del margen de acción que no ponga en peligro su propia sobrevivencia, a veces es sorora con Dina y Rosa.

Entre los demás ayudantes están, en Polonia, apenas la tía Jaique, y, en Argentina, Rosa, que nunca traiciona a Dina buchoneando lo que sabe, y por supuesto, la red de solidaridad anarquista internacional en la cual milita Vittorio: “Samuel y los muchachos”, el español Julián, el alemán Otto, para quienes “liberar a una esclava es [...] acción revolucionaria contra el poder. ¡Propaganda directa! Como poner una bomba en un

4 Roberto Follari (2000) dice que la cuestión de la identidad y la constitución de la subjetividad se entrecruza en pelis y telenovelas con “la idea de que la paciencia y la espera harán algún día justicia” y ese final feliz “resulta menos torpe de lo que a menudo solemos imaginar” ya que es “lo propio de todas las escatologías, ya sea religiosas o laicas, un futuro que restituirá el origen, aquel que se nos escapó en la caída, por ej. la del pecado original”.

banco, como asesinar a un milico represor, como boicotear las máquinas en la fábrica” (Drucaroff, 2022: 210).

En suma, dejando actuar y hablar a los personajes, ritmada por el *suspense* y todo un sustrato tácito de marxismo y feminismo, esta novela histórica pop promueve debates candentes sobre la lucha de géneros y clases, y la autoafirmación y el empoderamiento de los sujetos genderizados y racializados por el biopoder poscolonial. Por eso analicemos cómo orbitan alrededor del sujeto histórico-ficcional Dina-prostituta-de-la-Zwi-Migdal, la constelación de personajes faloportantes que, con sus diversos rasgos y funciones, conforman un singular muestrario de lo que hoy se suelen llamar *machitos tóxicos*.

Los villanos / “El Bloom” / La pedagogía de la crueldad

Coincidiendo en rima y métrica octosílabo en los títulos, en *El infierno prometido* resuena el famoso cuento de Juan Carlos Onetti, “El infierno tan temido” (1962), aunque ambos textos deparen perspectivas opuestas para el tópico “la prostituta”. Mientras Drucaroff cuenta una “historia” de violencia y sujeción sobre una mujer prostituida que deviene en liberación, Onetti proyecta el pavor hétero-masculino a la prostituta como *femme fatale* que usa su sexualidad para destruirle la vida a un hombre. O sea, en Onetti la villana es la prostituta y la “víctima” el pobre tipo que se enamoró de ella, mientras en Drucaroff los “villanos” son varones que sí destruyen la potencia vital, afectiva, intelectual y política de las mujeres desde niñas.

El primero es Andrei, el alfa de la escuela en Markuszew, ejemplar de lo mayoritario: para mantener el liderazgo del grupo debe erigirse en portavoz del pensamiento hegemónico, la nación polaca, la fe católica. Por eso para losel, Andrei era “la informe masa de polacos ignorantes y soeces” (18) que se aferra al antisemitismo imperante. Su talento y sensibilidad literarias no le permiten imaginarse el mundo desde una mirada-otra, femenina, extraña. El inconfesable deseo hacia una enemiga religiosa-nacional, sumado al de afirmar su propia supremacía máscula, allana sin más el pasaje al acto de la violación, del cual a la postre toda la aldea,

incluida la familia de Dina y su amigo bolchevique, será cómplice: “*kurve kurve*” (50).

Dice Rita Segato (2016: 179): “La violación no es una anomalía de un sujeto solitario, es un mensaje pronunciado en sociedad. Hay una participación de toda la sociedad en lo dicho ahí”. Y a Andrei, “una vaga rabia cuyo origen no podía determinar” (Drucaroff, 2022: 21) lo lleva a violar “impulsado por algo ingobernable” (25) a una chica que, tras encontrándose ambos solos junto al río, solo le sonrió.

El ataque sexual común, del violador de la calle, tiene una racionalidad evasiva, difícilmente capturable hasta para los propios agresores. [...] Hay una estructura compartida que actúa a través del sujeto, desde dentro de sí, utilizando al individuo para operar un pasaje al acto. Y la persona se disuelve en ese acto. El sujeto que está en una búsqueda por reconstruir su virilidad se apropia de un tributo femenino y se construye como hombre (Segato, 2016: 178-179).

Esa reconstrucción de la propia virilidad en la modernidad patriarcapitalista es lo que justamente estructura al segundo machito tóxico: Hersch Grosfeld. Si Andrei, cuyo étimo es *andrós*, o sea *el hombre*, el Varón (y su apellido Kowal invoca al también polaco, machirulo y violador Kowalski de *Un tranvía llamado deseo*), representa la violencia patriarcal espontánea, activada por el conjunto cotidiano de dispositivos de subjetivación colectiva (machismo, nacionalismo), el cafiso personifica la voluntad explícita de servir como articulador a gran escala de todo sistema de opresión y apropiación, de operar dentro del aparato mercantil de acciones, mentiras, complicidades y estrategias de sujeción, control y dominación que forman la logística de la trata de mujeres como emprendimiento económico (y de la cual la *mafia* de la Swi Migdal fue un caso icónico). Andrei y Grosfeld: causa-efecto de una misma estructura fundamental de la violencia/crueldad patriarcal.

Elegante, pragmático, impasible, midiéndose siempre con los demás a ver *quién es más hombre*, sometiéndose con respeto y admiración a los de arriba, despreciando y humillando a los de abajo, Grosfeld “no había nacido para ser un fracasado” (Drucaroff, 2022: 94). Soñándose un *self made man*,

con su bigotito fino, lee lleno de envidia a Marx para entender el sistema capitalista y triunfar en él, no para desbancarlo. *Mal judío*, se opone con determinación a la ley y la tradición, con miras a una fratria transnacional, la de los consumidores de sexo con personas cautivas. Resentido con su comunidad, esclavizándole sus mujeres (o sea, expropiando y explotando los únicos *bienes de intercambio* de sus paisanos más pobres), su forma de producir plusvalía lo diferenciará de aquella más lenta a la que se pliegan esos “judíos hipócritas” que detesta, en sus “tallercitos patéticos” o “comercios donde atendían, encorvados detrás de los mostradores” (94).

Grosfeld es un caso típico de lo que Tiqqun llama “el Bloom”, el sujeto-experimento construido en serie por el espectáculo de la modernidad, la “población dirigida por el biopoder” que nunca tiene “la experiencia de acontecimientos concretos sino de convenciones, de reglas, de una segunda naturaleza enteramente simbolizada” y cuyos atributos son “la indiferencia, la impersonalidad y la falta de atributos” (Tiqqun, 2005: 41, 46, 21).

Sin experiencia ni comunidad, este *hombre pequeñito* (Alfonsina Storni) que quiere verse grande como un pene, opera en la vida exactamente al revés de lo que proponen Shklovski, Bhabha o Drucaroff en la lectura: aun viviendo permanentemente en la extrañeza, nunca desautomatiza su percepción, jamás reconoce la alteridad. Su *mundo extraño* no es el del arte ni la solidaridad social, sino el de la sobrenaturaleza capitalista:

[...] un mundo de cosas en el que figuramos nosotros mismos, con nuestro yo, nuestros gestos y quizá incluso nuestros sentimientos, como meras cosas. [...] El “Bloom” no es el hombre alienado sino el que se ha confundido hasta tal punto con su alienación que sería absurdo querer separarlos (Tiqqun, 2005: 21-22).

En síntesis, “el Bloom” –como bien le llama Brania en idish a Grosfeld, llevándose un golpe en consecuencia– es un *potz* (pene), o sea un boludo infinitamente sustituible en todo ese “aparato social sistemático que emplea mujeres como materia prima y modela mujeres domesticadas como producto” (Rubin, 1996: 37). Por eso, aunque sustente su negocio en las hetero-fantasías de una generación de cisvarones aún no capturada del

todo por el *régimen farmacopornográfico* (Preciado, 2017), aunque sí ya dentro de “una sexuación omnipresente y a la vez *jamás vivida*”, su carne “es triste y carece de misterio” (Tiqqun, 2005: 25). De ahí que el Loco entrevea en su fría mirada a “un hombre profundamente triste”, con “una aguda melancolía” y que “sobre todo se aburre” (Drucaroff, 2022: 115). Y cuando Dina se le escape y sus superiores de la Varsovia lo ninguneen efectivamente como a un *potz*, desde luego no los golpeará, pero asumirá, mascullando su impotencia, que en realidad “no había nacido para triunfar” (337).

El tercer y más *espectacular* villano de esta “historia”, que por encima de la horda de machos-que-van-de-putas aguarda en los escalafones más altos del poder burgués y la sociedad colonial como beneficiario final de *la mercancía*, es el “cliente especial” Leandro Tolosa, juez de la Nación, miembro de la Liga Patriótica y la Unión Católica (asociaciones de derecha que en unos años colaborarán en el golpe de estado de Uriburu contra Yrigoyen), el *pater familias* que intramuros somete a Dina a prácticas menos próximas al BDSM contemporáneo –que siempre es consentido– que a las torturas sexuales ejecutadas por militares en tiempos de guerra y dictaduras. Paradigma del personaje *psycho*, representa “la crueldad masculina llevada hasta el límite” (195).

Alto, canoso, corpulento, su iconografía *silver daddy* con rebenque y cinturón lo remite al señorío nacional: el patrón oligarca ganadero, con sus atributos hechos de la misma materia prima que produce la estancia para el sistema extractivista poscolonial. Tanto cuero, metonimia de la doma y la equitación, lo codean con la imago porno del máster *rough*: mordaza, bondage, gestos concisos de quien sabe extraer goce de cuerpos investidos –en este caso no consentidamente– de un estatuto animal. Sadismo con aura inquisitorial: el Juez no se conforma con ejecutar la ley desde el estrado, quiere ser también verdugo y, como un cazabrujas del siglo XVI, impartir *su* justicia con el látigo sayón.

Nudo de misoginia y racismo, como muchos magistrados de hoy, Tolosa condena a cadena perpetua a una sirvienta adolescente que mató al bebé fruto de violación sistemática de su patrón, a la vez que, como Andrei en

Polonia, teme la “infiltración judía” en su Argentina. Convencido de tener una doble misión en el Orden Divino y el Nacional, justifica su obsesión con Dina (la experiencia arrebatadora de cumplir con ella la fantasía de la dominación absoluta) como mera gestión de “la cloaca social” (238). Si santo Tomás metaforizó lo necesario de la prostitución con la imagen de un “retrete” en un palacio, él literalmente la hará *mierda*: “mujer demoniaca”, “incoregible, peligrosa”, “serpiente hebrea enroscada, lista para emponzoñar a los hombres” (239, 242).

La imagen “del conquistador por el territorio vencido” insiste en el continuum falo-padre-nación-capital-Dios de los villanos. Recordemos: Grosfeld, el “Bloom” emprendedor, goza su posesión extractiva del cuerpo de las mujeres como paseándose “por una tierra que ya no tiene voz, donde nada puede hablar porque no permanece nada humano con vida” (39). Dueño *natural* de la tierra y sus pobladores inter-especie, Tolosa en cambio quiere –y por momentos parece a punto de lograr– que Dina definitivamente se *quiebre*: volverla yegua, domarla, expropiarla así de la *dignitas* humana, dentro del proyecto patriarcapitalista de cosificar lo viviente hasta tanatizarlo.

