



31
BOLETÍN

ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X

Figuras del
desplazamiento



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,
ene-jun 2023



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas



GRUPO DE
ESTUDIOS
SOBRE LA
CRÍTICA LITERARIA

31

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

MENDOZA
en-jun 2023

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

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.

Revista
Boletín GEC
Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Nº 31 (2023), en-jun.
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

Editorial

Notas contra el imperio de la corrección política en clases de literatura.....	7
Luis Emilio Abraham	

Dossier: Figuras del desplazamiento 13

Gabriela Simón, María Julieta Alós & Darío Flores, coords.

Figuras del desplazamiento. Interrogar, sacudir, inquietar: la literatura y sus potencias de acción	15
Gabriela Simón, María Julieta Alós & Darío Flores	
<i>Hacer vivir- dejar morir- hacer huir</i> . La fuga de Carla en <i>Cómo desaparecer completamente</i> de Mariana Enriquez	21
María Julieta Alós	
Una cosa que intercepta la luz. Figuraciones desplazadas del libro en Roberto Bolaño.....	39
Darío Flores	
“Un censo de escenas ilegibles”: sobre <i>El corazón del daño</i> de María Negroni ...	56
Marcela Coll & Laura Raso	
Desplazamientos entre la Lección y la Investigación: notas sobre un Barthes profesor de literatura	72
Eric Hernán Hirschfeld	
Ante la instauración de un sentido comunicacional: exilio, hospitalidad, amistad y mutismo.....	86
María Gabriela Gasquez	

Estudios 113

La metamorfosis como figura de desplazamiento en <i>El país del diablo</i> de Perla Suez.....	115
María Amalia Barchiesi	
Víctor Juan Guillot en la escena literaria nacional	132
María Lucrecia Caire	
Virginia Woolf: el punto de vista de una <i>outsider</i>	146
Hernán Díez	
La subversión del cuarto mandamiento. <i>Honrarás a tu padre y a tu madre</i> siempre y cuando el Estado te lo permita	162
Adriana Milanesio	

Entrevistas 187

La insumisión de la poesía. Entrevista con Claudia Masin	189
Victoria Urquiza	
ACERCA DE ESTA REVISTA	203

Notas contra el imperio de la corrección política en clases de literatura

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

abraham@ffyl.uncu.edu.ar • orcid.org/0000-0002-6542-3157

Describir, deshilar ¿qué? Los matices. En efecto, querría, si estuviera en mi poder, mirar las palabras-figura (empezando por lo Neutro) con una mirada oblicua que haga aparecer los matices (mercancía cada vez más preciosa, verdadero lujo desplazado del lenguaje; en griego = *diaphorá*, palabra nietzscheana). Compréndase bien: no es la búsqueda de una sofisticación intelectual. Lo que busco en la preparación del curso es una introducción al vivir, una guía de vida (proyecto ético): quiero vivir según el matiz. Hay una maestra de matices, la literatura: intentar vivir según los matices que me enseña la literatura [...] → cátedra de semiología literaria = 1) Literatura: código de matices + 2) Semiología: escucha o visión de los matices (Barthes, 2004: 56-57).

Este pasaje se encuentra entre los apuntes de los cursos que dictó Roland Barthes en el Collège de France entre 1977 y 1978. En él, Barthes parece despejar sutilmente ciertos malentendidos que podrían producirse con sus estudiantes aclarando que, aunque sean un “lujo desplazado del lenguaje” y de la cultura, los matices presentes en las obras literarias y la predisposición para escucharlos y hacerlos significar no son pura “sofisticación intelectual”, sino una actividad necesaria para la vida que le parece deseable. En uno de sus tantos trabajos dedicados al pensamiento de Barthes y citando ese mismo fragmento, Gabriela Simón destaca la

función político-educativa que Barthes ve en la literatura por su carácter de “maestra de matices”:

En un movimiento de resignificación que desbarata la *doxa*, el matiz es para Barthes tanto una práctica escrita como una política de la escritura. Y también el deseo de una práctica social y educativa: “necesidad cívica de enseñar los matices”. Pues el matiz es un aprendizaje de la sutileza, en tanto la sutileza no conlleva ni una debilidad teórica ni una debilidad ideológica (2021: 8).

En un presente en el que la tendencia a la homogeneización inhibe los matices en la construcción de nuestras subjetividades, debilita gravemente nuestra capacidad para empatizar o identificarnos con personas diferentes en situaciones experienciales diferentes, y nos fuerza a proyectar nuestra vida eligiendo alguna de las opciones o pseudo-opciones prefabricadas de un menú que es cada vez más restringido y miserable, viene muy bien recordar estas ideas de Barthes en nuestras clases de literatura, teatro, ficción, arte. Es indispensable no perder de vista algunos dones fundamentales que esas prácticas tienen para aportarle a nuestra vida social, sobre todo en momentos en que empezamos a notar en clase la dificultad para ver los matices y empezamos a sentir, por enseñar a leerlos, la necesidad de disculparnos de posibles malentendidos que ya no son el lujo o la sofisticación intelectual, sino que están provocados por el temor a desviarnos de correcciones políticas. Las luchas sociales por la justicia están muy bien. Las correcciones políticas sobre lo que uno dice o piensa, sobre todo en espacios de arte y aprendizaje, son algo muy distinto y no nos dejan hacer en paz a docentes y artistas un trabajo que es urgente en nuestra época y del que no se ocupa ninguna otra actividad. Ese trabajo no es aleccionar y además nos empieza a resultar difícil hacerlo cuando sentimos una mirada vigilante sobre nosotros. No es repetir lo que está previsto ni confirmar lo instalado. Le podríamos poner muchos nombres, pensarlo de distintas maneras. Justamente esa es una parte de la gracia. El mismo Barthes lo conceptualizó de formas diferentes a lo largo de su vida. Por ejemplo: lograr escuchar los matices o producir desplazamientos.

Coordinado por tres docentes de la Universidad Nacional de San Juan, Gabriela Simón (que es además vicepresidenta de la Asociación Argentina

de Semiótica), María Julieta Alós y Darío Flores, el dossier que se publica en este número de *Boletín GEC* ofrece ricas herramientas para enseñar a leer en los textos los matices o los desplazamientos. Como explican en el artículo introductorio con más detalle de lo que haré acá, entre las categorías barthesianas, eligen centrarse esta vez en los conceptos de “figura” y “desplazamiento” para indagar “las políticas de la literatura como políticas de despoter en tanto tienden a la suspensión, el desvío, el *desplazamiento* de las relaciones de fuerza que instituyen [...] los discursos”. Las diversas operaciones por las que la literatura consigue correrse de la *doxa* y provocar matices que no están previstos por ella, así como la potencia de las categorías críticas que las autoras y los autores ponen en funcionamiento (Barthes, Deleuze y Guattari, entre otros), se muestran no solamente en trabajos de crítica literaria sobre textos de Mariana Enriquez (en el artículo escrito por Julieta Alós), Roberto Bolaño (por Darío Flores) y María Negroni (por Marcela Coll y Laura Raso), sino también en el análisis de problemáticas de alguna manera vinculadas con mi reflexión inicial, aunque no necesariamente coincidentes con mis opiniones vertidas en esta nota, por supuesto: Eric Hernán Hirschfeld estudia en Barthes el pensamiento y las acciones de desplazamiento respecto de las relaciones de poder enquistadas en las instituciones educativas y, por su parte, Gabriela Gasquez cierra el dossier con un artículo sobre las contradicciones de una sociedad que celebra la comunicación al mismo tiempo que la dificulta y la destruye en tanto experiencia.

En la sección Estudios, se publican cuatro artículos de temática libre en los que, sin embargo, no faltan algunas resonancias con el hilo conductor del dossier. Amalia Barchiesi analiza, en *El país del diablo* de Perla Suez, la la desautomatización que esa novela opera sobre la imagen del “desierto” patagónico configurada por la ideología positivista del siglo XIX. María Lucrecia Caire estudia un corpus de cuentos del escritor entrerriano Víctor Juan Guillot que fueron publicados en la *Revista Multicolor de los Sábados* y sostiene la necesidad de otorgarle el lugar que merece en la escena literaria nacional. Centrándose en *Un cuarto propio* y *Las mujeres y la narrativa de ficción*, Hernán Diez examina las tensiones de Virginia Woolf

con las convenciones del mundo universitario inglés y caracteriza su toma de posición como la de una *outsider*. Adriana Milanés indaga, en una novela de Cristina Fallarás, la recuperación de la memoria de los vencidos en la Guerra Civil española por parte de las generaciones siguientes.

Finalmente, el número se cierra con una entrevista que hizo Victoria Urquiza a la poeta Claudia Masin pensando en dialogar con el dossier. Se titula “La insumisión de la poesía” y, aparte de interesantes declaraciones sobre sus procesos creativos y su poética (que conjuga arte y curación), contiene algunos detalles con los que me gustaría cerrar esta nota retomando mi reflexión inicial. Luego de señalar que la poesía hace “estallar los binarismos”, complejiza el lenguaje, lo despoja de “prejuicios, de mandatos, de juicios” para “transformarlo en otra cosa, incluso en algo que pueda estar a veces en las antípodas de aquello que nos fue inculcado como un veneno en la infancia”, Masin se refiere a uno de los procedimientos que ha utilizado para crear desplazamientos (la máscara) y dice lo siguiente:

[...] permite descentrar, salir del “yo” tan encerradito en sí mismo, y explorar un poquito más otras vidas, otros mundos. Imaginar. Yo siempre pienso que la imaginación es la base de la compasión. Si podemos imaginar cómo sería ser ese otro, es mucho más difícil que querramos exterminar a ese otro, matarlo, anularlo, invisibilizarlo. El otro pasa a ser tan humano como yo. Siempre lo fue, pero al hacer ese movimiento nos damos cuenta: “Uy. No le pasan cosas tan diferentes de las que me pasan a mí”.

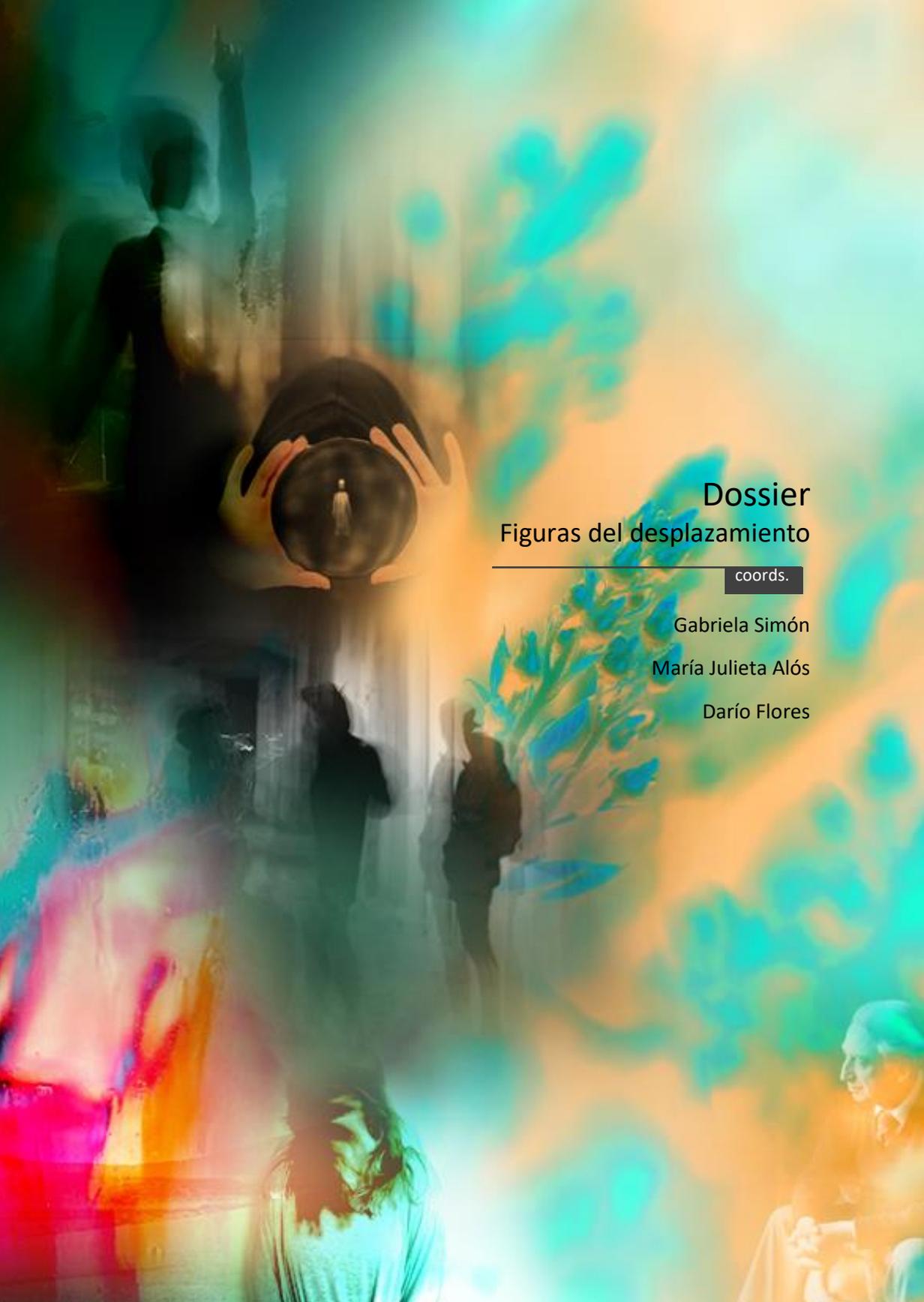
No puede estar más claro. Me provoca admiración que Masin se haya dado cuenta de que hoy hace falta decir fácil y clarito eso que en otros tiempos quizás fuera mucho más evidente: que uno de los grandes dones curativos de la literatura, la ficción, el arte, es potenciar nuestra capacidad de empatía. Sin embargo, hay algo en sus palabras que me produce disidencia o incompreensión. Antes de ese pasaje, Masin explica que a ella le gustaba referirse a ese fenómeno con una palabra hermosa (“empatía”), pero como fue cooptada por el discurso *new age* ahora prefiere “compasión”, aunque tampoco sea la ideal por sus resonancias religiosas. El desplazamiento no me parece acertado ni liberador, o al menos no alcanzo a entenderlo. “Compasión” está demasiado asociada en nuestro

lenguaje cotidiano al acto de emocionarse ante las desgracias de los otros y el arco de emociones que somos capaces de compartir es mucho más amplio, no tiene por qué estar limitado a la familia emocional del sufrimiento o la tristeza. Creo que esa palabra nos atrapa en un mandato del presente que rige más férreo sobre el arte que sobre las instituciones de la justicia, tal vez como una forma de compensación: compadecer a las víctimas, cosa que se desliza en las palabras de Masin (no exterminar, no matar, no anular, no invisibilizar). Yo hubiera preferido liberar la palabra “empatía” de connotaciones indeseables en lugar de reducir tanto nuestro régimen afectivo con la palabra “compasión”. Buscar un término que permita incluir más emociones y me permita explicar más fácilmente en clase, por ejemplo, que también somos libres de sentir alegría cada vez que un personaje consigue con sus luchas ir achicando o haciendo desaparecer esa parte de víctima que no es el único matiz de su carácter y que, en mayor o menor grado, tenemos todos y todas.

Referencias

Barthes, Roland (2004). *Lo neutro: Notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1977-1978*. México: Siglo XXI.

Simón, Gabriela (2021). “Literatura y Semiótica, espacios de matices”. Gabriela Simón (coord.), *Entre matices: Notas sobre literatura argentina y latinoamericana contemporáneas*. San Juan: Universidad Nacional de San Juan. 7-17.



Dossier

Figuras del desplazamiento

coords.

Gabriela Simón

María Julieta Alós

Darío Flores

Figuras del desplazamiento

Interrogar, sacudir, inquietar: la literatura y sus potencias de acción

Displacement figures. Questioning, shaking, disturbing: Literature and its powers of action

Gabriela Simón

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
gsimon27a@gmail.com • orcid.org/0009-0009-9996-4435

María Julieta Alós

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
julietaalos21@gmail.com • orcid.org/0009-0001-4683-5682

Darío Flores

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
dfcorrecciones@gmail.com • orcid.org/0009-0001-4683-5682

Recibido: 15/05/2023. Aceptado: 07/06/2023

Resumen

Este artículo conceptualiza el eje del dossier “Figuras del desplazamiento”. Para ello, en primer lugar, situamos la noción de desplazamiento en relación con la literatura desde la mirada de Roland Barthes. Específicamente nos centramos en las potencias de acción de la literatura: interrogar, inquietar, sacudir. En segundo lugar, delimitamos la noción de figura barthesiana que es clave para entender que, en los textos reunidos en el dossier, la noción de desplazamiento aparece en estado de diseminación y variación. Por último, presentamos cada uno de los artículos que integran el conjunto.

Palabras clave: literatura, desplazamiento, figura, Roland Barthes

Abstract

This article conceptualizes the axis of the dossier “Displacement figures”. To do this, first of all, we situate the notion of displacement in relation to literature from the perspective of Roland Barthes. Specifically, we focus on the powers of action of Barthesian figure, which is key to understand that, in the texts gathered in the dossier, the notion of displacement appears in a state of dissemination and variation. Finally, we present each of the articles that make up the set.

Keywords: literature, displacement, figure, Roland Barthes

Desplazarse puede significar entonces
colocarse allí donde no se lo espera.

Roland Barthes

Si bien toda literatura conlleva cierta inscripción institucional, y como todo discurso participa en relaciones de poder, su irreductible intransitividad –el hecho de constituir un “lenguaje inútil”– la sustrae de la voluntad de representar, comunicar e intervenir propia de otros discursos. Es decir, en la literatura siempre hay una tensión entre los poderes retóricos de su efectucción discursiva y su propio poder de interrogar, sacudir e inquietar (Barthes, 1998). Desde este punto, consideramos las políticas de la literatura como “políticas de despoder”, en tanto tienden a la suspensión, el desvío, el *desplazamiento* de las relaciones de fuerza que instituyen, por su naturaleza gregaria y moral, los discursos (Giordano, 2016). Desplazarse es para Barthes una forma de esquivar los paradigmas y con ello rehuir la eficacia asertiva y disciplinaria del lenguaje. El desplazamiento, entonces, es un movimiento contra-discursivo del orden de la desestabilización, la subversión y la resistencia.

En este dossier, pensamos en figuras del desplazamiento a partir de Roland Barthes (2004, 2014) y, con él, entendemos la figura como un retazo o fragmento del discurso que el sujeto lector/a (o escuchador/a) recorta en función de cierta recurrencia, cuando reconoce algo que ya ha

visto, leído, escuchado o vivido. A su vez, Barthes entiende la figura como un *topos*, un lugar, un tema que muestra una versión de un tema más general (Simón, 2010 y 2015). Así, si el tema general es el desplazamiento, cada figura hace emerger diversos matices del desplazamiento en los textos. Proponemos entonces este dossier como una tópica o constelación de figuras, donde cada una de ellas condensa y articula de manera singular un sentido específico del desplazamiento. En ese horizonte se inscribe nuestro trabajo, que indaga sobre la potencia del desplazamiento como una política literaria del despoter. Los textos aquí reunidos escriben en torno a esta fuerza activa que constituye el desplazamiento y sus efectos para pensar qué puede la literatura.

El dossier comienza con el artículo de María Julieta Alós: “*Hacer vivir-dejar morir- hacer huir*. La fuga de Carla en *Cómo desaparecer completamente* de Mariana Enriquez”. El análisis se detiene en la construcción del personaje de Carla como una figura de lo monstruoso ya que a partir de su presencia en el relato se visibilizan las significaciones sociales y políticas que conlleva un rostro. Alós muestra cómo el texto permite pensar qué se genera cuando se tensiona lo que se espera del rostro y este rehúye a los órdenes asignados por la *máquina de rostridad* (Deleuze y Guattari). Frente al *hacer vivir y dejar morir* biopolítico, se leen los movimientos desterritorializantes de Carla desde el *hacer huir* deleuziano, como una fuerza que permite trazar líneas de fuga. Alós retoma a Barthes, quien considera la huida como un tercer término impensado por la doxa, y plantea que en el texto de Enriquez pueden leerse las posibilidades de lo abyecto en la disputa y problematización de las políticas del rostro.

En “Una cosa que intercepta la luz. Figuraciones desplazadas del libro en Roberto Bolaño” Darío Flores retoma a Roland Barthes, quien señala que atentar contra la regularidad material de la obra equivale a amenazar la idea misma de literatura. Sin embargo, toma este planteo con una salvedad: donde Barthes dice *obra*, Flores dice *libro*, en la hipótesis de que atentar contra la materialidad del objeto mismo es también una forma de amenazar la idea tradicional de literatura. Por otra parte se habla de *figuraciones* como la posibilidad de elaborar teórica y estéticamente

versiones alternativas de cualquier objeto que pueda ser pensado y desde ahí se piensa la escritura de Bolaño. En su escritura estas figuraciones se presentan en términos de *desplazamientos* respecto de los usos habituales del libro: el libro-obstáculo, el libro-ladrillo, el libro-alimento, el libro-apéndice, el libro-cosa y el no-libro. Concluye Flores que al hendir una distancia, al operar un desplazamiento entre el objeto y sus funciones, el gesto de Bolaño sacude los sentidos cristalizados en torno al libro, restituyendo metonímicamente a la literatura su intransitividad constitutiva, su poder de fuga.

En “Un censo de escenas ilegibles”: sobre *El corazón del daño* de María Negroni”, Marcela Coll y Laura Raso centran su lectura de la novela en la *desobediencia* como estrategia discursiva de liberación respecto del poder de sujeción de la lengua madre (“madrelengua” en la novela). Se trata de oponer a lo dado del lenguaje, a lo impuesto, lo heredado, alternativas, líneas de fuga que abran vías hacia otras posibilidades vitales, desestabilizando las opresiones paradigmáticas por las que el lenguaje obliga a decir y a ser. En la novela de Negroni las autoras localizan este aspecto en estrategias textuales como el desplazamiento de las formas canonizadas de la narración y de los géneros literarios tradicionales, la subversión de las normas sintácticas, morfológicas y semánticas, y la fuga insistente hacia otros textos que la escritora convoca como interpelación a lo que la literatura puede –y no– decir.

En “Desplazamientos entre la Lección y la Investigación: notas sobre un Barthes profesor de literatura”, Eric Hernán Hirschfeld se detiene en un Roland Barthes profesor y director de investigación. Hace un recorrido por textos barthesianos en los que encuentra postulados éticos, pedagógicos y teóricos en espacios académicos de enseñanza e investigación. Para Hirschfeld, en tanto desplazamiento, las reflexiones que Barthes propone sobre la universidad dibujan una figura esquiua que cuestiona las categorías protocolares del docente e investigador como lugar de poder. Así, Barthes tiende a descentralizar esas categorías para poner en duda los espacios de saber en tanto doxa y ley. Desde esta mirada singular que profundiza en la dimensión institucional del semiólogo francés, este

artículo constituye un aporte para reflexionar acerca de los modos de habitar la universidad y las aulas de lengua y literatura.

En “Ante la instauración de un sentido comunicacional: exilio, hospitalidad, amistad y mutismo”, María Gabriela Gasquez se propone, en primer lugar, recuperar algunas inquietudes que acercan a una búsqueda: la de conjugar sentidos del vivir y experiencia, poniendo en discusión la concepción de comunicación contemporánea. En segundo lugar, el artículo se dedica a pensar, desde diferentes fragmentos literarios, el sentido del vivir en el marco de una sociedad cuyo proyecto de humanidad celebra la comunicación, en el mismo momento en que nos convierte en testigos de la destrucción de una experiencia que la haga posible. Gasquez propone la literatura como un espacio desde el cual abordar figuras del desplazamiento, en este caso, respecto a las verdades consagradas en torno a los sentidos del vivir que impone “la ideología comunicacional actual”. Si esta última se define por el contacto permanente, el continuum y la imposición de un común, los fragmentos recuperados permiten reconocer el exilio, la distancia y el silencio como voluntad de negación ante la instauración de un orden comunicacional y un sentido del vivir que se pretende totalizador.

Figuras del desplazamiento: los artículos que integran este número ponen en escena múltiples movimientos en los que la literatura rehúye la violencia de un lenguaje asertivo. Son textos que nos permiten pensar en el arte como una “práctica de la sacudida”. En palabras de Giordano (2016):

Como la *sacudida* es en un comienzo –un comienzo que debería no tener término- un gesto intransitivo, un desplazamiento sin dirección, es también ‘un momento difícil de soportar’: descompone sin recomponer, fragmenta sin volver a totalizar. Suscita la *deriva* de los discursos, desplazándolos más allá y al lado de los conflictos morales, cuidándose de no instalarlos en ningún lugar (39).

Así, quizás, preguntarnos sobre lo que puede la literatura es también pensar en su potencia de desplazamiento como una sacudida, un temblor, una resistencia.

Referencias

Barthes, Roland (1998). *El placer del texto*. México: Siglo XXI.

Barthes, Roland (2004). *Lo Neutro*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Barthes, Roland (2014). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.

Giordano, Alberto (2016). *Con Barthes*. Santiago de Chile: Marginalia Editores.

Simón, Gabriela (2010). *Las semiologías de Roland Barthes*. Córdoba: Alción.

Simón, Gabriela (2015). "Pensar en neutro". Gabriela Simón (coord.), *Coreografías de lo Neutro. Escritos sobre literatura argentina contemporánea*. Córdoba: Portaculturas. 7-21.

*Hacer vivir- dejar morir- hacer huir. La fuga de Carla en *Cómo desaparecer completamente* de Mariana Enriquez*

To make live- to let die- to make flee: *Carla's flight in How to disappear completely by Mariana Enriquez*

María Julieta Alós

Universidad Nacional de San Juan, Argentina

julietaalos21@gmail.com • orcid.org/0009-0001-4683-5682

Recibido: 21/04/2023. Aceptado: 26/05/2023.

Resumen

En este artículo abordamos la novela de Mariana Enriquez (2004) *Cómo desaparecer completamente*. Nos detenemos en la construcción de Carla como una figura de lo monstruoso porque consideramos que a partir de su presencia en el relato se visibilizan las significaciones sociales y políticas que conlleva un rostro. El texto nos permite pensar qué se genera cuando se tensiona lo que se espera del rostro y este rehúye a los órdenes asignados por la *máquina de rostridad* (Deleuze y Guattari, 2002). Frente al *hacer vivir y dejar morir* biopolítico (Foucault, 1991), leemos los movimientos desterritorializantes de Carla desde el *hacer huir* deleuziano, como una fuerza que permite trazar líneas de fuga. Si consideramos la huida como un tercer término impensado por la doxa (Barthes, 2004), entonces creemos que el texto de Enriquez nos permite leer las posibilidades de lo abyecto en la disputa y problematización de las políticas del rostro.

Palabras clave: rostridad, biopolítica, monstruosidad, líneas de fuga, Mariana Enriquez

Abstract

In this article we approach Mariana Enriquez novel's *How to disappear completely*. We stop at the construction of Carla as a figure of the monstrous because we consider that from her presence in the story the social and political meanings that a face entails are made visible. The text allows us to think about what is generated when what is expected of a face is stressed and it flees from the orders assigned by the *faciality machine*

(Deleuze & Guattari, 2002). Faced with the biopolitical *to make live and let die* (Foucault, 1991), we read Carla's deterritorializing movements from the Deleuzian *to make flee*, as a force that allows us to trace lines of flight. Since flight is a third term unthought of by doxa (Barthes, 2004), we believe that Enriquez's text allows us to think about the possibilities of the abject in the dispute and problematization of the politics of the face.

Keywords: faciality, biopolitics, monstrosity, lines of flight, Mariana Enriquez

We don't really want a monster taking over
Tiptoe around, tie him down
We don't want the loonies taking over
Tiptoe around, tie them down

Radiohead. *Go to sleep*.

Cómo desaparecer completamente es una novela escrita por Mariana Enriquez, publicada por primera vez en 2004. El protagonista es Matías Kovac, un joven bonaerense quien inicia un trayecto que le permitirá desapegarse del barrio marginal en el que creció siendo abusado por su padre y rodeado de circunstancias adversas. Sin embargo, lo que nos interesa de este texto no es principalmente la historia de Matías, sino la figura monstruosa de Carla, su hermana, una joven hermosa que se casa y tiene un hijo con el Tigre, narcotraficante que es asesinado por un ajuste de cuentas. En el presente de la narración la vida de Carla ha cambiado abruptamente: luego del asesinato de su esposo decide quitarse la vida disparándose en la cara, plan que se frustra y resulta en la desfiguración de su rostro, convirtiéndose así en uno de los "monstruos" del profundo conurbano:

Y después llegarían los números fijos: el nene quemado que te tironeaba del brazo pidiendo monedas (otro monstruo. En el barrio había varios. La gorda Suárez. Quién más está. El Petete, con la hernia en los huevos... como si tuviera los pantalones cagados, el Nene, con la cabeza puntiaguda... la madre del carnicero que se cortó la mano con la picadora de carne... Y Carlita). Los ex combatientes. La renga, el ciego del charango, el ciego de las zambas, el sin piernas, el desocupado, los nenes sucios y gritones. Nunca más quiero subirme a este tren de mierda, a este tren lleno de monstruos,

pensó Matías, porque me van a contagiar, nunca más, nunca más (Enriquez, 2018: 142).

A Carla nunca se le cede la voz, está narrada desde la perspectiva de Matías y casi todas las palabras de su hermano sobre ella hacen referencia a su rostro desfigurado, generalmente cubierto por un pasamontañas:

Lucía le había sacado el pasamontañas a su hermana para pasarle la apetosa crema que evitaba una deformación mayor. La película de piel que cubría el hueco donde había estado el ojo izquierdo de Carla se estremecía cuando ella respiraba. Como si parpadeara. Todo ese lado de la cara se estaba poniendo rugoso; las áreas lisas eran rosadas, pero estaban atravesadas por carne que sobresalía, amarronada, como costurones. No tenía labio inferior, ni mentón. Matías cerró los ojos, pero sabía que nunca iba a olvidarse de ese parpadeo (22).

Si bien en numerosas ocasiones Matías alude a la intención de expresarse de su hermana, quienes la rodean no registran en ella más que sonidos del mundo animal. Sus intentos de hablar, impedidos por haber perdido su lengua tras dispararse en la cara, son calificados como “aullidos” (9) o rugidos: “Entonces, por lo general, el silencio era completo. Salvo cuando Carla, que no podía hablar, gruñía y gritaba: era su forma de pedir que sacaran a su hijo de la habitación, porque no quería verlo. Mamá la retaba, le decía que nada justificaba que fuera una mala madre” (35).

Otro de los rasgos por los que Carla es tratada como “anormal” es su apatía como madre, ya que no presenta interés alguno en maternar a Juan, el hijo que tuvo con el Tigre. Su madre se queja constantemente de eso pero no está dispuesta a pagar ninguno de los tratamientos que Carla necesita para recomponer su vida; ya sea una cirugía facial o ayuda profesional para su hija, “cada vez más flaca y deformada, tan abandonada por todos que seguro ya no tenía fuerza para caminar” (35).

Nos detenemos en la construcción de Carla como una figura de lo monstruoso ya que consideramos que a partir de su presencia en el relato se visibilizan las significaciones sociales y políticas que conlleva un rostro. Para abordar la noción de rostro retomamos en primer lugar las palabras

de Soledad Boero, quien señala que el rostro es signo de individualidad, identidad, pero además es el lugar de la política:

Lo cierto es que muchos estudios coinciden en que el rostro es ante todo rostro humano y es el lugar de la mirada; lugar desde donde se ve y desde donde se es visto a la vez, razón por la cual es el lugar privilegiado de las funciones sociales y el soporte más significativa que ofrece el hombre. Al mismo tiempo, como decíamos, el rostro se convierte en la máscara que no permite ver nada (2019: 2).

Deleuze y Guattari (2002) conceptualizan al rostro como un sistema que integra dos regímenes de signos; el eje de la significancia y el eje de la subjetivación¹. El rostro es para los franceses el dispositivo pared blanca, agujero negro sobre el que se monta la intersección de estos dos ejes. El sistema del rostro, entonces, está formado por ambos: pared blanca; los signos, agujero negro; la conciencia. Sin embargo, este sistema no constituye por sí mismo un rostro, sino que los rostros concretos surgen de una *máquina abstracta de rostridad*:

El rostro sólo se produce cuando la cabeza deja de formar parte del cuerpo, cuando deja de estar codificada por el cuerpo, cuando deja de tener un código corporal polívoco multidimensional [...]. Dicho de otro modo, la cabeza, todos los elementos volumen-cavidad de la cabeza, deben ser rostrificados. Y lo serán por la pantalla agujereada, por la pared blanca-agujero negro, la máquina abstracta que va a producir rostro (Deleuze y Guattari, 2002: 176).

Deleuze y Guattari advierten cómo el rostro es un espacio en el que operan ciertos agenciamientos de poder, produciendo rostros que aparentan ser universales pero funcionan como políticas de inclusión/exclusión. Los filósofos organizan dos aspectos centrales de la máquina abstracta. En primer lugar “cualquiera que sea el contenido que

1 Previamente dirán Deleuze y Guattari sobre los regímenes del organismo, la significancia y la subjetivación (estratos que los pensadores proponen desarticular): “Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo –de lo contrario, serás un depravado–. Serás significativa y significado, intérprete e interpretado –de lo contrario, serás un desviado–. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado –de lo contrario, sólo serás un vagabundo–” (2002: 164).

se le dé, la máquina va a proceder a la constitución de una unidad de rostro, de un rostro elemental en relación biunívoca con otro: es un hombre o una mujer, un rico o un pobre, un adulto o un niño, un jefe o un subordinado, ‘un x o un y’” (Deleuze y Guattari, 2002: 182). No poseemos entonces, un rostro, si no que nos introducimos en un rostro organizado y producido en torno a unidades. En segundo lugar, “dado un rostro concreto, la máquina juzga si pasa o no pasa, si se ajusta o no se ajusta, según las unidades de rostros elementales. La relación binaria es, en este caso, del tipo ‘si-no’” (182). La máquina rechaza constantemente los rostros o gestos inadecuados, pero vuelve a producir variaciones para todo lo que escape a esas relaciones biunívocas e instala nuevas relaciones binarias. Fuera de conservar la individualidad de un rostro, lo que hace la máquina es objetivarlo, fijarlo en el orden capitalista.

La máquina de rostridad ordena normalidades, el ejemplo máximo es el rostro de Cristo, que es el del sujeto de la razón moderna y la sociedad capitalista: “Si el rostro es Cristo, es decir, el Hombre blanco medio-cualquiera, las primeras desviaciones, las primeras variaciones-tipo son raciales: hombre amarillo, hombre negro, hombres de segunda o tercera categoría. [...] Deben ser cristianizados, es decir, rostrificados” (Deleuze y Guattari, 2002: 183). En esta cristianización del rostro aquellos que queden en los márgenes serán excluidos. A la capacidad del rostro de desterritorialización, la máquina le impone la incapacidad de movilizar nuevos mundos, de producir subjetividad; le impone los rasgos de una rostridad estereotipada².

En este punto nos detenemos en Carla, cuya vida sufre una transformación desde que intenta suicidarse y su rostro pierde la forma. Boero (2017) indaga en la narración de la experiencia de desfiguración del rostro materno en *El desierto y su semilla* de Barón Biza. Sobre la vida que se pone en juego en esa experiencia, escribe: “Es la potencia de una vida

2 La desterritorialización del rostro es absoluta, “puesto que hace salir la cabeza del estrato de organismo, tanto humano como animal, para conectarla con otros estratos como los de significación o subjetivación” (Deleuze y Guattari, 2002: 180).

que se sale de sus cauces humanos, que atraviesa zonas de monstruosidad, lo que se deja entrever en el rostro materno desfigurado y a la que el narrador ya no puede representar con figuras, sino que debe recurrir a otros modos de indagar en lo que no tiene forma” (48). En cuanto al estatuto del rostro desfigurado y la dificultad de nombrarlo, Boero señala: “De algún modo, los huecos de la cara, las cavidades hundidas de los ojos, la presencia del hueso, estarían escenificando “el ser del lenguaje en el franqueamiento de sus límites”, un umbral más allá del cual no hay lenguaje posible” (2009: 529). Si el rostro ordena normalidades, ¿qué pasa cuando un rostro rehúye de lo asignado? Si el rostro es un producto, ¿qué pasa cuando se fisura esa producción? La pregunta que se plantean estxs pensadorxs es la misma que, indirectamente, interpela a quienes rodean a Carla, conflicto que se visibiliza en los modos en que la nombran, recurriendo a adjetivos y comparaciones con elementos del mundo de lo no-humano:

Carla tenía una voz preciosa antes, pensaba Matías. Un poco molesta, a lo mejor. Como de nena. A los tipos les encantaba. Ahora gemía y se parecía tanto a un ser humano como las gatas en celo se parecen a un bebé (Enriquez, 2018: 43).