Veamos: si *la mame* pensaba en la tradición y el matrimonio, y el *tate* priorizaba la libertad y la educación, entonces, aún antes del agón literario, la “historia” de Dina comienza con la disputa entre dos formas de crianza para las niñas⁵. Al fracasar la idea progresista del *tate*, la amenaza conservadora de la *mame* se concreta. Y Andrei el violador, Grosfeld el proxeneta y Tolosa el torturador aplicarán sobre Dina “una pedagogía de la crueldad en torno a la cual gravita todo el edificio del capitalismo” (Segato, 2016: 179). En otras palabras, si *la mame* hace de Buenos Aires el infierno prometido, Andrei la marca como culpable, Grosfeld la lleva al infierno y Tolosa la castiga. Y es toda esa culpa impuesta por un sistema perverso de creencias, dogmas, costumbres y jerarquías, lo que hace que

⁵ Algo de Yentl, que en el film de Barbra Streissand basado en la obra de Isaac Beshives Singer, se viste de chico para estudiar en la *yeshivá*, hay en Dina, nuestra chica lista que también ha de cambiar sus ropas de mujer por otras de varón, aunque ya no para acceder al saber de los rabinos sino para burlar los aparatos de control del estado.

Dina conciba las visitas del “recalcitrante chupacirios” (Drucaroff, 2022: 107) como las del “ángel de la justicia”: “El viaje que había hecho iba más allá, no juntaba Kazrilev con Buenos Aires sino el duro suelo del bosque donde la habían violado con esta cama donde reinaba el hombre que administraba justicia. Había llegado por fin a la tierra prometida: el infierno. Lo que se merecía” (123).

Pero a la larga, este “Andrei con poder y dinero” (193) (por algo ambos se llaman *andro-céntricamente* igual, Andrei/Le-*andro*), irá mostrando sus debilidades y miedos, sobre todo al perder el control en su propio goce y en la dialéctica amo/esclava que se juega entre las miradas de ambos durante cada sesión. Hay momentos en que Dina incluso, en medio del dolor atroz, llega a sentir destellos de placer, un masoquismo culpógeno que Tolosa en un principio sabe muy bien cómo insuflarle. Pero, cuando lleguen a la vida de Dina el Loco y Vittorio, y ella conozca otra pedagogía que, aun en cautiverio, no será de la crueldad, el juez, empezará a revelársele a ella como lo que siempre fue: “apenas un fraude” (326).

Los ayudantes / El amor / Los aprendizajes

En el tarot, el Loco es el arcano 22, pero también el “sin número”, *el fuera de serie*. Por eso aquí, además de un “Bloom”, un pobre diablo con caspa en el saco, “un esposo triste y malcasado”, “frecuentador de prostíbulos” (113), el Loco es un *genio* que conecta con lo caótico y contradictorio del mundo, transversal al poder y las normas, aunque siempre afectado por ellos. Bufón, charlatán, pero con destellos de sabiduría e intuición, pasa “de la ternura al miedo, de la adoración a la excitación, de la excitación al rechazo” (171), con varios tics ridículos e histriónicos del *doppelgänger* de Arlt, Remo Erdosain⁶.

6 Con este personaje, Drucaroff sueña la génesis creativa de un periodo cumbre de la obra arltiana – muy estudiada por ella en *Roberto Arlt, profeta del miedo* (1997) y *Fémica infame. Género y clase en Roberto Arlt* (2022)–, cómo se incuba el imaginario alucinante de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* a partir del *affair* Dina, principalmente el plan del Astrólogo de subvencionar una revolución con dinero ganado por una red de trata de blancas. Así, la autora imagina desencadenantes textuales: por ejemplo, al escuchar decir, ante Tolosa muerto, “¿Cómo nos deshacemos del cadáver?”, el Loco se percató de

Si “el Bloom” es incapaz de “transformar los roles sexuados que *por defecto* ha heredado de las sociedades tradicionales” (Tiqqun, 2005: 25), aun simpatizando con las ideas de izquierda, el Loco no armoniza mente y cuerpo, deber y goce, dependencia y libertad, y así se asquea de su propio deseo: ante las mujeres desnudas y vendidas al mejor postor durante un remate de la Swi Migdal (al que ha asistido para *hacerse conocer* como periodista), aun consciente de la injusticia de ese espectáculo, no puede evitar una erección. En absoluto inmune al machismo (raptos de misoginia le proyectan un femicidio contra *la bruja* de su esposa), tampoco lo es al antisemitismo, flagrante por caso en el fragmento del artículo “Sociedad literaria, artículo de museo” (1928), de su doble *real*, puesto por ahí como epígrafe.

Y sin embargo –como a Tolosa y Vittorio, cada cual a su modo– el *affair* Dina al Loco lo trastorna, lo deja a merced de una suerte de *amor brujo*. Más allá de que coja mal, hable demasiado y sus gestos equívocos logren atemorizar a la pobre chica, el vínculo construido durante sus visitas al prostíbulo, los transforma a ambos. Es más, aparte de Dina, es el único personaje que en la novela *evoluciona*, o sea redefine formas de ver el mundo y habitar su destino.

“Alma: la palabra aprendí por él” (Drucaroff, 2022: 324), le confiesa, en su aún asintáctico castellano, Dina a Vittorio. Cuando ella, desobedeciendo a sus captores, decide aprender la nueva lengua, la ayuda el Loco, leyéndole en voz alta –en un gesto de egolatría típica de escritor– su flamante *opera prima*, aquí llamada con el título originario de *La vida puerca* (Ricardo Güiraldes en “la realidad” se lo cambió por *El juguete rabioso*). Y Dina, captando más allá de las palabras, empieza a hacer el click

que “quería escribir una novela donde alguien dijera esa frase” (Drucaroff, 2022: 330). U opera una extrapolación transnarrativa, como cuando el Buscador de Oro pasa a llamarse aquí el Loco del Oro y, en un espejo quijotesco, se encuentra a su creador y tocayo en plena aventura austral. O modifica incluso cierta creencia arraigada de la crítica con una hipótesis ficcional. Así Noé Traumann, el estrafalario jefe *real* de la Varsovia, le suscita al Loco admiración y asco, pero no –como suele leerse por ahí– un personaje literario: es Grosfeld quien le terminará sirviendo a Arlt/el Loco de modelo para su famoso Rufián Melancólico.

justamente con ese *bildungsroman* clásico del adolescente inmigrante y marginal que debe ganarse la vida en una sociedad sin piedad.

Porque el Loco “escribía para gente como ella, para los desdichados de la tierra, los condenados a los bajos fondos” (169). Y mientras más se envalentona en el cuartito de Boedo echándole la culpa de sus vidas puercas “al capitalismo y a la injusticia social” (133), esas *tsures* (penas) que evoca con grandes aspavientos y que, a una Dina ya autoconvencida de que si se deja explotar en el burdel algún día será regenta, le recuerdan de pronto aquel posible mejor mundo que soñaba con Iosel en Kazrilev. Y entonces le sobreviene el “llanto fuerte, descontrolado” (134), tantos meses reprimido. En suma, a través del Loco, Dina asume su condición de esclava: con él comienza su proceso de autoafirmación y empoderamiento.

Claro que el ego del Loco durante toda la novela lo impulsa, al igual que el total elenco de varones, a competir sin cesar con los otros, comparándose entre sí, farfullando sus inseguridades, vanagloriándose de sus habilidades: “Seguro que ese otro gil [...] no escribe nada” (167). Pero cuando al fin le llegue “la hora de la aventura” (182) y, *embujado* por Dina, deduzca su plan de fuga con Vittorio y los siga en el tren patagónico para proponerle denunciar a “la Varsovia” con el improbable apoyo de Botana y sus lectores de *Crítica*, el Loco encontrará a su vez su *verdad*, más allá del “amargo fracaso” ante una mujer que no lo elige: “entregar sin pedir nada a cambio” (316), dejar de ser un *cagatintas* y vivenciar la intensidad de ser feliz –como siempre había deseado– por “fuera de la ley” (330).

Vittorio, por último, es *el chico de la película*: su nombre cifra el resultado del agón. Pues al joven héroe romántico que *salva* a la protagonista de la novela histórica pop, al huérfano inmigrante anarquista, linotipista también de *Crítica* que vota en blanco antes que al “reformista” Yrigoyen, lo guían, dándole *la victoria*, las grandes ideas sobre la libertad y el amor y la voluntad de cambiar el mundo: “la única verdad era amarse y ningún estado, ningún régimen burgués, ningún dios inventado por los ricos para hipnotizar a los pueblos miserables tenía derecho a darles permiso” (136).

Llega virgen al burdel. Indignado por la “hipocresía” de una novia que lo planta tras planear una fuga romántica juntos, busca un contacto *sincero* con una mujer, y nada más claro que una transacción comercial con una trabajadora sexual. Consciente de la máquina explotadora de la trata, Vittorio respeta a las prostitutas como compañeras de opresión (ha leído a Aleksandra Kollontái), aunque flashea escenas de justicia mesiánica con la “cerda burguesa” de Brania frente a un pelotón de fusilamiento: como muchos poliamorosos y *aliadines* actuales, sus ideas sobre el “amor libre” solo *grosso modo* tienen en cuenta la desigualdad histórico-estructural entre varones y mujeres.

Pero es un tierno. Insumiso, displicente y además enamorado, solo a él se le ocurre abrirle los postigos torpemente clausurados del cuarto del prostíbulo. Ese pequeño gesto inmenso de regalarle a Dina una rendija para que entre en su breve cárcel el aire y el cielo de la noche, le trae la olvidada sensación de la libertad. Además, es el único con quien ella goza la “felicidad extraordinaria” del orgasmo, el inusual “fuego que le sacudió con delicia y se fue” (146). Contra el plan *reformista* (e inviable, pues Botana no lo avala) del Loco, de sacarla del burdel merced a una operación de prensa articulada con las instituciones jurídicas y la sociedad civil, Vittorio –trabajador manual, no intelectual– sabe que existe una sola solución: la *acción directa*.

Celoso, con la cantinela del “amor libre” no cesa de exigirle a *su mujer* que lo reconfirme como su elegido y, en pleno peligro, durante la fuga, agradece al Loco, rechaza su valiosa ayuda. Y sin embargo, incluso participando del agonismo androcéntrico, por momentos Vittorio se sitúa en una frontera adentro/afuera respecto de los demás machitos. Porque, si bien al querer instruirla (durante visitas que tampoco excluyen el uso del cuerpo-sexo de Dina) mucho de *mansplaining* subsiste en ambos personajes-ayudantes, hay una diferencia fundamental: el Loco solo quiere enseñarle mientras Vittorio también aprender de ella. En un ensayo sobre tipologías masculinas, María Moreno pone al “pendejo” en una órbita de identificación micropolítica más próxima a las mujeres que a los varones adultos en los que pronto habrá de convertirse:

Astuto como una mujer, confía menos en encontrar un diploma de hombría que en abrir sus sentidos como la cola de un pavo real al porvenir de una alcoba infinita [...]. Y esa obsesión no es compulsiva, militar o ansiosa por sumarse a los simulacros de la comunidad sino que viene del sueño, de la soledad y de la ausencia de poder que empujan tanto al joven como a la mujer a un deseo más metafórico, menos pragmático y libre de las leyes de intercambio que el de su semejante: el Hombre (Moreno, 2000: 77).

Más allá del eros romántico y su potencia libertaria, lo que lleva a Dina a confiar en Vittorio tal vez sea su modo-joven de habitar/experimentar el mundo extraño, una dialéctica interhumana que se resuelve en reconocimiento amoroso de dos (o más) seres pese a sus diferencias, en este caso genéricas: “no era solamente el sexo, era ese modo de entusiasmarse con ella, con quien ella era. Eso no parecía de hombre” (Drucaroff, 2022: 195).

La protagonista / La “historia” / El empoderamiento

Recapitemos. Desde que el infierno prometido por la *mame* empieza a cumplirse, Dina se sabrá culpable: todo lo que le pase es castigo por no haber acatado la Ley. Sin embargo, en su fuero interno nebulosamente vislumbra en la Argentina, a sabiendas de lo que le espera, como tantos euroinmigrantes de la época, “una segunda oportunidad” (33). Quizá porque “sentía oscuramente algo que no podía articular y le decía con fuerza que la culpa no había sido suya, que su familia cometía una injusticia tremenda. Pero [...] Dina no encontraba ningún argumento, ninguna palabra coherente para justificarlo” (27). Y aunque en cambio “sí encontraba argumentos abrumadores en contra de sí misma y con ellos se torturaba, con ellos se vencía” (35), su voluntad de vivir se obstina en adaptarse rápido a cada situación nueva, descifrar las reglas, usar *lo que hay* siempre a su favor. Y así va cambiando de opinión y estrategias a medida que suceden las cosas, como si intuyera que la oportunidad de huir, ser libre y hasta feliz acecha hasta entre los más vigilados intersticios del sistema capitalista.

De los dos pesos que paga cada cliente, la mitad es para el prostíbulo, que también les cobra a las pupilas ropa, comida y cocaína. Gratitud y

obediencia –lo mismo que las empresas de hoy– es lo que Grosfeld y Brania le exigen. En ese contexto sin salida, Dina, que como Scarlett O’Hara se ha jurado a sí misma nunca más volver a pasar hambre, tras la primera raya de “cocó” –la droga del capitalismo–, se autoconviene de que quiere ser regenta y va a trabajar duro con ese objetivo. La decoración *new rich* y el tecnoconfort del burdel, comparado con el piso de tierra de su casa en Polonia, bastan para proyectar un imaginario posible de riqueza y bienestar.

Subjetividad rural casi decimonónica insertada de súbito en un contexto de trabajo casi fordiano, cuerpo-máquina, vagina-medio de producción alienado, sesenta vergas-clientes por día, siete días a la semana, Dina va de la resignación a la desesperación, del tedio al pánico. Y sin embargo no se la pasa *pensando*, al contrario de los personajes varones, que rumian todo el día su buena o mala suerte, autoafirmándose en un orgullo delirante o renegando con ira de sus situaciones económicas y sociales. Dina sopesa emociones, ideas, opciones, deduce chances, pros y contras, pero, al contrario del “Bloom” que “ya no sabe escuchar a su cuerpo vivo”, presta atención a “su locuaz fisiología” (Tiqqun, 2005: 24, 25). Así gestiona el tiempo y la energía en condiciones de vida para nada elegidas.

Así, durante el otoño, ella hace de charlar con Rosa, bañarse, comer, aprender palabras o atisbar cierto placer sexual, una experiencia significativa. Oriunda de una cultura del Libro previa a la del Espectáculo (ella misma toda una potencial *heroína de Hollywood*⁷, se imagina el cinematógrafo vía las descripciones de *Crítica*), su sentido común asimismo la aleja por momentos de la tradición oral y extrae saberes de la experiencia menos del refranero –al que tanto apelan sus patrones– que del simbolismo de las lecturas infantiles: así, Brania se le revela “una bruja

7 Saturnina Mattioli, el nombre tano que, durante la fuga, Dina detenta en el documento falso gestionado por los compañeros anarquistas, refuerza su carácter de heroína romántica, que conjuga en sí lo culto y lo popular. Saturnina evoca al antiguo dios de la melancolía y la vida contemplativa, y el apellido a Leo Mattioli, ídolo de la cumbia *romántica*.

que engorda los niños enjaulados que se quiere comer” (Drucaroff, 2022: 78).

Sin embargo, prevalece obviamente en la explotación deshumanizante de la trata la “depresión de siempre” (147), y la imagen circular del infierno vertebrada toda esa rutina del cuerpo-sexo-máquina. La repetición a lo Sísifo de los mismos actos es un rasgo mítico de lo infernal: “perpetuo ir y venir de la palangana a la puerta en que se multiplicaban sus horas” (123), ponerse permanganato en la vagina y tenderse otra vez en la cama sonriéndole a otro hombre que paga “para subirse desnudo sobre ella y entrarle” (46).

Durante el invierno, aparece Tolosa, el obstáculo mayor para esta Eurídice que, con un poquito de ayuda, saldrá sola de este Hades judeocristiano. Pero antes casi es *vencida* por este “ángel vengador” y su sádico-dantesca pedagogía de la crueldad a punto de encarnarse en ella en una suerte de síndrome de Estocolmo. Pero, en primavera, con el Loco, aparece otra forma de intercambio cognoscente, experiencial y hasta afectivo, incluso entre un sujeto inhumanizado y otro que, sin *naturalizar* esa situación injusta, se aprovecha de ella para su propia economía ego-libidinal. En ese complejo entramado biopolítico propiciado por el capitalismo en sus espacios *in-between*, un proceso de desalienación mutua sin embargo se desencadena.

Y si con el Loco Dina logra su identificación como oprimida, ya mediante el intercambio amoroso con Vittorio se le posibilita la asunción de saberse por fin no merecedora de ningún tipo de sometimiento: “Vos sos una víctima” (186).

Ella no era culpable; la culpa de la escena del bosque era, decía Vittorio, de ese polaco canalla que la había violado, de los polacos que mantenían a su pueblo en la miseria y el desprecio, de la religión judía, opio de su pueblo, de los prejuicios religiosos, de un mundo donde los hombres oprimían a las mujeres y las castigaban por crímenes que ellos mismos cometían (192).

Y sin embargo, todo esto Dina siempre lo supo, solo que todo el sistema histórico-económico del tráfico de mujeres crea alrededor de cada “historia” un dispositivo culpógeno que, en el imaginario del infierno,

podría analogarse al río Leteo, donde las almas olvidaban lo que sabían en sus vidas pasadas: esa alienación efectiviza la tanatocracia del capitalismo sobre sus cuerpos colono-desechables. Pero

El modo en que Vittorio le devolvía a ella su propia historia armaba un relato diferente [...] La conclusión era entonces fácil, extraña, completamente novedosa [...] *no había nacido para ser puta*, no estaba destinada a perderse en Buenos Aires como pensaba su madre. Ni para ser puta ni para ser regenta (192-193).

Así, esta “historia” de liberación, autoafirmación y empoderamiento, en el “mundo extraño” desde *la casa de la ficción*, se acelera cuando la novela histórico-romántica gira hacia la novela de aventuras. Y hacia el final, cuando Dina acribille en la casilla patagónica perdida a Tolosa, su figura se le va a degradar ya de “ángel del Mal” a “monstruo humano”. Será como si ella “hubiera crecido de pronto” (313) y una “voluntad de ser feliz” (315), en el frenesí del peligro y la tensión, le permitiera ver otra forma de gratitud muy distinta a la exigida en el burdel por sus jefes, hacia esa red subrepticia de solidaridad entre trabajadores que a mil kilómetros “estaban dispuestos a ayudarla a escapar con Vittorio, solo porque habían nacido en el mismo lugar que ellos: entre los oprimidos” (262).

Esa acción colectiva es lo que le hará ver a Dina en un momento de la fuga que el mundo “se había vuelto un lugar posible, un lugar de semejantes” (263). Y en ese aprendizaje sobre el extrañamiento/reconocimiento dialéctico entre los distintos modos de habitar la tierra, Dina, abandonando esa segunda patria donde había re-nacido, terminará eligiendo la “errancia” o *diáspora* como forma de vida. Pues “así era la historia de su pueblo y así era también su propia historia: lo que valía la pena era la diáspora, lo que valía la pena era el presente” (334).

Los intertextos / Las cuerpos / Las genealogías

En tanto figura literaria, Dina podría a primera vista entrar en la genealogía argentina de cuerpos *femeninos* o *feminizados* excluidos, silenciados, invadidos, explotados, torturados, violados. Desde el unitario

de *El matadero*, estas *cuerpas* son también asesinadas, exterminadas, desaparecidas incluso, pues ofician textualmente de lugar simbólico para el choque de ideologías y creencias contrarias en contextos de crisis y violencia estatal o popular. Siempre minoritarias respecto del hégemon varón heterocís blanco burgués adulto racional, siempre interseccionadas o binarizadas subalternamente por más de un eje-sistema clasificatorio, algo del orden del deseo y la represión socio-colectiva suele hacerles protagonistas trágicos de relatos fundantes en los que el límite ontológico entre eros y tánatos se difumina.

Nuestra veloz genealogía de *cuerpas* tanatizadas por el deseo falocéntrico podría incluir a la Vicenta de *Juan Moreira* (1879), de Eduardo Gutiérrez, y la Donata de *Sin rumbo* (1885), de Eugenio Cambaceres. Seguiría con el judío “ruso-bolche” de “La fiesta del monstruo” (1947), de Borges y Bioy, la joven campesina de *Enero* (1958), de Sara Gallardo, el *cabecita negra* marica de “La narración de la historia” (1959), de Carlos Correas, y los *niños proletarios* de Osvaldo Lamborghini (*Sebregondi retrocede*, 1973) y Leonardo Favio (*Crónica de un niño solo*, 1965). Y podría llegar a las travestis que van muriendo y desapareciendo a lo largo de *Las malas* (2019), de Camila Sosa Villada, o las dominicanas, paraguayas y demás “tikis” inmigrantes (e hipersexualizadas) de Washington Cucurto. Y vinculadas con las actuales formas del tráfico de mujeres, podríamos convocar a las pibas contratadas por internet para una partuza literaria en *Carlutti y Pareja* (2010), de Ricardo Strafacce, y en su salto del femicidio al travesticidio, las fugaces víctimas de la ultra-violencia lumpen-policial de *Entre hombres* (2001), de Germán Maggiori. Más acá de la ficción, los crímenes de odio contra mujeres cis y el colectivo LGTTTBIQ+ tienen su correlato estadístico en la crónica, por ejemplo, en *Rosa prepucio* (2011), de Alejandro Modarelli, y el ya clásico *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada.