Carla no quería comer, nada de nada, esa noche tampoco. Igual que la gata. Noche había dejado de comer un día [...] A Noche le habían dado suero, también. Al pedo. Pobrecita. Pero no se quejaba. Esa gata era alucinante (96-97).

[...] y la voz del monstruo gimiendo detrás de la puerta. Carla había empezado a gritar otra vez. Empezaba como un gimoteo, seco (porque con la lengua no podía ni murmurar), un gimoteo que subía de tono y subía y se hacía agudo y monótono hasta que la ronquera lo convertía en el grito de un animal desconocido (74).

Al rehuir del rostro estereotipado, aparece en primer plano la inhumanidad del rostro de Carla, que para Deleuze y Guattari es su condición primitiva:

El rostro no es animal, pero tampoco es humano en general, incluso hay algo absolutamente inhumano en el rostro. Es todo un error hacer como si el rostro sólo deviniese inhumano a partir de un cierto umbral: primer

plano, ampliación exagerada, expresión insólita, etc. Inhumano en el hombre, el rostro lo es desde el principio, el rostro es por naturaleza primer plano, con sus superficies blancas inanimadas, sus agujeros negros brillantes, su vacío y su aburrimiento (2002: 176).

Las fuerzas extrañas y abyectas que hay en Carla, aquello que excede las gramáticas con que sus familiares intentan describirla, abren su rostro a la dimensión de la monstruosidad; en los pliegues de su deformación emergen potencias que desbordan los límites de lo humano. Para pensar en *el saber del monstruo* retomamos las palabras de Giorgi:

Es en relación a esta ambivalencia entre lo humano y lo monstruoso que podemos pensar en las “tecnologías” que producen la legibilidad social y cultural, y la reconocibilidad política de lo humano: lo que reconocemos como “humano” resulta de una producción política, jurídica, epistémica, estética, que tiene lugar sobre el fondo de lo monstruoso (2009: 324).

Si señalamos con Agamben (2006) que en cada instancia en la que se decide qué es lo humano se juega una decisión biopolítica, podemos afirmar que Carla habita el umbral biopolítico, aquel espacio de excepción que ocupan las vidas monstruosas por su condición liminal y al que Carla ingresa desde que su rostro adquiere una condición informe y extraña, revelando su carácter inhumano. Coincidimos con Andrea Torrano en que “la monstruosidad, al igual que la animalidad, se instala en la problematización del espacio normativo y jerárquico de las políticas sobre la vida, en la tensión constitutiva de la biopolítica entre vidas protegidas y vidas eliminables” (2014: 93). El rostro de Carla incomoda y pone en jaque a quienes la rodean, en las palabras con que otros refieren a su persona se evidencia el desplazamiento de la línea que divide lo humano de lo no humano. Para su familia, la vida de Carla no merece ser vivida:

A veces pensaba en esas situaciones de película de televisión norteamericana, y se imaginaba que su hermana le decía “matame” o “ayúdame a matarme” o le contaba que iba a intentar suicidarse otra vez y le pedía que no dijera nada. ¿Qué haría él en esas circunstancias? Bueno, no la ayudaría, pero tampoco la pararía si quería volver a intentarlo. Nadie le iba a echar la culpa... si todos querían que Carla se muriera. O no, que se

muriera no, pero que no le errara, eso seguro. Qué pesadilla haber errado así. [...] Qué loco que fallara, pobre Carla (Enriquez, 2018: 42).

No existe posibilidad, para quienes la rodean, de imaginar un futuro posible para esa joven, perder su atractivo pareciera haberla condenado para siempre. Carla es constantemente tildada de “loca”, como si la desfiguración de su rostro fuera inevitablemente también la pérdida de su razón, otro rasgo de humanidad del que se la despoja. Así, Carla se convierte en un “monstruo” cuya existencia se reduce a estar aislada, escondida de sus vecinxs chusmas y sin posibilidad de verdadera comunicación, ya que nadie se preocupa por hablar con ella: “Los amigos de Carla la visitaron al principio pero después, cuando se dieron cuenta que ella estaba loca, o que ya no había nada que hacer, o cuando se impresionaron mucho, dejaron de hacerlo” (47).

Deleuze y Guattari proponen “deshacer el rostro”, proyecto mediante el cual se intentaría desestabilizar la máquina de rostridad, ensayar nuevas corporalidades, nuevas humanidades o inhumanidades, liberar las “desviaciones”:

Hasta tal punto que si el hombre tiene un destino, ese sería el de escapar al rostro, deshacer el rostro y las rostrificaciones, devenir imperceptible, devenir clandestino, no por un retomo a la animalidad, ni tan siquiera por retornos a la cabeza, sino por devenires-animales muy espirituales y muy especiales, por extraños devenires en verdad que franquearán la pared y saldrán de los agujeros negros, que harán que hasta los rasgos de rostridad se sustraigan finalmente a la organización del rostro, ya no se dejen englobar por el rostro, pecas que huyen hacia el horizonte, cabellos arrastrados por el viento, ojos que uno atraviesa en lugar de mirarse en ellos o de mirarlos en el taciturno cara a cara de las subjetividades significantes (2002: 176).

Lo que los filósofos se preguntan, señala Boero, es “cómo liberar esos rasgos de rostridad [...] y abrir su superficie a componentes pre individuales, impersonales, a materias no formadas y tiempos no humanos que tensionen y provoquen temblores en aquello que representaría y transmitiría una cara” (2019: 4). Ante este planteo, consideramos que el texto de Enriquez colabora en la construcción de una política del rostro que

nos permite pensar en qué se genera cuando se tensiona lo que se espera de un rostro y este huye de sus roles asignados, estereotipados, para convertirse en algo más. Si bien se describe a Carla antes del accidente, los lectores no sabemos cómo era su cara antes de desfigurarse. Y es que toda la potencia radica en la expresividad que ha adquirido su rostro cubierto por un pasamontañas en el presente de la narración, y en cómo devuelve a quien lo mira aquello que pocos están dispuestos a tolerar: “El fondo informe del rostro –aquello que todavía no ha sido codificado por el biopoder– se encuentra latente en todas las marcas faciales, en todos los contornos y ángulos de la cara y se conecta a fuerzas no humanas que todavía no han sido capturadas por las gramáticas de lo social” (Boero, 2019: 3).

Nos detenemos en el pasamontañas, que leemos como signo de lo intolerable, de la necesidad de ocultar aquello que nadie quiere ver:

Por suerte tenía el pasamontañas, aunque el pasamontañas era bastante feo también. Carla, por algún motivo, quería usar uno solo, el blanco, y dejaba que se lo sacaran sólo para lavarlo. Siempre estaba sucio en los bordes alrededor de la boca, con restos de puré pegoteados, y se estaba deshinchando a la altura del cuello, pero no había forma de obligarla a usar otro. Tenía otro color negro, que le hacía parecer una terrorista hambreada. El negro, pensaba Matías, era mejor porque la mugre se le notaría menos. Pero Carla lo odiaba y pateaba cuando intentaban ponérselo. Después de todo, pensaba Matías, que se quedara con el blanco si le gustaba. Igual, nadie la veía, no se suponía que debía quedarle bien (Enriquez, 2018: 41).

El balaclava (mejor conocido como pasamontañas) es una prenda que debe su nombre a la ciudad donde se inventa, perteneciente a la península de Crimea. Su uso originario fue el de abrigar a los soldados de Gran Bretaña durante la Guerra de Crimea (1853-1856). En la contemporaneidad esta prenda es conocida no solo como un abrigo para la montaña, sino también como máscara para ocultar el rostro en delitos. Así, el imaginario colectivo asocia el balaclava a la imagen de un ladrón. Si nos preguntamos por el uso del pasamontañas por parte de Carla descartamos por completo la necesidad de abrigo, siendo evidente que lo utiliza para tapar su rostro. Pero, ¿cuál es el crimen por el que Carla no

debería mostrarse? ¿Por qué ese rostro debe permanecer oculto? ¿Qué delito la relega a habitar el estado de excepción, a constituirse en una vida *impura, sagrada* en términos biopolíticos (Agamben, 2017)? El pasamontañas en Carla opera como una herramienta de señalamiento (algo no es correcto en esta persona) y homogeneización (debe ser remediado). Aquella capucha que la joven es obligada a usar funciona como intento de apaciguar lo monstruoso, de ocultarlo. Esa tela que emula una cara organizada, *normal*, (superficie blanca, agujeros negros) logra darle cierta uniformidad al escándalo que constituye su rostro: deshecho, herido, diferente.

Si bien Carla apenas sobrevive en el estado de abandono al que su entorno la somete, diversas señales a lo largo de la narración nos advierten que, así como su hermano, ella también impulsa una huida. En este punto surge la necesidad de proponer un tercer término frente al *hacer vivir y dejar morir* biopolítico (Foucault, 1991), y retomamos así el *hacer huir* deleuziano, fuerza no ya impuesta hacia los cuerpos sino que surge desde la potencia de vida: “hacer huir, no por fuerza a los otros, sino hacer huir algo, hacer huir un sistema como se revienta un tubo... Huir es trazar una línea, varias líneas, toda una cartografía” (Deleuze en Zourabichvili, 2007: 53). Frente a la ambivalencia de una biopolítica que “produce subjetividad, o produce muerte. O torna sujeto a su propio objeto, o lo objetiviza definitivamente. O es política de la vida, o sobre la vida” (Esposito, 2011: 53), nos permitimos pensar en la línea de fuga que instauro el *hacer huir* como una potencia de lo inasible que emerge transversalmente en el umbral biopolítico y atraviesa sus fronteras. “La huida: tercer término impensable para la doxa” (Barthes, 2004: 120): ante los pares de opuestos, los caminos biunívocos que mencionamos en relación a la producción de rostridad; el impulso de fuga, que en Carla empieza desde el momento en que su suicidio resulta frustrado, crea líneas divergentes, vectores de desorganización.

Leemos *Cómo desaparecer completamente* como un texto que presenta diversos movimientos de desterritorialización: “Se distingue una desterritorialización relativa, que consiste en reterritorializarse de otra manera, en cambiar de territorio [...] y una desterritorialización absoluta,

que equivale a vivir en una línea abstracta o de fuga” (Zourabichvili, 2007: 41). Los recorridos desterritorializantes que realizan Matías y su hermana Carla pueden leerse en espejo. Matías necesita escapar del barrio en el que creció. Considera que es en vano hablar de los reiterados abusos de su padre y lo que necesita es actuar; juntar dinero e irse. Urgencia de dormir, urgencia de salir de esa habitación, urgencia de ser un joven “normal” y poder divertirse, tener relaciones, comer sin sentirse mal: urgencia de salir de esa ciudad. El tedio de Matías es absoluto, y reconociendo la situación imposible de su familia, decide que al igual que su hermano debe salir del país, por lo que vende la cocaína que le habían pedido que cuidara para poder marcharse. Así, el protagonista atraviesa distintas circunstancias que le permitirán, quizás, lograr su cometido. El viaje que Matías emprende sobre el final de la narración, cuando finalmente se sube a un taxi para dejar su casa y escapar de las represalias de una banda narco, no es sino el resultado de otro proceso que comienza cuando se proyecta en una red de relaciones por fuera de su familia y su barrio, vínculos que le permiten desarrollar un nuevo tipo de sensibilidad. En primer lugar es apoyado por su amiga Marcela:

Ser raro en la escuela estaba bien, todos se hacían los raros, pero Marcela exageraba. Era muy puta, por empezar, y no era linda. Y le interesaban cosas raras, era amiga de travestis que a la mañana la acompañaban hasta la puerta de la escuela; llegaba totalmente drogada, y a veces dormía o se desmayaba en clase (Enriquez, 2018: 53).

Posteriormente se hace amigo de un grupo de personas pertenecientes a la comunidad LGBTIQ+ que conoce en una “Marcha contra la discriminación”: “Se imaginó que a Rafael y sus amigos del barrio les parecerían repugnantes, pero él no era como ellos. Creía que le gustaban, que le caían bien, pero todavía no podía decidir si eso estaba bien o estaba mal” (64). Estas personas interpelan a Matías moralmente ya que se enfrenta a una controversia entre los discursos de odio aprehendidos a lo largo de su vida y el espacio de contención y reflexión que halla desde que habita estos círculos: “era una vergüenza que se sintiera bien, que estuviera cómodo entre locos y putos y travestis. Lógico, Matías: el chico abusado se lleva bien con los degenerados, los enfermos, no con la gente

normal. Qué vergüenza” (63-64). Son muchos de esos “raros”, de quienes Matías por momentos teme “contagiarse”, quienes más lo ayudan y con quienes más logra identificarse: “por ahí estaban esperando encontrar a alguien que tuviera la misma locura que ellos, o la misma angustia, y aunque no se animaran a hablarse, por ahí se sentían menos solos” (58). En parte es el encuentro con exs *monstruxs* del conurbano, excluidos por su singularidad, lo que permite al protagonista elaborar sus estrategias y tomar el valor de marcharse.

En cuanto a Carla, en su adolescencia había sido popular y exitosa, logrando así enamorar al Tigre, “rey suburbano”:

Esa chica que probaba todo lo que le daban, cualquier droga, cualquier trago, cualquier boliche, cualquier tipo. Carla tenía el pelo larguísimo, rubio, y cuando se lo ataba en una alta cola de caballo, su rostro desnudo, siempre sin maquillaje, se iluminaba. Esos atardeceres de verano, cuando bailaba borracha con la panza al aire, parecía la chica más linda del mundo (13).

Pero tras el intento de suicidio, su vida da un vuelco repentino:

Los médicos decían que Carla podía aprender a hablar de nuevo, pero que tenía que practicar mucho y ella no quería. Se arreglaba escribiendo en un papel. Pero últimamente solo usaba la lapicera cuando quería ir al baño, había que ayudarla porque estaba demasiado débil para hacer la caminata sola o ver a su hijo. Ya no iba al psicólogo, y comía cada vez menos (41).

El objetivo de Matías es huir de esa ciudad monstruosa, que se encarna en Carla pero persiste en todo el ambiente. Mientras que Matías realiza un proceso de desterritorialización que deriva en un abandono geográfico, el abandono de Carla nos remite a un devenir monstruoso, una línea de fuga constante. Anteriormente señalamos la significancia del pasamontañas que cubre su rostro. Al respecto, agregamos que en las modificaciones que sufre a lo largo del tiempo, la prenda funciona como operación metonímica de su huida. Lo que es descrito por Matías como una debacle en la salud mental de Carla tiene su correlato en el deterioro de su balaclava y es síntoma, desde nuestra lectura, de la potencia de vida que abre la línea de fuga que Carla activa desde su rebeldía. En un principio se señala el rechazo de la joven a usar cualquier otro pasamontañas que no sea “el blanco” (este

se ensuciaba cuando Carla comía y se estaba comenzando a deshilar). Posteriormente, Matías nota que el malestar de Carla es creciente cuando deja de comer por completo y se niega, además, a ir al psiquiatra, quien recomendaba internarla. Para ese entonces, la prenda se encuentra dañada por completo:

Y Carla no comía, ni bebía y estaba cada vez más flaca y horrible. Se le había empezado a caer el pelo, y un jirón del pasamontañas, deshilachado, dejaba ver parte de la mandíbula destrozada, ahora un pedazo de carne informe sin hueso, con la piel muy oscura, quemada, marrón, atravesada por una telaraña de tejido más claro. Pero le quedaban fuerzas para gritar a la guacha, pensaba Matías (98-99).

Desde el hartazgo que le provoca ser espectador de tales escenas: “qué locos estaban todos, por dios” (164), Matías describe distintos episodios en los que Carla grita y es reticente ante la situación en la que se encuentra, sometida por su entorno al encierro y la violencia. Poco antes de que la huida de Matías se concrete, Carla también intenta irse: “Tu hermana, te digo que se escapó. Sin el pasamontañas” (162). El verbo *escapar*, utilizado para alguien que sale de un encierro o peligro o para animales que se van de la casa de sus “dueños”, da cuenta del carácter de presa de Carla y de su deshumanización. “Sin el pasamontañas”, agrega Lucía, su cuidadora, remarcando el escándalo, la vergüenza pública que se avecinaría si la cara de Carla era vista al descubierto. Y es entonces cuando su hermano la encuentra tirada en el escalón del kiosco de la cuadra, exhibiendo su rostro, resistiéndose a que la muevan:

Matías observó con una fascinación morbosa lo que no se atrevía a mirar en su casa: el hueco donde había estado el ojo, con la película de la piel tan fina y arrugada, el pedazo de mandíbula que le faltaba –parecía un mordiscón, pensaba Matías– y los labios desfigurados, verdaderos costurones de un color violeta amarronado. Esa parte de la cara tenía gran cantidad de colores: rosa brillante, como la piel debajo de las cascaritas cuando uno se raspa, marrón claro –como si estuviera pegoteada a la cara–, violeta, en algunas partes negro (163).

La diversidad de colores y texturas que se exponen en el rostro de Carla *fascinan* a su hermano, quien por primera vez se detiene a mirarla. La

monstruosidad de Carla está inscrita en la profundidad de su piel, en aquella superficie que se repliega de distintas formas para abrir paso a lo incierto. Lo que observa Matías es el fondo del rostro, sus rasgos primitivos expuestos de manera hiperbólica, una variación a la biunivocación de la máquina. Por primera vez, logra establecer con su hermana una comunicación, se ve atraído por las fuerzas de eso *otro* que reposa en esa carne, esa cara distorsionada. Al respecto, dice Boero:

La experiencia de la desfiguración trae consigo la experiencia del no-saber ante el abismo de lo desconocido e insondable. Por ello también la posición del sujeto atravesado por dicha experiencia tiene un punto de pasividad absoluta que lo expone y abre ante lo imprevisible, para lo cual no hay preparación previa (2017: 151).

Una serie de pensamientos atormenta a Matías, quien finalmente empatiza con la necesidad de su hermana y logra, quizás, entender que para Carla vivir su rostro desfigurado es una salida posible: “a lo mejor estaba equivocado y ella tenía razón y nada tenía arreglo y más vale enloquecer y salir a la calle con la cara así y mandar todo al carajo porque nada podía estar peor” (Enriquez, 2018: 164). Enloquecer, le llama Matías, habitar otra forma de vida, devenir monstruo, transitar una huida:

Para Deleuze y Guattari, pues, la salida no está tanto en un cambio de situación o en la abolición de toda situación como en la vacilación, el enloquecimiento, la desorganización de una situación cualquiera. Lo que no significa que todas las situaciones sean equivalentes; pero su valor respectivo radica en el grado de desorganización que soportan sin estallar, no en la cualidad intrínseca del orden que testimonian (Zourabichvili, 2007: 54-55).

La pasividad que parecía caracterizar a Carla durante toda la narración (como ya mencionamos, descrita desde la perspectiva de Matías), se pulveriza en el momento en que intenta irse y se despoja de esa prenda que cubría su cara. Si bien para lxs vecinxs y el resto de la familia, esa reivindicación de lo monstruoso no es más que un show horroroso y deprimente, similar al de ver a una bestia en un circo: “Toda esa gente que la miraba en un semicírculo, como si su hermana fuera un accidentado murmuraba ‘pobrecita’, ‘mirá como quedó’, ‘pobre familia’, ‘qué loca’, ‘la

tienen que internar’, ‘no la tienen que dejar de salir a la calle’, ‘qué irresponsables’” (Enriquez, 2018: 164), consideramos que quitarse el pasamontañas (prenda que intentaba alinear su rostro ya que emula una superficie con agujeros) implica para Carla renunciar al rostro que lxs demás pretenden concreto, individuado, “traspasar la pared del significativo” (Deleuze y Guattari, 2002: 192) y deshacer los rasgos de rostridad.

La escena se disuelve cuando sacan a Carla a la fuerza para llevarla hasta su casa, momento en que Matías advierte en su hermana, “la loca”, “la vergüenza”, “el monstruo” un gesto particular: “Carla arrastraba las piernas, y ya no gritaba. Parecía desmayada, pero Matías vio que su ojo sano miraba a la gente” (Enriquez, 2018: 164). En el instante de mayor exposición de Carla, cuando se encuentra objetivada y siendo observada por todxs desde la lástima y el desprecio, Matías percibe que aún hay en ella lugar para la mirada, ese gesto vital que soporta su subjetividad. Dice Agamben sobre el gesto:

La característica del gesto es que por medio de él no se produce ni se actúa, sino que se asume y se soporta. Es decir, el gesto abre la esfera del ethos como esfera propia por excelencia de lo humano [...] el gesto rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral y presenta unos medios que, *como tales*, se sustraen al ámbito de la medialidad, sin convertirse por ello en fines [...] El gesto es, en este sentido, comunicación de una comunicabilidad. No tiene propiamente nada que decir, porque lo que muestra es el ser-en-el-lenguaje del hombre como pura medialidad (2010: 53-55).

Rescatamos estas nociones porque consideramos que la potencia del gesto como la exhibición de una medialidad, su comunicabilidad, es también la potencia de la línea de fuga. Destruída su cara, a Carla le quedan aún la mirada y el grito. Son esos gestos los que exponen una fisura en la máquina de rostridad. El “ojo sano” que observa, la vida inasible que late bajo la piel desfigurada, abre el rostro a otros modos de existencia y devuelve a Carla su singularidad. Así como su intento de suicidio, la huida de Carla de su casa resulta frustrada y no logra concretarse, pero eso no es lo que importa, tal como señala Zourabichvili retomando a Deleuze y

Guattari: “‘Deshacer el organismo nunca fue matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento... Hay que conservar bastante el organismo para que se reforme en cada amanecer’ (MP, 198); porque una vez más, el problema no es huir (el organismo) sino hacer huir” (2007: 60).

“¿Cómo podría haber errado el tiro esa chica infalible?” (Enriquez, 2018: 162), se pregunta Matías una de las tantas veces en que la exposición de su desgracia se entreteje con la de su hermana. Al intentar matarse Carla pudo haber terminado en una línea de muerte, pero ingresó en cambio en una línea de fuga. *Hacer huir*: en su devenir monstruoso, Carla activa una huida que coincide con la necesidad de reapropiación de su vida. El rostro deshecho de Carla y todo lo que genera nos permite problematizar y disputar los efectos políticos de la máquina de rostridad, cuyos agenciamientos intervienen directamente en la producción de lo monstruoso: “Si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política, que provoca los devenires reales, todo un devenir clandestino. Deshacer el rostro es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero negro de la subjetividad” (Deleuze y Guattari, 2002: 192). A esto agregamos: si deshacer el rostro es una política, lo es también narrarlo, indagar en las maneras de nombrar aquello informe que emerge en el umbral de lo desconocido, explorar y trabajar con las potencias de las minorías. Rescatamos las palabras de Giorgi sobre el monstruo como instancia de politización y exploración estética y ética:

El monstruo es el registro de esas líneas, de esas potencias [las de los devenires potenciales de un organismo]: materializa lo invisible, y por eso indica otro umbral de realidad de los cuerpos, sus potencias desconocidas pero no por ello menos reales. Por eso encuentra en la literatura y el arte un lugar para presentarse: porque los lenguajes estéticos apuntan hacia lo singular, hacia lo que en la serie de los cuerpos disloca las clasificaciones y las sintaxis, y deja ver lo que en ellos desborda los modos de inscripción social, jurídica y política de lo humano³ (Giorgi, 2009: 324).

3 El agregado entre corchetes es nuestro.

Para finalizar, retomamos dos ideas a las que nos hemos aproximado en nuestro recorrido. En primer lugar, a partir de las vicisitudes que enfrenta Carla desde que se desfigura su rostro podemos pensar en las dificultades propias de cualquier sistema homogeneizante y totalizador en el que la producción de un cuerpo y un rostro propio se transforma en un campo de batalla. Sin embargo, la zona de abyección que ocupa todo monstruo biopolítico que habite el umbral entre lo humano y la otredad, también es lugar de disputa y puede ser disparadora de movimientos de desterritorialización. *Carla-loca*, *Carla-animal*, *Carla-monstruo*: los gemidos, aullidos y gritos de la joven resuenan a lo largo del texto visibilizando su estatuto liminal, pero ese impulso de fuga, que late en todos sus gestos, nos advierte del devenir imperceptible y la singularidad que contiene su vida.

En segundo lugar y para concluir, consideramos que indagar en las producciones de rostro y permitir el despliegue de potencias de vidas monstruosas en la literatura, también es una apuesta política y una forma de deshacer o repensar las conexiones maquínicas que producen ciertos agenciamientos de poder. Así, *Cómo desaparecer completamente* no solo problematiza y visibiliza las políticas del rostro, sino que además interviene en estas a partir de la escritura, colaborando en la creación de múltiples líneas de fuga y en la construcción de nuevas formas de expresión y modos de existencia.

Referencias

Agamben, Giorgio (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, Giorgio (2010). *Medios sin fin: Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos.

Agamben, Giorgio (2017). *El poder soberano y la vida desnuda: Homo Sacer I*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Barthes, Roland (2004). *Lo Neutro. Notas de Cursos y Seminarios en el Collège de France, 1977- 1978*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Boero, María Soledad (2009). "Los misterios del rostro. Notas sobre el desierto y su semilla de Jorge Baron Biza". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, n. 227, abril-junio. 523-538. Disponible en: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/Iberoamericana/issue/archive>

Boero, María Soledad (2017). *Trazos impersonales. Indagaciones en torno a lo heterobiográfico en Jorge Baron Biza y Carlos Correas*. Villa María: EDUVIM.

Boero, María Soledad (2019). "Rostros y umbrales: algunos aportes en torno a tres materiales estéticos". Marcelo Casarin (coord.), *Derivas de la literatura del siglo XXI*. Córdoba: CEA, Colección Posdoc n. 7. 79-96.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

Enriquez, Mariana (2018). *Cómo desaparecer completamente*. Buenos Aires: La Página.

Esposito, Roberto (2011). *Bíos. Bipolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu.

Foucault, Michael (1991). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Giorgi, Gabriel (2009). "Política del monstruo". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, n. 227. 323-329. Disponible en:

<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/iberoamericana/issue/archive>

Torrano, Andrea (2014). "Animalización y monstrificación en la biopolítica. Una consideración teratopolítica del nazismo". *Revista latinoamericana de estudios críticos animales*, vol. 2. 90-112. Disponible en:

<https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/17>

Zourabichvili, François (2007). *El vocabulario de Deleuze*. Buenos Aires: Atuel.

Una cosa que intercepta la luz. Figuraciones desplazadas del libro en Roberto Bolaño

A thing intercepting the light. Displaced figures of the book in Roberto Bolaño

Darío Flores

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
dfcorrecciones@gmail.com • orcid.org/0009-0001-4683-5682

Recibido: 21/04/2023. Aceptado: 15/05/2023.

Resumen

Barthes señala que atentar contra la regularidad material de la obra equivale a amenazar la idea misma de literatura. Tomamos este planteo con una salvedad: donde Barthes dice *obra* nosotros decimos *libro*, en la hipótesis de que atentar contra la materialidad del objeto mismo es también una forma de amenazar la idea tradicional de literatura. Hablamos de *figuraciones* como la posibilidad de elaborar teórica y estéticamente versiones alternativas de cualquier objeto que pueda ser pensado. En la escritura de Bolaño estas figuraciones se presentan en términos de *desplazamientos* respecto de los usos habituales del libro, por lo que las presentamos indicando nominalmente la dirección de esos desplazamientos. Tenemos así el libro-obstáculo, el libro-ladrillo, el libro-alimento, el libro-apéndice, el libro-cosa y el no-libro. Al hendir una distancia, al operar un desplazamiento entre el objeto y sus funciones, el gesto de Bolaño sacude los sentidos cristalizados en torno al libro, restituyendo metonímicamente a la literatura su intransitividad constitutiva, su poder de fuga.

Palabras clave: Bolaño, libro, figuración, desplazamiento

Abstract

Barthes points out that subverting the material regularity of the work is tantamount to threatening the very idea of literature. We follow this approach with a caveat: where Barthes says work, we say book, in the hypothesis that infringing upon the materiality of the object itself is also a way of threatening the traditional idea of literature. We speak of figures as the possibility of theoretically and aesthetically elaborating alternative versions of any thinkable object. In Bolaño's writing these figures appear as displacements of books from their common usages, so we present them by nominally

indicating the direction. Thus we have the book-obstacle, the book-brick, the book-food, the book-prosthesis, the book-thing and the non-book. By splitting a distance, by operating a displacement between the object and its functions, Bolaño's gesture unsettles crystallized senses around the book, metonymically restoring to literature its constitutive intransitivity, its power for creating lines of flight.

Keywords: Bolaño, book, figure, displacement

En cierto momento un libro no es más
que una cosa que intercepta la luz.

Eric Schierloh

En un ensayo de 1962 titulado "Literatura y discontinuidad" Barthes se detiene en la recepción de *Mobile*, una obra del escritor francés Michel Butor muy resistida por la crítica de su tiempo debido principalmente a su propuesta de romper con la presunta continuidad que caracterizaría al discurso literario. *Mobile* es una suerte de diario de viaje desvincijado, un *patchwork* de bloques textuales puestos en sucesión alfabética en donde el objeto del relato, los Estados Unidos de América, aparece a los ojos de quien lee como un enorme mural cubista. Pero eso no es todo. La ruptura más drástica e inadmisibles para una crítica tradicional guardiana de cierta idea sagrada de libro (volveremos sobre esto) es la que se da no en la estructura del texto sino a nivel tipográfico, en la superficie de la página: juegos con el espacio, las cursivas, las mayúsculas, los tamaños y tipos de letras, la puntuación... Atentados comúnmente reservados a la poesía, y que cuando aparecen en un libro en prosa despiertan una susceptibilidad ruidosa. De lo que Barthes concluye que la superficie de la página funciona como depositaria de un valor capital, el de la continuidad del discurso literario, y todas las libertades que el escritor se tome respecto de ella "concurren en suma en la destrucción misma del Libro: el Libro-Objeto se confunde materialmente con el Libro-Idea, la técnica de impresión con la institución literaria, de modo que atentar a la regularidad material de la obra equivale a amenazar la idea misma de literatura" (Barthes, 2017: 243).

Esta última propuesta (atentar contra la regularidad material de la obra equivale a amenazar la idea misma de literatura) es la que nos interesa desarrollar, con una salvedad: donde Barthes dice *obra* nosotros decimos *libro*, en la hipótesis de que atender contra la materialidad del objeto mismo es también una forma de amenazar la idea tradicional de literatura. Entendemos *figurar* como la posibilidad de elaborar teórica y estéticamente versiones alternativas de cualquier objeto que pueda ser pensado, entre ellos el libro. Proponemos entonces un recorrido por algunos trayectos de la escritura de Roberto Bolaño (Santiago de Chile, 1953 - Barcelona, 2003) atendiendo a los procedimientos discursivos por los que esta empresa de figuración comporta un desplazamiento respecto de las ideas culturalmente consensuadas de libro, y por lo tanto de literatura.

Decíamos que la crítica conservadora –crítica *cosmética*, al decir de Barthes, en tanto recubre su objeto sin jamás descomponerlo– actúa como guardiana del carácter sagrado del libro. ¿Pero de qué tipo de sacralidad hablamos? Blanchot plantea que no es porque la Biblia sea un libro sagrado que los demás libros estén marcados con el signo teológico, sino que se trata de una especie de atributo propio del libro por el cual éste ofrece las condiciones materiales de posibilidad al dios: “El libro es de esencia teológica. Por eso, la primera manifestación (la única también que no deja de desplegarse) de lo teológico sólo podía hacerse en la forma de libro. En cierto modo Dios sólo sigue siendo Dios (sólo llega a ser divino) hablando por el libro” (Blanchot, 2008: 549). Borges (1979), por su parte, hablará de la divinidad que condesciende a la literatura y dicta un libro. Nostalgia de lo sagrado que pervive en ciertos objetos culturales, “sustitutos fallidos de Dios”, al decir de Terry Eagleton (2017: 156); resabios de un tiempo en que “la literatura reclama el lugar vacío que dejan los dioses en el mundo secularizado” (Ramos, 2009: 363). En cualquier caso, lo que creemos que las figuraciones alternativas del objeto libro contravienen es la *liturgia* que trae aparejada esta idea de sacralidad: usos, tratamientos, espacios, momentos y situaciones que al libro le son habituales y propicios; en definitiva, todo un ritual (Barthes dirá *una misa*) en cuya previsibilidad se sostiene la idea tradicional de literatura.

El gesto de Bolaño, a diferencia del de Butor, que defrauda la idea tradicional de libro enrareciendo la superficie textual, atenta contra el *volumen*. Retomamos la etimología recuperada por Barthes:

Volumen: derivado de *volvere*, “girar”, designa “un enrollamiento, un rollo, un repliegue”. El *volumen* (III milenio a.C.) designa el ensamblado de hojas de papiros pegadas y enrolladas sobre varillas de madera y de marfil. Por extensión, el “volumen” designa la reunión de pliegos abrochados o encuadernados que componen un libro (2015: 522).

Por lo tanto, al hablar de volumen no solo hacemos referencia al aspecto físico del libro sino también a su funcionamiento, a su *técnica*, a las formas habituales en que se espera que sea usado.

En *El espíritu de la ciencia ficción*, novela que Bolaño comienza a escribir por 1980 pero que no ve la luz sino hasta el año 2016, cuando Alfaguara decide su edición póstuma, aparece por primera vez el libro desplazado. La novela narra la historia de un par de muchachos que acaban de llegar a México DF y comparten un piso de azotea en la más absoluta pobreza. La literatura forma parte de sus vidas al punto de que la convivencia con los libros (cada vez en mayor número, y casi todos robados) comienza a ser un problema. Pilas de novelas de ciencia ficción se alzan de forma caótica por todo el piso, impidiendo la circulación: “Olaf Stapledon o casi toda la obra de Philip K. Dick jugando a ser una piedra podían zancadillearte en cualquier momento” (Bolaño, 2016: 151).

Esta primera figuración de libro-obstáculo plantea, en razón de la prosopopeya que el narrador compone, una suerte de animismo que aparta al libro de la idea manida de un artefacto pasivo que solo comienza a funcionar con su lectura (“¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas”, dice Borges, 1979: 24). Los volúmenes son para los personajes un escollo real, algo que ha interferido en la armonía de sus días, un problema que deben solucionar. La literatura se presenta entonces como una *experiencia* que no se reduce a las operaciones intelectuales de lectura y escritura, sino que tiene el poder de afectar, incluso materialmente, la vida de los personajes.

A propósito de esto, Jorge Larrosa habla del sujeto de la experiencia como “un territorio de paso, de pasaje, algo así como una superficie de sensibilidad en la que lo que pasa afecta de algún modo, produce algunos afectos, inscribe algunas marcas, deja algunas huellas, algunos efectos” (2003: 174). Este aspecto alcanza grados hiperbólicos en la novela. La literatura comienza a avanzar sobre los cuerpos de los personajes de forma desopilante: “No resultaba extraño despertar a mitad de una pesadilla con un libro de Brian Aldiss o de los hermanos Strugatski enredado entre los pies y era inútil, por supuesto, hacer deducciones sobre cómo había llegado el libro en cuestión a ese lugar” (Bolaño, 2016: 151). Es justamente en el intento de conjurar este avance de los volúmenes que los personajes inventan una figuración alternativa: el libro-lego, o libro-ladrillo, o libro-mecano. Suspendidas de momento sus funciones textuales, el volumen, ahora domesticado, comienza a ser pensado como bloque de materia compacta apto para la construcción de mobiliario: primero un banco, luego una mesa.