Pero la diferencia esencial entre estas *cuerpas* y Dina es que a ella no logran matarla ni vencerla. Por el contrario, sale empoderada y ejecutando justicia sobre su mayor victimario: el momento glorioso cuando mata a Tolosa. En ese sentido, nuestra heroína integraría el grupo de figuras de mujeres que, en algunas ficciones, no solo se autoafirman reivindicando su

oposición radical al destino patriarcal culpabilizante impuesto, por caso el adolescente del conurbano abusado por su padre en *Cómo desaparecer completamente* (2004), de Mariana Enríquez, sino incluso hacen justicia por mano propia sobre los representantes del orden fálico (incluyendo el literario-académico), como *Las primas* (2020) discos y frikis pero independientes de Aurora Venturini, que *se encargan* con eficacia de abusadores y pedófilos. O en el cuento *Le viste la cara de Dios* (2011), de Gabriela Cabezón Cámara, inspirado en el secuestro impune de Marita Verón, que reivindica en la ficción una justicia poética ante la dolorosa impunidad. Así, escapada y munida con una “miniuzi”, Beya deja en la escena final a sus captores “trozados como pollo en cacerola si al pollo le hubieran dado con una ametralladora y si el pollo tuviera adentro los veinte litros de sangre que tenía cada uno de esos cuatro hijos de puta” (Cabezón Cámara, 2011: 24).

Hay cierta simetría invertida entre los desenlaces de Beya y Dina disparando contra sus sendos verdugos. Así, Beya va vestida, gracias al imaginario de animé neobarroco de Cabezón Cámara, con “el uniforme de leather de sado maso”, mientras que en Drucaroff Tolosa era quien sugería un *encuerado* rol de máster. Pero lo más notorio es cuando la voz narradora de Cabezón Cámara le dice en segunda persona a Beya algo que también podría decirse a la Dina, tras balear a su victimario: “y lo[s] viste también llegar derecho al asador del lago de fuego eterno que les tiene preparados a los malos el infierno” (24).

Por eso Dina, cuyo nombre en hebreo significa justamente “Justicia”, entraría oblicuamente a cierta genealogía crítica, propuesta por Josefina Ludmer, de las “mujeres que matan hombres para ejercer una justicia que está por encima del estado, y que parece condensar todas las justicias” (Ludmer, 2017: 373): entre otras, Susana de *Saverio, el cruel* (1936), del propio Arlt, la Rabadilla de *Boquitas pintadas* (1969), de Puig, y la obrera “Emma Zunz” (1949) de Borges, paisana contemporánea de Dina que, prostituta por una tarde, también rubrica su venganza de un disparo contra el empresario corpulento “que creía tener con el Señor un pacto secreto” (Borges, 2011: 868).

Y podríamos además cruzar por último a Dina con otras cuerpos que articulan eros y tánatos entre tensiones ideológico-políticas cuando estas vienen marcadas con la imago cronotópica Europa del Este o sus gentilicios (“los rusos”, “los polacos”), una topología alegórica que incluye a los Balcanes y con la que cierta literatura argentina supo escenificar, como un espejo siniestro, algunas de sus más singulares –y tanáticas– ficciones políticas⁸. Así, de Hungría provienen *La condesa sangrienta* (1965), de Alejandra Pizarnik, y las adolescentes que asesina en sus rituales sado-vampíricos. Y de la *Austria-Hungría* (1980) de Néstor Perlongher, el oficial que deviene-loca por *los rusos*, “desarmada en la floresta como esas chicas de Girondo” (1997: 59). De la lejana Rumania es la mendiga abusada y hambrienta que telepatea a la chica rara de la oligarquía porteña en “Lejana” (1950), de Cortázar, y termina robándole el cuerpo. Y también de Rumania viene la mujer-pantera que la marica que se sacrificará por amor al militante de izquierda hace saltar de la pantalla a la novela en *El beso de la mujer araña* (1974), de Puig. Y para quedarnos en el cine, de una húngara es el cadáver con que la familia argentina del “destape” confunde a Mamá Cora, la abuela *sin memoria* de *Esperando la carroza* (1985), de Alejandro Doria.

“Podría decirse: la banalidad no existe, pero solo si se dice ‘albania, albania’ en vez de ‘argentina, argentina’”, ironizaba en su *ars poetica* Marina Mariasch (2000: 88), pensando de seguro en Osvaldo Lamborghini. En *Las hijas de Hegel* (escrito en 1982, con un Muro de Berlín aún en pie), mientras un cafiso viola/mata a una prostituta, su estilo propone sarcásticamente otra triple A de los microfascismos nacionales,

8 “Lázaro” (1924), de Elias Castelnuovo, un joven proletario con una secreta tuberculosis, trabaja, estudia y cree en la revolución social. Un día, para *instruir* a su hermanita, la lleva a una conferencia con diapositivas sobre Rusia, asolada por el hambre. Tras ver, conmovida, esas “caravanas de hombres y mujeres espectrales” que recorrían “la estepa desierta aullando como lobos hambrientos” (Castelnuovo, 1968: 24), la niña organiza colectas de víveres en el paupérrimo conventillo donde viven para enviarlas a sus hermanos allende el Volga. Una extraña identificación imaginaria, entre sarcástica y escéptica, con la Europa otra, pre-moderna, colonial, del Este, ya aparece entonces en este relato paradigmático del crudismo kitsch boedista en relación con los cadáveres que produce el capitalismo y que –aun llamándose Lázaro– no resucitarán.

intersticiales entre lo real y lo simbólico-imaginario: “Chorros de sangre. Alemania. Argentina. Albania” (Lamborghini, 2003: 254).

Para terminar, contemporáneo a nuestra “historia”, tuvo lugar el famoso “affair Clara Beter”, consistente en el poemario *Versos de una...* (1926), falazmente escrito por una prostituta ucraniana *regenerada* (tal como quería presentarla el Loco a Dina ante los lectores de *Crítica*): detrás estaba la mano del poeta boedista César Tiempo, seudónimo de Israel Zeitlin. Según Wikipedia, el libro vendió 100.000 ejemplares y provocó avalanchas de cartas de hombres de todas clases que aseguraban querer casarse con Clara. Tensión entre deseo y moral, matrimonio y prostitución: he aquí otro acontecimiento de ficción que produjo *realidad*, no desde los entonces modernos medios de comunicación sino desde la literatura y sus viejos modos *fake* de pulsar los dispositivos más inquietantes del imaginario patriarcal, en un país “tan lleno de burdeles” que llevaba a Dina a preguntarse, con una inocencia que rebota como un lúcido sarcasmo contra los rancios mandatos de la masculinidad, si “había alguna ley extraña que forzaba a los hombres a asistir y por eso había tanta, tanta clientela” (Drucaroff, 2022: 120).

Referencias

- Bhabha, Homi K. (2011). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Borges, Jorge Luis (2011). *Obras completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cabezón Cámara, Gabriela (2011). *Le viste la cara a Dios*. Sigueleyendo.
- Castelnuovo, Elías (1968). “Lázaro”. C. Giordano (ed.) *Los escritores de Boedo*. Buenos Aires: CEAL. 20-45.
- Dillon, Marta (2003). “Romper el silencio”. *Página/12, Suplemento Las/12*, 26 sept.
- Drucaroff, Elsa (2000). “Pasos nuevos en espacios diferentes”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11: *La narración gana la partida*. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé. 461-492.
- Drucaroff, Elsa (2022). *El infierno prometido. Una prostituta de la Zwi Migdal*. Buenos Aires: Marea.
- Follari, Roberto (2000). “Estudios sobre postmodernidad y estudios culturales: ¿sinónimos?” *Revista Latina de Comunicación Social*, vol. 3, n. 35. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/819/81933515.pdf>

- Lamborghini, Osvaldo (2003). *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ludmer, Josefina (2017). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mariasch, Marina (2000). "Ars poética". A. Carrera (ed.) *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: FCE. 88.
- Moreno, María (2001). *A tontas y a locas*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Perlongher, Néstor (1997). *Poemas completos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Pons, María Cristina (2000). "El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica". *Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 11: *La narración gana la partida*. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Elsa Drucaroff. Buenos Aires: Emecé. 97-116.
- Preciado, Paul B. (2017). *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Rubin, Gayle (1996). "El tráfico de mujeres. Notas sobre la 'economía política' del sexo". M. Lamas (ed.) *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: PUEG. 35-96.
- Segato, Rita Laura (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Shklovski, Viktor (2008). "El arte como artificio". T. Todorov (ed.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XX. 77-98.
- Tiqqun (2005). *Teoría del Bloom*. Barcelona: Melusina.

Entrevistas



Entrevista a Victoria Espinosa Santos, miembro de la Academia Chilena de la Lengua

*An interview with Victoria Espinosa Santos, member of the
Chilean Academy of the Spanish Language*

Jesús Miguel Delgado Del Águila

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú
tarmangani2088@outlook.com • <https://orcid.org/0000-0002-2633-8101>

Resumen

Victoria Espinosa Santos es miembro de la Academia Chilena de la Lengua desde 2017 y forma parte de la Comisión de Lexicografía. Esta entrevista, realizada de forma virtual el 6 de julio de 2021, se concentra en los siguientes temas: las variaciones del español de América, el rol de las lenguas indígenas en el español de Chile, el trabajo de las academias de la Lengua Española, el rol de las academias en relación con la lingüística y la literatura.

Palabras clave: variaciones del español, lenguas originarias de América, academias de la lengua, lingüística, literatura

Abstract

Victoria Espinosa Santos has been a member of the Chilean Academy of Language since 2017 and is part of the Lexicography Commission. This interview, conducted virtually on July 6, 2021, focuses on the following topics: the variations of American Spanish, the role of indigenous languages in Chilean Spanish, the work of the Spanish language academies, the role of academies in relation to linguistics and literature.

Keywords: variations of Spanish, indigenous languages of Americas, language academies, linguistics, literature

Victoria Espinosa Santos¹ es miembro de la Academia Chilena de la Lengua desde 2017 y es doctora en Ciencias Humanas, con mención en Lingüística. Durante años anteriores, fue miembro de la junta directiva de la Universidad de La Frontera (Araucanía, Chile) y vicerrectora académica de la Universidad de Tarapacá (Arica, Chile). Durante su carrera profesional, se ha dedicado al estudio del español y las lenguas indígenas de Chile, por lo que muchos de sus trabajos se enfocan en las variaciones lingüísticas, discursivas, dialectales, fonológicas y diastráticas. Entre sus aportes, se encuentran los siguientes textos: “La variación diastrática: un tipo de diferenciación interna considerado en el Atlas Lingüístico de la Provincia de Parinacota A.L.P.A.” (1992), “El español hablado en la provincia de Parinacota” (1996), “La competencia fonológica como índice de bilingüismo: el caso del aymara infantil en la provincia de Parinacota” (1998), “Análisis crítico de un discurso en la variedad del español andino” (1999) y “El aymara en la Región de Arica y Parinacota” (2009). Asimismo, fue coinvestigadora del *Atlas lingüístico y etnográfico de Chile por regiones* (ALECH, 2009).

Esta entrevista se realizó el 6 de julio de 2021 de forma virtual, previo acuerdo por correo electrónico. La versión audiovisual se encuentra disponible en YouTube (Delgado del Águila, 2021).