Convocamos aquí al pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1527-1593), figura clave para Bolaño, no solo por inspirar el *nom de plume* de Hans Reiter, protagonista de la novela *2666*, sino porque la lección que emana de su técnica compositiva resuena con distintos bemoles a lo largo de toda su obra: “Todo dentro de todo, escribe Ansky, como si Arcimboldo hubiera aprendido una sola lección, pero ésta hubiera sido de la mayor importancia” (Bolaño, 2009: 918). En los muebles hechos de libros de *El espíritu de la ciencia ficción* observamos que esta especie de sinécdoque universal que quería Arcimboldo alcanza otro grado de complejidad. En las pinturas del italiano hay una suerte de continuidad semántica entre los objetos (las partes) y el todo que conforman: la figura antropomorfa *Verano*, por ejemplo, está compuesta por vegetales y frutos propios de esa estación. En cambio, en la mesa que construye el personaje de Bolaño hay una discrepancia semántica, una fricción constitutiva entre los libros y el mueble que forman. Arrancado de su propia cadena de significaciones, el volumen ingresa a la fuerza en un orden completamente ajeno: el de la vida corporal, doméstica, es decir un orden *orgánico* de existencia.

En este sentido es que Rodríguez Freire lee la presencia del pintor italiano en la escritura de Bolaño: “la inclusión de tales pinturas de Arcimboldo se debe al intento por dar cuenta de un mundo en descomposición” (2016: 177) en el que la literatura, agregamos, participa del mismo orden de caducidad que el resto de lo existente. Rodríguez Freire se apoya a su vez en la lectura que hace Barthes de las obras del pintor italiano:

Las cabezas de Arcimboldo son monstruosas porque todas ellas, sea cual sea la gracia del tema alegórico (el Verano, la Primavera, la Flora, el Agua), remiten a una desazón esencial: el *pulular*. La mezcolanza de cosas (vegetales, animales, niños), hacinadas en desorden (antes de poder alcanzar la inteligibilidad de la figura final), evoca una vida de larva, una maraña de seres vegetativos, gusanos, fetos, vísceras, que están cerca del umbral de la vida, aún por nacer y, sin embargo, ya putrefactos (Barthes, 1986: 150).

En la novela de Bolaño la degradación avanza en sentido inverso: va del todo a las partes. Exponiendo los volúmenes a las manchas de salsa y de café, a las quemaduras por las brasas de cigarrillos, a los cortes por el accionar de los cubiertos, con su mesa hecha de libros los personajes de Bolaño hacen ingresar a la literatura —contra toda trascendencia o resabio de sacralidad— en el reino de la caducidad, en plena indistinción con el resto de lo que existe, como se ratificará luego en aquel poema de *La Universidad Desconocida* que dice:

Dentro de mil años no quedará nada
de cuanto se ha escrito en este siglo.
Leerán frases sueltas, huellas
de mujeres perdidas,
fragmentos de niños inmóviles,
tus ojos lentos y verdes
simplemente no existirán.
Será como la Antología Griega,
aún más distante,
como una playa en invierno
para otro asombro y otra indiferencia (Bolaño, 2007: 22).

Algo más sobre el libro-ladrillo. En cierta ocasión llega de visita un personaje que se escandaliza ante la mesa hecha de libros, “una bofetada a la literatura en general”, y opone al engendro arcimboldiano la típica biblioteca burguesa: “Los libros deben estar en los librereros, ordenados con gracia, listos para ser leídos o consultados” (Bolaño, 2016: 193). La réplica del protagonista, en lugar de oponer a la objeción de la visita algún tipo de atenuante que reconcilie el libro con sus usos habituales, va un paso más allá en esta concepción orgánica de la literatura. Tras comer *sobre* los libros, Jan Schrella pasa a hablar de *comerse los libros*: “Jan arguyó que masticando hojas de libro habían aliviado el hambre muchos ciudadanos de urbes sitiadas: en Sebastopol un joven aprendiz de escritor se tragó, en 1942, buena parte de *En busca del tiempo perdido*, de Proust, en la edición original francesa” (Bolaño, 2016: 194). Aquí ha operado entonces un nuevo grado de descomposición del volumen. El libro-ladrillo se veía despojado de su textualidad, pero el libro-alimento carece incluso de forma, de solidez, de espesor específicos: importa solo en tanto celulosa capaz de engañar el hambre, y en nada difiere de los bollos de papel higiénico que traga Auxilio Lacouture para sobrevivir encerrada en los baños de la UNAM durante la invasión militar de 1968 (*Amuleto*).

Hay para Barthes dos grandes grupos de metáforas relativas al libro. Por un lado las de la fluidez, las que evocan la naturaleza; por otro, las que expresan rigidez y aluden a lo mecánico:

Las metáforas benéficas del Libro son la tela que se teje, el agua que fluye, la harina que se muele, la cortina que desvela, etc.; las metáforas antipáticas son todas las de un objeto que se fabrica, es decir, que se elabora a partir de materiales discontinuos: de una parte, la “sucesión” de las sustancias vivas, orgánicas, la deliciosa imprevisión de los encadenamientos espontáneos; de otra, lo ingrato, lo estéril de las construcciones mecánicas, de las máquinas chirriantes y frías (este es el tema de lo *laborioso*) (2017: 244).

Retomando la lectura de *Mobile*, la discontinuidad del discurso que observa Barthes en la obra de Butor sería una crítica de aquella naturalización de las bondades de la fluidez, una suerte de reivindicación de lo maquinico como forma de resistencia ante el imaginario de la

“continuidad natural”. Por su parte, Bolaño desarticula esta naturalización de una forma más sutil. Opera un desplazamiento fundamental de lo discursivo a lo material, resultando en un *cambio de acento*, en términos bajtinianos, en la valoración de la “fluidez natural”: lo que es grato al texto no lo es al volumen, inscripto por esa misma afinidad orgánica en el orden de la caducidad y la degradación.

La relación fisiológica con el libro alcanza un grado mayor de sofisticación en novelas posteriores a *El espíritu de la ciencia ficción*, como *Estrella distante*, donde se esboza una curiosa técnica de lectura corporal practicada por un grupo de obreros parisinos aficionados a la literatura, los Escritores Bárbaros. Presentada en términos de aprendizaje o “instrucción en el arte de la escritura”, la técnica propone el encierro prolongado con los libros, con el objetivo de *fundirse* con las obras maestras:

Esto se conseguía de una manera harto curiosa: defecando sobre las páginas de Stendhal, sonándose los mocos con las páginas de Víctor Hugo, masturbándose y desparramando el semen sobre las páginas de Gautier o Banville, vomitando sobre las páginas de Daudet, orinándose sobre las páginas de Lamartine, haciéndose cortes con hojas de afeitar y salpicando de sangre las páginas de Balzac o Maupassant, sometiendo, en fin, los libros a un proceso de degradación que Delorme llamaba humanización (Bolaño, 2006: 139).

La singularización por el nombre propio, en relación con la nómina de autores clásicos –o más propiamente *canónicos*– desplegada en la cita anterior, podría llevar al equívoco de reducir la empresa bárbara a mera iconoclasia, cuando en realidad lo que está operando de fondo es un desplazamiento en los modos de consumo de esa literatura que podríamos llamar oficial. No se renuncia a Balzac sino a los modos culturalmente prescritos de *acercarnos* a Balzac. Este matiz proxémico es fundamental: al abandonar la idea de lectura como operación meramente intelectual se recupera la hipótesis nómada del cuerpo como principal instrumento de conocimiento (Bourriaud, 2009: 126), de ahí que en su enunciación este propósito se presente en términos de abolición de las distancias establecidas por la cultura oficial: “una cercanía corporal que rompía todas las barreras impuestas por la cultura, la academia y la técnica” (Bolaño,

2006: 140). Esto nos introduce en nuestra próxima figuración desplazada del libro: el libro-apéndice.

Eric Schierloh (2019) habla del libro “como espacio (de lo) vivido”, hipótesis que suscribe no al común tránsito de la vida al libro que se escribe (autobiografía) sino de lo vivido al libro *que se lee*. Subrayados, notas marginales, dedicatorias, dibujos: el lector deja marcas, para otros o para sí, de su experiencia, promesa dialógica a actualizarse en lecturas sucesivas. En palabras del propio autor:

[...] inscribir sin aspirar a trascender sino algo vanamente, apenas para unos pocos (y desconocidos), en todo caso, y sin grandilocuencia ni clamor, más bien en la forma de un susurro que tiene la rotunda posibilidad de nunca ser oído y que de seguro nos llega, cuando lo hace, asordinado por la incesante tormenta del enjambre del mundo (Schierloh, 2019: párr. 14).

Las marcas que refiere Bolaño son de un orden distinto, pero conforman también a su manera una suerte de palimpsesto vital. Ajenas al lenguaje (y hay elementos para sucumbir a la tentación de calificarlas como *previas* a él), las huellas que deja el lector en sus libros hacen de éstos espacios no exactamente de lo vivido sino más bien de lo *viviente*, propósito al que la metáfora botánica se aviene a la perfección: en *Los detectives salvajes* los libros que Ulises Lima roba en las librerías de París “pronto adquirirían su olor y luego se pudrían, florecían, se teñían de unos colores alucinantes” (Bolaño, 2010: 235); y uno de Raymond Queneau que pasea por México DF “estaba fotocopiado y los cortes horizontales que exhibía la fotocopia más el desgaste propio de un libro manoseado en exceso, lo convertían en una especie de asombrada flor de papel, con los pétalos erizados hacia los cuatro puntos cardinales” (Bolaño, 2010: 29).

Esta concepción material u orgánica de la literatura que venimos rastreando propicia una suerte de continuidad entre cuerpo y libro por la que este deviene *apéndice* de aquel. Numerosas imágenes de personajes portando libros: “[Ulises]Leía mucho, siempre iba con varios libros bajo el brazo, todos en francés” (Bolaño, 2010: 228); “Era más bajo que yo, llevaba una chaqueta de cuero bastante raída, cuatro o cinco libros bajo el brazo” (239); “libros que Cesárea sacaba de la biblioteca y que solía cargar a todas

partes" (594); "En su nuevo petate de soldado [Reiter] sólo llevaba unas cuantas prendas de vestir y el libro *Algunos animales y plantas del litoral europeo*" (Bolaño, 2009: 835). Se trata, en todos los casos, de libros paseados, transportados, integrados a un curso vital casi como extensiones del propio cuerpo: García Madero, al cierre de la primera parte de *Los detectives salvajes*, peleando a una sola mano mientras con la otra carga sus libros (Bolaño, 2010: 136), Ulises Lima en un toilette prestado en París leyendo un libro de poesía bajo la ducha (Bolaño, 2010: 237), Auxilio Lacouture orinando en los baños de la UNAM con la poesía completa de Pedro Garfias entre las manos (Bolaño, 2010: 197).

Se advierte en este punto un fuerte trabajo de desterritorialización del libro en relación con la biblioteca. De ahí que las representaciones de este espacio típicamente burgués de la literatura estén connotadas tanáticamente: un libro quieto es un libro muerto. La biblioteca del crítico Farewell en *Nocturno de Chile* es a su vez un pabellón de caza donde los volúmenes coexisten con los cráneos de animales disecados¹ (Bolaño, 2017b: 17); y la de Pedro Garfias en *Amuleto* aparece completamente cubierta de polvo, elemento que la protagonista asocia directamente con la muerte pues en una especie de ensoñación apocalíptica –presagio de lo que vendrá cuando las fuerzas militares invadan el campus de la UNAM– ha visto avanzar sobre la ciudad de México una inmensa nube de polvo, hasta cubrirlo todo (Bolaño, 2017a: 13).

Graciela Speranza, en un artículo sobre las relaciones de Bolaño con el Surrealismo, destaca que el movimiento liderado por Breton "intentó bloquear toda posible vuelta al amparo hogareño", e incluso algunas de sus acciones se asumen directamente como un llamado a volver al desarraigo

1 Como señala Myrna Solotorevsky (2015: 57), Farewell es en la novela el seudónimo de González Lamarca y ambos, nombre y seudónimo, remiten a uno de los críticos más importantes de Chile de todos los tiempos, Hernán Díaz Arrieta, cuyo *nom de plume* Alone (en inglés, "solo") resuena paródicamente en el Farewell ("despedida") de Bolaño, quien a su vez retoma con este seudónimo el título del famoso poema de Neruda, dando cuenta de los vínculos del premio Nobel y miembro del partido Comunista con una de las voces más influyentes de la derecha chilena. Por lo que las connotaciones tanáticas de la biblioteca de Farewell no se agotan en una concepción del objeto libro sino que se extienden a las relaciones entre la literatura y el mal, y que aquí remiten claramente al golpe de estado de 1973.

que vivió Europa con los exilios forzados tras las dos grandes guerras (Speranza, 2012: 148). En este sentido es que recoge el guiño intertextual entre los versos de Breton de 1922 “lachez tout”, “partez sur les routes” y el “Déjenlo todo, nuevamente” con que Bolaño abre en 1976 su Primer Manifiesto del Movimiento Infrarrealista, rematado inequívocamente “Láncense a los caminos” (Bolaño en Madariaga, 2010: 143-151). Allí encuentra la autora la matriz o “consigna inaugural de un arte de la errancia que hace del viaje y la movilidad sus principios compositivos” (Speranza, 2012: 144), en evidente deuda con las experiencias tempranas de deambulación urbana (*promenades*) tanto dadaístas como surrealistas, y con las posteriores *derivas* de la Internacional Letrista y del Situacionismo de Guy Debord. Uno de los principales propósitos de estas excursiones vanguardistas fue la resistencia al imperativo laboral que prescribe el confinamiento domiciliario en pos de un estilo de vida dedicado a la producción (Maffesoli, 2005: 33). El vagabundeo urbano, “especie de pereza lúdico-contemplativa que está en la base de la *flânerie* antiartística que cruza todo el siglo XX” (Careri, 2002: 33) y que comporta para el artista un cierto rechazo del trabajo y por tanto de la *obra*, sustrae al sujeto de la lógica capitalista, y es en este punto que los libros móviles o libros-apéndices que los personajes de Bolaño llevan consigo adquieren un cariz especial: se trata, en su mayoría, de libros robados. Hans Reiter “a los seis años había robado un libro por primera vez” (Bolaño, 2009: 799), los libros con que Schrella construye su mesa “eran casi todos robados” (Bolaño, 2016: 151), y entre algunos realvisceralistas robar un libro parece algo más apropiado incluso que leerlo (Bolaño, 2010: 56).

El gesto, que puede leerse en términos de cierta “romantización” del poeta adolescente rastreable isotópicamente en toda la escritura de Bolaño, comporta además un desplazamiento fundamental: se sustrae el libro de su lugar material y simbólico de mercancía para inscribirlo en un orden de experiencia completamente distinto, el orden del delito. Del intercambio consensuado del mercado a la exposición del propio cuerpo en una experiencia de riesgo que condice cabalmente con los términos en que Bolaño concibe la literatura: “Para mí, la literatura traspasa el espacio de la página llena de letras y frases y se instala en el territorio del riesgo,

yo diría del riesgo permanente” (Bolaño en Braithwaite, 2013: 100). Cualquiera sea la naturaleza de ese riesgo, detenta siempre una fuerte conexión, incluso etimológica, con la experiencia del viaje y del desplazamiento en general², presente ya en el Manifiesto de 1976: “El riesgo siempre está en otra parte. El verdadero poeta es el que siempre está abandonándose” (Bolaño en Madariaga, 2010: 150). Es precisamente en estas empresas que orientan la aventura en torno a una búsqueda (Villoro en Braithwaite, 2013: 18) donde el libro vuelve a ser una figura clave en tanto su *ausencia* es el principal motivo de desplazamiento. Llamaremos entonces libro ausente o no-libro a esta figuración.

Héctor Vizcarra acuña la expresión *enigma de texto ausente* para referir aquellas “historias en las cuales no se investiga un crimen ni se busca a un criminal, como sucede en un relato policial convencional, sino que, conservando el mismo esquema de detección, lo que se investiga es un texto literario desaparecido y/o a su autor” (2015: 359). En *Los detectives salvajes* esa ausencia continúa hacia la materialidad del volumen. Cuando Arturo Belano y Ulises Lima dan finalmente con el rastro de Cesárea Tinajero en los desiertos de Sonora lo que encuentran no son libros sino *cuadernos*, con lo que, subsanada la ausencia de texto, persiste la de libro. Hay en la decisión de Cesárea, refrendada sucesivamente en los más de veinte cuadernos que deja escritos, una firme resistencia a la publicación, es decir a la conversión institucional del texto en libro. Pretensión que en la valoración textual de la novela por momentos alcanza el grotesco, como en las maniobras de autopublicación de un poeta-abogado que no sabe muy bien qué hacer con su tiempo y su dinero (Bolaño, 2010: 428), y otras

2 Precisamos *in extenso* la relación etimológica de la que hablamos: “La raíz indoeuropea de la palabra ‘experiencia’ es *per*, que ha sido interpretada como ‘intentar’, ‘poner a prueba’, ‘arriesgar’, unas connotaciones que persisten en la palabra ‘peligro’. Las connotaciones demostrativas más antiguas de *per* aparecen en los términos latinos que aluden a la experiencia: *experior*, *experimentum*. Esta concepción de la experiencia en tanto que cimiento, en tanto que paso a través de una forma de acción que mide las verdaderas dimensiones y la verdadera naturaleza de la persona o del objeto que lo emprende, describe también la concepción más antigua de los efectos del viaje sobre el viajero” (Leed en Careri, 2010: 40).

veces se acoge con una especie de indulgencia irónica, como sucede con el poeta adolescente García Madero, que contabiliza versos en vistas de una publicación consagratoria:

¿Cuántos poemas he escrito?

Desde que esto empezó: cincuentaicinco poemas.

Total de páginas: 76.

Total de versos: 2.453.

Ya podría hacer un libro. Mi obra completa (Bolaño, 2010: 120).

Pero también en la resistencia al libro, o de plano en el *rechazo* de libro, es dado ver un pronunciamiento por una materialidad alternativa que oponga al libro mallarmeano, “arquitectural y premeditado”, otro modo de recoger la palabra, quizás del orden de lo provisorio, en que la escritura no se dé jamás por concluida. Figuraciones desplazadas del libro que presentan algún estado embrionario, una incompletud respecto del volumen acabado, algo en transición, una suerte de *adolescencia* del libro. Barthes, en *La preparación de la novela*, hace una distinción entre el libro y lo que Mallarmé llamó el *álbum*, entendidos ambos como diferentes opciones filosóficas a la hora de pensar la escritura. Optar por el libro “es concebir y querer un universo Uno, estructurado, jerarquizado” (Barthes, 2015: 239). Elegir el álbum es inclinarse por lo fragmentario, lo múltiple, lo disperso, es atender al llamado de Nietzsche: “Hay que desmenuzar el universo, perder el respeto por el todo” (Nietzsche en Barthes, 2015: 240).

En más de un sentido la revista literaria, recurrente en las ficciones de Bolaño, se acoge a la lógica del álbum. Frente a la unidad del sentido que supone el libro, atribuido a una figura tutelar única, la polifonía, la dispersión ideológica de la revista, espacio de producción colectiva que resiste (y resiente) el mito de Autor. Dispuestas en mosaico, por contigüidad, las voces que concurren en la revista no se pliegan a ningún tipo de jerarquía. En novelas como *Los detectives salvajes* o *El espíritu de la ciencia ficción*, donde la literatura es aún una forma de rebeldía adolescente, este aspecto de la revista es clave en la importancia otorgada a la idea de grupo, de cámara o pandilla, modos colectivos de enunciación que operan por fuera de la regulación ideológica del mercado editorial. No es gratuito, en este sentido, que se haga hincapié en las condiciones

materiales de producción, puntualmente en las formas de financiamiento de las revistas: en *Los detectives salvajes* el dinero surge de la venta de marihuana (Bolaño, 2010: 32), el diseño está a cargo de un arquitecto amigo, padre de una de las poetisas del grupo (42), y los poetas son reclutados por Belano y Lima en cafés y talleres literarios de la ciudad de México (16).

Hay algo de artesanal, de “hechizo” en la revista que la vuelve la superficie de acogida perfecta para una suerte de *paraliteratura* igualmente chungu, imperfecta, amorfa, que de ninguna manera resistiría las formas de arbitraje oficial de que es objeto el libro. “Más de una cuarta parte de estas revistas son en realidad hojas fotocopiadas y luego engrampadas, con un tiraje no mayor de veinte ejemplares, en algunos casos menos”, leemos en *El espíritu de la ciencia ficción* (Bolaño, 2016: 156), y es en estos cuadernillos improvisados, mal diseñados, peor impresos, algunos de ellos incluso de distribución gratuita en tiendas y supermercados, donde encuentra cabida la escoria de la literatura, la ganga plebeya a la que el libro le ha sido negado: “garabatos, sombras, diarios de vida, frases tan misteriosas como una guía de teléfonos; para un profesor universitario, estelas lejanísimas, apenas el rumor de un fracaso desconocido” (Bolaño, 2016: 156).

Queremos referir, por último, la figuración de libro que estimamos más extrema, en tanto se propone como un vaciamiento absoluto, más radical incluso que la reducción a materia del libro-ladrillo, pues aquí no hay uso alguno del volumen, sino su total abandono. Vamos a llamarlo libro-cosa, en la esperanza de que la inespecificidad del hiperónimo acabe por anular el objeto.

Se trata del cover que en 2666 hace el filósofo Amalfitano del *Ready-made malheureux* de Duchamp, una serie de instrucciones para colgar un libro de geometría de la ventana de manera que el viento pueda “hojear el libro, escoger los problemas, pasar las páginas y arrancarlas” (Bolaño, 2009: 246). Amalfitano se encuentra con un libro del poeta gallego Rafael Dieste del que no recuerda absolutamente nada, ni siquiera las circunstancias en que se hizo con él. Recorre algunas páginas: todo le es

ajeno. Sabe que Dieste es poeta pero el libro es de geometría, lleva por título *Testamento geométrico* y reúne notas de la época en que Dieste trabajaba como profesor. Finalmente Amalfitano va a una especie de lavadero en su jardín devastado, saca tres broches y cuelga el libro de la sogá para secar la ropa. Eso es todo, de lo demás se encarga la naturaleza.

El texto da cuenta, efectivamente, del avance de los elementos sobre el volumen: “la brisa, que llegaba a rachas, mecía el libro de un lado a otro, como si lo acunara a disgusto, o como si pretendiera desprenderlo de las pinzas que lo sujetaban al cordel” (Bolaño, 2009: 250), “Y después miraba el libro de Dieste, el *Testamento geométrico*, que colgaba impávido del cordel, sujeto por dos pinzas, y le daban ganas de descolgarlo y limpiar el polvo ocre que se le había ido adhiriendo aquí y allá, pero no se atrevía” (Bolaño, 2009: 252). Pero esta degradación material sólo es el correlato de un desplazamiento previo, simbólico, que el gesto de Amalfitano ha operado. No se ha sacado un libro de la biblioteca para colgarlo en el patio; la intemperie a la que se expone el volumen es, primero, institucional. Desamparado de los aparatos de legitimación que le conferían cierto status en el mundo de los objetos –y cierto trato acorde a esa primacía– el libro es una cosa más entre las cosas, desinvertida, sin atributos, como diría Musil.

Los objetos condensan cultura. En ellos sedimentan creencias, hábitos, valoraciones de mundo. Un objeto sirve para algo, es decir cumple una *función*, pero a la vez *hace sentido*; siempre hay un sentido que desborda el uso del objeto, dirá Barthes (1985). Una lapicera sirve para escribir pero según sean su estilo, su color, su trazo, también nos dice algo de la época, de la persona que la usa, de la tarea en que se la emplea. Al hendir una distancia, al operar un desplazamiento entre el objeto y sus funciones, el gesto de Bolaño sacude los sentidos cristalizados en torno al libro, restituyendo metonímicamente a la literatura su intransitividad constitutiva, su poder de fuga. Con la brutalidad con que se exhibe en alto un cadáver enemigo, el *ready-made* de Amalfitano está ahí para recordarnos que, por fuera de todo marco institucional, un libro, a fin de cuentas, *no es más que una cosa que intercepta la luz*.

Referencias

- Barthes, Roland (1985) [1964]. "Semántica del objeto". En *La aventura semiológica*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós. 245-255.
- Barthes, Roland (1986). "Arcimboldo o El retórico y el mago". En *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós. 133-151.
- Barthes, Roland (2015). *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2017). "Literatura y discontinuidad". En *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral. 241-257.
- Blanchot, Maurice (2008). "La ausencia de libro". En *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros. 543-557.
- Bolaño, Roberto (2006). *Estrella distante*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2007). *La Universidad Desconocida*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2009). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2010). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2016). *El espíritu de la ciencia ficción*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Bolaño, Roberto (2017a). *Amuleto*. Barcelona: Debolsillo.
- Bolaño, Roberto (2017b). *Nocturno de Chile*. Barcelona: Debolsillo.
- Borges, Jorge (1979). *Borges oral*. Buenos Aires: Emecé, Editorial de Belgrano.
- Bourriaud, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Braithwaite, Andrés (2013). *Bolaño por sí mismo: Entrevistas escogidas*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.
- Careri, Francesco (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Eagleton, Terry (2017). *Cultura*. Buenos Aires: Taurus.
- Larrosa, Jorge (2003). "Experiencia y pasión". En *Entre lenguas*. Barcelona: Laertes. 165-178.
- Madariaga, Montserrat (2010). *Bolaño infra. 1975-1977: Los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago de Chile: RIL.
- Maffesoli, Michele (2005). *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ramos, Julio (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. Caracas: El perro y la rana.
- Rodríguez Freire, Raúl (2016). "Arcimboldo, la Historia Natural en 2666". *Revista chilena de literatura*, n. 92. 177-200. Disponible en:
<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41248>

Schierloh, Eric (2019). "El libro como espacio (de lo) vivido". *Eternacadencia.com.ar*, 14 jun. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/lecturas/item/el-libro-como-espacio-de-lo-vivido.html>

Solotorevsky, Myrna (2015). *El espesor escritural en novelas de Roberto Bolaño*. Villa María: EDUVIM.

Speranza, Graciela (2012). *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*. Buenos Aires: Anagrama.

Vizcarra, Héctor (2015). "Lectura policial: el recorrido hacia el texto ausente". *Babedec*, vol. 4, n. 8. 358-383. Disponible en: <https://rehip.unr.edu.ar/handle/2133/15442>

“Un censo de escenas ilegibles”: sobre *El corazón del daño* de María Negroni

“A survey of illegible scenes”: El corazón del daño by Maria Negroni

Marcela Coll

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
marcelaicoll@hotmail.com • orcid.org/0000-0001-8897-8019

Laura Raso

Universidad Nacional de San Juan, Argentina
lauraraso@hotmail.com • orcid.org/0000-0001-6388-5844

Recibido: 26/04/2023. Aceptado: 08/06/2023.

Resumen

En este trabajo nos proponemos leer *El corazón del daño* de María Negroni (2021) como un texto que se construye desde la desobediencia a la lengua materna –*la madre lengua*– a través del desplazamiento de las formas canonizadas de la narración y de los géneros literarios tradicionales, la subversión de las normas sintácticas, morfológicas y semánticas, y la fuga insistente hacia otros textos que la escritora convoca como interpelación a lo que la literatura puede –y no– decir. Creemos, de este modo, que esos procedimientos son figuras a las que recurre la escritora para construir este texto inclasificable. El texto se teje a través de fragmentos, jirones colmados de silencio, que van armándose en los hiatos, en capítulos solo designados por los espacios en blanco. Así, tanto la hibridez genérica, como la alteración del orden sintáctico y las citas que escenifican el dialogismo son formas del desvío de una escritura que no se somete a la lengua impuesta por la Madre. Consideramos que el desplazamiento es también, en este texto, un forcejeo con el lugar de la Madre, un desorden para huir de “esa estrategia tortuosa” (Negroni, 2021: 61) de la sumisión.

Palabras clave: desplazamiento, fragmentación, lengua madre, María Negroni

Abstract

We propose to read *El corazón del daño* by María Negroni (2021) as a text built from disobedience to the mother tongue –*la madre lengua*– through the displacement of the canonized forms of narration and traditional literary genres, the subversion of syntactic, morphological and semantic rules, and the insistent escape towards other texts that the

writer summons as a challenge to what literature can –and cannot– say. Thus, we believe that these procedures are formats used by the writer to construct this unclassifiable text (out of classification). The text is woven through fragments, shreds filled with silence, which are assembled in the gaps, in chapters only designated by the blank spaces. As a consequence, both the generic hybridity, as well as the alteration of the syntactic order and the quotations that stage the dialogism, are forms of the deviation of a writing that does not submit to the language imposed by the Mother. We consider that displacement is also, in this text, a struggle with the place of the Mother, a disorder to flee from “that tortuous strategy” (Negroni, 2021: 61) of submission.

Keywords: displacement, fragmentation, mother tongue, María Negroni

Voy a crear lo que me sucedió.

Clarice Lispector

Introducción

¿De qué otro modo se escribe si no es creando? La pregunta es, quizás, una de las más insistentes a la hora de pensar la literatura. Para Barthes:

La escritura es lo único que puede desarrollarse *sin lugar de origen*; tan solo ella puede permitirse burlar las reglas de la retórica, las leyes del género, todas las arrogancias de los sistemas: la escritura es *atópica*; respecto a la guerra de los lenguajes, a la que no suprime, sino que *desplaza*, anticipa un estado de prácticas de lectura y escritura en las que es el deseo, y no el dominio, lo que está circulando (1987: 139).

Negroni escribe en *El corazón del daño*: “Nos volvemos adictos a la escritura indócil” (Negroni, 2021: 15), la escritura que, como sostenía Barthes, debe erigirse contra la arrogancia de la lengua.

Ante lo abrumador del silencio, ante la arrogancia de la aserción, desplazarse¹ es desmontar la tranquilizante certeza de que alguna palabra

1 Los efectos que Barthes atribuye a las políticas literarias de “despoder” son: el *desplazamiento* y la *suspensión*. Desplazarse significa: “colocarse allí donde no se lo espera, una forma de subversión sutil: una forma de esquivar los paradigmas, de situarse más allá y al lado de los conflictos que regulan la efectucción discursiva. Por otro lado, la suspensión, que ocurre simultáneamente con el desplazamiento, es suspensión de la voluntad de dominio que se afirma en los discursos (Giordano, 2016: 54-56).

pueda nombrar. No hay en el texto de Negroni la intención de narrar simplemente su relación con la madre ni su propia historia, sino una pregunta constante sobre el acto de su escritura, de cómo esto que escribe deviene literatura al sacudir las representaciones heredadas y, específicamente en este caso, cómo los significados moldeados a fuego por su madre, dejan de ser sus propios significados. El poder de inquietar de la literatura, esa incertidumbre que consiste en “debilitar las tramas de representaciones” (Giordano, 2016: 53), se escribe en este texto como la desobediencia frente al mandato de la Madre, que es, a la vez, desobediencia a la lengua.

Si la literatura, pensada desde Barthes, busca desplazarse de los lugares comunes, de la lengua domesticada, en *El corazón del daño*, ese “poder de desestabilización, subversión y resistencia” (Giordano, 2016: 43-59) se construye a través de ciertos procedimientos: hibridez genérica, subversión de la sintaxis, las citas como *collage*.

En la incertidumbre frente al duelo y la intemperie, creemos, se construye *El corazón del daño* de María Negroni (2021). Texto inasible para las taxonomías genéricas –entendiendo por “taxonomías genéricas” a la clasificación clásica de los géneros literarios–, que obsesivamente interrumpe el orden temporal para preguntarse por el estatuto de su escritura, que se regodea en la biblioteca personal que la escritora ha ido reuniendo para reparar una de las tantas faltas de su niñez: “En la casa de la infancia no hay libros” (11).

El texto se construye a través de fragmentos, jirones colmados de silencio, que van armándose en los hiatos, en capítulos solo designados por los espacios en blanco. Fragmentos en los que el sentido surge y huye a la vez: “opuse a tu figura espesa, la fragmentación” (38). En este entramado de recortes, hay un hilo conductor: la Madre (así, con mayúscula, se consigna en el texto) ha muerto y, desde la misma “Advertencia” firmada por M. N., sabemos que la tardía “dedicatoria” de este libro es para ella, la que ya no está, pero sigue presente, a la que se debe perdonar: “Pensé tal vez que, en las bifurcaciones del camino, recordar podría equivaler a unir (y a perdonar). Entonces valdría la pena” (9). El libro que leemos, desde la

primera página, cuenta la historia de esa compleja relación Madre-Hija, bifurcándose, apelando a otras voces, dispersándose.

Si nos atuviéramos al orden cronológico, la escritora ¿relata? su niñez, la presencia/ausencia de la Madre, sus exilios, su militancia, su extranjería, su maternidad. Decimos *escritora* admitiendo todo lo problemático que resulta este término en tanto pareciera remitir a la persona María Negroni que firma este texto. Sin embargo, dada la hibridez genérica, no podemos nombrar la voz que enuncia solo como "voz narradora" o como "yo lírico" o como "crítica literaria" o como "protagonista". Si entendemos con Barthes que "la escritura es precisamente ese espacio donde las personas de la gramática y los orígenes del discurso se mezclan, riñen, se pierden hasta lo irrecuperable: la escritura es la verdad, no de la persona (el autor), sino del lenguaje" (Barthes, 1990: 14), entonces nos parece adecuado, con esta caución, mencionar a la voz que enuncia como "escritora".

De este modo, aunque el texto intenta no ser una biografía, la insinúa, armando una imposible historia que es también la historia de las querencias literarias de Negroni. La escritora ofrece además un diario de duelo², que, como todo texto de este género, no solo consigna la pérdida de la Madre, sino que indaga en todas las pérdidas, y, en este caso, en todos los intentos de escapar de la voraz figura de su progenitora. Para Sara Cohen: "Uno podría arriesgar que es inherente a la experiencia estética la percepción de la pérdida, es decir, no existiría tal experiencia si no se hiciese presente en el acto mismo del goce estético la dimensión de pérdida" (2002: 21). Hay, aquí, una resonancia de lo órfico en la literatura: Orfeo volviéndose en busca de la amada y en el mismo acto, dejándola en la oscuridad. "Cuando nos falta una palabra, cuando tenemos una palabra en la punta de la lengua, nos damos vuelta sobre el lenguaje para que esa palabra surja y, justo en ese momento, la palabra se hunde en el fondo del

2 Negroni define esta obra como "un libro de duelo por la muerte de la madre". Poco a poco, relata, el libro pasó del tiempo de la pérdida de la madre a otra cuestión, "la idea de cómo se forma una escritora, un doble origen que tiene que ver con la lengua materna y con la tradición literaria, troncos que alimentan la escritura". Niega que sea un libro terapéutico, pues "la literatura es literatura [...] Para resolver los problemas que aparecen en el libro ya hice terapia, por eso no es un libro terapéutico" (EFE, 2023).

lenguaje” (Aguirre, 2013: 32). Orfeo debe perder a Eurídice para poder cantar, sabiendo que eso que canta es solo la sombra, la incompletud, la marca del abismo.

El texto bucea entre la escritura de los duelos posibles, apelando a las lecturas de la escritora –a las que cita insistentemente–, a sus acuciantes preguntas sobre la falta. La Madre es ausencia, la poesía, la literatura toda es ausencia, pero, a la vez, es la *tortura* de los significantes, como escribe Negroni: “De las ediciones Paulinas a tus peroratas obscenas, me lo habías inculcado todo. / *Los hombres son todos iguales*” (Negroni, 2021: 122)³; “yo, tu gran ilusión realizada, tu única posesión enteramente tuya, te extrañaba” (104). *Tortura* de la lengua Materna, la que forja a esta escritora que no puede más que dejar de ser hablada para lograr su propia voz, o la que debe romper estructuras sintácticas –“la singularidad como sintaxis” (38)– e inventar palabras para nunca terminar de decir.

Insistimos: el desplazamiento es también, en este texto, un forcejeo con el lugar de la Madre, de la *madrelengua*, un desorden para huir de “esa estrategia tortuosa” (61) de la sumisión. De esta manera, Madre y lengua son desobedecidas: “Por qué supe tan tarde que obedecer *no* es una virtud” (57).