Jesús Miguel Delgado Del Águila (JMDA): *¿Cómo surgió su interés por el estudio de las lenguas del español y el aimara en Chile?*

Victoria Espinosa Santos (VES): Mi interés por el estudio de las lenguas y por la lingüística surgió mientras yo vivía en Arica e ingresé, siendo joven, en la Universidad de Chile a estudiar Pedagogía en Castellano. Ahí yo aprendí sobre las lenguas, empecé a observar y escuchar lo que ocurría en Arica y me llamaron la atención las diferencias del léxico de Arica con respecto del que se usaba en Santiago, que es el lugar donde yo nací y donde estoy actualmente.

1 Este breve currículo de Victoria Espinosa Santos se tomó en parte de la página web de la Asociación de Academias de la Lengua Española (s/f).

Desde esa perspectiva, me interesé en averiguar por qué se originan estas diferencias. En la investigación, uno descubre de inmediato que muchas de las palabras que se usan en Arica y que no se conocen en otras partes provienen de las lenguas aimara o quechua. Que sea del quechua no es ninguna novedad, porque la influencia del quechua está en todo Chile. De hecho, es la lengua indígena que más ha aportado al español de Chile. Pero con el aimara han pasado cosas sorprendentes también. Por ejemplo, hay una palabra muy común en Arica que es “talla”. En Santiago es lo que se denomina un “chupete helado”, un trozo dulce de hielo para comer. De igual modo, en el aimara, “talla” significa trozo de hielo, precisamente. Entonces uno se maravilla de esas cosas tan interesantes. Por eso, es que yo empecé a dedicarme a analizar y a revisar lo que pasaba ahí y me interioricé en lo que pasaba en las comunidades indígenas. Estuve trabajando en muchos proyectos, tanto en la ciudad de Arica como en la provincia de Parinacota, que es una de las provincias más importantes de la región de Arica y Parinacota.

JMDA: *En sus estudios, se aprecian distintos enfoques de las lenguas, tales como las variaciones diastráticas. ¿Podría explicarnos en qué consiste este concepto y cómo se desarrolla en Chile?*

VES: En realidad, yo tendría que partir del contexto: las lenguas, todas las lenguas del mundo varían en múltiples aspectos. Esas diferencias han sido clasificadas por los distintos lingüistas como una manera de conocerlas y observar mejor sus características. Por ejemplo, cuando las lenguas varían a través del tiempo, a eso se le atribuye la denominación de “variación diacrónica”. También varían a través del espacio, que es lo que se conoce como “variación diatópica”. Varían a través de la diferenciación o el estrato social de las personas que las hablan. Esa es una “variación diastrática”. Y también varían de acuerdo con el estilo que tienen las personas de hablar. Eso ya tiene que ver con su educación y su forma de ser. Y esa es la “variación diafásica”. En ese sentido, cuando uno estudia una lengua o un aspecto de ella, se especializa en una de estas variaciones.

En mi caso, yo principalmente soy dialectóloga. Es decir, yo estudio la variación y el uso de la lengua en los distintos espacios. Todas las lenguas del mundo tienen variantes. Por ejemplo, el español es una lengua, pero hay un español de España, un español de Perú, un español de Chile, un español de Argentina, etc. Cada uno reconoce las diferencias entre estos españoles y cuentan con sus respectivas variantes.

JMDA: *En Latinoamérica, el español es la lengua oficial y predilecta por la mayoría de ciudadanos. ¿De qué manera repercute esa catalogación con el resto de lenguas originarias, como las indígenas?*

VES: Bien, yo diría que el español no es la lengua predilecta, sino que es la lengua que han designado como lengua oficial en distintos países. Es decir, en ciertos casos, el hecho de que se hable español es porque las comunidades que no tienen como lengua materna el español, las personas que hablan una lengua originaria, una lengua indígena, tienen que aprender el español cuando tienen que comunicarse en términos oficiales y técnicos, para hablar con el médico, para hablar sobre asuntos de ciudadanía... Esto es porque en ese ambiente se habla con la lengua española. Entonces, esto no depende de la lengua española, a la que muchos prefieren llamar lengua castellana, por el lugar donde se originó. Esta fue nombrada como lengua oficial del país de España.

Nosotros en Chile tenemos como lengua oficial el español también. Entonces, todo lo que se escribe en aspectos judiciales, de salud, de política, de economía, todo se escribe en español. Hoy día hay una especie de revitalización de las lenguas indígenas que ojalá tenga algún resultado, pero no es que la comunidad decida qué lengua hablar. La comunidad que tiene una lengua que no es la lengua imperante desde el punto de vista oficial-político finalmente empieza a relegar su lengua materna al espacio familiar. Claro que eso no es bueno para esas lenguas, porque finalmente se van perdiendo. Los padres deciden que los hijos mejor no aprendan esa lengua materna, porque va a ser un obstáculo en el futuro de la vida de los niños. Es preferible que sean

como todos... Es preferible para los padres (pensando en sus hijos) que manejen la lengua oficial.

JMDA: *¿De qué manera la Academia Chilena de la Lengua contribuye a la preservación de las distintas lenguas locales?*

VES: Antiguamente, en la Academia de la Lengua, en general no había lingüistas, sino literatos fundamentalmente. Los lingüistas recién fueron siendo incorporados desde el siglo XX. La Academia tiene una existencia de siglos, viene del siglo XVIII. En ese tiempo, eran los literatos los que conformaban la Academia, porque se les consideraba las personas que conocían y hablaban mejor la lengua, el español. Pero estos criterios eran fundamentalmente normativos. Hoy en día la Academia trabaja con criterios más científicos; es decir, reconociendo que todas las lenguas varían; se reconocen las diferencias entre lo que se habla en Puerto Rico, Costa Rica, Cuba o Chile; se atiende a todo lo que se hable en la América donde se usa el español; hay un diccionario de americanismos y ahí uno ve realmente todas las variaciones, los encuentros y los desencuentros, que son muy interesantes, entre las distintas variaciones del español de América. Este ha sido un tema muy estudiado.

Por otro lado, hoy en día nosotros nos sentimos con algo de alegría o de tranquilidad por el hecho de que en la misma España se reconozcan las variaciones que existen en las formas de hablar. Todos saben que no es lo mismo el habla de Madrid que la de Barcelona o de Andalucía. También hoy día se reconoce que el habla del español de América deriva de quienes vinieron de la región de Andalucía. Quienes hablan el español en Islas Canarias usan un español más parecido al de América que al de España. Entonces, hoy día se registran en el diccionario estas palabras y, cuando pertenecen o son exclusivas de una región, se habla de peruanismos, chilenismos, argentinismos, andalucismos, castellanismos o, si no, españolismos, cuando se habla en toda España y no en América. Esto es lo que ocurre hoy o la mirada de hoy sobre las lenguas, especialmente sobre la lengua que llamamos española en

América y en España, y también en Filipinas. Es un enfoque más científico.

JMDA: *Las palabras se van actualizando en su grafía conforme transcurre el tiempo. La Real Academia Española siempre está atenta a estos cambios y publica diccionarios, manuales y enciclopedias en los que se aprecian esas variaciones. Muchas de estas no son compatibles con otros países de habla hispana; es decir, el uso del lenguaje está supeditado a un determinado territorio. Por ejemplo, la RAE propone que una de las acepciones de “pudín” hace referencia a lo que en Perú se conoce como “budín”, un postre dulce hecho sobre la base de pan, leche y azúcar; mientras que este segundo significante no alude al mismo en el diccionario, sino a una comida salada. Frente a esta oportunidad para elegir entre una palabra y otra, ¿considera que una mala interpretación o una mala adaptación de las palabras en determinados países podría generar una descompensación léxica o lingüística?*

VES: Primero, sobre el caso de “pudín” le tendría que decir que no es una variación de la grafía, sino una variación léxica, que es la variación más común entre las variaciones de las lenguas: la desaparición y también la incorporación de palabras nuevas, y la variación de palabras que hay entre un lugar y otro.

Todos los años, la Academia incorpora palabras nuevas al diccionario. Luego de un tiempo de uso en una región o a nivel que traspasa las fronteras de un país de habla hispana, la Academia pregunta a las comisiones de lexicografía de los distintos países si esa palabra se usa en el país, y sugiere una definición. Ese es un trabajo que nosotros tenemos todos los años. Lo recibimos en marzo o abril y tenemos que entregarlo en un mes. Allí vemos si una palabra se usa o no en el país, en qué niveles o estratos socioculturales, si el uso es exactamente como lo propone la Academia o si tiene alguna variación en su forma de pronunciación, y por lo tanto en su grafía. Ahí sí habría una variación de grafía.

Este año ese trabajo fue bastante abundante, porque junto con esto está cambiando un poco la ideología del diccionario, en el sentido de incorporar una gran cantidad de palabras que son variantes de palabras usadas en la lengua española de España y que no habían sido recogidas en los distintos países. Así es que ese es el procedimiento. De todas maneras, es un procedimiento apoyado por profesionales que estudian lexicografía y lexicología, es decir, tanto el estudio como el trabajo práctico de la incorporación de palabras a los diccionarios. Todo esto tiene técnicas de trabajo. Hay una gran comisión que está en España, el Instituto de Lexicografía, y nosotros trabajamos aquí. Aparte del trabajo que nos pide la Academia como unidad total del mundo de habla hispana, también tenemos trabajos particulares como Academia Chilena de la Lengua, como los tienen cada una de las Academias. Por ejemplo, un diccionario de chilenismos, y revisamos el *Diccionario de la lengua española* actual, porque este se está trasladando a un sistema *online*. Entonces, estamos revisando todas las palabras, ya que hay muchas palabras que están en el diccionario y se dice que se usan en Perú, Argentina, Ecuador o Bolivia, pero que también se emplean en Chile, sin que se diga. Por ello, nosotros estamos tratando de que estas palabras también se reconozcan como chilenismos. Y lo mismo hacen los distintos países al revisar todas las palabras para ver si los ingresos son correctos o si se deben corregir.

Es un trabajo muy interesante y tremendamente dinámico. La lengua es como un organismo que crece y que se transforma. Hay palabras que mueren y otras que nacen. Además, esto refleja quiénes somos, así que es bien bonito en ese sentido también.

JMDA: *Para concluir, Gabriela Mistral y Pablo Neruda son dos referentes primordiales de la literatura chilena. Sus aportes han sido valorados y homenajeados, tanto así que la Academia Sueca les otorgó el Premio Nobel de Literatura en 1945 y 1971. Frente a ello, ¿cómo la Academia Chilena de la Lengua promueve la preservación y la difusión de los escritores?*

VES: Bueno, los escritores forman parte de la Academia Chilena de la Lengua. Quizás los escritores más destacados han sido incorporados. Entre ellos, le puedo mencionar a Matías Rafide, Óscar Hahn, Roque Esteban Scarpa y muchos otros escritores que ya no están entre nosotros, escritores reconocidos, premios nacionales de Literatura.