“Se escribe por todas partes, se entra por mil ventanas”: hibridez genérica

Para Leonor Arfuch, en lo que ella llama “el espacio biográfico”, en la literatura contemporánea son significativas “la heterogeneidad y la hibridación por sobre la ‘pureza’ genérica, el desplazamiento y la migrancia por sobre las fronteras estrictas” (2002: 18). Efectivamente, como hemos dicho anteriormente, no puede encasillarse este texto en ningún género literario de los establecidos como tradicionales. Como lectores, adscribimos al pacto de lectura con el que se consigna editorialmente este texto: novela. Pero el pacto se rompe desde las primeras páginas ya que ni

3 Las cursivas están en el original, salvo si se indica lo contrario.

bien comienza un relato, la escritura se desvía, interrumpe la narración con las citas, se piensa a sí misma.

Mientras, por ejemplo, se nos cuentan los juegos con el padre de la protagonista, la narración se interrumpe con una reflexión sobre el escribir:

Escribir sería, en tal sentido, enfrentarse a un rostro que no amanece.

O lo que es igual: esforzarse por agotar el decir para llegar más rápido al silencio.

Saber o no saber. Saber y no saber.

Sobre esa paradoja y sus desvíos, se pregunta Juan Gelman:

"Se le ve algo al poema? Nada [...]" (Negroni, 2021: 17).

Esta forma de citación/*collage* adquiere distintos matices: la protagonista se *plagia* para hablar de su historia en las palabras ya dichas en sus anteriores textos, cita las palabras de la madre, adopta las palabras de otros escritores para hacer su propia lengua desde la orfandad.

La esperada narración, entonces, decepciona: allí donde comienza el relato, se desvía. Cuando la escritora se refiere a su militancia vuelve a otro texto escrito por ella en un tiempo anterior al de la narración: "¡Nada de bailar ni de pensar en versos lujuriosos! Puse, todo esto y más, en boca de un personaje de *La Anunciación: No cualquiera nace en un momento así, cuando la humanidad está en crisis, la crisis exige compromiso [...]*" (76).

En este sentido, *El Tesoro de la Juventud*, serie de publicaciones que reunía textos diversos ("El libro de las narraciones interesantes", "Juegos y pasatiempos", "Cosas que deseamos saber") y que la protagonista adolescente lee para salir de la quietud de su vida y de su siempre mordaz madre, parece ser el modelo de escritura:

Tuve *El Tesoro de la Juventud* en mi biblioteca adolescente.

Pasaba horas en su compañía, sin saber qué me gustaba más, si el revoltijo de imágenes o las amalgamas que superponían todo: la geografía y la puericultura, las instrucciones para armar un acuario y los reinos de la naturaleza, los pasatiempos y el libro de los porqués (43).

De ese modo misceláneo, *El corazón del daño* es autobiografía, biografía de su madre, *ars poetica*, poesía. Un texto que puede leerse desde cualquier punto. Ahora bien, si *El Tesoro de la Juventud* pretendía ser "útil"

como enciclopedia para niños, aquí es todo lo contrario: se escribe sin continuidad porque la literatura es un “inutensilio”: “En el poema – verdadero inutilensilio, según Paulo Leminski– las palabras se niegan a servir para algo; solo aspiran a la inadhesión, exhibiendo de ese modo su rechazo a cualquier doxa” (Negróni, 2021: 128). La literatura no sirve para nada, no busca servir ni ser servil.

Si, como citábamos antes, la obediencia no es siempre una virtud, la escritura es aquí el arte de la indocilidad. No quiere, no puede, se niega a ser encasillada, es “un censo de escenas ilegibles” (9).

Si es autobiografía, la escritura complace. Por una parte, hay marcas que pueden asociarse a la vida de la escritora María Negróni: la casa de su infancia, su militancia, su vida en Nueva York, su trayectoria académica y la referencia recurrente a sus otras publicaciones. Así, de manera aleatoria menciona, recupera citas de sus textos anteriores: *Cartas extraordinarias*, *La Jaula bajo el trapo*, *Exilium*, *De tanto desolar*, *Museo Negro*, *La Anunciación*, *El sueño de Úrsula*, *Islandia*. Por otra parte, en la escritura misma, en ocasiones usa la primera persona para contar la historia familiar. Pero se detiene y se repiensa: la primera persona se convierte en una tercera persona que es su propia mirada sobre la niña que fue y nuevamente vuelve a sí misma. Como en la fotografía en la que se ve de pequeña, hay una imagen inmóvil, casi idílica que se rompe para acentuar la zozobra:

Hay una nena ahí.

Una nena bien comida, bañada, peinada que es un primor.

Su mamá la cuida, la protege contra las paperas, la varicela, la rubeola, el sarampión.

Le pone un delantal blanco para ir a la escuela.

La ayuda a soplar las velitas.

La nena tiene un vestido de plumetí, con botones de nácar y una cinta de gros rosada, haciendo juego con el moño del pelo.

Madre de mí: nada me convence.

Yo insisto en lo vivido (un suponer); le ajusto su relación con el lenguaje.

La rabia me salva la vida (19).

La escritura tampoco le otorga un nombre a esa protagonista que cuenta su historia, pero es específica en las citas que "sustrae" a otros textos. Rompe los fórceps de los fáciles encasillamientos del género literario para no aceptar ninguna forma de *madrelingua*, de lengua domesticada. "Escribí poemas que son prosas, ensayos que no creen en nada, biografías apócrifas y hasta dos engendros de novelas que proliferan hacia adentro como una fuga musical" (Negroni, 2021:79).

Si es diario de duelo, aquí no se trata sólo de hablar de la propia experiencia de la pérdida o de una elegía a la madre muerta. No hay lamentaciones ni conmemoraciones, hay fugas hacia otros textos y hacia otros recuerdos. La Madre aparece, sí, como esa segunda persona a la que se dirige este "diario", pero no permite la compasión: ella sigue siendo esa especie de Esfinge que puede matar si no recibe la respuesta correcta.

Borrar los límites genéricos, descentrar la perspectiva, fragmentar y desarticular la historia como recursos discursivos son una forma más de escapar al estrago materno⁴, y a la coerción de la lengua. Dado que es a través de la madre y de la lengua que el mundo impone su poder simbólico y sus límites, esta escritura acentúa la orfandad: la muerte de la Madre es, al mismo tiempo, el fin de una guerra devastadora y la asunción de una deriva del lenguaje, un sacudirse los ropajes investidos por esa Otra que ya no está.

Te oí literalmente dejar de respirar, Madre.
Te vi partir dejando un cráter en el lugar del mundo.
Estaba y no estaba preparada.
¿Para qué?
Para el alivio, el vacío, el horror de no sentir.
Ya no habrá reparación [...].
Yo amaba como vos, Madre, aborreciendo. [...]
Ahora vendrá lo peor.
La pelea, a cuerpo abierto, con el significante ausente (139).

⁴ "El papel de la madre es el deseo de la madre. Esto es capital. El deseo de la madre no es algo que pueda soportarse tal cual, que pueda resultarles indiferente. Siempre produce estragos. Es estar dentro de la boca de un cocodrilo, eso es la madre" (Lacan, 2008: 118).

Escribir desde las ruinas: subversión gramatical

La escritura es un asunto grave.

No basta con recoger los restos del naufragio.

Hay que instalar, en medio de las ruinas, las marcas de la obsesión.

Y después dejarse embeber, eludiendo el tedio de cualquier presente.

Todo lo que pide es ser la *intemperie misma*.

Tirar del hilo de la madeja, de lo que no sabe, para hilar con eso un pensamiento ciego.

A veces, por esos vericuetos se llega lejos.

Se abandona la estupidez.

Se tolera el peso de lo escaseado (Negroni, 2021: 21).

Así comienza uno de los apartados/capítulos/fragmentos de *El corazón del daño*. Escribir sobre las ruinas, asumiendo que eso que se dice ya nunca, no más, estará entero. De esta manera, la escritura se sale de quicio, trastoca el orden sintáctico, recurre a arcaísmos –“y al final, quedeme no sabiendo” (14)–, inventa palabras –“Ninguna sosegación nunca” (20)–.

¿Cómo decir, sin repetir, lo que no puede decirse? ¿Cómo hablar sin obedecer? Entonces, habrá que inventar un lugar nuevo, dejarse llevar por *vericuetos*, saber que lo que se dice no está en el orden de lo *adecuado* a las reglas sintácticas, morfológicas, semánticas: “La pena en existiendo ningún sosiego no trae, ningún señuelo de felicidad, ningún regreso nunca” (131).

Por eso, el uso del anacoluto, como “esa técnica de suspensión del sentido por fracturas y caídas” (Giordano, 2016: 58): “No respirabas bien, nunca todavía no aliviada [...] Te ponías de nervios” (Negroni, 2021: 14). A este recurso se le suma, como ya dijimos, la creación de palabras que intentan nombrar, de algún modo, lo que el diccionario no puede, como por ejemplo “detenencia” para mejor hacer saber que en esa palabra nueva hay un matiz de lo que dura en el tiempo –“Conocía esos caminares largos, sin detenencia alguna” (17)– y no la *detención* que, precisamente, detiene, clausura un significado. Es la misma memoria la que escribe aquí: ese largo pasillo que perdura en ese tiempo de la vida y en este tiempo de la escritura. Ese pasillo que aleja a la Madre, que deja sola a la niña, que felizmente las separa, para que el daño no sea solo naufragio, para que

haya restos: “Muchas veces pensé que el pasillo –la interminable sustracción del amor que ese pasillo instauraba– me había bendecido [...] Se diría que, de la mano del ángel asmático, atravesé una sola noche que fue todas las noches, el único pasillo de mi vida” (23).

En ese trabajo sobre las ruinas, no basta lo aprendido, hay que volver a construir un lenguaje otro, que diga sabiendo que nunca podrá decirse. La *madrelengua* es ahora el vacío y también la reinención. No alcanza el propio idioma, hay que buscar también en otros: “what are poems?” (134); “Araignée du soir, Espoir” (128); “Carthago delenda est” (75). Y escribirá más adelante “Todo es traducible, menos el lenguaje” (81). Propone, incluso una propia definición de las palabras extranjeras, una especie de glosario personal, a las que llama, apelando a Stevenson, *Treasure Island*:

Fear: una niña malcriada, un lápiz labial [...].

Mother: pequeño dedal, arrojó, cuida bien lo que perdiste.

Reality: fuck you.

Words: *orfandad*. La Reina blanca sigue donde estaba, sobre el casillero negro (30; cursiva nuestra).

De este modo, esta filiación simbiótica entre madre y lengua, esa *Madrelengua*, es la marca de la Eurídice perdida, la raíz del canto de Orfeo.

“Un laberinto donde vivir se alivia”: migraciones como *collage*

En el libro de Negroni, el diálogo con otros textos se hace explícito y coadyuva a crear una especie de *ars poetica* que se pregunta constantemente sobre el (propio) proceso de escritura, sobre las (im)posibilidades del lenguaje, y su pugna por integrar vida y escritura. Esto que escribo –parece decir– no es mío, es de tantas otras voces y de tantos otros combates con el lenguaje. La escritora se pregunta una y otra vez por las relaciones entre vida y literatura: “Más probable es que la vida y la literatura, siendo ambas insuficientes, alumbren a veces –como una linterna mágica– la textura y el espesor de las cosas, la asombrada complejidad que somos” (Negroni, 2021: 9). Si la vida y la literatura son insuficientes para decirlo todo, entonces todo debe estallar, la vida se libera de los mandatos para poder hacerse –la protagonista huye, se exilia,

se vuelve clandestina por su militancia—, la literatura fisura los moldes impuestos.

Esta escritura se pasea por sus linajes literarios, aquellos que la cobijan en un hogar diseñado por ella, la biblioteca que no había tenido: Orozco, Pizarnik, Jabés, Lispector, Pessoa, Gelman, entre otros. Se detiene en fragmentos que subrayan la dificultad de la escritura, el parto doloroso de hacerse un lugar en el lenguaje, desasida ya de los significantes maternos. Y con ellos entiende que “escribir es penoso” (41), “que la creación no es un destino envidiable” (49).

Dijimos antes que las citas de otros escritores que continuamente parecen alterar una imposible narración constituyen otra figura del desplazamiento. En este sentido, las migraciones textuales (Bajtín, 1998) que aparecen como “incrustadas” en el texto de Negroni, remiten casi siempre a las dos preocupaciones que parecen centrales: el duelo de la Madre y cómo escribir(lo). El *collage*, como procedimiento de citación, hace que el texto se descentre y que intervengan otras voces que inhabilitan el monologismo. Como hemos aprendido con Bajtín, los textos son dialógicos. El signo mismo nace dialógico porque presupone la interacción con un otro. Nos preguntamos ¿con qué Otro —Otra— dialoga este texto?, ¿por qué esa insistencia en abundar en su repertorio de lecturas?

Entendemos que ambos planos (el plano de la escritura y la narración del duelo) se iluminan mutuamente. La biblioteca personal es una reconstrucción y una reivindicación de las carencias infantiles: ya la Madre no es la única dueña del lenguaje, su voz rectora, sino que se dispersa y destruye gracias a/por otras lecturas. En la casa familiar de la niñez no había libros: la escritora los reúne en este texto para llenar el vacío.

Mientras la Madre fue su forma de mirar el mundo a través del lenguaje, su marca indeleble, la biblioteca es otra forma de matarla. Contrarresta la voz unívoca con múltiples voces y en el plano de la enunciación produce una fuga de sentido, detiene el hilo narrativo, crea un *ex-cursus* que convierte el texto en un compendio de fragmentos.

Madre: un aleph literario y personal

Dice Luciana de Mello (2023):

En *El corazón del daño* entran todos los hitos de una vida, pero también sus fugas en forma de recortes, párrafos, poemas o versos. Es lo que se escribió antes, durante y después de la muerte de la madre. Entran cartas, poemas, fotos y rencores, entra el amor y el odio eterno, el genio y la figura, lo que la madre es en la hija y lo que ésta ha construido de ella usando sus mismas palabras. En el corazón del daño está la madre y en ella el centro de la pregunta: "¿Cómo transmitir a los otros el infinito aleph que mi memoria apenas abarca?" Negroni hace de la madre un aleph literario y personal, una isla en sí misma alrededor de la cual no se puede ser ni más ni menos que un naufrago en busca de ese lenguaje que vuelva a nombrarlo todo.

El aleph, ese raro objeto que contiene el mundo, el repertorio de imágenes –insoportable por infinito– remite, en Negroni, a su madre. La visión totalizadora y totalizante del mundo estraga, por imposible, por arrastrar consigo las investiduras maternas, los mandatos, las marcas que la inscriben en un (su) mundo: "Mi madre siempre fue la dueña del lenguaje. La guardiana de la joyería verbal, con todas sus prosodias, sus locuciones, sus formas adverbiales, adjetivas, nominales y, sobre todo, adversativas" (Negróni, 2021: 42).

Así, el adversativo que, sabemos, indica oposición parcial o total al significado de otro enunciado anterior, es especialmente contra lo que tiene que luchar la protagonista, la demanda incesante por no ser lo que la Madre espera: "Con la altiva perseverancia de un mártir, exigía de mí ¡que fuera ella!" (25).

Nos hemos referido ya a la noción de "estrageo materno" de sede lacaniana. Desde esta mirada, "la madre se revela como un Otro primordial que inscribe a fuego significantes en el cuerpo del ser hablante, marcas arcaicas y oraculares que eventualmente hacen insignia" (Zawady, 2017: 47). De este modo, la Madre es a la vez la figura de admiración y de rechazo, de la angustia de un deseo materno nunca, jamás, satisfecho.

En el libro de Negroni, la protagonista consigna el arrebató y la fascinación por esa Esfinge que es su madre:

Mi fascinación la divierte. De vez en cuando, mira hacia abajo y me ve, solo de vez en cuando.

Mi madre: la ocupación más ferviente y dañina de mi vida.

Nunca amaré a nadie como a ella.

Nunca sabré por qué mi vida no es mi vida sino un contrapunto de la suya, por qué nada de lo que hago le alcanza (2021: 11-12).

En esa ambivalencia paradójica y fundante, se debate la mirada de la protagonista: quedar atrapada en la red de la madre-araña, a la espera de ser devorada, o escapar. Buscar su amor o rebelarse contra ella.

Para hablar del estrago materno, Lacan toma la metáfora del cocodrilo. Negroni la resignifica como Lobo. En ambos casos, esa hambre es insaciable: “nada de lo que hago le alcanza”. “Me pregunto si este libro no será otra estafa. ¿Habré amado, en serio, a un Lobo? ¿Lo reconocería en cualquier parte? ¿Me gusta pensar que todavía puede devorarme?” (96-97).

El Padre aparece como el fugaz intento de no ser “*mi gran ilusión* [nunca]⁵ *realizada*” de la Madre, el “hijo de un almacenero” con el que ve películas, sale a pasear, el que le cuenta cuentos antes de dormir. Por ejemplo, uno de los relatos del padre funciona como *mise en abîme* en el que el héroe salva a la princesa consiguiendo la cura milagrosa al matar al cocodrilo.

En otro episodio, el joven médico, que quiere curarlo para casarse con la princesa, escala el Aconcagua, le arranca la pluma de la cola a un águila, galopa hasta el Paraná, se hunde en el río, le pincha la panza a un cocodrilo que duerme en el agua y consigue que salga de su boca la poción mágica en una botellita de Seven-up (16).

Es significativo, creemos, que justamente sea la figura del cocodrilo a la que hay que matar para conseguir la salvación y el final feliz de los cuentos infantiles.

⁵ El agregado entre corchetes es nuestro.

Es el padre su conexión con el juego y las risas, la distracción y la vitalidad:

Si tuviera que elegir una sola de las posesiones del mundo, elegiría esta escena de la infancia: mi padre llevándome a cocoyo por el jardín de las cosas.

Desde lo alto, la realidad se puede inventar.

También se puede ver cómo es: imposible [...].

Algunos libros nos llevan a cocoyo también [...].

En la escena de la infancia, está el mundo.

En la de la escritura, también (34-35).

Sin embargo, y siguiendo la metáfora lacaniana, ese padre no puede ser el que detiene las fauces maternas, esa suerte de "palo" que impide que "el cocodrilo que duerme en el agua" la devore. Por ausente, por irse por "un asunto de faldas", por los "amigotes", la niña mayor, la que desobedecerá una y otra vez, queda a merced de la Esfinge.

¿Ser amada o ser devorada? La pregunta se responde, en este texto, de dos maneras: o se es la muñeca de la Madre, o se la niega y se la combate. Esta opresiva relación Madre-hija queda figurada en tres apartados distribuidos a lo largo del texto, los que pretenden mostrar un intento de continuidad. Llama la atención que, en un libro que no tiene capítulos señalados como tales, aparezcan estos fragmentos que se presentan con una especie de subtítulo numerado. Son *Los pequeños museos de cera: I, II y III*, simulacros de esa vida representada como un juego de muñecas. La muñeca es disciplinada por la Madre y la maestra, responde afanosamente a todos los mandatos: es ejemplar, aplicada, tiene buenos modales, abanderada, "*Miss Perfect* [...]" la muñeca cierra los ojos y después se pasa la vida entera en el agujero negro de las palabras" (32).

Así como en la estructura del libro, estos apartados aparecen como pequeñas incrustaciones, imágenes fijas en la memoria, la escritura —y la vida— se disparan y se evaden de la omnipresente tutela de la madre. Ya no hay más muñequita, solo el hueco que la palabra no puede llenar.

Esa huida tiene un precio: saberse sola, saberse sin protección ni restricción, escribir. Escribir de nuevo, escribir lo nuevo. Escribir lejos,

ausente, con lo no dado, lo no escrito aún, y, sin embargo, entrar en la espiral del lenguaje. La eterna aporía que es el corazón del daño. Para duelar a la madre, hay que nombrarla –Isabel, ese ángel asmático con ínfulas de alcurnia en su rol de reina insatisfecha–, para mejor conjurarla:

Una mujer difícil y hermosa, ocupa el centro y la circunferencia de esa casa. Tiene los ojos grandes, los labios pintados de rojo. Se llama Isabel [...].
Un hechizo de ver esa mujer. A las veces, hambre y Golosía.
Adentro puro, enigma puro [...].
Mi madre: la ocupación más ferviente y más dañina de mi vida (11).

Conclusiones: “No existe más fidelidad a los hechos que equivocarse el rumbo o divagar”

En *El corazón del daño*, Negroni emprende la huida del estrago materno para salvarse: “Es lo que busqué, Madre. Darte, como en el Apocalipsis, un libro para comer” (2021: 9).

En ese intento, lo que nace es esta escritura insumisa que subvierte los hábitos sintácticos, distorsiona las palabras del diccionario, las reglas, impugna los géneros literarios entendidos desde la doxa como compartimentos estancos. Como la misma escritora cita, para Hélène Cixous “un libro no tiene ni pies ni cabeza” (13).

La prosa de Negroni es, por momentos, caótica por resistencia a ese cosmos, a ese orden que le fuera impuesto. Como quien dibuja algo nuevo sobre la piel tatuada para borrar lo anterior, así se escribe este libro. Borradora que es, por supuesto, la marca de lo que fue escrito antes, de *cómo ella fue escrita antes*, la presencia ausente, la desobediencia porque hubo sumisión.

En ese recorrido sinuoso, sin punto de llegada, la lengua trabajosamente se desplaza, actúa por esquivas, des-espera allí donde se busca la narración, fuga hacia las auto-citas, hacia las palabras de otros, de esa biblioteca construida para poblar, de algún modo, la carencia de su niñez:

Con ese material escribo.
Matorral del alma.
También con ese material vivo, entreverando, desvalijando mundos.
Pongo en primer plano la intriga, le sumo el ángulo paranoico, le resto el error de entender [...]
Una pasión que incluye todos los desvíos, sus trastornos, su distorsión (18-19).

Referencias

- Aguirre, Gonzalo (2013). "Orfeo en la punta de la lengua". Gabriela Milone y Gabriela Simón (coords.), *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música*. Villa María: Eduvim. 27-39.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE.
- Bajtín, Mijail (1998). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Cohen, Sara (2002). *El silencio de los poetas*. Buenos Aires: Biblos.
- De Mello, Luciana (2023). "El corazón del daño de María Negroni, sobre cómo habitar la lengua materna". *Radar, Página/12*, 21 nov. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/383038-el-corazon-del-dano-de-maria-negroni-sobre-como-habitar-la-l>
- EFE (2023). "Negroni: Literatura y arte son consecuencia de la insatisfacción de la vida". *Informador.mx*, 2 feb. <https://www.informador.mx/cultura/Literatura-Maria-Negroni-habla-sobre-su-libro-Corazon-del-dano-20230202-0049.html>
- Giordano, Alberto (2016). *Con Barthes*. Santiago de Chile: Marginalia.
- Lacan, Jaques (2008). *El seminario 17: El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Nascimento, Evando y Alberto Giordano (2021). *La literatura fuera de sí*. Rosario: Nube Negra.
- Negroni, María (2021). *El corazón del daño*. Buenos Aires: Random House.
- Zawady, Megdy (2017). "El 'estrango materno' como concepto Psicoanalítico". *Ética y Cine*, vol. 7, n. 2. 47-54. Disponible en: <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v7.n2.18976>

Desplazamientos entre la Lección y la Investigación: notas sobre un Barthes profesor de literatura

Displacements between Lesson and Research: Notes on a Barthes teacher of literature

Eric Hernán Hirschfeld

Universidad Nacional del Litoral, Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral, Argentina
Hernan.hirschfeld@gmail.com • orcid.org/0000-0002-6766-9898

Recibido: 21/04/2023. Aceptado: 23/05/2023.

Resumen

Este artículo pretende brindar un recorrido posible sobre un grupo de textos de Roland Barthes y sus postulados éticos, didácticos y teóricos acerca de la participación en espacios académicos de enseñanza e investigación. Como base, se toman las nociones pertenecientes al seminario *Cómo vivir juntos: Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* como eje estructurador que incluye entrevistas, artículos y otras materialidades vinculadas con el semiólogo francés. En tanto desplazamiento, las reflexiones que Barthes propone sobre la universidad incurrir en una figura esquiwa que pone en tensión las categorías protocolares del docente e investigador como lugar de poder. Por el contrario, sus argumentos tienden a descentralizar esas categorías para poner en duda a los espacios de saber en tanto doxa y ley. Ya sea desde el uso metodológico de la arbitrariedad para el abordaje de un texto e incluso dar lugar a la dimensión del deseo para investigar o sostener un aula, cada una de estas prácticas involucra a una comunidad de lectores antes que la presencia disciplinante de las instituciones. Este artículo se ubica como una reflexión acerca de los modos de habitar la universidad y las aulas de lengua y literatura tanto en el nivel medio como en el universitario.

Palabras clave: literatura, doxa, enseñanza, investigación

Abstract

This article intends to provide a possible route on a group of texts by Roland Barthes and his ethical, didactic and theoretical postulates about participation in academic spaces of teaching and research. As a basis, the notions belonging to the seminar *How to live together: Novelistic simulations of some everyday spaces* are taken as a structuring axis that includes interviews, articles and other material related to the French semiotician. As a displacement, the reflections that Barthes proposes on the university incur in an elusive figure that puts in tension the conventional categories of the teacher and researcher as a place of power. On the contrary, his arguments tend to decentralize these categories in order to question the spaces of knowledge as doxa and law. Whether from the methodological use of arbitrariness to approach a text or even to give place to the dimension of desire to investigate or sustain a classroom, each of these practices involves a community of readers rather than the disciplining presence of institutions. This article is a reflection on the ways of inhabiting the university and the language and literature classrooms both at the secondary and university levels.

Keywords: literature, doxa, teaching, research

Introducción

El objetivo del presente artículo es el de ensayar una serie de hipótesis acerca de un corpus de textos barthesianos en los que es posible establecer una relación con la praxis académica, praxis que involucra a la enseñanza y la investigación, así como también a la comunidad de lectores que habitan en estos espacios. En este sentido, si bien no se trata de un problema específicamente ligado a una disciplina, se tratará de poner en el centro de la escena a aquellos textos que en alguna medida resultan operativos para leer ya no (solo) a un Roland Barthes crítico o semiólogo, sino también a un Barthes profesor y director de investigación. Para alcanzar estas consideraciones, es necesario desarrollar los aportes que reconstruyen esta actividad del semiólogo así como también su inscripción en el campo intelectual y académico francés. Si bien estas reflexiones pueden hallarse directamente desde la voz del autor, existe una serie de investigaciones recientes que, a través de trabajos de archivo y entrevistas, profundizan en la dimensión coyuntural, institucional y performática del semiólogo francés.

Este escrito se ubica, entonces, como una reflexión acerca de los modos de habitar la universidad y las aulas de lengua y literatura tanto en el nivel

medio como en el universitario. Espacios que, quizás por las lecturas canonizadas de Barthes en Argentina (tendientes a leer los espacios biográficos), no se hallan de manera frecuente ni en la crítica ni en la semiótica argentina. Lo cierto es que desde un principio Barthes fue Licenciado en Letras y, mientras estudiaba, dictó clases en el Liceo de Biarritz, una localidad ubicada al suroeste de Francia. Por este motivo habría que preguntarse por qué los espacios de circulación académicos que tienen por objeto la reflexión de este autor no consideran su faceta inicial: la de la docencia. Dadas estas condiciones cabe iniciar el artículo con la siguiente serie de preguntas: ¿Qué lugar ocupó la docencia en la producción intelectual de Barthes? ¿Cuáles fueron sus posicionamientos transversales para pensar sus clases, cursos y seminarios? ¿Qué relación estableció entre la práctica docente y la investigativa?

Barthes docente e investigador

La pregunta acerca de la actividad docente e investigativa de Barthes ha cobrado relevancia en investigaciones como *Apprendre et Désapprendre. Les séminaires de Roland Barthes (1962-1977)* de Claudia Amigo Pino (2020, 2022). Se trata de un libro que involucra la exploración de archivos y textos inéditos de las clases del semiólogo francés antes de su ingreso al Collège de France y de los cuales solamente se conocen artículos publicados con posterioridad. Sin embargo, el recorrido que desarrolla Amigo Pino pone el dictado de los cursos y seminarios en un lugar primigenio: muchos de los temas publicados en artículos comenzaron como contenidos, con sus trayectos sinuosos, sus discusiones e imprevistos propios de la performatividad de una clase. Multiplicidad de los gestos barthesianos, como el armado arbitrario de un glosario o lista de temas, la puesta en examen de las metodologías narratológicas e incluso la filosofía oriental tuvieron sus inicios en esas aulas en la *École Pratique de Hautes Études*, hoy conocida como *École de Hautes Etudes en Sciences Sociales* (EHESS). Este carácter experimental se recupera en diversas instancias de los cursos, entre ellas la que narra la autora a propósito del seminario sobre discurso amoroso: “Barthes proposera donc une mise en jeu, une explosion du discours amoureux à partir du livre *Les souffrances du jeune Werther*.

On est très loin des procédures dites ‘structuralistes’ du séminaire sur Balzac et du livre S/Z: on est très loin en fait de n’importe quelle analyse du récit” (Amigo Pino, 2020: 250-251). El gesto de la puesta en juego y el azar, que ya es conocida por la organización de *Fragments de un discurso amoroso* (Barthes, 1977), funciona en este trazado con la inclusión de una dimensión investigativa en productividad. Es que la didáctica barthesiana, tal como lo presenta la autora, pone tanto al docente como a los estudiantes en el proceso de “desaprendizaje”, ya que esta didáctica alcanza su punto cúlmine cuando la misma se deshace (Amigo Pino, 2020: 252). A su vez, es esta postura de desaprendizaje la que somete a tela de juicio a la doxa académica: al desarticular el lugar del profesor como espacio centralizado de saber y a los estudiantes como sujetos en falta, el aula se transforma en espacio experimental de análisis, en este caso, de textos y discursos. Estas desarticulaciones, que en la propuesta de Amigo Pino se conceptualizan bajo el lugar de fantasmas, se organizan en estrategias definidas en la investigación colectiva y el maestro *zen*. Se trata de procedimientos que habilitan un distanciamiento en relación con un preconcepto de la clase magistral y del espacio monológico del saber.

Otras reconstrucciones acerca de su actividad como profesor vienen de aportes previos como los de Lucy O’Meara en *Roland Barthes at the Collège de France* (2012) donde se facilitan datos importantes acerca de las dinámicas del campo universitario francés. Desde una mirada diseñada a partir de la sociología bourdesiana, O’Meara constata que entre los cursos dictados en la École Pratique des Hautes Études y el Collège de France existe una formación institucional de parte de Barthes, pero también un vínculo entre los acontecimientos ligados al Mayo Francés y sus estudiantes. El éxito de la pedagogía filosófica de Barthes, escribe O’Meara, estuvo en su distanciamiento sobre los “terrorismos de conocimiento” y la intimidación universitaria (2012: 39-40). Patrick Mauriès, uno de los seminaristas de los cursos del Collège de France recuperado por O’Meara, menciona a propósito de Barthes los gestos que condujeron al trabajo en equipo “to facilitate relationships between the students themselves” (41).

Con esto dicho, el seminario que incursionó con mayor insistencia en estos gestos fue el primero que Barthes dictó en el Collège de France: *Comment vivre ensemble*, iniciado en 1977 de manera inmediata a la *Lección inaugural* (1978) que, además de contar con los agradecimientos hacia Michel Foucault, incluye las presencias físicas y simbólicas de las lecturas que en ese instituto surgieron como las de Émile Benveniste, pasando por el carácter fundacional de Michelet y las prosas de Paul Valéry. Gesto que anticipa de algún modo una comunidad de lectores que atraviesa tiempos y espacios.

Es inmediatamente después de estos agradecimientos que anuncia su primera maniobra a cumplir en las clases del seminario, una maniobra que implica una posición “más grave en tanto más responsable” (Barthes, 1978: 92) y es la posibilidad de someter a discusión sus lecturas en un espacio de máxima consagración que al mismo tiempo vincula a sus figuras intelectuales de mayor incidencia. En esta tensión es que el primer seminario dictado por Barthes se establece como la búsqueda de una utopía arraigada en el espacio de las aulas. O’Meara repara en este gesto para señalar un aspecto transversal del seminario dictado apenas cinco días después de su clase inaugural:

Barthes sought to provide this experience in a teaching consisting of an eclectic, shifting set of vignettes and ideas in which each member of the audience might find, at least momentarily, the ‘sympathetic Other’ or the expression of their own desire. This model incorporates the ideal of the *vivre-ensemble* itself. The fantasy is shared, socially, but a beneficial distance is maintained by the non-dogmatic method which permits the listener her own space of response (O’Meara, 2012: 95).

En la búsqueda de ese Otro y las huellas del deseo persistente es que se delinean algunas marcas que acompañarán el esquema de una categoría que operará como lente teórico para los textos y para los acontecimientos del curso. El *vivir-juntos* como una relación singular que ocupa a los textos de un curso al mismo tiempo que a las personas que participan en él y sus contradicciones.

Una ética con pretexto de análisis literario

Al principio del seminario, publicado en español bajo el título *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* (Barthes, 2003), se plantea un corpus de trabajo. Cinco obras literarias que tienen en común la naturaleza casi solitaria de sus relatos: *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe (1719), *La montaña mágica* de Thomas Mann (1924), *Pot-bouille* de Émile Zola (1882), *Historia Lausiaca* de Palladio (418) y *La séquestrée de Poitiers* de André Gide (1930). Lo cierto es que a lo largo del seminario y muchas veces por participación directa de los estudiantes ese conjunto de textos se verá expandido por otras materialidades que no necesariamente son literarias: obras arquitectónicas de Le Corbusier, y piezas escultóricas de Miguel Ángel son algunas de las menciones que pueden leerse en las notas tomadas de los seminarios. El objetivo consistió en delimitar el vivir-juntos de la cultura occidental como un *intermezzo* disciplinar entre la individualidad de la psicología y la masividad de la sociología. Como toda marca periférica, el seminario construye así un espacio singular para habilitar la *idiorritmia* como algo más que un ritmo propio: se trata de una comunidad, de un modo de percibir el tiempo de manera imprevisible. A propósito de esto, Barthes señala: “Lo sistemático (‘las lecturas sistemáticas’) se desmorona, es contradicho –lo no sistemático brota, prolifera. Sin embargo, algo directo debe implementarse, precisamente a fin de que haya algo indirecto, algo imprevisible” (Barthes, 2003: 61). Este predicado de base se relaciona estrechamente con un postulado que sostendrá Barthes apenas unas páginas más adelante y es el que sustenta que la investigación se diferencia de la Lección porque exige una relación de enseñanza en la que el que habla conoce del tema apenas lo suficiente para despertar una escucha (65). Todo lo demás se construye de manera grupal sobre la iniciativa de esas otras voces, las que escapan al sentido de la arrogancia y la monología como ritmo fundante de una clase. Sobre esta tensión, que es didáctica y teórica a la vez (ya que involucra la enseñanza de una disciplina) es que podemos reconocer un orden similar al propuesto por Michel Foucault en relación con los espacios de saber: la interdisciplinariedad no es sumar textos y ciencias ni tampoco cruzarlas, sino que cada encuentro supone, aunque sea por puro ensayo, la creación

de un objeto nuevo que no pertenezca a nadie (Simón, 2010: 109). Una premisa que bien puede pertenecer a la filosofía *zen* pero cuya instrumentalización en el sistema académico habilita la aparición de movimientos inesperados, experimentaciones metodológicas sin necesidad de definir caracteres de cientificidad. Al desconsiderar la capacidad de la metodología y el metalenguaje lo que se desprenden son relaciones elementales entre los textos, sin necesidad de sustituir o reemplazar ninguna disciplina o establecer jerarquías entre ellas. Este posicionamiento se acentúa en su seminario cuando, al momento de elegir entre la diferencia nietzscheana de *cultura* y *método*, encuentre en la primera definición un camino a seguir ya que entre estas dos definiciones residen los modos asistemáticos y sistemáticos de enfrentar un trabajo de interpretación. “No se persigue un camino –explica Barthes a propósito de su elección por la asistematicidad– se expone a medida que se va descubriendo” (2003: 190).

Es sobre este tipo de exploraciones que un vivir-juntos en la academia se comienza a dilucidar, no por las operaciones del crítico sino por las decisiones didácticas que Barthes configura en la performatividad de sus clases, sus entrevistas, sobre aquellas materialidades que no revisten el carácter de la escritura ensayística y sin embargo mantienen la potencialidad del acontecimiento. Ya sea para discutir la enseñanza de un método o de un discurso, en Barthes se manifiesta una categoría para correrlos de su lugar dogmático. Como dice en una de sus tantas entrevistas de *El grano de la voz*: “no se trata de hacer de la escuela un espacio de predicación del dogmatismo sino de impedir los rechazos, el retorno de la monología, del sentido impuesto” (Barthes, 2005: 208). Antes que la biografía o la crítica, habría que dirigirse hacia el Barthes profesor para indagar las maneras de transitar las aulas desde la investigación y no desde la lección. En una entrevista de 1979, a un año de su muerte, Barthes cierra el intercambio con el reportero con una afirmación que deja entrever el trabajo minucioso de su proyecto didáctico-investigativo: “Si yo fuera filósofo y quisiera escribir un gran tratado, le daría el nombre de un estudio de análisis literario. Con el pretexto de un análisis literario, trataría

de ofrecer una ética, en el sentido amplio de la palabra” (Barthes, 2005: 351).

Vivir-juntos

El vivir-juntos barthesiano no representa en lo más mínimo a las formas cristalizadas de la convivencia o la mera perpetuación del tiempo en un espacio compartido (aula, laboratorio, departamento de investigación, incluso un hogar). Cuando Barthes plantea un imposible de esa magnitud, que es pensar el aula (el aula de la academia francesa, precisamente) como pura potencia teórica, literaria, emocional, también está poniendo en tensión los modos en los que la investigación y la comunidad académica occidental diseñaron sus instrumentos de permanencia. Es que la Universidad, como la ley, pone detrás de sus buenas intenciones las marcas reproductivistas, el borramiento de matices de clase, género, percepción. ¿Cómo enseñar literatura en una institución que se ha caracterizado históricamente por el borramiento de estas huellas? ¿Qué desplazamientos realizó Barthes para hacer que la enseñanza de la literatura (y del funcionamiento de los signos) no sea simplemente una colección de corpus, hipótesis y demás fórmulas bien conocidas por su paso por el estructuralismo y la narratología francesa?

Como preguntas transversales, los modos en los que Barthes concibe a la academia oscilan de manera constante entre sus entrevistas, artículos de investigación y hasta en sus escrituras personales. Ya en *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) el autor anunciaba un malestar alrededor de una categoría que le sería transversal para su teoría: “La Doxa (palabra que reaparecerá a menudo) es la Opinión pública, el espíritu Mayoritario, el Consenso pequeñoburgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio. Podemos llamar *doxología* (término de Leibniz) a toda manera de hablar que se adapta a la apariencia, a la opinión o a la práctica” (Barthes, 1975: 70). Tanto como opinión, como espíritu mayoritario o como consenso, el poder de la doxa opera, según él, como una manera de naturalizar los espacios de poder, de constituir formas de *lo dado* en el discurso, sea cual sea. Dada esta condición, la doxa se manifiesta como una arrogancia de

forma intermitente, en palabras de Barthes: “a veces lamentaba haberse dejado intimidar por ciertos lenguajes” (70). Frente a esa intimidación, que opera en una manera sustancial como disciplinamiento, aparece la idea de arrogancia: “Entonces alguien le decía: pero, sin eso, justed no habría podido escribir! La arrogancia circula como un vino fuerte entre los convidados del texto” (70).

La doxa es un imperio, un modo de petrificar la circulación de sentidos de tal forma que nada se mueva fuera de su reino sin su correspondiente manto interpretativo. La doxa es deshistorización, naturalización y ley. En un texto perteneciente a *El susurro del lenguaje*, el semiólogo francés les escribirá unas palabras a aquellos que inician su periplo en el camino de la investigación. Les escribe a los jóvenes investigadores acerca de las trampas de la academia y cómo, a través del deseo, se habilita el ingreso no a la Ley de la academia sino a ese Otro, ese radicalmente Otro que es una comunidad de lectores:

Para que el deseo se insinúe en mi trabajo, ese trabajo me lo tiene que exigir, no una colectividad que piensa asegurarse de mi labor (de mi esfuerzo) y contabilizar la rentabilidad de las prestaciones que me consiente, sino una asamblea viviente de lectores en la que se deja oír el deseo del Otro (y no el control de la Ley) (Barthes, 1976: 103).

Vale destacar que la brevedad de la explicación habilita ya una diferencia taxativa entre esa colectividad que evalúa, controla y al mismo tiempo absorbe ese esfuerzo y, por el otro lado, una asamblea de lectores orientados a recibir ese entusiasmo, incluso a pesar de encontrarse bajo el control de esa Ley.

En una entrevista publicada en el año 1979 Barthes habla sobre su lugar como “sujeto impuro” en relación con la Universidad (Barthes, 2005: 275) por ocupar un lugar de prestigio sin haber pasado por los conocidos concursos por oposición. Como respuesta declara:

Nunca pude integrarme a la Universidad por medio del curso normal, aunque sólo fuera porque estuve enfermo cada vez que era necesario subir un escalón. [...] Mi carrera misma prueba que siempre estuve apegado a la idea de formar parte de la Universidad, aunque sí formo parte de ella a

través de instituciones marginales que han podido aceptarme sin los diplomas requeridos comúnmente (Barthes, 2005: 275-276).

La entrevista continúa sobre este desfase existente entre el lugar que ocupa el semiólogo y la rigidez que una universidad como el Collège de France representa: “es una institución cuyo funcionamiento es tan difícil de explicar a un extranjero, existen contradicciones entre actitudes muy renovadoras y un aristocratismo incontestable” (Barthes, 2005: 276). Esa Ley, que no deja oír la voz del radicalmente Otro y transforma el deseo en una materialidad absorbible para un capital académico toma forma en las condiciones sobre las cuales Barthes desarrolló sus seminarios. Ya en su *Lección inaugural* la cuestión acerca del vivir-juntos como modalidad de trabajo y producción del conocimiento, no es un dato menor que una de las últimas afirmaciones de dicha presentación haya sido la siguiente: “Hay una edad en la que se enseña lo que se sabe: pero inmediatamente viene otra en la que se enseña lo que no se sabe: eso se llama *investigar*” (Barthes, 1978: 116). Una forma de resistencia frente a la doxa es posible y su lugar está en la enseñanza.

Existen también, como es propio de un crítico que exploró las formas de la biografía, sondeos del propio autor, taxonomías y clasificaciones propedéuticas acerca del espacio académico. “¿Se trata de un lugar real o de un lugar ficticio?” (Barthes, 1982: 337) es la primera línea que da inicio a uno de los ensayos de carácter fragmentario de *Lo obvio y lo obtuso* (1982), un ensayo cuyos movimientos se asemejan a sus cursos al replicar la estrategia de la numeración o el inventario para separar el texto en escenas. Más allá del aquí y ahora, de las delimitaciones físicas de la institución y el salón que se ocupa para las clases, el seminario se transforma en “leve delirio”. Como espacio institucional, se fija un lugar y un momento con relativa periodicidad para el encuentro de una clase, pero es en la dimensión transferencial que Barthes sitúa al seminario como pura potencia: “Mi papel (si alguno tengo) es el de dejar libre la escena en la que van a establecerse transferencias horizontales: lo que importa, en un seminario así (el lugar de su éxito) no es la relación de los oyentes con el director, sino la relación de los oyentes entre sí” (Barthes, 1982: 338).

De allí que, en consonancia con una postura señalada anteriormente, al seminario no le corresponda la dinámica de lección sino que él mismo, solo por su valor experimental, habilite una circulación de saberes aunque ello implique la falsedad o la sentimentalidad. Se desprende nuevamente la dimensión transferencial en la que verdaderamente se cifra el seminario como espacio simbólico: “la famosa relación de enseñanza no es la relación entre enseñante y enseñado, es la relación de los enseñados entre sí” (338). Sin embargo, en una prudente maniobra circular, Barthes ubica también al espacio del seminario como textual en tanto que se habilita a la producción de un texto (aquel que debe presentarse para sumar créditos) pero también la misma experiencia representa un texto: “Una determinada manera de estar juntos puede conseguir la inscripción de la significancia” (339). Con ello, el seminario puede ser institución, transferencia y texto. Por este motivo, el seminario puede ser una instancia donde se refuerzan los sentidos cristalizados (a los efectos de aprobar o acreditar ese curso) o por el contrario puede ser un camino donde en comunidad se pone en circulación un camino a seguir:

En el seminario (ésta es su definición) toda enseñanza está anulada: no se transmite ningún saber (aunque sí puede crearse un saber), no se desarrolla ningún discurso (aunque se persigue un texto): la enseñanza resulta *frustrada*. O bien uno trabaja, investiga, produce, recopila, escribe ante los otros; o bien todos se incitan, se llaman, ponen en circulación el objeto que se ha de producir, el camino que se ha de seguir, y éstos pasan de mano en mano, pendientes del hilo del deseo, como el anillo en el juego de la sortija (342).

La serie de fragmentos de este ensayo concluye con imágenes de jardines por su construcción idílica: el seminario se edifica indirectamente con el pronombre posesivo “nuestro”, un espacio que rehúye a los conflictos y violencias del exterior para conformar una comunidad que asume sus fisuras, las expone y al mismo tiempo las saca del tiempo en el que se inscriben ya que, al no apoyarse sobre una totalidad o búsqueda de saturación, adquiere la abstracción de un juego.

Cierre: el entusiasmo o el dios alojado

Es Miguel Dalmaroni (2013) citando a Barthes quien en su búsqueda por el *dios alojado* vuelve sobre una idea del vivir-juntos en las clases de la escuela y la universidad, bajo una pregunta y afirmación posterior que trasciende a las dinámicas de la acreditación de estas instituciones:

¿Por qué, para qué, cómo estamos aquí juntos –si es que en efecto lo estamos y en caso de que creamos saber qué significa ‘juntos’– y en estas condiciones? La escuela, la universidad, reúnen individuos en grupos y entonces proponen de hecho modos de dar lugar a subjetividades colectivas o plurales (aún si no las definiesen nunca de modo explícito), y cuentan entre sus principales presupuestos constitutivos –si no el principal– el de la función de la transmisión, o de enseñanza, que dan por socialmente significativa y necesaria; al mismo tiempo, involucran la correlativa figura del maestro –insoslayable, por más mala fe encubierta de corrección política que se despliegue en su contra– y un fuerte imaginario acerca de las características de su clase y de la calidad de sus clases (Dalmaroni, 2013: 133).

El dios alojado, una forma de referirse al entusiasmo o a la afectación de docentes y estudiantes, tiene que enfrentarse con los impedimentos propios de cualquier institución que otorga títulos. A pesar de sus propios disvalores, hostilidades y la aparente “toma de distancia crítica”, existe otra demanda que supera las normas de calificación y conceptos de estudiantes y docentes. Una demanda que, como señala Dalmaroni, no responde a las lógicas mercantiles ni a su inmediatez porque

[...] el maestro sabe que no conoce aún los efectos singulares que produjo y produce el dios alojado en cada cual durante la lectura y tras ella; sabe que no lo sabe y sabe que podría alcanzar a entreverlo, junto con los estudiantes, durante una clase, un curso, un seminario [...] Corrijamos los términos: estrictamente el maestro no sabe sino que *apuesta* a ello, y será discípulo suyo quien decida *fiarse* de sus apuestas (140-141).

A pesar de esta serie de dilemas, el texto de Dalmaroni –creado también a partir de las voces de sus cursos– sitúa los problemas del vivir-juntos de la academia en coordenadas que resultan más próximas en tiempo y espacio. La pregunta del para qué y por qué estamos juntos como una apuesta en contra a la lógica académica pareciera ser una obviedad en

materia curricular, pero es también un modo de acercarse a las afectaciones posibles de un espacio en ocasiones deshistorizado como el aula.

A lo largo de este escrito se han expuesto a modo de *collage* una serie de postulados sobre distintas miradas barthesianas acerca del trabajo en la academia, trabajo que involucra tanto a la docencia y a la investigación pero también tiene su potencia (y en este caso Barthes lo resalta) en la capacidad humana y transferencial que las instituciones pueden generar en docentes y estudiantes. Si una hipótesis debe desprenderse del recorrido aquí señalado, es que en los postulados éticos y didácticos se presenta una manera de comprender las disciplinas en las ciencias humanas. De este modo, si en Barthes la desconfianza hacia el método rígido y unidireccional se consumó en muchas de sus producciones posteriores a la etapa estructuralista, el espacio de los seminarios y los cursos funcionaron como un modo de poner en práctica con una asamblea de lectores otras maneras de leer, y por lo tanto de significar. La pregunta por el vivir-juntos, entonces, podría desplazarse de la mera convivencia entre pares y transferirse hacia una mirada que vincule las disciplinas desde una transferencia horizontal.

Referencias

- Amigo Pino, Claudia (2020). "La didactique magique de Roland Barthes. Les séminaires expérimentaux à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales". *French Forum*, n. 2. 239-254.
- Amigo Pino, Claudia (2022). *Apprendre et Désapprendre. Les séminaires de Roland Barthes (1962-1977)*. Ottignies-Louvain-la-Neuve: Éditions Academia.
- Barthes, Roland (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Barthes, Roland (1976). "Los jóvenes investigadores". En *El susurro del lenguaje*. México: Siglo XXI. 103-110.
- Barthes, Roland (1978). "Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France". En *El placer del texto, seguido por Lección inaugural*. México: Siglo XXI. 91-122.
- Barthes, Roland (1982). "En el seminario". En *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós. 337-347.

Barthes, Roland (2003). *Cómo vivir juntos: Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Barthes, Roland (2005). *El grano de la voz: Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Dalmaroni, Miguel (2013). "El dios alojado. Enseñar a enseñar literatura: notas para una ética de la clase". *Educación, lenguaje y sociedad*, vol. 10, n. 10. 128-156. Disponible en: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/els/article/view/1482>

O'Meara, Lucy (2012). *Roland Barthes at the Collège de France*. Londres: Liverpool University Press.

Simón, Gabriela (2010). *Las semiologías de Roland Barthes*. Córdoba: Alción.

Ante la instauración de un sentido comunicacional: exilio, hospitalidad, amistad y mutismo

In the presence of the establishment of a communicational sense: exile, hospitality, friendship and mutism

María Gabriela Gasquez

Universidad Nacional de San Luis, Argentina

ggasquez@email.unsl.edu.ar • orcid.org/0000-0002-0940-6344

Recibido: 20/04/2023. Aceptado: 19/05/2023.

Resumen

Este escrito se propone recuperar, en primer lugar, algunas inquietudes que nos acercan a una búsqueda: la de conjugar sentidos del vivir y experiencia. Tema cuyas referencias principales encontramos en el pensamiento de Héctor Schmucler al poner en discusión la concepción de comunicación contemporánea. En segundo lugar, y tomando como punto de partida la propuesta de Roland Barthes en torno a la figura, nos abocamos a pensar, desde diferentes fragmentos literarios, la problemática que aquí interesa. Esto es, el sentido del vivir en el marco de una sociedad cuyo proyecto de humanidad celebra a la comunicación, en el mismo momento en que nos convierte en testigos de la destrucción de una experiencia que la haga posible. Asimismo, se trata de proponer a la literatura como un espacio desde el cual abordar figuras del desplazamiento, en este caso, respecto a las verdades consagradas en torno a los sentidos del vivir que impone la ideología comunicacional actual. Si esta última se define por el contacto permanente, el continuum y la imposición de un común, entre otros aspectos, los fragmentos que recuperamos nos llevan a reconocer el exilio, la distancia, el silencio como voluntad de negación ante la instauración de un orden comunicacional y un sentido del vivir que se pretende totalizador.

Palabras clave: exilio, hospitalidad, amistad, mutismo, comunicación

Abstract

This paper aims to recover, in the first place, some concerns that bring us closer to a search: that of combining senses of living and experience. Theme whose main references

we find in the thought of Héctor Schmucler when discussing the conception of contemporary communication. Secondly, and taking as a starting point the proposal of Roland Barthes around the figure, we focus on thinking about, from different literary fragments, the problem that interests us here. That is, the sense of living within the framework of a society whose project of humanity celebrates communication, at the same moment in which it makes us witnesses of the destruction of an experience that makes it possible. Likewise, it is about proposing literature as a place from which to address figures of displacement. In this case, regarding the established truths around the meanings of living imposed by the current communicational ideology. If the latter is defined by permanent contact, the invariable continuum and the imposition of a common, among other aspects, the literary texts that we recover lead us to recognize exile, distance, silence as a will to deny before the establishment of a communicational order and a sense of living that is intended to be totalizing.

Keywords: exile, hospitality, friendship, mutism, communication

I- Sobre el punto de partida

Este escrito se propone recuperar, en primer lugar, algunas inquietudes que nos acercan a una búsqueda: la de conjugar sentidos del vivir y experiencia. Tema cuyas referencias principales encontramos en el pensamiento de Héctor Schmucler (1997, 2006 y 2013) al poner en discusión la concepción de comunicación contemporánea. En segundo lugar, y tomando como punto de partida la propuesta de Roland Barthes (2002, 2003 y 2011) en torno a la figura, nos abocamos a pensar, desde diferentes fragmentos literarios, la problemática que aquí nos interesa. Esto es, el sentido (los sentidos) del vivir en el marco de una sociedad cuyo proyecto de humanidad celebra a la comunicación, en el mismo momento en que nos convierte en testigos de la destrucción de una experiencia que la haga posible.

Asimismo, se trata de proponer a la literatura como un lugar desde el cual abordar figuras del desplazamiento, en este caso, respecto a las verdades consagradas en torno a los sentidos del vivir que impone la ideología comunicacional actual. Si esta última se define por el contacto permanente, el continuum invariable, la proximidad y la imposición de un común, entre otros aspectos, los textos literarios que recuperamos nos llevan a reconocer el exilio, la diferencia, la distancia, el silencio como

voluntad de negación ante la instauración de un orden comunicacional y un sentido del vivir que se pretende totalizador.

En función de lo mencionado hasta aquí es preciso enunciar nuestro punto de partida. Entendemos que el alcance dado a la comunicación la ubica en el centro de la escena como dominio performativo, por lo que la propia comunicación se constituye en un valor universal y totalizador. Alcance que contribuye a configurar un modo de estar en el mundo que limita y/o impide otras formas de vivir, formas en las que se juega el sentido del vivir. Tal como enunciamos en otro trabajo:

la centralidad de la comunicación habla también del proyecto de humanidad que la acompaña, esto es un modelo de sociedad y de ser humano en el que las ilusiones del contacto, de comunidad, de una auténtica y total comunicación, de lo omnipresente y lo incesante, de proximidad, de transparencia, por nombrar algunas de las ilusiones facilitadas por la comunicación, marcan la entrada en una economía que hace de la comunicación un espacio de intercambio en el que los sujetos participan indefinidamente y la participación indefinida habla de una vida llena de encuentros, pero no garantiza la posibilidad de la experiencia (Gasquez, 2022: 38).

Es precisamente en este punto en el que, como escribe Luis Gruss (2010): “La conexión multiplicada hace creer a muchos que ahora vivimos en un estado de comunidad estrecha, infalible y definitiva. Sienten que las distancias han sido barridas para siempre gracias al zumbido insistente del equipo recargable y a un tiempo veloz que desintegra la geografía” (22). En vinculación con esta idea recuperamos las palabras de Héctor Schmucler (2013). De este modo, queda expuesta la aporía en la que estamos inmersos:

Nunca hemos hablado tanto de comunicación. Nunca hemos estado tan en contacto. Y nunca (tal vez nunca), por lo menos desde nuestra experiencia civilizatoria, hemos estado más solos. Si algún drama hoy podría significar el mal de nuestro mundo es la infinita soledad en que estamos en medio de muchedumbres que se agitan con celulares, con sistemas múltiples de redes, donde se genera la ilusión de tener ‘amigos’ (no hace falta que diga a qué aludo), de estar en permanente vínculo con el otro. Pareciera que

nunca las madres han tenido tanto contacto (las que tienen celulares) con sus hijos hasta abrumarlos (siempre las madres abruman a los hijos, tal vez nunca más que ahora) y nunca estuvieron tan distantes. Esta es una paradoja. “¿Es una paradoja?”, me pregunto (8).

Y continúa: “La técnica ha ido generando la ilusión de que estamos todos juntos, cuando no nos reconocemos. Y cuando digo comunicación no es un simple juego. O vivimos comunicados, es decir, nos sentimos juntos con otros; o, la vida humana va diluyendo su sentido” (8). Es desde esta última afirmación, “O vivimos comunicados, es decir, nos sentimos juntos con otros; o, la vida humana va diluyendo su sentido”, que podemos comprender que no se trata solo de la condición totalizadora que adquirió la comunicación, sino de una forma de asumirla que se define por la retirada al conformismo y que permitió, desde ese lugar, asociar la comunicación a unas concepciones e ideas que la vuelven ajena al sentido de lo humano¹ y que conllevan, por lo tanto, el riesgo de deshumanización.

1 Cabe aclarar que el sentido de lo humano alude, en este trabajo, a las consideraciones esbozadas por Philippe Breton (2000) y Héctor Schmucler (1997 y 2013) en vinculación con la llamada sociedad de comunicación y/o sociedad de la información, una sociedad colmada de artefactos en la que se genera la ilusión de una vida llena de encuentros, aunque la experiencia de la comunicación no pueda afirmarse. Hemos desarrollado algunas consideraciones sobre este tema en el trabajo titulado “Variaciones sobre la comunicación. Una aproximación a la dimensión humana de la comunicación” (Gasquez, 2019). A modo de síntesis recuperamos parte de lo allí expresado: “la comunicación funda una ideología en la que la propia comunicación se vuelve un valor de alcance universal que además habilita la construcción de un proyecto utópico: el de una sociedad ideal llamada *sociedad de comunicación*; sociedad que se articula alrededor del *homo communicans*, un sujeto que ‘sólo existe a través de la información y el intercambio’ (Breton, 2000: 52). Si bien para Breton esta utopía no se ha realizado como tal, importa en que da cuenta de una construcción histórica que no sólo está obsesionada por la comunicación, sino que también ‘genera hoy una ilusión más importante, la del poder liberador de la comunicación’ (159). [...] Por su parte, Héctor Schmucler (1997) alude a: “la constitución de una ideología de la técnica que, en nuestro tiempo, se ha vuelto la ideología dominante y a la que podríamos denominar *tecnologismo*” (55) o tecnocomunicación. En este marco de pensamiento la ideología dominante puede traducirse como una visión optimista y celebratoria que enlaza comunicación y tecnología y que fija un modelo de sociedad y de ser humano en el que ‘la técnica ha ido generando la ilusión de que estamos todos juntos, cuando no nos reconocemos’ (Schmucler, 2013: 8). El problema radica en que: ‘La ideología de la técnica ha realizado una jugada maestra al sustentar que todas las ideologías han concluido. La tecnología, en realidad, intenta marginarse del campo del discurso –lugar de la ideología y de la disputa– para erigirse como transparencia’ (43). Esta ideología afirma la instauración de un orden comunicacional y anula, a la vez, la posibilidad de su rechazo, pues: ‘no admite la voluntad de negación; se enraza en la pura afirmación del mundo tal cual es. El tecnologismo, mientras ahueca lo propio de la naturaleza del ser humano: su posibilidad de opción, le señala al hombre un espacio, el de la técnica, en el que debe realizarse como especie’ (Schmucler, 1997: 59). [...] Todo ello significa que hemos cedido a la lógica instrumental, hemos

Ello instala la pregunta por la relación entre el sentido (los sentidos) del vivir y la experiencia de la comunicación y desde allí se abren los interrogantes que siguen:

¿Estamos, pese a los dispositivos y a la ruptura de las pautas de interacción instituidas, más cerca entre nosotros? ¿Es la presencia física, la coexistencia de sujetos en un espacio geográfico compartido la que garantiza la experiencia de la cercanía y la hace cierta, irrefutable? O en todo caso ¿por qué evitar la distancia, el alejamiento? ¿Por qué esta aspiración a una cercanía imperecedera? ¿Qué hay en la distancia? ¿Existe una medida justa entre la proximidad y la distancia, entre la presencia y la ausencia, entre las palabras y los silencios? Y ¿puede la palabra ser otra cosa si en este tiempo se propaga para no decir?

¿Son posibles los encuentros y la comunicación por fuera de la lengua? ¿Puede el silencio ser algo más que una relación de oposición con la palabra?

Y así el hombre se protege, aparece descorporizado mientras la sociedad revoca el fracaso y la filiación. El hombre protegido del hombre. ¿Qué es esta idea de humanidad?

¿Qué nos queda?

¿Una *infinita soledad en medio de muchedumbres que se agitan con celulares*? ¿Conexión sin vínculo? ¿Una sociedad que evoca la proximidad virtual para herirnos menos? ¿Esta es la herencia que nos legó la barbarie²?

asumido como única forma posible para la comunicación la información, hemos olvidado otras maneras de expresar la comunicación o los modos de vivir la comunicación que aseguraban la relación están ausentes o entraron definitivamente en crisis” (Gasquez, 2019: 22-25).

² Al hablar de barbarie remitimos al pensamiento de Walter Benjamin y reconocemos, en dicha noción, la correlación que se establece entre los efectos de la Primera Guerra Mundial y el proceso de enmudecimiento de los sujetos. Es en este sentido que Benjamin (1973) plantea la idea de pobreza de la experiencia, una pobreza que no solo remite a las experiencias privadas, sino a las de la humanidad en general, escribe: “Nos hemos hecho pobres. Hemos ido entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad” (173). Todo ello supone, para este pensador, una nueva forma de barbarie y, desde allí, instala la pregunta por la experiencia y la imposibilidad de narrar cuando nos ha precedido y acontecido el horror, lo que pone en evidencia el desmoronamiento de la experiencia y la transformación de las formas de comunicación. Asimismo, y desde esta propuesta, entendemos que la barbarie actual, bajo sus múltiples formas (asesinatos, violaciones, genocidios, pobreza, hambre, etc.),

¿Qué hicimos con lo singular? ¿La comunicación continua hecha de información que debilita los encuentros? Entonces ¿pueden las nuevas proximidades convertir a un hombre lejano en mi prójimo? ¿Hay prójimo? ¿Quién es el otro, aquel para el cual hay amparo y acogida sin condiciones? ¿De quiénes somos responsables? ¿Qué pacto de hospitalidad vuelve sangre y muerte la diferencia? ¿Cómo eludir la hospitalidad que pervive en la hospitalidad? ¿Hay vínculo social posible por fuera de los esencialismos que no se traduzca en derramamiento de sangre? ¿Son posibles formas de vivir por fuera del orden comunicacional actual que no sea solo ilusión de contacto? ¿Hemos llegado realmente a ese punto que describe Schmucler (2013) y que consiste en “negarnos a nosotros mismos cuando dejamos que los instrumentos medien entre nuestra vida y nuestra muerte, entre los ojos de uno y los ojos de otro”? (9). ¿Esta es la conquista de la ideología de la técnica en la que “la ilusión de que estamos todos juntos, cuando no nos reconocemos” nos impide constatar que lo *elementalmente humano* desaparece? ¿Este es el triunfo definitivo de la barbarie, de la violencia?

¿La experiencia de la comunicación perece? ¿Solo nos queda la pobreza de la experiencia? Y esta última ¿solo nos lleva a entregar cada resto de la herencia de la humanidad: las experiencias privadas y las colectivas?

En el marco de esta propuesta y ante los interrogantes enunciados consideramos a la literatura como el espacio que habilita y permite reconocer que existe, pese a las verdades consagradas, otra posibilidad. Ello, desde las figuras que buscan eludir el debilitamiento de la experiencia. Se trata de ciertas formas del diálogo, de la hospitalidad, del don, de la amistad, de la escucha; en síntesis, de aquellas formas que intentan poner en tensión, o desplazar, al orden comunicacional instaurado y el sentido/los sentidos asociados a ese orden.

abandonó su condición histórica sin dejar de ser histórica, se proclamó naturaleza sabiéndose contingencia e instaló escenas del horror como parte de una imagen que posee otros encuadres y matices posibles.

II- Sobre la noción de fragmento y figura

Con Saussure las nociones de sintagma y paradigma se convirtieron en las fuerzas que posibilitan la diferencia y el reconocimiento del valor y la significación. Transitar en este sistema implica asumir el conjunto de elementos que, en presencia y/o en ausencia, se suceden en forma continua, sin separación. Por su parte, el fragmento produce la discontinuidad y desplaza el valor que construye el sintagma. En este punto introducimos la noción de figura, a la vez fragmento de discurso y lugar al cual es posible llegar a partir de los fragmentos. Dice Barthes (2011): “La figura no es el elemento de una estructura, es una *fuga* de estructura: las figuras no tienen sintagma natural, estatutario, normal. Son *elementos aislados*, que pueden ser soportados por mil tipos de sintagmas, formar ciclos en número indeterminado” (258). Las figuras son por ello un expediente abierto, un *topos*, un lugar, un tema que muestra una versión de un tema más general. Explica Barthes (2002) que la palabra figura:

no debe entenderse en sentido retórico, sino más bien en sentido gimnástico o coreográfico; en suma, en el sentido griego: *schema* no es el “esquema”; es, de una manera mucho más viva, el gesto del cuerpo sorprendido en acción, y no contemplado en reposo: el cuerpo de los atletas, de los oradores, de las estatuas: lo que es posible inmovilizar del cuerpo tenso (3).

Pero es preciso señalar que es en el acto de lectura o escucha que los fragmentos de discurso pueden ser recortados, toda vez que:

el sujeto lector (o escuchador) reconoce en el flujo discursivo algo que *ya* ha visto, leído, escuchado, sentido, vivido (o que cree haber visto, leído, escuchado, sentido, vivido). La figura procede del acto de lectura y este acto es una *acomodación* (curvatura del cristalino) de reconocimiento. El ojo normal no se acomoda respecto al infinito; nos acomodamos respecto a lugares finitos del texto, nos curvamos (Barthes, 2011: 56).

El acto de lectura o escucha se constituye en el punto de partida que da lugar a la figura. Entre las metáforas que Barthes (2011) menciona para dar cuenta de dicha noción encontramos la de rutina: “La figura es una *rutina* (una ruta pequeña que siempre tomamos, un fragmento prediseñado de

un programa informático). Se trata, pues, de un discurso basado en el *reconocimiento: anagnórisis, agnitio*” (253). De allí la idea de la figura como fragmento de *déjà-vu*, es decir, como esa imagen, escena o cuadro que hemos visto u oído y podemos reconocer porque se repite. Reconocimiento y recurrencia son entonces dos de los rasgos que permiten, en Barthes, pensar la figura.

Sin embargo, esta idea del reconocimiento a que da lugar la recurrencia no debe entenderse como la posibilidad de una figura estática, acabada o exhaustiva. Por el contrario: “las figuras son actualizables como signos tomados de una reserva en función de las necesidades que marcan las circunstancias” (322). El pensador vuelve sobre el tema del reconocimiento en diferentes momentos, tanto para referirse al instante en que es posible reconocer y recortar una figura, cuanto para explicar el momento en que se la expone. En *Cómo vivir juntos* hace alusión al principio de no-exhaustividad que caracteriza la exposición de cada figura y piensa a cada oyente/lector como un jugador: “Se plantean casillas = una tópica (grilla de lugares). A cada uno le corresponde llenarlas; juego de varios: rompecabezas” (2003: 190). Lo que posibilita un trabajo en torno a estos fragmentos de discurso que son las figuras es la posibilidad de ofrecer *un campo de reconocimiento*. Las figuras proceden por efecto, repercuten a lo largo de la vida de un sujeto:

[...] sólo son parásitos de un hecho, que a su vez suele ser ínfimo, aleatorio. En cada uno de esos incidentes, el sujeto rebusca en la despensa (¿el tesoro?) figuras [...]. Cada figura estalla, vibra sola como una nota sin melodía, o se repite hasta la saciedad, como el motivo de una música que planea (Barthes, 2011: 594).

III- Las figuras

Siguiendo el procedimiento barthesiano, cada una de nuestras figuras aparece presentada bajo un nombre. Barthes (2011) recuerda que: “la figura es un episodio de *lenguaje* (y en modo alguno un episodio biográfico, un episodio de novela)”. Un “episodio *nombrable* (cada figura se puede subsumir en un nombre)” (315).

Nombrar las figuras es pronunciar algo que resuena en nosotros, es buscar y elegir qué hacer regresar del lenguaje adquirido. Cada nombre es entonces una aproximación a lo que queremos decir.

Permítasenos una digresión (y no tanto) en torno al *nombre*. Allí donde la cultura cree que este es instrumento de fijación, de detención, de identificación, de definición, Pascal Quignard (2006) nos recuerda que “el lenguaje no nos pertenece” y por lo tanto no nos ha sido dado el poder de detenerlo. Es desde el horizonte que abre Quignard que damos un nombre a cada una de nuestras figuras, sin pretensiones de fijación ni de definición, más bien se trata de direcciones móviles, de posibilidades.

Exilio

Philippe Claudel (2010) narra una forma particular del exilio en la novela *La nieta del señor Linh*. El relato comienza con el momento en que un anciano, Linh, se aleja de su país, huye de una guerra que ha devastado a su familia y a su pueblo, algún lugar en Asia, y llega a un país europeo cuya lengua no conoce. Los días del señor Linh transcurren en un piso de acogida. Aun desconociendo la lengua, el protagonista de esta historia encontrará un amigo, Bark, con quien compartirán tardes en el banco de un parque o en un bar; cada uno hablará en su lengua y el otro habrá de escuchar. Este relato, organizado en torno al personaje del señor Linh, recorre los temas del exilio, la identidad, la soledad, la lengua, la muerte y la amistad.

El fragmento que recuperamos busca pensar el tópico de la comunicación desde la ausencia de una lengua común, pese a lo cual dos sujetos logran encontrarse.

–Qué injusta es la vida a veces, ¿verdad? –le dice el señor Bark.

El anciano no responde, pero sigue sonriendo. Luego, como empujado por una necesidad que no puede controlar, empieza a canturrear: *La mañana siempre vuelve...*

Canta la canción en la lengua de su país, que tiene una musicalidad frágil, sincopada y un poco sorda:

siempre vuelve con su luz,

siempre hay un nuevo día...

El señor Bark lo escucha. La cadencia lo subyuga.

[...]

El señor Linh y el señor Bark se ven todos los días. Si hace buen tiempo se quedan en la calle, sentados en el banco. Cuando llueve, van al café y el señor Bark pide la extraña bebida, que toman agarrando la taza con las dos manos.

El anciano espera el momento de reunirse con su amigo desde que se levanta. En su fuero interno lo llama su ‘amigo’, porque lo es. El hombre gordo se ha convertido en su amigo, aunque el señor Linh no habla su lengua, aunque no la comprende, aunque la única palabra que conoce es ‘buenos días’. Eso es lo de menos. Después de todo, el hombre gordo tampoco sabe más que una palabra del idioma del señor Linh, y es la misma (Claudel, 2010: 57-60).

¿Qué nos muestra la ausencia de una lengua en común? ¿Son posibles los encuentros y la amistad por fuera de la lengua? Los personajes del relato hacen oír sus voces, cantan, dicen. ¿Qué escuchan?

Nos detenemos a pensar la problemática de la lengua. Escribe David Le Breton (2006): “La reducción al silencio por *falta de lengua* es como una exclusión del mundo impuesta a personas desplazadas o emigradas, que desconocen la lengua de la sociedad donde se encuentran” (70). Lo que el autor deja ver en esta alusión al silencio que se produce por *falta de lengua* es el tema del poder asociado a la construcción de identidades. ¿Quién desconoce qué?

No hay sujetos sin lengua, la falta señalada no viene de la carencia, sino de una concepción que afilia territorio y lengua y da lugar a la construcción de un afuera y un adentro, a un movimiento de separación y distinción, a *señas de identidad* que no son otra cosa que señas para la exclusión. Recuperamos las palabras de Fenoy (2007) para hacerlas trabajar en diálogo con este fragmento:

En este mundo de diferencias y particularidades delimitadas a partir de señas de identidad acordadas como señas para la exclusión (nacionalidad, religión, títulos académicos, bienes, propiedades), esas parecen ser las preguntas que han adquirido presencia y justificación. Querer mirarse en

un espejo que muestre lo mismo y que no asuste con la alteridad. Vivir en la tranquilidad de lo mismo. ¿Eso es vivir? (117)

Repetimos: no hay sujetos sin lengua, hay una divisoria que hace de la diferencia una seña de identidad. Desde una perspectiva afirmativa de la identidad el sujeto que llega a un país extranjero es exiliado de una lengua y *falto de otra*, su destino es el silencio que viene del poder, la imposición de una lengua lo enmudece.