El hecho de que un escritor pertenezca a la Academia Chilena de la Lengua ya significa un tipo de promoción, pero la Academia en sí no hace ninguna acción en particular para promocionar a los escritores y los poetas. Ellos están en la Academia porque ya son personas reconocidas y destacadas por sus creaciones. Entonces, la Academia en realidad no hace una labor de difusión de personas, de creadores... Sí hay reediciones de grandes obras maestras de la literatura en lengua española. También, reeditan algunas obras famosas que son de temáticas de lingüística, porque realmente lo merecen. Por ejemplo, eso hicieron con las obras de Borges. Esto fue en el congreso de Sevilla en el año 2019, o antes... Allí se entregaron las obras de Borges. En sí, eso es lo que mayormente ocurre cada vez que hay un congreso. Se entrega una reedición de una obra de un autor reconocido.

Referencias

Asociación de Academias de la Lengua Española (s/f). "Victoria Espinosa". [Asale.org. https://www.asale.org/academicos/victoria-espinosa](https://www.asale.org/academicos/victoria-espinosa)

Delgado Del Águila, Jesús Miguel (2021). "Entrevista a Victoria Espinosa Santos, miembro de la Academia Chilena de la Lengua". *YouTube.com*, 9 nov. https://youtu.be/cBxIRWo_UVo

Reseñas



Caminada, Lucía (2020). *La mirada dislocada: literatura, imagen, territorios.*

Buenos Aires: Prometeo Libros, 302 págs.

Natalia Lorena Ferreri

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

natalia.ferreri@unc.edu.ar • <https://orcid.org/0000-0003-4001-9462>

La mirada dislocada: literatura, imagen, territorios es el resultado de un proceso de investigación doctoral que la autora realizó en diversas universidades, experiencia vital y académica que arroja luz sobre los modos situados/desplazados de producir conocimiento. Esa aventura de desplazamiento de la autora se traduce en su obra en una invitación a leer dislocadamente la literatura, pero una literatura constituida por la palabra y por la imagen. Sostenido por una arquitectura teórica rigurosa, minuciosa y exhaustiva, el libro despliega en cinco partes las nociones que apuntalan esta investigación: imagen y territorios. La primera parte aborda el concepto de imagen (mental, poética, táctil y corporal) que constituye el objeto que irrumpe en la escena narrativa habitada hasta aquí por las palabras. Los cuatro apartados subsiguientes incursionan en constante diálogo con las obras, en los territorios que la autora llama poéticos, de experimentación, del *nostos*, y corporales. En sí misma, la propuesta de *Caminada* resulta una invitación al desplazamiento ya que la mirada dislocada será observada

desde *Nadja* (1928/1963), de André Breton, pasando por *Territorios* (1978), de Julio Cortázar, una selección de relatos escogida de *Último round* (1969), *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Prosa del observatorio* (1972), y el libro *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), que reúne poemas de Cortázar y fotografías de Sara Facio y Alicia D'Amico; hasta llegar al escritor alemán W. G. Sebald con *Vértigo* (1990) y *Austerlitz* (2001).

En este sinuoso y demarcado recorrido, mi lectura se detiene en el apartado que la autora le dedica especialmente al surrealismo y a André Breton, principalmente. Me refiero a la Parte III que contiene el abordaje sobre los territorios de experimentación de las vanguardias; seguido de un capítulo dedicado al surrealismo y a André Breton, para luego sumergirse en un minucioso recorrido por el libro *Nadja*. Recupero aquí la idea en la que se apoya toda la indagación del libro, me refiero a *la mirada dislocada* que permite “interpretar el intersticio que se manifiesta entre la imagen y la escritura en la literatura” (Caminada, 2020: 13). El apartado en el que me detengo ofrece los conceptos en los que germina la idea de esta mirada dislocada, dado que es en las vanguardias francesas, y más precisamente en el surrealismo, en donde la autora encuentra el gesto fundacional de una expresión literaria experimental en tanto la imagen (fotografía, dibujo, reproducción) ingresa en el terreno de la palabra, no de un modo subsidiario sino plenamente sígnico. Es en el libro de André Breton que Caminada entiende que allí se suscita una mirada dislocada en tanto a las palabras le suceden imágenes. Si el o la lectora de esta reseña no ha leído *Nadja*, le advierto que aquellas imágenes a veces son fotografías de la ciudad parisiense o de objetos, o escenas; otras imágenes son retratos; y otras son dibujos. En aquella interzona entre el texto y la imagen, se coloca la mirada dislocada, se coloca no en una actitud de reposo ni de contemplación sino de creación, construcción, producción, porque como lectores y lectoras estamos ante una literatura para ver, y nos topamos inesperadamente con imágenes para leer. En este sentido, el concepto de mirada dislocada que se enuncia, semantiza y activa en

este libro se convierte en un instrumento de alumbramiento: allí donde no veíamos nada se ilumina una rendija de la que brotan sentidos.

Esta sensación de *no ver nada*, me llevó, en esos recorridos que escoge el pensamiento, hacia un texto que leí hace poco. Me permito aquí una digresión que, espero, deje de serlo cuando retome el hilo de lo que vengo escribiendo. El historiador de arte Daniel Arasse (Argelia, 1944-Francia, 2003) publicó en el 2000 un ensayo sobre el acto de contemplar obras pictóricas. El libro se titula *On n'y voit rien*, acompañado del subtítulo *Descriptions*. Una traducción rápida del título sería “no se ve nada” o “no podemos ver nada”. El primer ensayo, titulado “Cara Giulia”, se trata de un texto epistolar, en tono de humor, en el que el autor le habla a Giulia sobre el cuadro *Marte y Venus sorprendidos por Vulcano*, de Tintoretto, pintado hacia el 1500. Arasse se ahorra la écfrasis, que yo no voy a poder eludir, ya que el cuadro y el boceto están incluidos en el libro. La escena muestra a Marte escondido debajo de una mesa, Venus desnuda sobre la cama, y una sábana que sostiene Vulcano que, apenas apoyado sobre una punta de la cama con su rodilla, observa no a Venus sino su entrepierna. Al lado de Vulcano hay un perro en actitud de vigilancia que le ladra a Marte escondido. Cupido descansa a un costado, ya ha cumplido con su labor. Sobre la pared en la que está la mesa bajo la cual se esconde Marte, hay un espejo, extrañamente colocado a una altura baja. En ese espejo, lo que podemos observar no es la reflexión de lo que acabo de describir, sino que exhibe la secuencia que sigue: Vulcano arrodillado sobre la cama ya sobre el cuerpo de Venus presto para copular. Así, ante un mismo cuadro, revela nuestro autor, Giulia y él interpretan sentidos sino opuestos, muy distintos. Mientras Giulia lee un juicio moral en el cuadro fundamentado en el adulterio, el autor ve la mirada de deseo de Vulcano sobre la entrepierna de su esposa Venus. ¿De dónde viene esta distancia interpretativa?, se pregunta el destinatario de la carta, y responde:

[...] lo que me preocupa es más bien el tipo de pantalla (compuesta por textos, citas y referencias externas) que, en determinados momentos, parece a toda costa que querés interponer entre vos y la obra, una

especie de filtro solar que te protegería del esplendor de la obra y preservaría los hábitos adquiridos en los que se fundamenta y se reconoce nuestra comunidad académica (Arasse, 2000: 11-12).

Un poco más adelante, continúa:

Lo que me parece más significativo es que no necesito de textos para ver lo que está pasando en la pintura. [...] Parece que vos partís de los textos, que necesitás textos para interpretar los cuadros, *como si no confiaras en tu mirada para ver, ni en los cuadros para mostrarte, por sí mismos, lo que el pintor quiso expresar* (23)¹.

Subrayo esta última conjetura para retomar el hilo de lo dicho hasta aquí. Así, *la mirada dislocada* como método es alumbramiento en el sentido de que justamente nos permite aproximarnos al objeto sin pantallas y sin filtros. Leer desde esta actitud la obra *Nadja* ofrece la posibilidad de experimentar la belleza convulsiva de la que nos habla Breton: “La beauté sera CONVULSIVE ou en sera pas” (Breton, 1964: 190). La mirada dislocada todavía nos permite ir más allá. Mientras leemos las reflexiones de Lucía Caminada, será inevitable que nuestras mentes se fuguen hacia otros textos literarios, tampoco podremos evitar preguntarnos qué sentidos suscitaría *la mirada dislocada* en textos que precedieron a *Nadja*, como el poema *Un golpe de dados jamás abolirá el azar* (1897), de Stéphane Mallarmé, donde la página entera recibe el atributo de unidad mínima de sentido; o en los poemas del Espíritu Nuevo de comienzos del siglo XX en Francia, como los que reúne *La guerra de Luxemburgo* (1916), del suizo Blaise Cendrars, o los *Caligramas* (1918) de Guillaume Apollinaire, poemas en los que se quiebra la sintaxis, las palabras forman figuras, y el tiempo de los planos, como en el cubismo, queda suspendido en el instante. Sentiremos repentinamente la necesidad urgente de visitar esos textos desde ahí, desde ese fuera de lugar, e intentaremos dejarnos deslumbrar o acaso ofuscarnos por los sentidos que encontremos a partir de ahora. La mirada dislocada habilita también observar las

1 La traducción de las dos citas es nuestra. El resaltado es nuestro.

textualidades digitales que constituyen de un modo incontestable una marca de nuestro presente. Hacia lecturas pasadas, o en dirección a textualidades por venir *la mirada dislocada* como libro, como indagación, como método es, como nos dice la propia autora, “una mirada que se resiste a la unidireccionalidad” (132) y, en esa intransigencia, *la mirada dislocada* nos devuelve la posibilidad de ver.

Referencias

- Arasse, Daniel (2000). *On n’y voit rien. Descriptions*. Paris: Folio.
- Breton, André (1964). *Nadja*. Paris: Folio.

Di Benedetto, Antonio (2022). *Escritos del exilio. Textos desde Madrid 1978-1983.*

Introducción y compilación de Liliana Reales y Mauro Caponi.

Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 583 págs.

Gladys Granata

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
gladysgranata@gmail.com

Hace una década, Liliana Reales emprendió la tarea de reunir los escritos periodísticos que Antonio Di Benedetto publicara en la Argentina, sobre todo en el diario *Los Andes* de Mendoza, donde entró a trabajar con apenas 23 años, en 1946. Su labor periodística se desarrolló paralelamente a la escritura de ficción y fue hasta el final de sus días una ocupación que lo llevaría a abordar diversos temas, sobre todo los relacionados con lo artístico y cultural, y a realizar numerosos viajes. Ese ingente material desperdigado en diarios y revistas argentinos será prolija y concienzudamente revisado y relevado por Reales, para dar como resultado el volumen Antonio Di Benedetto *Escritos periodísticos*, publicado por Adriana Hidalgo en el año 2016, con prólogo y notas de Reales.