Insistir en el desconocimiento de la diferencia es hacer que las palabras del otro estén como: “desprovistas de significado, son como un equivalente sonoro del silencio, y alimentan en ellos la sensación de no existir al carecer de ese reconocimiento básico” (Le Breton, 2006: 71).

Conocemos las consecuencias del desconocimiento del otro y los resultados y efectos de la imposición de una lengua sobre otra. Cuando esto sucede un mundo, sus sentidos, se clausura y cuando dos lenguas entran en conflicto en un sujeto, dos mundos desgarran a quien crece en ellos.

En el recorte de texto hay otra escena: alguien canta en su lengua, Linh, y otro escucha en la suya, Bark. Dos lenguas, dos mundos, un encuentro y la amistad. ¿Qué la hace posible? Cada uno vive en su propia lengua. ¿Cómo entonces escuchan? ¿Qué es escuchar?

Para hablar del tema de la escucha recurrimos a Barthes (1995) quien establece una distinción entre oír y escuchar: “Oír es un fenómeno fisiológico; *escuchar*, una acción psicológica”; esta última “no puede más que definirse por su objeto y por su alcance” (244), objeto y alcance que son históricos y, además, se modifican según la escala de los seres vivos.

A partir de estas consideraciones Barthes desarrolla tres tipos de escucha. La primera de ellas remite a un estado de alerta que caracteriza tanto al animal como al hombre, se define como orientada hacia los índices; la segunda es un atributo del hombre e involucra signos y códigos, lo que comporta una idea de escucha codificada y la tercera: “no se interesa en lo que se dice, o emite, sino en quien habla, en quien emite; se supone que tiene lugar en un espacio intersubjetivo, en el que ‘yo escucho’

también quiere decir ‘escúchame’; lo que por ella es captado para ser transformado e indefinidamente relanzado en el juego del *transfert*” (243-244).

Es esta última escucha la que nos interesa, pues se detiene en el orden de lo intersubjetivo. La escucha que inauguran el señor Linh y Bark no posee forma alguna de codificación, por lo que no hay desciframiento. Lo que se escucha es una voz que carece de contenido. En este caso se trata de asumir que “el acto de escuchar la voz inaugura la relación con el otro: la voz, nos permite reconocer a los demás (como la escritura en un sobre), nos indica su manera de ser, su alegría o su sufrimiento, su estado” (Barthes, 1995: 252). La escucha se vuelve activa, una consideración que encuentra sus argumentos en el psicoanálisis y desde el cual Barthes introduce una modificación en el sentido dado al acto de escuchar, es así que:

la escucha incluye en su territorio no sólo lo inconsciente en el sentido tópico del término, sino también, por decirlo así, sus formas laicas: lo implícito, lo indirecto, lo suplementario, lo aplazado; la escucha se abre a todas las formas de la polisemia, de sobredeterminación, la Ley que prescribe una escucha correcta, única, se ha roto en pedazos (255).

Este movimiento de ruptura que posibilita, según Barthes, el psicoanálisis y que pone en cuestión las formas de la escucha que las sociedades tradicionales conocían: “la escucha arrogante del superior, la escucha servil del inferior” (255), deja ver que la escucha, al igual que el tacto, son formas culturales dañadas. Esto es: los actos de tocar y escuchar, a los que podemos agregar los de oler, mirar y gustar, son formas de conocimiento que, pedagogizadas, impulsan maneras esquemáticas (fija las posiciones de los sujetos e impone el cómo para cada acto) de estar con otros. Expresado en términos de Christian Ferrer (2004): “Todos los sentidos disponen de guías maestros y de domesticadores” (116).

Linh y Bark desoyen y abren la escucha, una experiencia que se inicia con un viaje y un desarraigo que llevan al protagonista al exilio. Exilio que se entrelaza, en la figura de Bark, con una lengua de la acogida, de la hospitalidad.

Hospitalidad

No te pregunto quién eres.
Ni tu lugar de origen
ni adónde te diriges.

Edmond Jabès

En el libro que Jacques Derrida dedica al tema de la hospitalidad esta aparece, en una primera impresión, cerca del deseo de don como ausencia de intercambio; bajo la forma de una acogida amorosa, esto es “sin condiciones”, interesa recibir al otro sin

tener en cuenta ninguna de sus cualidades o atributos, su nacionalidad, su lengua, su sexo, su carácter, su físico, etc. No debo ‘esperar’, por lo tanto, a conocer al otro, a reconocerlo como alguien de quien puedo suponer que va a integrar, que se va a adaptar a mis reglas y costumbres. Desde el momento en que mi acogida depende de un solo *criterio* de calidad, cualquiera que sea, y aunque sólo fuera por una vez o por un instante, ya sea por lo demás en mi favor o en mi detrimento, la hospitalidad se vuelve condicional, impura, y nos veríamos reducidos al orden político de la tolerancia, por ende de nuevo a la razón del más fuerte (2006: 183).

La aspiración a una hospitalidad incondicional precisa renunciar al saber del otro, se trata de eludir el riesgo de la reciprocidad pues ella funda la entrada en un pacto, un acuerdo. Conocer al otro es proveerlo de un estatuto, fijar criterios que fundan posiciones para el intercambio. “Señas de identidad”, dijimos con Fenoy, que se vuelven señas para la exclusión. Por eso, para Derrida (2006), la hospitalidad absoluta exige: “que yo abra mi casa y que dé [...] al otro absoluto, desconocido, anónimo, y que le *dé lugar*, lo deje venir, lo deje llegar, y tener lugar en el lugar que le ofrezco, sin pedirle ni reciprocidad (la entrada en un pacto) ni siquiera su nombre” (31).

Una forma de la hospitalidad que se torna imperceptible. Cuenta Edmond Jabès en *El libro de la hospitalidad* (2014) la historia de dos forasteros que se pierden en el desierto hasta que un nómada, a quien

narran su infortunio, los acompaña en el camino diciendo: “¿Acaso no sois mis huéspedes?”. Al llegar al campamento del beduino los forasteros constatan el sentido de ese *dar lugar*, ese *dejar venir*, *dejar llegar* del que nos habla Derrida, pues: “Quien, inesperadamente, se presenta ante uno siempre tiene su sitio reservado en la tienda” (88). Más tarde, los extranjeros alcanzan su destino y días después, con el propósito de dar forma al agradecimiento, regresan al lugar de la acogida. El beduino actúa como si no los conociese, los visitantes desconcertados son invitados a la reflexión:

Si nuestro anfitrión nos había recibido fingiendo no reconocernos era para señalar que seguíamos siendo, a sus ojos, los anónimos viajeros que, en nombre de la ancestral hospitalidad de su tribu, debía honrar como tales porque, de otro modo, nuestra visita improvisada se habría considerado automáticamente un efímero reencuentro (88).

Podemos decir que el reencuentro no es otra cosa que la constatación de lo conocido, de allí la importancia del silencio del nombre, de la ausencia de pacto y de la imposibilidad de concretar el agradecimiento, pues cada uno de esos gestos conserva para sí la posibilidad de dar lugar a la hospitalidad absoluta, hospitalidad cuya delicadeza impide su constatación, es una hospitalidad que no se deja ver.

En esta línea de pensamiento, la hospitalidad se presenta como un posicionamiento que permite no solo la acogida del otro sin condiciones, sino el desplazamiento de la propia morada, de la propia certeza; ampara e invita al desamparo para que la tarea de acoger siempre al otro no se detenga, se trata de un movimiento ilimitado e infinito. En las primeras páginas de *La hospitalidad*, leemos en el Prólogo de Segoviano:

La hospitalidad se ofrece, o no se ofrece, al extranjero, a lo extranjero, a lo ajeno, a lo otro. Y lo otro, en la medida misma en que es *lo otro*, nos cuestiona, nos pregunta. Nos cuestiona en nuestros supuestos saberes, en nuestras legalidades, nos pregunta por ellas y así introduce la posibilidad de cierta separación dentro de nosotros mismos, de nosotros para con nosotros. Introduce cierta cantidad de muerte, de ausencia, de inquietud allí donde tal vez nunca nos habíamos preguntado, o donde hemos dejado ya de preguntarnos, allí donde tenemos la respuesta pronta, entera,

satisfecha, la respuesta allí donde afirmamos nuestra seguridad, nuestro amparo. Amparamos, pues, a lo otro, al otro, lo alojamos, hospitalariamente lo hospedamos, y ese otro ahora por nosotros amparado nos pregunta, nos confronta con ese ahora nuestro desamparo (Segoviano en Derrida, 2006: 7-8).

Esta es *La ley* de la hospitalidad, hospitalidad ilimitada, esa de “dar al que llega todo el propio-lugar y su sí mismo, darle su propio, nuestro propio, sin pedirle ni su nombre, ni contrapartida, ni cumplir la menor condición” (Derrida, 2006: 81); y como parte de esa ley: la inquietud, la incerteza, el amparo y el desamparo. Sin embargo, *La ley* de la hospitalidad precisa de *las leyes* de la hospitalidad, de “esos derechos y esos deberes siempre condicionados y condicionales” (81) que aun cuando “la niegan, en todo caso la amenazan, a veces la corrompen o la pervierten. Y deben siempre poder hacerlo” (83). Son parte de la exigencia, de ese requerimiento de las leyes en la ley. A su vez: “las leyes condicionales dejarían de ser leyes de hospitalidad si no estuviesen guiadas, inspiradas, aspiradas, incluso requeridas, por la ley de la hospitalidad incondicional” (83). Esta relación entre *la ley* y *las leyes* no es de oposición, se trata de dos regímenes que son:

contradictorios, antinómicos, e inseparables. Se implican y se excluyen simultáneamente uno a otro. Se incorporan en el momento de excluirse, se disocian en el momento de envolverse uno a otro, *en el momento* [...] en que, al exponerse uno al otro, uno a los otros, los otros al otro, se muestran a la vez más y menos hospitalarios, hospitalarios e inhospitalarios, hospitalarios *en cuanto* inhospitalarios (83-85).

Dicho de otra manera, mientras el principio de hospitalidad ilimitada “ordena, hace incluso deseable una acogida sin reserva ni cálculo, una exposición sin límite al arribante”, sucede también que “una comunidad cultural o lingüística, una familia, una nación, no pueden no poner en suspenso, al menos, incluso traicionar este principio de hospitalidad absoluta” y ello no solo destinado a la protección de “un ‘en casa’, sin duda, garantizando lo ‘propio’ y la propiedad contra la llegada ilimitada del otro”, sino además “para intentar hacer la acogida efectiva, determinada, concreta, para ponerla en funcionamiento” (Derrida, 1997: 1). De ahí,

responde Derrida, surgen: “las condiciones que transforman el don en contrato, la apertura en pacto vigilado; de ahí los derechos, los deberes, las fronteras, los pasaportes y las puertas” (1); derechos y deberes que pueden reconocerse, cabe aclarar, como heterogéneos y variables, limitables y delimitables y por ello también históricos y factibles de perfectibilidad.

Así, la coexistencia de dos términos antinómicos e inseparables, entre aquello que marcan *las leyes* y *La ley*, atestigua el momento de la aporía³ en la hospitalidad. Momento que no por irresoluble nos dispensa de la tarea de intentar la hospitalidad. Pues los dos términos se reclaman uno al otro; lo incondicional y lo condicional coexisten en el momento de la decisión.

Habiendo llegado a esta instancia Derrida (1997) nos recuerda que: “Todas las éticas de la hospitalidad no son las mismas, sin duda, pero no hay cultura ni vínculo social sin principio de hospitalidad” (1); esto nos enfrenta al problema de la ética y de la herencia, a la pregunta que el filósofo formula por la tradición de las leyes de la hospitalidad a la que estamos ligados.

Como parte de ese principio de hospitalidad es posible advertir: “la misma *predominancia* en la estructura del derecho a la hospitalidad y de la relación con el extranjero. Se trata de un modelo conyugal, paterno y falocéntrico” que da lugar a una “violencia del poder de hospitalidad” (147). Pero además de esta *predominancia* interesa subrayar, no ya en qué medida la hospitalidad es coextensiva al problema ético, sino cómo hay quienes han ubicado a “la ley de la hospitalidad por encima de una ‘moral’ o de una cierta ‘ética’” (149).

3 Entendemos la aporía en el sentido que le confiere Jacques Derrida (1998a): “la ‘lógica’ de la aporía se me ha impuesto regularmente, desde hace tanto tiempo: no a fin de significar la parálisis o el atolladero, sino aquello mismo que hay que resistir para que una decisión, una responsabilidad, un acontecimiento o una hospitalidad, un don, sean posibles” (1).

Para explicar este desplazamiento Derrida (2006) recupera, por un lado, la historia de Lot y de sus hijas contenida en el Génesis⁴ y, por otro lado, la escena que transcurre en el monte Efraín y que es narrada en El libro de los Jueces⁵. En ambos relatos las preguntas “¿Debe entregarse a los huéspedes a los malhechores, a los violadores, a los asesinos? ¿O mentirles para salvar a quienes se ampara y por quienes uno se siente responsable?” (149) son respondidas de igual modo, pues aluden a lo mismo: “sodomía y diferencia sexual”. En un caso y ante el asedio de los vecinos Lot “a fin de proteger a cualquier precio a los huéspedes que aloja, como jefe de familia y padre omnipotente, ofrece a los hombres de Sodoma a sus dos hijas vírgenes. Ellas no han sido aún ‘penetradas’ por hombre” (149). En el otro caso, el dueño de casa, ante el pedido de los pueblerinos que demandan la presencia del peregrino, dice: “Aquí está mi hija, la virgen, y su concubina. Las haré salir, pues./ Violentadlas, hacedles como sea bueno a vuestros ojos./ Pero a este hombre no hagáis nada de esta villanía” (Jueces, citado por Derrida, 2006: 153).

La respuesta a las leyes de la hospitalidad que imponen como condición la preservación del huésped confirma, en estos relatos, el círculo de la

4 Transcribimos a continuación el fragmento del Génesis (XIX) que Derrida (2006) recupera: “Los dos mensajeros llegan a Sodoma, Lot ve;/ se levanta a abordarlos. Se prosterna, cara en tierra./ Dice: ‘Aquí está, pues, Adonai./ Alejaos pues hacia la casa de vuestro servidor./ pernoctad allí, lavad vuestros pies, luego levantaos temprano y seguid vuestro camino.’/ Ellos dicen: ‘No, puesto que pernoctaremos en la calle’./ Él insiste mucho ante ellos./Ellos se apartan hacia él y van a su casa./ Él les prepara un festín, panifica ácidos y ellos comen./ Antes de que se acuesten,/ los hombre de la ciudad, los hombres de Sodoma, rodean la casa,/ adolescentes y ancianos, todo el pueblo, de todos lados./ Gritan a Lot. Le dicen:/ ‘¿Dónde están los hombres que esta noche llegaron a ti?/ Hazlos salir hacia nosotros: ¡penetrémoslos!./ Lot sale hacia ellos, a la abertura./ Ha cerrado el batiente tras de sí./ Dice: ‘¡No, hermanos míos, no hagáis pues mal!/ He aquí pues: tengo dos hijas que no ha penetrado hombre./ Así pues las haré salir hacia vosotros: hacedles el bien a vuestros ojos./ Sólo que no haréis nada a estos hombres./ Ellos han así llegado a la sombra de mi viga’” (Génesis, citado por Derrida, 2006: 151).

5 Derrida (2006) recupera del texto Jueces (XIX) la siguiente escena: “El hombre, el dueño de casa, sale hacia ellos./ Les dice: ‘¡No! ¡Hermanos míos, no hagáis pues mal!/ Después de que este hombre ha venido a mi casa,/ ¡no haréis esta villanía!/ Aquí está mi hija, la virgen, y su concubina. Las haré salir, pues./ Violentadlas, hacedles como sea bueno a vuestros ojos./ Pero a este hombre no hagáis nada de esta villanía’./ Los hombres no consienten escucharlo./ El hombre tomó a su concubina y salió al encuentro con ellos, afuera./ Ellos la penetran, la perforan toda la noche, hasta la mañana,/ y la devuelven al amanecer./ La mujer llega en el momento culminante de la mañana./ Se desvaneció ante la abertura de la casa del hombre,/ ahí donde estaba su dueño, hasta el alba./ Su dueño se levanta en la mañana” (Jueces, citado por Derrida, 2006: 153).

economía en el que el sacrificio de mujeres se instituye como garantía del pacto que funda el intercambio; a la vez que ratifica la apertura y señala el límite de aquello que reclama la ley incondicional de la hospitalidad: la acogida ilimitada de la alteridad absoluta.

Precisamos preguntar: ¿De quiénes somos responsables? ¿Quién es el otro, aquel para el cual hay amparo y acogida sin condiciones? ¿Qué pacto de hospitalidad vuelve sangre y muerte la diferencia? ¿Cómo eludir la hostilidad que pervive en la hospitalidad?

Quedan aún las preguntas de Derrida: “¿Somos herederos de esta tradición de las leyes de la hospitalidad? ¿Hasta qué punto? ¿Dónde situar lo invariante, si existe, a través de esta lógica y estos relatos” (2006: 153).

Amistad

Para abordar esta figura recuperamos el relato de Clarice Lispector (2011), “Una amistad sincera”. Cabe aclarar que transcribimos los fragmentos que nos permiten situar tres momentos del relato que interesa destacar: los primeros encuentros, el tiempo de la contradicción y el instante de la despedida. ¿Cómo pensar aquí la amistad? Esta pregunta nos inquieta y resulta, por momentos, amorosa pero también angustiante. Unida a la vida pero también a la muerte, a la presencia pero también a la ausencia, a la comunidad pero también a su suspensión. Pensamos que la dificultad para interrogar la amistad reside en la aporía que la sostiene, en su posibilidad también habita su imposibilidad.

La frase que se atribuye a Aristóteles y que abre la reflexión de Jacques Derrida en *Políticas de la Amistad* sintetiza la contradicción: “Oh, amigos míos, no hay ningún amigo” (1998b: 17). A partir de esta cita Derrida plantea los diferentes momentos que se presentan en ella: el reclamo y el dolor cobran forma bajo una declaración imposible, es a la vez afirmación y negación cuyo horizonte está ligado a la justicia y a la política.

Entre los tópicos que menciona el pensador francés están el de lo semejante y lo desemejante, el de la disimetría y el del tiempo. Nos

detenemos, en este punto, para intentar pensar la condición de posibilidad de la amistad en diálogo con la noción de reciprocidad.

A diferencia de otras formas de vivir la intersubjetividad, como la pareja o las relaciones dadas a partir de lazos filiales, la amistad se asocia a la idea de igualitarismo, aparece así definida como una relación simétrica y de reciprocidad. Escuchar y ser escuchado, amar y ser amado ¿Es esto la Amistad?

El relato de Lispector comienza con el momento en el que dos jóvenes descubren una posible amistad, acontecimiento que les permite permanecer juntos y confiarse, uno a otro, todo pensamiento.

La intensidad de los primeros tiempos de esta amistad se sostiene en la permanencia, en la proximidad y en la imposibilidad de no contar, pero también en aquello que otorga el haber compartido: “Después de la charla, nos sentíamos tan contentos como si nos hubiésemos regalado a nosotros mismos” (Lispector, 2011: 97).

“Como si nos hubiésemos regalado a nosotros mismos”, estas palabras ¿hablan de reciprocidad?, ¿hablan de lo mismo y de lo otro? o ¿reenvían al tema del intercambio y del don? Algo ha sido dado y no es un objeto, somos nosotros mismos y entonces ¿mi amigo habita en mí y yo en él?, ¿somos un retrato y la copia? La reciprocidad ¿es proyectarnos en el otro como lo mismo?

[...] el amigo ¿es lo mismo o lo otro? Cicerón prefiere lo mismo, cree que puede hacerlo, cree que preferir es siempre eso: si la amistad proyecta su esperanza más allá de la vida, una esperanza absoluta, una esperanza inconmensurable, es porque el amigo es, como dice la traducción, nuestra ‘propia imagen ideal’. Lo observamos como tal. Y es así como él nos observa: amistosamente (Derrida, 1998b: 20).

Pensar el amigo como retrato, como *exemplar* y como *exemplun*, siguiendo a Derrida mientras lee a Cicerón, es dar lugar a un Narciso que no muere, que busca la inmortalidad. Escribe el pensador: “Más allá de la muerte, el porvenir absoluto recibe así su luz extática, *aparece* tan sólo a partir de ese narcisismo y según cierta lógica de lo mismo” (1998b: 20).

Nos preguntamos si es acaso la lógica de lo mismo la que habita en la frase: “como si nos hubiésemos regalado a nosotros mismos”. El movimiento allí propuesto nos impide pensarlo en ese sentido, se trata del *como si* sobre el que nos previene la narradora y que contiene, a la vez, la voluntad y su deslizamiento.

La voluntad es aquí dar un regalo que conlleva el darse a sí mismo para ser uno-con-otro, como si se tratara de ir hacia una experiencia de lo mismo. El *como si* también contiene su deslizamiento, esa voluntad que no logra concretarse y que nos recuerda que se trata de una pretensión, pero no de un acto. Darse a sí mismo sería anular la singularidad que habita en cada uno y la amistad requiere la comunidad, el encuentro y lo común pero también la singularidad.

Esta aporía entre la comunidad y la singularidad puede pensarse en diálogo con la propuesta elaborada por Roland Barthes en el seminario *Cómo vivir juntos*. Recordemos que Barthes recurre, para abordar este tema, a las comunidades idiorrítmicas en tanto designan un modo de vida particular, el de los monjes en el Monte Athos, a la vez autónoma e integrada.

El vivir juntos barthesiano reconoce la coexistencia de diferentes ritmos. Peter Pál Pelbart (2009) reescribe la tensión entre la dimensión de la singularidad y la de la comunidad: “¿Cómo mantener una disponibilidad que propicie los encuentros, pero que no los imponga, una atención que permita el contacto y preserve la alteridad?” (44).

De esta manera, los amigos que nos presenta Lispector son próximos, cohabitan en un espacio y un tiempo. La proximidad surge también de ese continuum de pensamientos que se dan entre sí, es el momento en el que el encuentro sin organización ni reglas ni fines da lugar al contacto sin anular la alteridad.

Esta relación habla también de una disponibilidad que trasciende el instante del encuentro. A la distancia, sin necesidad de co-presencia, cada amigo conjuga sociabilidad y alteridad. En el después de cada charla cada uno siente, en soledad, el instante común.

Lispector muestra las formas en que sociabilidad y alteridad enlazan amistad en distancia y proximidad. La proximidad y la distancia nos acercan también al *como si*.

Un *como si*, dijimos anteriormente, que remite a lo flexible, marca un movimiento, aunque contiene también una restricción. En la proximidad nace el encuentro, la voluntad y su deslizamiento; en la distancia se renuevan, otra vez, la voluntad de sociabilidad y el reconocimiento de la restricción que impone la soledad.

El encuentro implica, en este recorrido, permanecer disponibles en distancia y proximidad, dispuestos a la experiencia del *como si* de la amistad; experiencia que despliega un combate entre el sueño de darse a sí mismo y la constatación del riesgo que conlleva.

En “Una amistad sincera” nace también la angustia que surge cuando los amigos descubren que para salvar la amistad hay que vivir la contradicción que la constituye.

Mi soledad, a la vuelta de dichos encuentros, era grande y árida. Llegué a leer libros apenas para poder hablar de ellos. Pero una amistad sincera quería la sinceridad más pura. En búsqueda de ésta, empezaba a sentirme vacío. Nuestros encuentros eran cada vez más decepcionantes. Mi sincera pobreza se revelaba de a poco. También él, yo sabía, había llegado al impasse de sí mismo.

[...]

Si al menos pudiéramos hacernos favores uno al otro. Pero ni había oportunidad ni creíamos en pruebas de una amistad que no las necesitaba. Lo más que podíamos hacer era lo que hacíamos: saber que éramos amigos (Lispector, 2011: 97-98).

Luego de los primeros encuentros entre los amigos, algo se impone, irrumpe la búsqueda de un fin, algo que posibilite su resguardo, buscan un tema del cual hablar (libros, personas), favores que hacerse, pero reconocen que en cada uno de estos gestos que surgen para salvar la amistad también ella desaparece.

La amistad revive y muere a la vez. Mientras, se sostiene en el (re)conocimiento pues se saben amigos.

Resta ahora preguntar si saber alcanza para que la amistad persista. En este punto resulta interesante recuperar la diferencia que marca Derrida entre amar y ser amado. El primero es un acto, no una situación, corresponde a quien vive; el segundo es un estado, una potencia y es posible del lado de lo inanimado.

De ello se desprende que el saber está ligado al amar, pero no al ser amado y esto significa que se puede ser amado sin conocimiento de ello, pero no es posible amar y no saberlo. Derrida lo expresa así: “La amistad que tengo por alguien, y sin duda también el amor, no podría mantenerse como un secreto para mí. [...] Sólo se ama declarando que se ama. No se puede amar sin saber que se ama” (1998b: 26).

Esto da lugar al quiebre del igualitarismo y habla de la disimetría como la posibilidad de amar antes de ser amado, de conocer antes de ser conocido.

Para desarrollar la disimetría, esto es el acto y no su potencia, Derrida presenta el ejemplo enunciado en *Ética de Eudemo* de Aristóteles en el que las madres entregan sus hijos a las nodrizas: “Se saben amantes, saben que aman y a quienes aman, pero aceptan no ser conocidas ni amadas a su vez” (1998b: 28).

Así como la renuncia a la reciprocidad por parte de las madres en el ejemplo de adopción que recupera Derrida, también la muerte nos habla del amar sobre el ser amado: “Yo no podría amar con amistad sin comprometerme, *sin sentirme por anticipado* comprometido a amar al otro más allá de la muerte. Me siento así (llevado a) amar, es así como *me siento* (amar)” (1998b: 29).

La amistad que nos obsequia Lispector, a través de su narración, lo ha intentado todo. Sin embargo, no puede evitar el instante de la decisión si quiere ser sincera y por lo tanto responsable.

Esa decisión cobra forma bajo la figura de la despedida que podemos leer, en esta instancia, como el momento en el que los sujetos reconocen que la amistad requiere esquivar y suprimir todo gesto que pretenda imponer un ritmo y anular la alteridad.

En “Una amistad sincera” la despedida no está marcada por la muerte, pero anticipa el duelo, *es el acto en duelo de amar*.

Con el pretexto de unas vacaciones con mi familia nos separamos. Incluso él también se iba a Piauí. Un apretón de manos conmovido fue nuestro adiós en el aeropuerto. Sabíamos que no nos íbamos a ver más, salvo por casualidad. Más que eso: que no queríamos volver a vernos. Y sabíamos también que éramos amigos. Amigos sinceros (Lispector, 2011: 100).

El relato de Clarice Lispector narra el descubrimiento y la sorpresa ante la posibilidad de una amistad, pero también la perturbación que despierta el momento en que dos sujetos viven la tensión entre la distancia y la proximidad (territorial, temática, emocional), entre la palabra y el silencio, entre el intercambio y el don, entre la alteridad y la comunidad, entre el acto y la potencia.

Pese a ello, nada parece paralizar ni impedir el gesto de vivir algo con el otro, los protagonistas de nuestro relato resisten a la aporía para que en el amigo la amistad sea posible, aun cuando saben que en ella también reside su propia imposibilidad.

En el final, la despedida como el instante de la decisión, queda la huella de la experiencia aporética que nos habla del amor a la amistad, del acto en duelo de amar y no de su potencia, la experiencia de la despedida que es también la de una forma del silencio.

Mutismo

El habla es un lujo sin el cual la vida es posible.

Pascal Quignard

“Una experiencia” de Clarice Lispector (2008) nos permite presentar la última figura. En este caso transcribimos el relato completo por tratarse de un texto breve:

Tal vez sea una de las experiencias humanas y animales más importantes. La de pedir socorro y, por pura bondad y comprensión del otro, dar el

socorro. Tal vez valga la pena haber nacido para que un día mudamente se implore y mudamente se reciba. Yo ya pedí socorro. Y no me fue negado.

Me sentí entonces como un tigre peligroso con una flecha clavada en la carne, que estuviera rondando lentamente sobre personas medrosas para descubrir quién le quitaría el dolor. Y entonces una persona hubiera sentido que un tigre herido es apenas tan peligroso como un niño. Y aproximándose a la fiera, sin miedo de tocarla, le hubiera arrancado con cuidado la flecha clavada.

¿Y el tigre? No, ciertas cosas ni las personas ni los animales pueden agradecerlas. Entonces yo, el tigre, di unas vueltas lentas frente a la persona, dudé, me lamí una de las patas y después, como no es la palabra lo importante, me alejé silenciosamente (Lispector, 2008: 92).

Este texto pone en escena el tema del otro, de la hospitalidad, de la palabra, del tacto, de la herida, del dolor, del cuerpo, del miedo y del silencio. En el alejamiento de quien se retira mudo se muestra también la oscilación entre el *vivir-juntos* y el *vivir-solos* y a la vez, en ese mismo relato, se instala una posible discusión entre lo humano y lo animal. Dicho de otra manera: en la voz de quien habla se busca una vinculación entre una idea de animalidad y un sentido de lo humano.

El sentido de lo humano, que cambia como la historia, vio su mayor transformación durante el siglo XX, como degradación en palabras de Breton (2000); como deshumanización desde la perspectiva de Walter Benjamin (1973) y Schmucler (1997); como lo inhumano en Pál Pelbart (2009) y en Ferrer (2004). De una u otra manera cada uno de ellos habla de un estado al que llevó la barbarie y la violencia, un estado de enmudecimiento que no se parece en nada al estado de mudez y de silencio que antecede a la vida. Lo que sigue a ello es una sociedad que celebra una idea de comunicación, esa que alude al devenir de un orden comunicacional. Pero no es solo eso, no se trata de la comunicación a secas, sino de cómo permanece también ella en ese estado que le hace decir a Pascal Quignard (2006) que “cuando una sociedad está a la espera del acontecimiento que puede extinguirla, cuando el miedo, el desamparo, la pobreza, la desherencia y la envidia de todos contra todos han llegado a un estado de madurez” significa que esas sociedades “están en el límite de la carnicería” (55).

Ahora importa pensar qué hacer con ello, en palabras de Ferrer: dónde y cómo buscar maneras de soportar el presente.

Resta preguntar si es aún posible poder acompañar y sostener aquella concepción que dice que los hombres somos sujetos comunicantes o que la comunicación es algo innato en el hombre; tal vez sea necesario pensar que somos sujetos de silencio, porque como escribe Antonio Di Benedetto (2007) del silencio venimos y hacia él nos dirigimos; y entonces la vida es, en ese tránsito, algo que busca hacerse oír para constatar nuestra existencia. Algo que podemos pensar también, desde Clarice Lispector y con ella, toda vez que esos sujetos en estado animal, es decir, en estado de mudez, son capaces de don y hospitalidad. Y ese gesto que muestra Lispector no es otra cosa que una pretensión de esquivar del orden comunicacional porque la animalidad trae consigo el mutismo que desbarata la estructura de vida codificada en torno a la palabra y a la relación y, desde allí, puede resistir al poder de lo que queda de la humanidad domesticada sin alejarse del mundo o mejor retirarse, no del mundo, sino de un sentido de lo humano y aun así constituir una experiencia, tal como lo enuncia el título del relato.

Por último, que un sentido de comunicación que la presenta como un universal se afirme, es decir se imponga, no solo da cuenta de lo que prevalece y ha sido jerarquizado, más aún esta situación habla de aquello que precisamos sostener e inventar para soportar y atravesar nuestro propio límite. Porque somos incapaces, dice Ramón Andrés (2010), de erigir algo en el silencio, ello es Babel y no la pluralidad de lenguas. Reescribo: Babel, la falta de entendimiento entre los hombres, no viene de la multiplicidad de lenguas, viene de la negación del silencio. ¿Hay algo en él?, y si hay algo ¿qué es?

Referencias

- Andrés, Ramón (2010). *No sufrir compañía. Escritos místicos sobre el silencio (Siglos XVI y XVII)*. Barcelona: Acantilado.
- Barthes, Roland (1995). "El acto de escuchar". Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós. 243-256.

- Barthes, Roland (2002). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2003). *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (2011). *El discurso amoroso*. Madrid: Paidós.
- Benjamin, Walter (1973). "Experiencia y pobreza". Walter Benjamin. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus. 165-173.
- Breton, Philippe (2000). *La utopía de la comunicación*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Claudel, Philippe (2010). *La nieta del Señor Linh*. Barcelona: Salamandra.
- Derrida, Jacques (1997). "El principio de hospitalidad". Entrevistado por Dominique Dhombres. *Le Monde*, 2 dic. Disponible en: https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/hospitalidad_principio.htm
- Derrida, Jacques (1998a). *Aporía. Morir –esperarse (en) 'los límites de la verdad'*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques (1998b). *Políticas de la amistad*. Madrid: Trotta.
- Derrida, Jacques (2006). *La hospitalidad*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Fenoy, Liliana (2007). "Figuras del excluido: los mismos, los otros, lo abominable". Gabriela Simón (comp.), *Crónicas Argentinas. La década del 90: literatura y medios*. Córdoba: Alción Editora. 117-128.
- Di Benedetto, Antonio (2007). *El silenciero*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ferrer, Christian (2004). "Una moneda valaca. Sobre la resistencia partisana". Christian Ferrer. *Cabezas de tormenta. Ensayos sobre lo ingobernable*. Buenos Aires: Utopía Libertaria. 95-119.
- Gasquez, M. Gabriela (2022). "Figuras de lo pensable en los estudios de comunicación". *Del prudente saber y el máximo posible de sabor*, año XXIII, n. 15. 21-41. Disponible en: <https://pcient.uner.edu.ar/index.php/dps>
- Gasquez, M. Gabriela (2019). Variaciones sobre la comunicación. Una aproximación a la dimensión humana de la comunicación [Tesis de Doctorado en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba].
- Gruss, Luis (2010). *El silencio. Lo invisible en la vida y el arte*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Jabès, Edmond (2014). *El libro de la hospitalidad*. Madrid: Trotta.
- Le Breton, David (2006). *El silencio. Aproximaciones*. Madrid: Sequitur.
- Lispector, Clarice (2008). "Una experiencia". Clarice Lispector. *Revelación de un mundo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 92.
- Lispector, Clarice (2011). "Una amistad sincera". Clarice Lispector. *La legión extranjera*. Buenos Aires: Corregidor. 97-100.