Pero quedaban en sombras los años que el autor pasó en España, donde se exilió en 1976 y permaneció hasta 1983, cuando retornó a la Argentina. Las circunstancias de su persecución, encarcelamiento, torturas y posterior desplazamiento a Europa nunca se terminaron de aclarar y el autor no dio demasiadas pistas al respecto. Como tantos argentinos perseguidos y desterrados, sufrió el exilio con todo lo que esa situación conlleva y la expatriación tejió a su alrededor un aura de misterio relacionado con su estado de ánimo, sus recursos para sobrevivir y sus actividades, alimentada por sus silencios o elisiones. Se ha hablado mucho de depresión, de pobreza, de ayuda de intelectuales que sentían verdadero respeto y admiración por él. Con estos datos y poco más, Liliana Reales y Mauro Caponi se abocaron a la tarea de rastrear las actividades de Di Benedetto primero, y los escritos, después, que permanecían desconocidos u olvidados. Es así como llegaron a las revistas *Arteguía* y *Consulta semanal*, publicaciones que difieren con las que Di Benedetto se había relacionado en la Argentina. (Un dato curioso es que el mendocino presidió el Consejo de Redacción de *Consulta semanal* –revista dedicada a la medicina– durante cinco de los siete años que permaneció exiliado y escribió asiduamente en la sección dedicada a arte y espectáculos.) En un primer acercamiento, contaron cuarenta textos firmados, pero descubrieron que muchas veces los artículos que no estaban firmados o los que aparecían con un seudónimo también pertenecían al escritor mendocino, un total de trescientos cuarenta y tres artículos que demandaron por parte de Reales y Caponi un inteligente y profundo trabajo filológico. El resultado es el volumen *Escritos de exilio. Textos desde Madrid 1978-1983*, que recoge ciento veinticinco artículos del total, firmados con el nombre del autor o con sus seudónimos Greco, Ben Simple, Numa o Ditto, entre otros.

El volumen está precedido por un prólogo de Liliana Reales donde se explica el derrotero que siguieron ella y Caponi para realizar esta recopilación, una sección de anexos con fotografías de documentos como fragmentos del Curriculum Vitae de Di Benedetto, cartas a Rafael Morán y fotografías de distintos momentos de la vida del mendocino; y

un apartado en el que se explicitan los criterios que guiaron la edición del libro.

Los artículos, a veces más de uno publicado por día, abarcan un enorme abanico de temas, fundamentalmente relacionados con la vida cultural madrileña -estrenos teatrales y cinematográficos, sobre todo-, crónicas de encuentros de escritores, exposiciones de pintura con valoraciones certeras sobre las obras, comentarios de libros, notas sobre autores y sus obras. A veces, en la crítica a un autor o a una obra, se incluye una entrevista corta: tres o cuatro preguntas relacionadas con el tema tratado, por ejemplo en el artículo “El erotismo también tiene su recompensa”, que escribe con motivo del premio Lui, entregado al crítico de arte Raúl Chávarri por su cuento erótico “Sólo los tres”.

Las crónicas, leídas con continuidad, representan una especie de geografía del Madrid de fines de los setenta y comienzos de los ochenta en lo que a cultura, arte, literatura y espectáculos se refiere. Di Benedetto le toma el pulso a ese maravilloso mundo y, con una prosa que según los editores se suaviza y se hace más comprensible comparada con la anterior, como acto de atención a un público nuevo, va entregando ´semanalmente sus impresiones y análisis que trascienden lo puramente documental, para dejar su personal testimonio de lo que está abordando. El tema del exilio prácticamente no aparece, ni el de su estado sentimental o psicológico. Pero, cerrando esta colección, aparece el artículo “Desaparecidos de cuarta categoría” que Antonio Di Benedetto publicara no en *Consulta semanal*, sino en el diario *El País*, con su firma, el 19 de diciembre de 1983. Es particularmente conmovedor el análisis que allí hace de los exiliados, que no es más ni menos que el análisis de su propia situación y la de miles que como él sienten que han sido discriminados o no han sido lo suficientemente aprovechados en su patria.

Una vez más Liliana Reales, en esta oportunidad con Mauro Caponi, descubre los velos que durante décadas han ocultado la valía de este escritor mendocino considerado por sus pares de trascendencia

universal, esta vez poniendo nuevamente en valor la actividad periodística de un hombre que repartió su vida entre la ficción y la realidad, y en los dos ámbitos ejerció el mismo cuidado estético.

ACERCA DE ESTA REVISTA

El *Boletín GEC* tiene el objetivo de dar a conocer y difundir (con política de acceso abierto) trabajos inéditos y originales. La cobertura temática es amplia y se reciben contribuciones (en español) sobre problemas de teoría literaria, crítica literaria y sus relaciones con otras disciplinas. Dentro de ese campo, pueden proponerse a veces Dossiers monográficos sobre temas relevantes para el público al que se dirige, fundamentalmente la comunidad científico-académica. Aparte de artículos, la revista acepta entrevistas, reseñas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Se publican dos números por año (junio y diciembre) solamente en formato electrónico.

Proceso de evaluación por pares: *Boletín GEC* considera para su publicación artículos inéditos y originales, los que serán sometidos a evaluación. La calidad científica y la originalidad de los artículos de investigación son sometidas a un proceso de arbitraje anónimo externo nacional e internacional.

El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación por parte de dos pares externos, anónima tanto para el autor como para los evaluadores (sistema de doble ciego). El comité editor sigue la decisión de los evaluadores. Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica al autor dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras al texto, el autor contará con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

La comunicación entre autores y editores se llevará a cabo por correo electrónico: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar

Boletín GEC se reserva el derecho de no enviar a evaluación aquellos trabajos que no cumplan con las indicaciones señaladas en las "Normas para la publicación", además se reserva el derecho de hacer modificaciones de forma al texto original aceptado. La revista se reserva el derecho de incluir los artículos aceptados para publicación en el número que considere más conveniente. Los autores son responsables por el contenido y los puntos de vista expresados, los cuales no necesariamente coinciden con los de la revista.

Política de detección de plagio: El equipo editorial de *Boletín GEC* revisa que las diversas colaboraciones no incurran en plagio, autoplagio o cualquier otra práctica contraria a la ética de la investigación y edición científica. Se utiliza el software Plagius (<https://www.plagius.com/es>).

Aspectos éticos y conflictos de interés: Damos por supuesto que quienes hacemos y publicamos en *Boletín GEC* conocemos y adherimos tanto al documento CONICET: "Lineamientos para el comportamiento ético en las Ciencias Sociales y Humanidades" (Resolución N° 2857, 11 de diciembre de 2006) como al documento "Guide lines on Good Publication Practice" (Committee on Publications Ethics: COPE). Para más detalles, por favor visite: [Code of Conduct for Journal Editors](#) y [Code of Conduct for Journal Publishers](#)

Política de acceso abierto: Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento. A este respecto, la revista adhiere a:

- PIDESC. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.
https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/derechoshumanos_publicaciones_colecciondebolesillo_07_derechos_economicos_sociales_culturales.pdf
- Creative Commons <http://www.creativecommons.org.ar/>
- Iniciativa de Budapest para el Acceso Abierto.
<https://www.budapestopenaccessinitiative.org/translations/spanish-translation>
- Declaración de Berlín sobre Acceso Abierto https://openaccess.mpg.de/67627/Berlin_sp.pdf
- Declaración de Bethesda sobre acceso abierto https://ictlogy.net/articles/bethesda_es.html
- DORA. Declaración de San Francisco sobre la Evaluación de la Investigación
<https://sfdora.org/read/es/>
- Ley 26899 Argentina. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/220000-224999/223459/norma.htm>
- Iniciativa Helsinki sobre multilingüismo en la comunicación científica <https://www.helsinki-initiative.org/es>

“¿Qué es el acceso abierto?”

El acceso abierto (en inglés, Open Access, OA) es el acceso gratuito a la información y al uso sin restricciones de los recursos digitales por parte de todas las personas. Cualquier tipo de contenido digital puede estar

publicado en acceso abierto: desde textos y bases de datos hasta software y soportes de audio, vídeo y multimedia. [...]

Una publicación puede difundirse en acceso abierto si reúne las siguientes condiciones:

- Es posible acceder a su contenido de manera libre y universal, sin costo alguno para el lector, a través de Internet o cualquier otro medio;
- El autor o detentor de los derechos de autor otorga a todos los usuarios potenciales, de manera irrevocable y por un periodo de tiempo ilimitado, el derecho de utilizar, copiar o distribuir el contenido, con la única condición de que se dé el debido crédito a su autor;
- La versión integral del contenido ha sido depositada, en un formato electrónico apropiado, en al menos un repositorio de acceso abierto reconocido internacionalmente como tal y comprometido con el acceso abierto."

De: <https://es.unesco.org/open-access/%C2%BFqu%C3%A9-es-acceso-abierto>

Política de preservación: La información presente en el "Sistema de Publicaciones Periódicas" (SPP), es preservada en distintos soportes digitales diariamente y semanalmente. Los soportes utilizados para la "copia de resguardo" son discos rígidos y cintas magnéticas.

Copia de resguardo en discos rígidos: se utilizan dos discos rígidos. Los discos rígidos están configurados con un esquema de RAID 1. Además, se realiza otra copia en un servidor de copia de resguardo remoto que se encuentra en una ubicación física distinta a donde se encuentra el servidor principal del SPP. Esta copia se realiza cada 12 horas, sin compresión y/o encriptación.

Para las copias de resguardo en cinta magnéticas existen dos esquemas: copia de resguardo diaria y semanal.

Copia de resguardo diaria en cinta magnética: cada 24 horas se realiza una copia de resguardo total del SPP. Para este proceso se cuenta con un total de 18 cintas magnéticas diferentes en un esquema rotativo. Se utiliza una cinta magnética por día, y se va sobrescribiendo la cinta magnética que posee la copia de resguardo más antigua. Da un tiempo total de resguardo de hasta 25 días hacia atrás.

Copia de resguardo semanal en cinta magnética: cada semana (todos los sábados) se realiza además otra copia de resguardo completa en cinta magnética. Para esta copia de resguardo se cuenta con 10 cintas magnéticas en un esquema rotativo. Cada nueva copia de resguardo se realiza sobre la cinta magnética que contiene la copia más antigua, lo que da un tiempo total de resguardo de hasta 64 días hacia atrás.

Los archivos en cinta magnética son almacenados en formato "zi", comprimidos por el sistema de administración de copia de resguardo. Ante la falla eventual del equipamiento de lectura/escritura de cintas magnéticas se poseen dos equipos lecto-grabadores que pueden ser intercambiados. Las cintas magnéticas de las copias de resguardo diarios y semanal son guardados dentro de un contenedor (caja fuerte) ignífugo.

Copia de resguardo de base de datos: se aplica una copia de resguardo diario (dump) de la base de datos del sistema y copia de resguardo del motor de base de datos completo con capacidad de recuperar ante fallas hasta (5) cinco minutos previos a la caída. Complementariamente, el servidor de base de datos está replicado en dos nodos, y ambos tienen RAID 1.