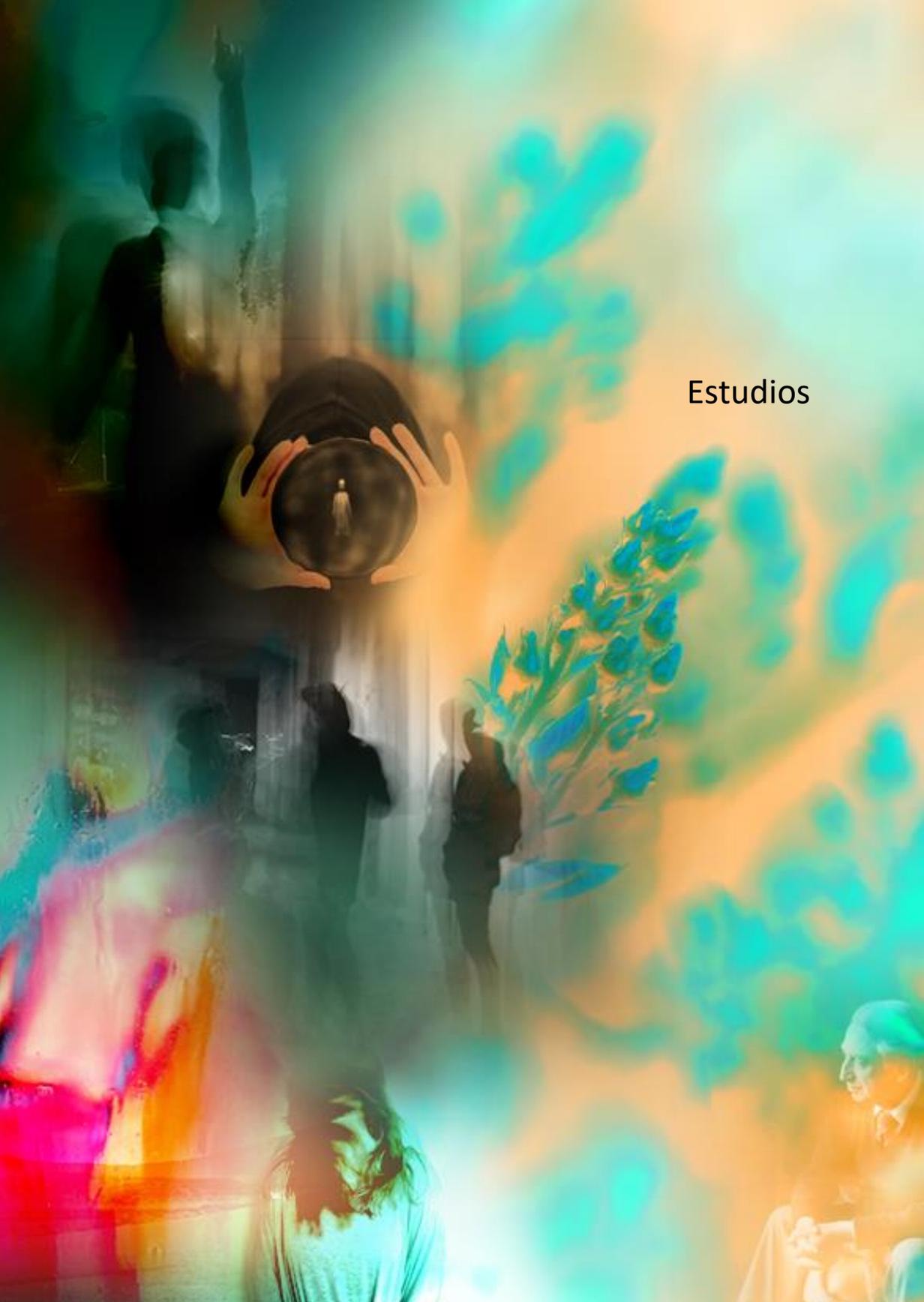
Pál Pelbart, Peter (2009). *Filosofías de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Quignard, Pascal (2006). *El nombre en la punta de la lengua*. Madrid: Arena Libros.

Schmucler, Héctor (1997). *Memoria de la comunicación*. Buenos Aires: Biblos.

Schmucler, Héctor (2006). "Los estudios sobre comunicación. Memoria y biografía". *Revista Argentina de Comunicación*, año 1, n.1. 87-94.

Schmucler, Héctor (2013). *De biografías y bibliografías*. Conferencia pronunciada el 19 de abril de 2013 en la Universidad Nacional de San Luis cuando se le otorgó el Grado Académico Doctor Honoris Causa, San Luis.



Estudios

La metamorfosis como figura de desplazamiento en *El país del diablo* de Perla Suez

Metamorphosis as a figure of displacement in El país del diablo by Perla Suez

Maria Amalia Barchiesi

Università degli Studi di Macerata, Italia

maria.barchiesi@unimc.it • orcid.org/0000-0002-9831-8521

Recibido: 14/04/2023. Aceptado: 10/05/2023.

Resumen

Este estudio se centrará en la identificación y el análisis semiótico de los procedimientos retórico-metamórficos y narrativo-textuales que subyacen en el original proceso de metamorfosis de carácter descriptivo-narrativo de la novela *El país del diablo* de la escritora argentina Perla Suez. En dicho texto la autora busca desautomatizar en la instancia de su lector modelo la introyección de una construida percepción exclusivamente visual y horizontal del espacio del “desierto” patagónico que fue conquistado en el siglo XIX en Argentina por la llamada “Campaña del Desierto”. Dicho trabajo de conversión textual que se lleva a cabo en esta novela pone al descubierto y transforma un modo específico de concebir una realidad espacial, impregnada de la ideología positivista y empirista de fines del siglo XIX en Argentina.

Palabras clave: metamorfosis, “desierto” argentino, cultura mapuche, positivismo

Abstract

This study will focus on the identification and semiotic analysis of the rhetorical-metamorphic and narrative-textual procedures underlying the original process of descriptive-narrative metamorphosis in the novel *El país del diablo* by the Argentinean writer Perla Suez. In this text, the author seeks, in the instance of her model reader, the defamiliarization of the introyection of a constructed exclusively visual and horizontal perception of the space of the Patagonian “desert” that was conquered in the 19th century in Argentina by the so-called “Desert Campaign”. The work of textual conversion carried out in this novel uncovers and transforms a specific way of conceiving a spatial

reality, impregnated with the positivist and empiricist ideology of the late 19th century in Argentina.

Keywords: metamorphosis, Argentinean “desert”, Mapuche culture, positivism

Introducción

Es mi intención en estas páginas detenerme a analizar en la producción literaria argentina contemporánea, desde una perspectiva semiótico-narrativa y retórica, un específico artilugio que en ámbito mitológico y literario siempre ha implicado una figura de desplazamiento desde la época clásica, ya presente en los mitos o en la literatura con *Las metamorfosis* de Ovidio hasta llegar a “La metamorfosis” de Kafka, solo para mencionar algunos de los ejemplos más emblemáticos de dicho prodigio. La metamorfosis es precisamente un mecanismo textual que exhibe la novela breve de la escritora argentina Perla Suez *El país del diablo* (2015a), galardonada en el año 2015 con el prestigioso Premio de Literatura Hispanoamericana Sor Juana Inés de la Cruz.

En síntesis, este estudio se centrará en la identificación de algunos procedimientos retórico- metamórficos y “óptico-textuales”, que subyacen en un original proceso de metamorfosis descriptivo-narrativa, mediante el cual Perla Suez busca desautomatizar la introyección, en la instancia del lector modelo de su novela, de una manera exclusivamente visual y horizontal de percibir el espacio del desierto patagónico “conquistado” en el siglo XIX en Argentina. Dicho trabajo textual que lleva a cabo Suez pone al descubierto y busca transformar un modo visual específico para reconstruir una realidad espacial que fue contaminada por la ideología positivista y empirista de fines del siglo XIX en Argentina, en la cual fue concebida.

Introyección en el lector, por lo tanto, de un paradigma institucionalizado por la historia oficial de la Argentina finisecular, de la llamada “Conquista del Desierto”, tanto de índole textual como icónico-iconográfica. A través de dicho paradigma se quiso interpretar el espacio

del desierto patagónico –territorio en manos de poblaciones indígenas– conquistado por el ejército de los blancos, como un lugar vacío, plano, carente de “figuras”, a la espera de ser colmado con los artefactos del progreso civilizador. El procedimiento de metamorfosis textual que identificamos en esta breve novela recae, pues, en la transformación de un actante de carácter espacial. La escritora parte de un presupuesto histórico: el “desierto” que fue el escenario de luchas entre los blancos y los indios nativos habitantes de sus vastas llanuras fue convirtiéndose, gracias a la visión de los vencedores, en una región moderna, producto de un eficaz proyecto.

Sobre las metamorfosis textuales. Un modelo de análisis semántico de las metamorfosis ovidianas

El punto de partida de nuestro modelo de análisis semántico se inspira precisamente en un famoso y meticuloso ensayo de fines de los años setenta. Vale la pena recuperarlo dado que desmonta sistemáticamente los mecanismos textuales que sustentan los procedimientos empleados por Ovidio en sus metamorfosis que tienen lugar entre animales, objetos y personas. Entre las diferentes técnicas interpretativas de *Las metamorfosis* de Ovidio, la más interesante desde un punto de vista práctico fue la que propuso Jurij Konstantin Ščeglov, semiótico estructuralista soviético cuyo estudio, que se tradujo en italiano con el título “Alcuni tratti strutturali delle *Metamorfosi* di Ovidio”, formaba parte del volumen colectivo *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, editado por Remo Faccani y Umberto Eco (1969). Según Ščeglov, cuando Ovidio aplicaba el proceso de metamorfosis a hombres, mujeres o a simples objetos, partía de un *background* común a las dos entidades comparadas, en términos semióticos-peircianos del *ground*, o bien de los aspectos en común entre dos signos –dos representámenes– (Eco, 1979), fáciles de identificar por parte del lector.

“Lo que interesa a Ovidio”, sostiene Ščeglov, “es el modo en el que tiene lugar la metamorfosis de una cosa en otra diferente, y la posibilidad de explicar racionalmente la extraordinariedad de dicho proceso” (1969: 133;

trad. nuestra). Ovidio, explica el semiótico ruso, parte del epíteto con el cual se identifica a una persona o un objeto, porque “el epíteto ya contiene la indicación del trazado que puede conducir a un objeto a transformarse en otros objetos” (134, trad. nuestra).

Ščeglov se detiene a analizar en detalle los epítetos de Ovidio, indagando las transformaciones que se aplican a las cosas o animales, por ejemplo, el epíteto *longa serpens* y otros similares, donde no hay subjetividad y quedan solo sus propiedades objetivas (135). Con el epíteto define el objeto desde el punto de vista de sus rasgos visibles, de sus propiedades físicas y espaciales. El objeto se presenta ya depurado de sus características causales y extrañas, de las asociaciones que producen la conciencia y la experiencia individual del ser humano. Dicho autor caracteriza las cosas sirviéndose de un abanico de conceptos que es limitado respecto a las variedades de los objetos del mundo real que estos describen; lo demuestra el hecho de que atribuya los mismos epítetos a nombres de objetos diferentes. De esta manera, describe clases enteras, especies de objetos y no objetos. Una cosa para él no es algo individual, aislado, sino “la muestra”, es decir, el *type*, según establece Umberto Eco (1975: 38) de esa determinada cosa. El poeta latino, por lo tanto, según Ščeglov, atomiza el mundo real en una cantidad de sistemas menores, cada uno de los cuales capta algún aspecto, una parte de las cosas, pero no todas las cosas. Por este motivo en el mundo “real” las cosas están aisladas, no se percibe su nexos originario. Ovidio de esta manera estaría reconstruyendo el estado del mundo en su forma primitiva, cuando todas las cosas componían una unidad que abarcaba el entero universo. Él llega a este resultado mediante una “depuración” de todas las “incrustaciones” de este mundo, dejando un único nivel a partir del cual es posible contemplar simultáneamente todo lo existente. La transformación de una cosa en otra es un proceso que modifica el principio mismo de la estructura de la cosa, los rasgos distintivos elementares que la constituyen. Esta alteración de las propiedades individuales o bien de un número exiguo de propiedades abstractas, penetra todo el universo y es el principio de todas las diferentes manifestaciones concretas de las cosas individuales. Por dicho motivo, la modificación de alguna de estas propiedades abstractas

se percibe inmediatamente en niveles más concretos de las cosas, provocando una gama de cambios de diversa índole (Ščeglov, 1969: 135-145).

La metamorfosis sintáctica y “figurativa” del “desierto” argentino

La novela de Perla Suez intertextualiza, en sus diversas manifestaciones textuales, la gran narración de la “conquista” del “desierto” argentino, que se llevó a cabo en el siglo XIX. Una campaña militar, recordamos, llevada adelante por el gobierno para quitar la patagonia al control de las poblaciones indígenas: los mapuches o araucanos, grandes guerreros, que en Chile habían resistido a los embates de los españoles por tres siglos; una población que en tiempos de la conquista española vivía en la parte occidental de los Andes chilenos. Hacia fines del siglo XVII se extendieron hacia el este de los Andes y fueron los dueños de la *pampa* argentina hasta mediados del siglo XIX. Para estas, la mayor parte de la provincia de Buenos Aires hasta la Patagonia era un único territorio de inmensas llanuras donde crecían los arbustos de *mata negra*. A partir de la llegada de los españoles a esta región, hubo enfrentamientos con las tribus locales de los mapuches por la posesión de las tierras que por entonces se consideraba lícito conquistar con las armas¹.

¹ Durante dichas luchas las tribus no fueron totalmente sometidas, llegándose así a la creación de una suerte de línea demarcatoria. En este periodo, muchos nativos se vieron obligados, por necesidad, a trabajar en las estancias de los nuevos colonos blancos, colaborando con estos, pero muchos otros, aunque siempre en menor número, siguieron viviendo libres en sus territorios que, a medida que la conquista avanzaba, se desplazaba cada vez más al sur. La situación empeoró bastante después del año 1816, cuando se declaró la independencia en Argentina y el nuevo Estado se decidió a ocupar todas las tierras que tenía a su disposición. Desde 1833 se organizaron constantes campañas militares cuyo objetivo era librar el país de la presencia de sus poblaciones nativas, las cuales, con su capacidad de rebelión resistieron por largo tiempo antes de verse vencidas definitivamente, aunque no faltaron tribus que decidieron pasar de la parte de los conquistadores empleándolas en las batallas contra su propio pueblo. En 1875, se pone en marcha la primera campaña, asignada al ministro Alsina, oficialmente destinada a poblar el desierto, es decir “liberarlo” de las tribus nativas. Alsina comenzó a construir una línea de fortificaciones comunicantes entre sí para proteger su avance y volverlo más eficaz. Pero mucho más devastadora resultó la segunda campaña militar de 1879, bajo el mando del general Julio A. Roca. Su declarada finalidad era eliminar a los indígenas. Véase Romero (2006).

En *El país del diablo* tiene lugar una gradual metamorfosis del “desierto”, espacio conquistado, descrito y fotografiado durante la segunda campaña militar organizada por el gobierno argentino del general Roca en estos territorios. Ese proceso de transformación, que opera sobre un aparato textual proveniente de la visión de los vencedores, se despliega a través de un silente cambio de perspectiva narrativa, de “focalización interna” (Genette, 1972); los sucesos y las escenas ya no se narran y se describen desde el nítido punto de vista eurocéntrico y positivista del gobierno de los blancos del siglo XIX, sino de la clarividente y “figurativa” (Greimas y Courtés, 1979) perspectiva de una *machi*, una muchacha chamán perteneciente al pueblo de los mapuches de la Patagonia conquistada.

Si, literalmente, la metamorfosis, como figura de desplazamiento, es un ir más allá de la forma, un proceso por el cual una entidad puede abandonar su propia semblanza para asumir otra, pero sin convertirse necesariamente en otra cosa diferente de sí misma, el resultado de la transformación es, pues, un híbrido en el que a menudo se conservan las características iniciales bajo el caparazón de las transformaciones sucesivas. Desde esta perspectiva, la novela de Suez se revela un producto textual “híbrido”, un texto en metamorfosis, en el cual conviven conflictivamente, a veces solapándose, a veces mezclándose, dos formas o “estados” diferentes de la entidad “desierto”.

En efecto, la figura retórica de transposición (*transpositio*), que es una transformación estrechamente vinculada a la metáfora, es, según Baltasar Gracián en su libro *Agudeza y arte del ingenio* (1648: 111), un artificio lingüístico que consiste en transformar un objeto; es también, para dicho autor, una transformación interna del sujeto, en la medida en que coincide con un cambio de perspectiva. La metamorfosis se emplea retóricamente para producir en el lector una nueva perspectiva de las cosas: cuando un hombre se transforma en un árbol, se trata de la vida que parece convertirse en muerte, y de la muerte que en cambio se revela como vida. Cabe asimismo recordar que la “transformación” es consustancial a la retórica. En los estudios retóricos de la antigüedad clásica las operaciones retóricas o “transformaciones” se dividían en cuatro categorías: *adiectio*,

detractio, *immutatio* y *transmutatio* (las tres últimas, modificativas) de la *dispositio*, según la teoría de la *quadripartita ratio* de Quintiliano (Lausberg, 1966: 372), sobre la cual el grupo de retóricos de Liège, el Groupe m, en los años setenta concibieron su *Réthorique général* (1982).

A fin de facilitar la comprensión del análisis que proponemos, introducimos una síntesis de la trama de la novela. Un grupo de soldados pertenecientes al ejército de la campaña del desierto, junto a un fotógrafo encargado de documentar con su trabajo las tierras conquistadas, incendian una aldea aborígen, una *toldería*, donde vive Lum Hué, una joven mapuche, apenas iniciada en el arte del chamanismo. Ella será la única que logrará sobrevivir a la masacre perpetrada por los soldados y decidirá perseguirlos por el desierto, no solo para hacer justicia y vengarse, sino también para recuperar el *cultrúm*, el tambor sagrado de los chamanes mapuches que el grupo de militares se llevó.

Perla Suez se sumerge en el “desierto” de la pampa húmeda o la Patagonia argentina, en la que viven tanto los mapuches como los blancos. En la progresión del texto narrativo, la representación visual estereotipada del gobierno conquistador del desierto patagónico sufre una verdadera metamorfosis semiótico-narrativa: de *espacio-objeto pasivo*, observado y fotografiado, el desierto pasa a ser el verdadero *sujeto operador* de la novela, a través del ojo alerta –que permanece casi silente para el lector– de la cosmovisión de Lum Hué.

Veamos, pues, con el fin de profundizar los conceptos que acabamos de introducir, algunos principios elementares de la teoría narrativa ideada en el ámbito de la semiótica generativa (Greimas y Courtés, 1979). El sistema de dicho enfoque se avala de un *esquema actancial* que se articula sobre los pares *destinador-destinatario*; *sujeto-objeto* y *ayudante-oponente*. Este último par quedará luego asimilado en la teoría de la *modalidad* (citado por Marsciani y Zinna, 1991: 68). Respecto a la relación *sujeto-objeto*, dichos términos se definen recíprocamente: un *sujeto* es tal solo gracias a su relación de conjunción con el *objeto*. El deseo de *querer* un objeto origina transformaciones conjuntivas; la aversión o *no querer* origina transformaciones disyuntivas. De importancia capital en la relación entre

objeto y sujeto es la categoría de valor. El objeto es siempre un objeto valorizado y el sujeto es aquel por el cual ese objeto asume un significado gracias al valor investido. El valor es lo que vuelve posible, para los sujetos y los objetos discursivos, la existencia semiótica. Según Greimas y Courtés un sujeto semiótico existe en calidad de sujeto en la medida en que se le puede reconocer por lo menos una determinación, es decir, si se encuentra en relación con un objeto de valor de cualquier tipo” (68).

Perla Suez atribuye a la representación del espacio de su novela una función capital, decisiva; el desierto se convierte en un *espacio-pantalla*, en el cual se proyectan casi las mismas imágenes de la historia oficial de los blancos vencedores, pero “bajo una nueva luz” –*strictu sensu*– con el fin de reivindicar una cosmovisión de mundo indisolublemente vinculada al mundo natural e incontaminado de los mapuches. Asistimos en este caso, como en las *Metamorfosis* de Ovidio, que Ščeglov estudió magistralmente, a una operación textual de “depuración lingüística” que forma parte del proceso de reconstrucción de un estado del mundo en el cual todas las cosas componían una unidad que abarcaba todo el universo, estado de mundo concentrado en la visión de la protagonista de la novela de Perla Suez, la india chamán.

El país del diablo, como ya lo hemos anticipado, es esencialmente un espacio de transición, en constante metamorfosis, que asume a veces movimientos “cinematográficos” que oscilan entre dos maneras diferentes de percibir un mismo territorio, no solo culturalmente, sino también subjetivamente, en el cual se alternan a nivel textual-figurativo interoceptividades disímiles que evocan, desde una nueva perspectiva, los objetos, animales y personajes como en las metamorfosis de Ovidio.

Abordemos, pues, en *El país del diablo* el procedimiento de “depuración” lingüístico-textual del discurso “desierto”. En primer lugar, se vuelve necesario analizar la perspectiva cultural de los mapuches sobre la cual ha trabajado Perla Suez para crear el sistema figurativo² del texto. La

2 El proceso de “figurativización” en el marco de la teoría semiótica generativa greimasiana se refiere al hecho de que un tema, una unidad de significación relativamente abstracta, puede manifestarse

cosmovisión natural del mundo mapuche es el eje regulador de la vida (Rothschild, 1996: 105), el modo de ver y de comprender el universo. El profundo conocimiento del territorio por parte de este pueblo, como nos hace notar la autora en su novela, ha quedado impreso en la toponimia mapuche de dicha región, ya casi borrada de los mapas oficiales del gobierno argentino. La joven protagonista de *El país del diablo* se expresa empleando metáforas topográficas e interoceptivas cuyo significado coincide con la etimología de su nombre *Lum Hué* –*Hué* significa en lengua *mapungdun* “entre lagunas”–: “Tengo la fuerza de una laguna escondida entre otras dos y por eso mi elemento es el agua” (Suez, 2015a: 149), declara dicho personaje. La percepción de un territorio radicado en la cultura y la lengua de los mapuches aflora en la ficción novelesca para recordarnos el equilibrio ecológico en estos territorios antes de la conquista que las técnicas agrícolas introducidas por los blancos destruyó, imponiendo una nueva visión y nomenclatura del paisaje pampeano que puede hallarse oculto bajo algunas metáforas paisajísticas que remiten al paradigma técnico-visual, fundacional, del positivismo, del cual se valió la “campaña del desierto” en su proceso de civilización y modernización que protagonizó el país a fines del siglo XIX. Dicha percepción visual de las tierras conquistadas quedó documentada en las descripciones de un libro clave, *Viaje al país de los araucanos* de Estanislao Zeballos (1881), quien después de la conclusión de dicha campaña se adentró en las tierras conquistadas acompañado por un grupo de topógrafos, ingenieros y fotógrafos para describir y demarcar los nuevos territorios. En el libro de Zeballos se resume la mayor parte de la historia de la geografía oficial de la campaña del general Roca, un volumen extenso digno de atención por la precoz y llamativa sensibilidad ecológica que exhibe.

En *El país del diablo* se invierte el proceso de vaciamiento discursivo del blanco, a saber, el que tuvo lugar no solo a nivel lingüístico sino también

mediante articulaciones semánticas más concretas o “figurativas”, puede sufrir una expansión discursiva mediante la aportación de detalles; las unidades discursivas de significación pueden manifestar una mayor o menor figuración, en una escala que va desde un máximo de abstracción a un máximo de concreción, hasta lo que se denomina “iconización” (Marsciani y Zinna, 1991: 114).

icónico mediante la documentación fotográfica de las tierras que el ejército iba conquistando, cuyo resultado fue la representación de una llanura carente de árboles y de personas. Como ha subrayado el estudioso argentino Fermín Rodríguez en su libro *Un desierto para la Nación* (2010a), los textos construyeron laboriosamente este territorio como algo vacío, un blanco que requería ser llenado: “Ese lugar pretendidamente vacante hizo surgir una proliferación inmensa de discursos que no cesan de reafirmar la llaneza libre y vasta: un espacio vaciado por este trabajo de la lengua que inscribe reiteradamente una falta ahí donde no faltaba nada” (Rodríguez 2010a: 285).

Ahora bien, para comprender la dinámica de la tipología de metamorfosis que lleva a cabo Perla Suez en su narración se vuelve necesario introducir otro concepto clave de la teoría semiótico-narrativa greimasiana: el programa narrativo. Intuitivamente, consiste en abordar un texto la acción narrativa de los sujetos como programas de acción finalizados a alcanzar “objetos- valor” (Marsciani y Zinna, 1991: 99).

Si, por una parte, en la historia oficial de la campaña del desierto, hay sujetos, como por ejemplo los militares que aspiran a alcanzar el objeto “desierto”, en el cual esperan encontrar valores específicos, tales como el vacío de un espacio que es necesario conquistar y llenar; por otra parte, en dicho discurso oficial se presupone, sobre la base de valores opuestos, un anti-sujeto, los *mapuches* –habitantes del “país del diablo”– que, a su vez, se encuentran narrativamente ya incorporados en este objeto, formando parte del sistema semiótico “desierto”³.

La metamorfosis narrativa de *El país del diablo* se desarrolla asumiendo poco a poco el punto de vista de los vencidos; se van colmando territorios vaciados discursivamente por el blanco, con estrategias textuales como la

3 En este caso, nos basamos para nuestro análisis en la matriz narrativa de la teoría greimasiana sensible a los fenómenos conflictivos y polémicos, que garantizan la progresión del relato. Un *sujeto* se opone a un *anti-sujeto*, que puede ser el falso héroe que lucha, la autoridad que rechaza, y un destinatario se opone a un *anti-destinatario*. La misma estructura polémica se repite en las nociones de ayudante y oponente, que designan respectivamente a los agentes (individuales y colectivos) que ayudan al *sujeto* y a los que, por el contrario, apoyan la acción del *anti-sujeto*.

descripción en detalle de los bosques nativos y el recuento de sus olvidadas plantas autóctonas: los *caldenes* (*Prosopis caldenia*) y los *canelos* (*Drymis winteri*), que fueron esenciales para la supervivencia de los mapuches; árboles sagrados que antes de la llegada de los blancos cubrían el 24 por ciento de la superficie de estos territorios (Scarone, 1993). Suez, en una entrevista, ha definido dicha reconstrucción como una “naturaleza llena de fieras, animales, vida” (Suez, 2015b), que restablece minuciosamente en su ficción, habiéndose documentado previamente sobre la etnobotánica pampeana, que permanece aún hoy mayormente desconocida para un supuesto “lector modelo” (Eco, 1979) argentino de la novela.

En síntesis, la función del texto de Suez es transformar, “iconizar” nuevamente un espacio erosionado por los dispositivos discursivos de la conquista militar, cuyas fotografías privilegiaban el encuadre-plano de un horizonte vacío (Alimondia y Ferguson, 2010: 4-8) para mejor anclar sus informes oficiales, siguiendo la lógica epistémica de lo verdadero y lo necesario. La Araucanía, además, no fue solo vaciada discursivamente, sino también materialmente con el corte indiscriminado de árboles y los incendios constantes, resultado de los enfrentamientos entre los blancos y los indios según la lógica epistémica de lo verdadero y lo necesario como pudo documentarlo el antropólogo positivista Juan Ambrosetti en el siglo XIX durante su viaje en la pampa central: “El incendio duró mucho tiempo y sus despojos se ven aún hoy con profundo sentimiento de tristeza al recorrer los grandes montes que cubren aún la pampa” (1893: 48).

En la novela el espíritu de los bosques quemados se evoca constantemente, convocando las figuras de la vegetación vernácula de la Patagonia: el *ñir* (*Nothofagus antártica*); el *espinillo* (*Acacia cavenia*); el laurel; la acacia —en sus variedades sudamericanas—; la *cortadera* (*cortaderia sellolana*); el *cebil* (*Anadenanthera colubrina*); el *cuerno del diablo* (*Ibicella lutea*), etc.

El país del diablo postula, por lo tanto, un nuevo observador que proyecta en el texto su punto de vista, su cosmovisión, para transformar una imagen convencional y automatizada en la percepción de los argentinos del desierto conquistado. Es un observador implícito o, mejor

dicho, es el mismo desierto consustancial a su observador, objeto y sujeto ya no instauran la relación sintáctico-narrativa “observador-observado” que impuso el discurso de los conquistadores. La ideología positivista de la conquista concibió un territorio poseído visualmente, con un encuadre horizontal, ya sea a través de sus fotografías de estética positivista con un rígido sentido de la horizontalidad de la llanura pampeana, o bien mediante las intenciones tecnológicas de un proyecto de modernización que miraba hacia el futuro. Así también, el desierto fue forjado por una axiología que se refleja en algunas metáforas conceptuales que denotan el paradigma perceptivo de orden visual de corte europeo del ejército del general Roca, el cual identificó las zonas lagunares de la pampa que iba encontrando a su paso con metáforas “geográficas”, tales como “Ojo de mar” (“laguna”), tropos que aparecen hábilmente intertextualizados en la novela de Suez, como parte del proceso de desplazamiento-transformación textual del desierto: “En la laguna Ojo de mar un puma arrastra su presa. Lleva un guanaco apretado del cogote, tironea de la carne y en el silencio se escucha cómo tritura los cartílagos con las muelas” (Suez, 2015a: 62); o bien “espejo de agua”: “la luna cae en el espejo de agua y lo encandila (50)⁴. A medida que avanza la novela, va ganando terreno la lógica metonímico-transformativa de una visión mapuche vertical de la *machi* Lum —y no ya la horizontal del blanco—: “El teniente no vaciló, no pudo saludarlo y bajó la escalera apurado agarrándose de la baranda. La madera lisa como la de los caldenes de la Araucanía” (46); “No vaya a irse a lo hondo, sargento —le aconseja Ancatril—. Dicen que en esta laguna a veces se forma un embudo, un remolino en el agua que chupa a los hombres. Aunque nade rápido la corriente se lo lleva hasta lo hondo y se lo traga” (54).

En *El país del diablo* se advierte un sutil contrapunto entre dos focalizaciones externas implícitas, y por ello difíciles de distinguir, también en el plano enunciativo. Dicho contrapunto permite al lector intuir

4 Estanislao Zeballos en su recorrido por los territorios conquistados (1881), describe de esta manera la zona bonaerense de Tapalquén —nombre que significa “zona de bañados y totoras”—: “saliendo de los contornos de estas vertientes u Ojos de agua, como vulgarmente las llaman, el terreno plano está surcado por un sinnúmero de pequeños canales que forman un terreno pantanoso y dan cauce común con sus aguas, al arroyo de Tapalquén” (85).

contemporáneamente dos maneras diferentes de interpretar el paisaje, uno de ellos se encuentra sintetizado en una escena en la cual se describe –siempre a través de la focalización interna– la percepción del fotógrafo Deus que acompaña a la milicia: “Los animales abreven en un charco y los hombres también beben. El sol pega fuerte, aunque a lo lejos nubes de plomo se distinguen en el camino y el horizonte parece una cuerda tendida sobre el llano. Deus mide a zancadas el terreno y dibuja con lápiz sobre un plano” (34).

La segunda modalidad de entender el paisaje coincide con la visión del mundo mapuche, una percepción del lugar que conlleva también una sintaxis propia, un orden o una jerarquía. Dicho espacio se percibe de acuerdo a las expectativas del sujeto observador: “El bosque oculta el horizonte, desde el claro puede verse un pedazo de cielo turbio” (71). Así también, en el siguiente pasaje:

A pocos kilómetros del bosque, Lum ve un incendio que se va apagando. El humo ensombrece el horizonte y cuando la joven machi cabalga hacia el fuego una nube espesa vela la tarde dejando un vacío. Los caldenes son esqueletos negros entre los que ella y el animal se pierden de vista (48).

A diferencia del procedimiento metamórfico ovidiano que identificó Ščeglov y que comprendía solo el nivel semántico del lenguaje empleado, los mecanismos subyacentes de la metamorfosis del desierto que concibe Suez son de índole no solo semántica y retórica –con metonimias y trasposiciones– sino también sintáctica o gramático-textual. Deducimos de los pasajes antes citados que el sujeto en posición temática deja de ser en el proceso metamórfico el “horizonte” vacío para devenir un “bosque” lleno de figuras o para transformarse en el humo de un incendio que lo ofusca.

Ahora bien, la perspectiva horizontal de las tomas del fotógrafo Deus, que forma parte del programa narrativo de vaciamiento operado por el blanco, precipitará en la novela en lo profundo de una orografía vertical, en una escena clave que representa la percepción de un espacio impregnado de la “vocación” vertical de los mapuches. Emblemático al respecto es el episodio que imagina Suez acerca del derrumbe de la “zanja

de Alsina” de un largo de 374 km, y que teóricamente habría tenido que funcionar como demarcación respecto a los territorios aún no conquistados. En este pasaje cargado de simbología, la llanura queda sepultada; un movimiento vertical la deglute demoliendo los valores que se fueron depositando en la superficie técnicamente aplastada por el pasaje del ejército de la campaña por los territorios mapuches.

En *El país del diablo* hay, pues, dos formas de percibir el desierto, la visual, del hombre blanco sobre el desierto conquistado, condensada en el ojo vítreo y muerto de las cámaras militares. La otra mirada sobre la llanura patagónica pertenece a la *machi* Lum Hué, que posee el don de las visiones, de los sueños premonitorios: “tiene una mirada que le permite ver a través de la tierra y lejos en el cielo, es valiente” (22). Sus sueños o *peuma* in *mapugnum* son una de las experiencias más comunes e importantes de la *machi*, a través de los cuales pueden manifestarse antepasados y espíritus, como en el desierto “negativo” de *El país del diablo*.

En uno de los capítulos de *Descripción amena de la republica argentina. Viaje al país de los araucanos* de Zeballos, titulado precisamente “El país del diablo”, el lector se encuentra con metáforas y predicados que remiten al paradigma visual del positivismo: “[...] entre los *nebulosos* detalles geográficos que hemos recogido en el pasado...” [...] “En 1878, parte de Buenos Aires el Gral. Roca para ocupar el río Negro y *rasgar por completo el velo* que sustraía a estas comarcas a la investigación científica” (1881: 287-288; cursivas mías).

Cabe agregar que el fuego, tanto en su manifestación como agente destructor y como actante oponente de la conquista y, así también, como fuente semiótica de luz (Fontanille, 1995), desempeña un rol clave en las narraciones y la descripción de las luchas durante la campaña del desierto, en las cuales es el principal actante en el informe de Estanislao Zeballos, un elemento que Suez retoma resemantizándolo en diferentes escenas de *El país del diablo* para transformar la visión del observador implícito en *Viaje al país de los araucanos* de Zeballos:

El estado de los montes era conmovedor, los indios en su desesperación pusieron fuego a los campos. Las huellas por doquiera miro revelan que

este territorio fue no hace mucho un océano de llamas. La misma selva lo era de fuego. Ahí están sino los colosos convertidos en esqueletos de carbón, brotando de nuevo del tronco mismo [...].

Fue necesario marchar rápidamente de noche para salvar el oleaje gigantesco de llamas, que se alzaban desde las graneas hasta la copa de los seculares caldenes, iluminado con su resplandor siniestro los regimientos y los batallones adelante del fuego y a retaguardia los indios que contemplaban, como legiones de demonios, el cuadro pavoroso de su obra (1881: 180).

La visión “nítida” de un desierto objetivado y mudo que describe Zeballos se desdibuja en la novela. El desierto crece ahora a través de un lenguaje figurativo singular, logra hablar con las modalidades epistémicas de su propia incertidumbre visual, según las coordenadas de una realidad indeterminada, espectral, que no es sino el resultado de un espacio definitivamente conquistado por la perspectiva visionaria de la *machi* Lum, que impide a los soldados aferrarse visualmente a lo que observan. Un “artificio/maleficio” descriptivo, semióticamente logrado a través de una figuración textual incierta. Los soldados, ahora perdidos en el desierto, intentan en vano distinguir sus contornos: “Ve la silueta del hombre que flota sobre su cabeza [...] A media mañana ya arden los toldos. El fuego proyecta una luz intensa sobre la tierra seca. Bajo esa lumbre se recorta la sombra de una carreta en la que parte el grueso de la tropa, los hombres a caballo, las ovejas y las cautivas” (Suez, 2015a:23); “Girones de nubes rojas permanecen quietos flotando en una calma borrosa sin viento, y no puede distinguir si el lago es gris o si el cielo es rosado o viceversa” [...]; “Se levanta un viento frío sobre la resolana que reverbera en las cortaderas. Los hombres ven un bulto a lo lejos” (36); “sombras que huyen” (37); “El teniente se retrae. La luz cae en el espejo de agua y lo encandila. Solo ve una figura renegrada y la laguna se la traga” (56).

Conclusiones

El diablo del desierto, casi como un castigo divino, transforma, engaña, confunde, manipula al observador blanco con figuras que se disuelven; mezcla categorías, desdibuja el diseño de la conquista, borrando líneas y

contornos, haciendo imprecisas las formas de la sintaxis de la historia oficial.

Un “país” demonizado por el blanco en el que todo intento de definición tiene su opuesto, porque si el país del diablo era la pampa inhóspita del indio salvaje, también lo es desde el punto de vista mapuche, es el país del gualicho, de la fuerza negativa e invisible en el macrocosmos mapuche (Ambrosetti, 1976), que fue nombrado por el blanco, por mera conveniencia, “diablo”, pero que desde la perspectiva de los indios se convierte en una fuerza materializada en la destrucción irreversible de su cosmovisión en nombre del progreso civilizatorio.