Historial de la revista: El *Boletín GEC* fue fundado por la Profesora Emérita Emilia de Zuleta en 1987. Inicialmente, respondió a la finalidad de conservar una memoria académica de las actividades realizadas por el Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, centro de investigación que empezó a funcionar ese mismo año en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. En los primeros números, se difundieron resúmenes de las conferencias dictadas en el marco de los cursos anuales "Problemas de la crítica literaria", espacio con el cual el GEC fue pionero en el estudio y la divulgación de las modernas corrientes de la teoría y la crítica literarias en el contexto mendocino. Pronto se empezaron a publicar reseñas y, a partir de 1990, también artículos, algunos de ellos firmados por destacados investigadores del ámbito nacional o internacional que visitaban la Universidad Nacional de Cuyo, invitados por el GEC. Entre otros, han publicado en el Boletín: Roberto Paoli, Jean Bessière, Helen Regueiro Elam, Mihai Spariosu, Darío Villanueva, Tomás Albaladejo, Cesare Segre, Enrique Anderson Imbert, Birutė Ciplijauskaitė, Anna Caballé, Alonso Zamora Vicente, Blas Matamoro, José Luis García Barrientos, Élica Lois, Laura Scarano. A partir del número 6 de 1993, se incorporó la sección "Notas" y posteriormente comenzaron a incluirse también entrevistas.

En 2012, luego de unos años de interrupción, el Boletín volvió a publicarse (con periodicidad anual) y se incorporó la novedad de convocar (aunque no de forma excluyente) números monográficos. En 2016, el comité editorial decidió iniciar el proceso de ajuste a los estándares internacionales de calidad para revistas científico-académicas. Se conformó un Consejo asesor y evaluador, y los trabajos comenzaron a pasar un proceso de evaluación por pares en sistema de doble ciego. Además, el Boletín comenzó a publicarse en versión electrónica a través de OJS y adoptó una política editorial de acceso abierto. En el segundo número

La revista fue dirigida por Emilia de Zuleta hasta el año 2000. Entre 2000 y 2015, alternaron en las tareas de dirección y edición Gladys Granata, Blanca Escudero, Mariana Genoud y Susana Tarantuviez. En 2016, se hizo cargo de las funciones de director y editor científico Luis Emilio Abraham.

En 2019, el Boletín comenzó a publicar dos números por año, según los siguientes períodos de cobertura: enero-junio, julio-diciembre.

Licencia y derechos de autor: Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. Aquellos autores/as que tengan publicaciones en esta revista, aceptan los términos siguientes:

- Que sea publicado bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>
- Que sea publicado en el sitio web oficial de “Boletín GEC”, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina; y con derecho a trasladarlo a nueva dirección web oficial sin necesidad de dar aviso explícito a los autores: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/>
- Que permanezca publicado por tiempo indefinido o hasta que el autor notifique su voluntad de retirarlo de la revista.
- Que sea publicado en cualquiera de los siguientes formatos: pdf, xlm, html, epub, impreso; según decisión de la Dirección de la revista para cada volumen en particular, con posibilidad de agregar nuevos formatos aún después de haber sido publicado.
- Los autores/as conservarán sus derechos de autor y garantizarán a la revista el derecho de primera publicación de su obra, el cual estará simultáneamente sujeto a la Licencia de reconocimiento de Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 que permite a terceros compartir la obra siempre que se indique su autor y su primera publicación en esta revista.
- Los autores/as podrán adoptar otros acuerdos de licencia no exclusiva de distribución de la versión de la obra publicada (p. ej.: depositarla en un archivo telemático institucional o publicarla en un volumen monográfico) siempre que se indique la publicación inicial en esta revista.
- Se permite y recomienda a los autores/as difundir su obra a través de Internet (p. ej.: en archivos telemáticos institucionales o en su página web) antes y durante el proceso de envío, lo cual puede producir intercambios interesantes y aumentar las citas de la obra publicada. (Véase El efecto del acceso abierto)

ENVÍOS Y NORMAS PARA AUTORES

EL *Boletín GEC* recibe colaboraciones inéditas y originales sobre los temas propuestos para cada Dossier y trabajos de tema libre sobre problemas de teoría y crítica literarias. Los trabajos deben ajustarse al rigor de un artículo académico-científico y a la ética del trabajo intelectual. El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación externa por parte de dos pares, anónima tanto para el autor como para los evaluadores (sistema de doble ciego). Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica al autor dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras al texto, el autor contará con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

El envío se realiza a través del sistema OJS. Para enviar trabajos hace falta estar registrado en esta revista a través de la siguiente URL: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/user/register>. Si usted ya posee usuario y contraseña, ingrese aquí. Si tiene problemas durante el envío, pueden contactarse con boletingec@ffyl.uncu.edu.ar

Además de artículos, la revista recibe reseñas, entrevistas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Durante el proceso, no olvide seleccionar la sección para la cual está realizando el envío. En el caso de que su envío sea un artículo, puede estar destinado a la sección Dossier (si hay convocatoria y su contribución se ajusta al tema propuesto) o a la sección Estudios (artículos de tema abierto).

Directrices de presentación

-Texto digitalizado en word.

-Tipografía: Calibri 11 para el cuerpo del texto; Calibri 10 para las citas en párrafo aparte; Calibri 9 para las Referencias al final del texto; Calibri 8 para notas a pie de página.

-Interlineado sencillo. Sin sangrías a comienzo de párrafo y sin espacios entre párrafos. Dejar espacio solamente antes y después de los intertítulos.

-Extensión: entre 30.000 y 60.000 caracteres con espacio para los estudios, incluyendo títulos, resúmenes, notas y bibliografía; hasta 30.000 caracteres con espacio para las notas y entrevistas; entre 5.000 y 10.000 para las reseñas.

Estructura

- Título.
- Título en inglés.
- Encabezado: en tres renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y correo electrónico. No usar abreviaturas para la institución.
- Resumen en el idioma del artículo (150 palabras como máximo).
- Entre tres y cinco palabras clave.
- Abstract.
- Traducción de las palabras clave.
- Cuerpo del trabajo: podrá dividirse con títulos internos. No usar guiones cortos en función parentética. Usar guiones medios o paréntesis. No utilizar negritas ni subrayados ni palabras en mayúsculas para realizar destacados. En caso de que sea muy conveniente resaltar algún término, emplear bastardilla (cursiva o itálica).
- Notas a pie de página: se emplearán lo menos posible; solo para ampliar alguna cuestión, establecer relaciones, proveer información adicional, etc.
- Referencias: se consignará solamente la bibliografía citada o aludida en el cuerpo del trabajo. Bajo el título Referencias, se colocarán también otros tipos de documentos citados o aludidos: films; canciones; videos; etc.

Estructura de reseñas

- Referencia bibliográfica completa del libro reseñado, incluyendo colección o serie, y total de páginas o tomos.
- Citas: solamente del libro reseñado; entre comillas; con indicación de número/s de página entre paréntesis al final de la cita; en ningún caso en párrafo aparte: siempre integradas al cuerpo del texto.
- Nombre y apellido del autor de la reseña (versalitas) y, a renglón seguido, filiación institucional. Alineación derecha.

Aparato crítico

- Citas breves (hasta cuatro líneas): integradas en el cuerpo textual, con comillas dobles curvas (“...”).
- Citas largas (más de cuatro líneas): en párrafo aparte, con justificación izquierda de 1 cm, sin comillas, Calibri 10.
- Remisiones a la bibliografía:
 - Si el nombre del autor es mencionado en el párrafo, no debe repetirse entre paréntesis. Se consigna el año de la edición citada, seguido de dos puntos y la/s página/s correspondientes al texto citado o aludido. Ejemplo: Según Bajtín, el cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (1978: 27).
 - Si el autor no se menciona en el párrafo, se debe incluirse en el paréntesis su apellido, seguido de coma: El cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (Bajtín, 1978: 27).
 - El punto se coloca después de la referencia parentética.
 - Para omisiones o agregados, usar corchetes: [...], [sic], [el autor].
 - Si hay dos o más obras del mismo autor editadas el mismo año, se las distinguirá con letras: (Gómez, 1994a: 162-170). En la bibliografía deberá seguirse el orden impuesto por las letras.
 - Si la referencia afecta a todo el texto aludido o este carece de paginación: (Gómez, 1994).
- Referencias al final del texto: Se ordenan alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. Más de un título por autor: se ordenan por fecha de publicación, y se repite apellido y nombre antes de cada referencia (no colocar guiones en lugar del apellido y el nombre del autor).

Referencias

SE SOLICITA COLOCAR ENLACES EN LAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CUANDO EL TEXTO ESTÉ DISPONIBLE EN INTERNET DE LA MANERA QUE SE INDICA EN CADA CASO.

Libros

Apellido, Nombre (año edición citada). Título. Subtítulo. Ciudad de edición: Editorial.

Eco, Umberto (2000). Lector in fabula. Barcelona: Lumen.

Si se quisiera agregar traductor, prologuista, responsable de una edición crítica, etc., se coloca el dato después de título y subtítulo, en tipografía normal. Si se quisiera consignar año de la primera edición, va entre corchetes después del año de la edición citada:

Eco, Umberto (2000) [1979]. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

Artículos en libros de varios autores o en actas

Apellido, Nombre (año). "Título de artículo". Nombre y apellido del director, coordinador o editor del volumen (si hubiera) seguido de (función.) *Título de libro*. *Subtítulo*. Ciudad de edición: Editorial. primera página-última.

Schwab, Gabriele (2015). "Escribir contra la memoria y el olvido". Silvana Mandolesi y Maximiliano Alonso (eds.) *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios*. Villa María: Eduvim. 53-84.

Dávila, Ariel (2007). "Inverosímil". AAVV. *Nueva dramaturgia argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. 35-62.

Artículos en revistas impresas y/o digitales

Apellido, Nombre (año). "Título de artículo". *Nombre de la revista*, año, volumen y/o número. primera página-última.

Si estuviera disponible en Internet, consignar al final: Disponible en: URL o doi.

Muñoz, Mariela (2007). "Nostalgia, Guerra Civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX". *Filología y Lingüística*, vol. XXXIII, n. 2. 111-123. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/viewFile/1743/1716>

Artículos en diarios impresos y/o digitales

Apellido, Nombre (año). "Título del artículo". Tipo de texto si quisiera agregarse. *Nombre del periódico*, día y mes abreviado. Suplemento (entre comillas) o sección si correspondiera. primera página-última (si hubiera paginación). Disponible en: URL (si se estuviera citando versión digital).

Pacheco, Carlos (2004). "Sprengelburd: un autor que rompe los límites de lo teatral". *La Nación*, 6 jun. Sección 4. 4.

Dema, Verónica (2010). "Martín Kohan: La literatura tiene un lugar muy marginal en nuestro país". Entrevista. *La Nación*, 26 abril. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1258191-martin-kohan-la-literatura-tiene-un-lugar-muy-marginal-en-nuestro-pais>

Textos publicados en blogs o páginas web

Apellido, Nombre (año). "Título del texto". *Página web o blog*, día y mes abreviado. URL

Chomsky, Noam (2014). "Why Americans Are Paranoid About Everything (Including Zombies)". *AlterNet.org*, 19 febr. <http://www.alternet.org/noam-chomsky-why-americans-are-paranoid-about-everything-including-zombies>

Link, Daniel (2006). "Un cuento de hadas". *Linkillo.blogspot.com.ar*, 25 jun. <http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/06/un-cuento-de-hadas.html>



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0), salvo los elementos específicos publicados dentro de esta revista que indiquen otra licencia. Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Nuestro repositorio digital institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gov.ar/>, enmarcado en la leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.