En síntesis, el extraordinario proceso metamórfico-descriptivo de la novela de Suez, al igual que el de las *Metamorfosis* de Ovidio analizadas por Ščeglov, conlleva una meticulosa depuración lingüística. Ambos textos reconstruyen la imagen del mundo en su forma “primitiva”, cuando todas las cosas formaban, idealmente, una unidad que abarcaba el universo entero. Ambos escritores logran este resultado mediante una “purificación” de todas sus “incrustaciones” y “velos” discursivos, lingüísticos e iconográficos, a partir de la cual es posible contemplar simultáneamente todo lo que existe en los mundos narrados y descifrados de dos culturas tan distantes y diferentes.

Referencias

- Alimondia, Héctor y Juan Ferguson (2010). “Las imágenes de la campaña del desierto argentino contra los indios- 1879”. *Revista Chilena de antropología visual*, n. 4, pp. 1-19.
- Ambrosetti, Juan (1976). *El diablo indígena. Supersticiones y leyendas del folklore argentino*. Buenos Aires: Convergencia.
- Eco, Umberto (1975). *Trattato di semiotica generale*. Torino: Bompiani.
- Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Torino: Bompiani.
- Fontanille, Jacques (1995). *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*. Paris: PUF.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Gracián, Baltasar (1648). *Agudeza y arte de ingenio*. Huesca: Juan Nogués.
- Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtés (1991). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Vol. 2. Madrid: Gredos.

- Groupe m (1982). *Réthorique général*. Paris: Seuil.
- Lausberg, Heinrich (1966). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, tomo 1. Madrid: Gredos.
- Marsciani, Francesco y Alessandro Zinna (1991). *Elementi di semiótica generativa*. Bologna: Esculapio.
- Rodríguez, Fermín (2010a). *Un desierto para la Nación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rodríguez, Fermín (2010b). "La ficción fundó el desierto". *Clarín*, 1 dic. Disponible en: https://www.clarin.com/rn/ideas/fermin_rodriguez_0_BJfa6KTP7x.html
- Romero, José Luis (2006). *Breve historia de la Argentina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Rothschild, David (1996). *Protegiendo lo nuestro. Pueblos indígenas y biodiversidad*. Quito: Abya-Yala.
- Scarone, María Liliana (1993). "Degradación del caldenal en La Pampa". *Desarrollo Agroforestal y Comunidad Campesina*, año 2, n. 4.
- Ščeglov, Jurij Konstantin (1969). "Alcuni tratti strutturali delle *Metamorfosi* di Ovidio". Remo Faccani y Umberto Eco (comps.), *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*. Torino: Bompiani.
- Suez, Perla (2015a). *El país del diablo*. Buenos Aires: Edhasa.
- Suez, Perla (2015b). "El desierto retratado con belleza, violencia y la magia de lo onírico". Entrevista por Claudia Lorenzón. *Telam Digital*, 20 abril. Disponible en: <https://www.telam.com.ar/notas/201504/102184-el-desierto-retratado-con-belleza-violencia-y-la-magia-de-lo-onirico.html>
- Zeballos, Estanislao (1881). *Descripción amena de la república argentina. Viaje al país de los araucanos*. Tomo 1. Buenos Aires: Jacobo Peuser.

Víctor Juan Guillot en la escena literaria nacional

Víctor Juan Guillot on the national literary scene

María Lucrecia Caire

Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina

lucrecaire@gmail.com • orcid.org/0009-0003-7599-9437

Recibido: 01/04/2023. Aceptado: 23/05/2023.

Resumen

La obra del entrerriano Víctor Juan Guillot (Concordia, 1886-1940) conformada, en mayor medida, por cuentos, estuvo dormida durante demasiados años si consideramos su relevancia en la renovación de algunos géneros y su narrativa impecable. En este escrito nos interesa detenernos en la primera etapa de circulación y recepción de su obra, más específicamente en aquellos cuentos que se publicaron en la revista *Multicolor de los sábados* (suplemento literario del diario *Crítica*), entre septiembre de 1933 y abril de 1934. Particularmente, pretendemos revisar cómo impacta esta forma de publicación en las obras del autor, en un circuito donde existía cierta porosidad entre una literatura culta y otra vinculada con lo popular, debido a la incipiente industria cultural de masas con sede en la prensa. Consideramos que una crítica interesada en profundizar el análisis de sus relatos no debería perder de vista este contexto al momento de estudiarlos.

Palabras clave: Víctor Juan Guillot, *Revista Multicolor de los Sábados*, circulación, recepción

Abstract

The work of Víctor Juan Guillot (Concordia, 1886-1940) from Entre Ríos, made up mostly of short stories, was hidden for years if we consider its relevance in the renewal of some genres and its impeccable narrative. In this writing I will focus on the first stage of circulation and reception of his work, specifically those stories that were published in *Revista Multicolor de los Sábados* (literary supplement of the newspaper *Crítica*), between September 1933 and April 1934. In particular, I intend to review how this form of publication impacts the author's works, in a circuit where there was a difference between a cultured literature and a popular one, due to the incipient mass cultural

industry based on the press. I believe that a critic interested in deepening the analysis of his stories should not lose sight of this context when studying them.

Keywords: Víctor Juan Guillot, *Revista Multicolor de los Sábados*, circulation, reception

Introducción

La obra del entrerriano Víctor Juan Guillot (Concordia, 1886-1940) conformada, en mayor medida, por cuentos, estuvo dormida durante años, demasiados si consideramos su relevancia en la renovación de algunos géneros –sobre todo el policial (Setton, 2014)– y su narrativa impecable. Pero, gracias a una editorial independiente –Ediciones Ignotas, que en 2016 reedita el libro *El vampiro y otros cuentos de horror y misterio*– y al interés de docentes de una escuela técnica de la ciudad de Concordia –María Isabel Banchemo, Omar Lagraña y Martín Ortelli, quienes a partir del año 2017 encaran un proyecto escolar que implica la difusión de la obra de Guillot y que culmina con la publicación de *Terror. Cuentos rojos y negros*– dos de sus obras vuelven a escena y, con este hecho, llegan a nuestro conocimiento.

En este escrito nos interesa detenernos en la primera etapa de circulación y recepción de su obra, más específicamente en aquellos cuentos que se publican en la *Revista Multicolor de los Sábados*, un suplemento literario ilustrado perteneciente al diario *Crítica* y dirigido por Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de Murat, en un período que va desde septiembre de 1933 a abril de 1934. Publicación que comprende ocho cuentos del autor –siete de los cuales, a partir de 1936, se incluyen en la primera edición de *Terror. Cuentos rojos y negros*–, que pueden encuadrarse en los géneros fantástico, policial y de terror, y que poseen las características propias de las producciones que difunden este tipo de medios, en los cuales, siguiendo a Sylvia Saítta (1999) se mezclan la cultura “alta” con la popular y la literatura con el periodismo.

En este sentido, entendemos que las particularidades que tiene este tipo de publicación, que dista mucho del formato libro (Mascioto, 2020),

impacta en la elección de los géneros, tópicos y lectores implícitos. Estamos ante un corpus de cuentos que se inserta en una revista cuyos directores le otorgan una impronta que tiene que ver con sus gustos literarios refinados, pero que, a su vez, forma parte de uno de los periódicos más populares en cuanto a su número de lectores (Saitta, 1999). Por lo cual, consideramos que una crítica interesada en profundizar el análisis de estos relatos no debería perder de vista este contexto al momento de estudiarlos.

Víctor Juan Guillot

Víctor Juan Guillot nació en Concordia –Entre Ríos– el 5 de octubre de 1886, hijo del francés José Guillot y Casimira Roca, siendo el décimo de trece hermanos. Estudió los primeros años en su ciudad y luego continuó en el Colegio Nacional de Concepción del Uruguay. Desde muy joven se dedicó al periodismo y la literatura, colaborando con revistas literarias de la época.

Más tarde, se estableció en Buenos Aires y estudió la carrera de Derecho. Integró las redacciones de los diarios *La Razón*, *Crítica*, *Sarmiento*, *Tribuna Libre* y *La Época*. Trabajó como docente de nivel secundario y entre 1922 y 1924 se desempeñó como Secretario del Consejo Nacional de Educación. También en esta etapa comenzó a participar activamente en la política, militando por Yrigoyen, logrando acceder, en 1926, a una banca en la Cámara de Diputados de la Nación.

En 1938, mientras presidía la Cámara de Diputados, se desató un escándalo en torno a la venta de unas tierras de El Palomar, que derivó en una investigación dirigida a varios de los diputados, entre ellos a Guillot quien, con su imagen pública seriamente afectada, decidió poner fin a su vida un 23 de agosto de 1940 (Ortelli y Lagraña, 2018).

La circulación de su obra

Sus primeros escritos literarios se encuentran en *Bohemia-Revista de Arte*, publicada entre 1908 y 1910 en Montevideo, y comprenden algunos

sonetos y dos cuentos, cuando Guillot tenía entre 22 y 24 años (Ortelli y Lagraña, 2018).

Más tarde editó los libros: *Historias sin importancia* (cuentos que reciben el Segundo Premio en el Concurso Literario Municipal de Buenos Aires, en 1923), *El alma en el pozo* (también conformado por cuentos que ganan el primer premio en el mismo certamen, en 1925); en 1936 publica *La aventura del Hombre y otras piezas irrepresentables* (teatro), *El vado* (cuentos), *Terror. Cuentos rojos y negros*, *Paralelo 55* y *Dietario de un confinado*.

Luego de su muerte, su obra estuvo dormida durante años, demasiados si consideramos su relevancia en la renovación de algunos géneros –sobre todo el policial (Setton, 2014)– y su narrativa impecable. Hasta que la editorial independiente Ediciones ignotas, dirigida por Mariano Buscaglia, en 2016 edita el libro *El vampiro y otros cuentos de horror y misterio*, una compilación de sus cuentos que, en una segunda edición, incluye también la nouvelle *El alma en el pozo*.

Al año siguiente un grupo de docentes de una escuela técnica de la ciudad de Concordia –María Isabel Bancharo, Omar Lagraña y Martín Ortelli– conocen al autor de manera casual y encaran un proyecto escolar que implica la difusión de la obra de Guillot en la comunidad educativa y en otras escuelas de su zona, que culmina con la publicación de *Terror. Cuentos rojos y negros*, también con el apoyo de Ediciones Ignotas.

Hoy ambas ediciones se encuentran agotadas, pero la editorial tiene planes de reeditarlas.

Revista Multicolor de los Sábados

Nos interesa detenernos en los cuentos del autor que aparecen publicados en la *Revista Multicolor de los Sábados*, un suplemento literario ilustrado que acompañó la publicación del diario *Crítica* –propiedad de Natalio Botana, que por ese entonces era el más popular del país, con una tirada de más de trescientos mil ejemplares (Saítta, 1999)– a partir del 12 de agosto de 1933. Estaba dirigida por Jorge Luis Borges y Ulyses Petit de

Murat y contaba con ocho páginas que se entregaban gratuitamente con la compra del diario. A diferencia de sus competidores, que publicaban revistas literarias los días domingos, este suplemento circulaba los sábados y se promocionaba como un espacio que buscaba promover la literatura no solo en el territorio nacional, sino también en parte de Latinoamérica (Mascioto, 2020).

Con este objetivo, contaba con una importante cantidad de ficciones nacionales y traducciones llevadas a cabo por los propios directores, acompañadas por un número menor de artículos, notas misceláneas e historietas. Así, por ejemplo, mezclaba autores de renombre internacional con la “literatura de consumo popular enmarcada en el mundo del delito” (Mascioto, 2020: 44). Como dice Saítta (1999), los directores eran quienes imprimían en la revista sus preferencias literarias en lo que hacía a la selección de obras publicadas, obras reseñadas y géneros, entre los que predominaban el fantástico, el policial, las leyendas orientales y los ensayos ficcionales.

Una de las cuestiones a tener en cuenta cuando se analiza este suplemento es su relación con *Crítica*, ya que, siguiendo a Sylvia Saítta, existía entre ambos un cruce entre “cultura ‘alta’ y cultura popular, entre géneros literarios y discursos periodísticos, entre la ficción y la información” (1999: 1), sus directores se encontraban, entonces, con el desafío de proporcionar un buen material literario a un público que era muy amplio y variado (Abós, 2015). Para ello, por ejemplo, utilizaron una estética muy similar a la del periódico, “titulares a gran cuerpo, grandes imágenes a todo color, relatos de suspenso y enigmas” (Mascioto, 2012: 4).

Guillot en la revista

En este suplemento van a aparecer publicados, por primera vez, ocho cuentos de Víctor Juan Guillot: “Una escalera real” (1933a), “El llamado” (1933b), “El detective magnifico” (1933c), “Cazando nutrias” (1933d), “El misterio de los tres suicidas” (1933e), “Un mensaje del más allá” (1934a), “Bajo la tormenta” (1934b) y “La pieza número nueve” (1934c). Cabe

aclarar que el autor ya tenía vínculos con el medio, porque había formado parte del primer equipo de redacción del diario *Crítica*, hacia 1913 (Ortelli y Lagraña, 2018).

¿Qué implicaba para un autor como Guillot publicar sus obras en una revista como *Multicolor de los Sábados*? En primer lugar tenemos que pensar en el formato de publicación emparejado al periodismo: Recordemos que desde sus inicios con Poe el cuento moderno estuvo conectado con la prensa, ya sea por la estética de las publicaciones, los tópicos o, como en este caso, por formar parte de la misma circulación. Al respecto, una de las cuestiones más notorias es la que concierne a la extensión de las obras, que debía ajustarse a las posibilidades del medio. Sobre esta cuestión se explaya Ricardo Piglia (1993) cuando en *La Argentina en pedazos*, y haciendo referencia a la vasta producción de Horacio Quiroga para la revista *Caras y Caretas*, denomina a este tipo de escritura como “consumo popular de emociones” (64), debido a su carácter efectista y melodramático, que le permitía captar la atención de los lectores y comprimir una historia en una página.

En *Multicolor de los Sábados* ningún relato superaba la página de extensión, en algunas oportunidades, incluso, encontramos dos o tres relatos por página, por lo cual es claro que existía una rigurosidad al respecto, a la que Guillot debía ceñirse. En ese sentido, los relatos del autor se caracterizan por ser populares y modernos, a la manera de Quiroga, ya que logran concentrar en unas pocas líneas personajes bien delineados, que se mueven en ambientes verosímiles, y desenlaces inesperados, propios de los estilos sensacionalistas que apuntaban a un público acostumbrado a la renovación constante de la prensa (Mascioto, 2020).

Por otro lado, en cuanto a la llegada de este tipo de revistas, sabemos que alcanzaban un público más amplio que el que podía acceder a los libros, y en este caso recordemos que estamos hablando del suplemento del diario con mayor tirada del país y con llegada a los países vecinos –al menos así se presentaba desde la portada de la revista: “mayor circulación sudamericana”–. Pero, como dice Mascioto (2012), esa masividad tenía como contracara una menor perdurabilidad en el tiempo que la que

aseguraba el libro. Lamentablemente para Guillot, ninguna de las dos formas de publicación le aseguró un lugar destacado en nuestras letras y su obra fue condenada al olvido durante mucho tiempo.

Sus cuentos en *Multicolor*

Nos detendremos en el análisis de los ocho cuentos que aparecen publicados en el suplemento considerando dos cuestiones: la estética y los paratextos que acompañan cada relato y los géneros¹ en los cuales se inscriben; ya que, como dijimos, entendemos que las particularidades que tiene este tipo de publicación, que dista mucho de la del formato libro (Mascioto, 2020), impacta en esos aspectos. Consideramos que un estudio crítico de su obra no debería perder de vista este contexto que permite, también, revalorizar el lugar del autor en la escena literaria nacional.

Estética y paratextos

Como mencionábamos más arriba, la revista *Multicolor de los sábados* se publicaba una vez a la semana y se promocionaba como la dosis cultural que los lectores necesitaban para esos siete días. Por lo cual, a lo largo de sus ocho páginas los lectores se encontraban con una cantidad considerable de textos, que comprendían cuentos, notas de interés, historietas, datos curiosos, entre otros. Analizando las colaboraciones de Guillot en los ocho ejemplares encontramos como regularidad que sus cuentos abarcan toda la página o casi toda la página (en algunos casos aparecen otros relatos pero con una ubicación marginal y de notable menor extensión).

Además, esos cuentos están presentados por títulos en mayúsculas y a gran escala, que recuerdan los titulares propios de la prensa, incluso desde el efecto sensacionalista que mantiene la lógica de las publicaciones de *Crítica* y de la revista. Tal es el caso, por ejemplo, de “El misterio de los tres

1 Consideramos pertinente aclarar que entendemos la noción de género, siguiendo a José Amícola (2003: 28), como “moldes discursivos perecederos y básicamente inestables”, que sufren cambios, hibridaciones y evolucionan.

suicidas” (Guillot, 1933e) o “Un mensaje del más allá” (Guillot, 1934a), que remiten a los casos raros por los cuales este medio sentía simpatía.

En todas las colaboraciones del autor sus relatos son acompañados por ilustraciones a color, una marca distintiva del diario *Crítica*, cuyos ilustradores varían según las épocas: en las dos primeras el ilustrador es Pedro Rojas (Guillot, 1933a, 1933b), en las dos siguientes Ricardo Parpagnoli (1933c, 1933d), luego se publican tres ejemplares con ilustraciones de Juan Sorazábal (1933e, 1934a, 1934b) y la última de Facio Hebecquer (1934c). En todos los casos se trata de dibujos de gran tamaño. En la mayoría aparecen los cuentos acompañados por dos dibujos, con recreaciones de pasajes de los cuentos.

Otro paratexto que observamos en los últimos cuentos publicados del autor, son destacados con color donde se resume el argumento del relato o se hace algún tipo de anticipación, a la manera de los destacados que se utilizan en las noticias. Por ejemplo, en el ejemplar número 19, del 16 de diciembre de 1933, aparece “El misterio de los tres suicidas” (Guillot, 1933e) acompañado por un paratexto que junto al título anticipa: “*Un cuento policial*”, inscribiendo al cuento en un género, el cual se conecta con otro destacado que aparece más abajo: “*El próximo número de CRÍTICA Revista Multicolor publicará un gran cuento policial de Antonio Berkeley. Un detalle imprevisto aclara un asesinato perfecto*” (cursivas en el original).

En este caso, el recuadro a color anticipa lo que será publicado, demostrando el “afán de novedad” que perseguían los directores (Mascioto, 2012: 6) y también permite inscribir al cuento de Guillot en la tradición del cuento policial anglosajón, por la que es sabido que Borges sentía inclinación.

Los otros dos destacados que aparecen en suplementos siguientes tienen la función de resumir, con breves frases, el argumento de los cuentos. En uno de los casos, que corresponde al 7 de abril de 1934 –la anteúltima colaboración de Guillot en la revista–, donde se publica el cuento “Bajo la tormenta” (1934b), el destacado deja entrever que el autor goza de otro prestigio, ya que reza:

Víctor Juan Guillot, el conocido autor de “El alma en el pozo”, refiere aquí la trágica historia de un día de sol y de una noche de tempestad, de una mujer leprosa y de un rancho defendido por un gran perro, de una fiebre y de un desamparo, de un hombre dormido y de un hombre muerto. La escena en Entre Ríos, en Montiel.

Géneros

Nos interesa detenernos en las colaboraciones de Guillot en la revista que se pueden agrupar en tres géneros que fueron los más cultivados por el autor y, también, por la revista: policial, terror y fantástico.

El primer grupo corresponde al tipo de obras que se publicaban con mayor frecuencia en el suplemento. Recordemos que en *Crítica* la crónica policial tenía un lugar destacado, por lo tanto, el relato policial estaba muy presente en *Multicolor* sobre todo, como dice Saítta (1999), asociado a muertes violentas, transgresiones de la ley e infamia.

Sobre los escritos de Guillot que corresponden a este género tiene un interesante estudio Román Setton (2014), quien ubica al autor como un precursor del tipo de policial que más tarde escribirá Borges. Pero, centrándonos exclusivamente en las publicaciones en *Multicolor*, observamos tres cuentos que se inscriben en el policial. El primero coincide con la aparición de Guillot en la revista, con el cuento “Una escalera real”, publicado en el número 5, el 9 de septiembre de 1933. En este relato un personaje trama un plan para asesinar a su socio y quedarse con sus pertenencias y su mujer. El cuento está ambientado en Entre Ríos, ya que ambos personajes se juntan para “emprender cierta explotación frutícola en unos terrenos que le ofrecían en venta cerca de Concordia” (Guillot, 1933a). Claramente, en este relato el tema central gira en torno a la infamia y la historia se articula sobre un asesinato intelectual, donde el lector de manera lúdica puede ir acompañando la construcción del plan del asesino.

En el número 12 de la revista se publica “El detective magnífico”, un policial de enigma ubicado en Inglaterra, con un detective prestigioso y retirado, que sigue colaborando con Scotland Yard. Este cuento tiene un

giro con respecto al policial clásico en dos sentidos: por un lado, el relato se encarga de parodiar ciertos lugares comunes del género:

Porque ninguna persona familiarizada con la literatura llamada policial ignora que los funcionarios de investigaciones de cualquier parte del mundo carecen por completo de las aptitudes requeridas para obtener un mediano suceso cuando se trata de esclarecer crímenes que se partan de las formas habitualmente asumidas por las proezas de los delincuentes profesionales. Los novelistas del género no dejan dudas sobre el particular. Más allá de las organizaciones oficiales, existe siempre una inteligencia excepcional, enriquecida por infalible experiencia, a la que acuden invariablemente, los funcionarios de aquéllas, cada vez –vale decir todos los días- que un delito sensacional supera la capacidad de sus adocenados intelectos y excede la rutina de su metodología indagatoria (Guillot, 1933c).

Por otro lado, en el final del relato es claro que el famoso detective está relacionado con los últimos crímenes que investiga (o es el asesino o está vinculado con este), como dice Setton (2014), este hecho se conecta más con la serie negra, donde no existe una distinción clara entre las fuerzas de la ley y las del crimen.

Por último, en el número 19 aparece “El misterio de los tres suicidas” (Guillot, 1933e) donde se relata una serie de suicidios inducidos y la imposibilidad, por parte de un investigador rosarino –el cuento está situado en Colonia Piamonte, en Santa Fe–, de descubrir quién está detrás de esas determinaciones. En este caso también observamos, como en el anterior, un cruce entre el policial clásico –presencia de un enigma y su investigación– y el negro –la policía no descubre nada y decide hacer un paso al costado–.

En cuanto al género de terror, las últimas dos colaboraciones de Guillot en la revista pueden encuadrarse dentro de este género: “Bajo la tormenta” y “La pieza número nueve”.

“Bajo la tormenta” relata las desventuras de un porteño cuando toma un cargo político de “Defensa agrícola” en Entre Ríos y luego de perderse en el monte de Montiel e insolarse, termina de noche bajo una gran tormenta. No encuentra la estancia que está buscando, pero sí un rancho

para refugiarse, donde lo recibe una anciana extraña, con su marido dormido en una de las camas. Luego de pasar toda la noche, la mujer lo despierta y Linares descubre, con la luz del día, que tenía una cara monstruosa: “¿Era un semblante humano aquella faz roída por rojizas llagas, deformada por espantosas hinchazones escamosas y blancuzcas? Aquello abrió una horrible apertura que había sido una boca y rió con la escalofriante risa escuchada la noche anterior” (Guillot, 1934b). Y, además, descubre que su marido, al que creía dormido, en realidad estaba muerto y había asistido a un “velorio”.

En tanto que “La pieza número nueve” (Guillot, 1934c) está ambientada en un pueblito de Misiones, donde queda varado un ingeniero de Buenos Aires, por haber perdido el tren. Esto lo obliga a alquilarse un cuarto en una fonda, donde siente desagrado por las expresiones de los dueños y el resto de los inquilinos que, cree, murmuran sobre él y la habitación que acaban de otorgarle. Mientras duerme escucha sonidos humanos dentro de la habitación pero, al comprobar que no hay nadie con él, sospecha de una broma que le pueden estar haciendo los pobladores, hasta que la situación se vuelve cada vez más siniestra.

Como vemos, en ambos casos el terror se desata con dos personajes que están fuera del ámbito al cual pertenecen, en zonas rurales o semi-rurales donde no tienen a nadie a quién recurrir para pedir ayuda, porque los habitantes de esos territorios les generan desconfianza:

–Si gusta hacer noche, le ofrezco mi pobreza.

El otro rehusó categórico. No le gustaba la pinta del hombre. (“Bajo la tormenta”, Nº 35, p. 6).

De súbito, lo asaltó un pensamiento. A lo mejor tratábase de una broma, una de esas estúpidas bromas de pueblo contra el forastero. Eso debía ser. Recordaba ahora la disputa entre los vascos, la curiosidad de los parroquianos, íntimos de la casa, sin duda; y hasta aquellas exclamaciones ahogadas que alguien dejó escapar a sus espaldas cuando el fondero le destinó habitación (Guillot, 1934c).

El terror aquí se sustenta sobre lo ominoso o siniestro (Freud, 1992), con lugares que deberían presentarse a los personajes como refugio, pero no lo son: “En la masa sombría de la casucha clareaba, inmutable, el mismo

cuadrado de luz. ¡Era raro que ni por precaución asomárase alguno! Y más raro todavía que la puerta estuviera abierta con aquel tiempo infernal”. (Guillot, 1934b).

En “La pieza número nueve”, el protagonista está buscando un lugar para guarecerse de la tormenta y encuentra un rancho, pero le resulta “raro” que el mismo tenga la puerta abierta con semejante vendaval: “Crujió en ese instante la cama vecina, como si un cuerpo pesado se revolviese en ella” (1934c). En este ejemplo, un ruido familiar como el crujir de una cama se vuelve siniestro al no poder identificar qué lo provoca.

En estos dos relatos, al igual que en otros cuentos del autor, la potencia que produce efectos de terror radica en el trabajo meticuloso sobre el paisaje rural, devenido en un no-paisaje, utilizando un término de Sandra Gasparini (2020) que remite a la naturaleza salvaje, aquella que se representa caótica para los personajes que se ven sometidos a sus designios. Ese no-paisaje en Guillot toma aspectos del gótico tradicional, pero los nacionaliza al ubicarlos en ambientes propios de la ruralidad argentina, la cual está muy presente en las producciones actuales del género, de la mano de autores como Luciano Lamberti o Samanta Schweblin.

Por último, con respecto al género fantástico, aparece en el número 25 de la revista el cuento “Un mensaje del más allá” (1934a), donde dos personajes desconocidos entablan una conversación mientras viajan en un trasatlántico, pero luego uno de ellos se entera de que su interlocutor había muerto un mes antes de su charla. En este caso, el cuento incorpora discursos provenientes de pseudociencias, como el espiritismo, presentando una situación en la cual “la existencia de fenómenos extraños y misteriosos confrontan con el universo de la razón y terminan avasallando todo intento de comprensión racional” (Saítta, 1999: 9).

Mariano Buscaglia (2018) describe los escritos que abordan estas temáticas referidas a ciencias alternativas como un subgénero esotérico presente desde los comienzos de nuestra literatura y muy frecuentado por los autores de la época de Guillot, que habían heredado de la etapa de entresiglos la fascinación por los avances científicos que provocaban un

desplazamiento entre la realidad y la fantasía acerca de qué tan lejos podría llegar la ciencia y la capacidad humana. Estos temas que provocaban “fantasías científicas” en la sociedad, utilizando un concepto de Soledad Quereilhac (2016), por lo tanto, se reflejaban en las publicaciones de la revista *Multicolor*, donde se abordaban por medio de la literatura, pero también de artículos de divulgación científica, que aportaban a construir un sistema de referencias contemporáneo para situar el fenómeno en la cotidianeidad del lector.

Algunas consideraciones a modo de cierre

La obra de Víctor Juan Guillot se nos presenta como un universo a descubrir. En esta oportunidad nos centramos en sus publicaciones en un suplemento de trascendencia nacional y latinoamericana porque entendemos que esta es una manera de validar su producción literaria y comenzar a sentar algunas bases para continuar con un análisis crítico de su obra.

Lo consideramos un autor multifacético, que supo cultivar distintos géneros con maestría y producir bajo las exigencias de una revista literaria, que necesitaba ser culta pero a la vez popular; lograr profundidad, pero en unas pocas líneas y captar la atención y el placer de un público lector sumergido entre el periodismo y la literatura.

Creemos, por lo tanto, que la escena literaria nacional no ha sido justa con él y con su obra, pero no es tarde para remediarlo.

Referencias

Abós, Álvaro (2015). “Los sábados de *Crítica* o la alegría de leer”. AAVV. *Cuentos para leer los sábados. Elegidos por J. L. Borges y U. Petit de Murat para Crítica*. Buenos Aires: Alfaguara. 5-8.

Amícola, José (2003). *La batalla de los géneros. Novela gótica versus novela de educación*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Buscaglia, Mariano (2018). “Rincones ocultos de la literatura argentina”. *Perfil*, 23 sept. Disponible en: <https://www.perfil.com/noticias/cultura/rincones-ocultos-de-la-literatura-argentina.phtml>

- Freud, Sigmund (1992). *Obras completas*. Buenos Aires: Amorrortu. Vol. XVII.
- Gasparini, Sandra (2020). *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*. Buenos Aires: Argus-a.
- Guillot, Víctor Juan (1933a). "Una escalera real". *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, año 1, Nº 5, 9 sept, p. 2. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/5-13/>
- Guillot, Víctor Juan (1933b). "El llamado". *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, año 1, Nº 9, 7 oct, p. 4. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/9-10/>
- Guillot, Víctor Juan (1933c). "El detective magnífico". *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, año 1, Nº 12, 28 oct, p. 8. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/12-6/>
- Guillot, Víctor Juan (1933d). "Cazando nutrias". *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, año 1, Nº 17, 2 dic, p. 3. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/17-5/>
- Guillot, Víctor Juan (1933e). "El misterio de los tres suicidas". *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, año 1, 16 dic, p. 2. Disponible en: <https://ahira.com.ar/revistas/revista-multicolor-de-los-sabados/page/2/>
- Guillot, Víctor Juan (1934a). "Un mensaje del más allá". *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, año 1, Nº 25, 27 ene, p. 2. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/25-5/>
- Guillot, Víctor Juan (1934b). "Bajo la tormenta". *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, año 1, Nº 35, 7 abr, p. 6. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/35-4/>
- Guillot, Víctor Juan (1934c). "La pieza número nueve". *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*, año II, Nº 54, 18 ago, p. 7. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/54/>
- Mascioto, María (2012). "Raúl González Tuñón y Jorge Luis Borges en la *Revista Multicolor de los Sábados*: Literatura y periodismo". *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2369/ev.2369.pdf
- Mascioto, María (2020). "Escribir en el suplemento de un diario masivo: la *Revista Multicolor de los Sábados* (1933-1934)". *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n. 13. 41-64. Disponible en: <https://meridional.uchile.cl/index.php/MRD/article/view/54416/58389>
- Ortelli, Martín y Omar Lagraña (2018). "Palabras previas". Guillot, Víctor. *Terror. Cuentos rojos y negros*. San Andrés: Ediciones Ignotas. 7-21.
- Piglia, Ricardo (1993). *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Quereilhac, Soledad (2016). *Cuando la ciencia despertaba fantasías: Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sáitta, Sylvia (1999). "Estudio Preliminar". *Crítica. Revista Multicolor de los Sábados*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 10-38.
- Setton, Román (2014). "Los relatos policiales de Víctor Juan Guillot". *Anclajes*, vol. 18, n. 1. 47-60. Disponible en: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/519>

Virginia Woolf: el punto de vista de una *outsider*

Virginia Woolf: an outsider's point of view

Hernán Diez

Instituto Superior de Formación Docente n° 39 - Jean Piaget, Argentina
archivos.diez@gmail.com • orcid.org/0009-0003-2456-8207

Recibido: 21/02/2023. Aceptado: 26/04/2023.

Resumen

En *Un cuarto propio*, publicado en 1929, Virginia Woolf recupera la línea argumentativa de las conferencias sobre la mujer y la novela, que ofrece en octubre de 1928 a un grupo de jóvenes estudiantes del Newnham College y del Girton College (Cambridge). *Las mujeres y la narrativa de ficción*, un ensayo breve que publicó en marzo de 1929, mientras escribía *Un cuarto propio*, se sitúa como un punto intermedio entre las conferencias de 1928 y su célebre ensayo. Así reunidos, estos tres momentos integran un mismo proceso reflexivo en torno a la literatura escrita por mujeres. En este ensayo se propone un recorrido a través de ese proceso, se indaga sobre las tensiones de Virginia Woolf con el ámbito académico y se exploran las estrategias discursivas utilizadas en *Un cuarto propio* y, en cuanto a *Las mujeres y la narrativa de ficción*, se destacan aquellos aspectos que sitúan a ese texto como una pieza clave entre las conferencias de octubre de 1928 y *Un cuarto propio*.

Palabras clave: Virginia Woolf, *Un cuarto propio*, *Las mujeres y la narrativa de ficción*, mujeres, escritura

Abstract

In *A Room of One's Own*, published in 1929, Virginia Woolf recovers the line of argument of the conferences on women and the novel, which she gives in October 1928 to a group of young students at Newnham College and Girton College (Cambridge). *Women and Fictional Narrative*, a short essay she published in March 1929, while writing *A Room of One's Own*, stands as a midpoint between the 1928 conferences and her celebrated essay. Thus brought together, these three moments integrate the same reflective process around literature written by women. This essay proposes a journey through this process, explores Virginia Woolf's tensions with the university environment, explores the discursive strategies used in *A Room of One's Own*, and, with regard to *Women and*

narrative fiction, highlights those aspects that situate this text as a key piece between the October 1928 conferences and *A Room of One's Own*.

Keywords: Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, *Women and narrative fiction*, women, writing

Una escritora en tensión con el ámbito académico

Las conferencias que Virginia Woolf ofreció en octubre de 1928, ante las jóvenes estudiantes del Newnham College y del Girton College, fueron uno de los contactos más fructíferos que estableció con el mundo académico. Esas conferencias, que dieron origen a *Un cuarto propio*, fueron un estímulo oportuno para abrir una serie de preguntas acerca de la literatura escrita por mujeres. Por lo demás, la universidad nunca había sido un ámbito en el que Virginia se sintiera cómoda. Tres años antes de brindar estas conferencias, rechazó una propuesta de su primo, Herbert Fisher (quien por ese entonces ocupaba un cargo en Oxford), para escribir un libro sobre los post-victorianos. El 22 de septiembre de 1925, anotó en su diario: "Sólo pensar en quedar bajo el poder de estos profesores universitarios me hiela la sangre en las venas" (Woolf, 2003: 111). Por otra parte, contaba con la posibilidad de publicar lo que quisiera a través de Hogarth Press, la editorial que había fundado en 1917 junto a su marido, Leonard Woolf: "puedo escribir un libro, un libro mejor, y un libro salido de mi mollera, para publicarlo en la Hogarth Press" (111).

Unos años más tarde, en 1932, recibió una invitación de la Universidad de Cambridge para participar de las Conferencias Clark. En 1883, Leslie Stephen, su padre, había dado la primera de estas conferencias, a las que nunca antes habían convocado a una mujer como disertante. Ambos hechos resultaban muy significativos para Virginia y hubieran sido suficientes para que aceptara el ofrecimiento. Sin embargo, dijo que no contaba con el tiempo suficiente para preparar las seis conferencias sobre literatura inglesa, que le llevarían al menos un año de trabajo. Esta negativa tiene una doble motivación: por un lado, si bien es cierto que quería concentrarse en la escritura de ficción, al mismo tiempo consideraba que

al aceptar la invitación debía asumir, tácitamente, un compromiso institucional que no estaba dispuesta a aceptar. Quería conservar un margen de discrepancia, el derecho a pensar por sí misma sin restricciones de ninguna clase. En otras palabras, no tenía ningún interés en que su independencia intelectual resultara menoscabada, ni se sentía atraída en lo más mínimo por la articulación entre poder y saber que se trama en el ámbito académico.

Virginia nunca había recibido una educación formal; las bases de su formación se hallaban en la biblioteca de su padre, en las clases particulares de lenguas clásicas, en sus lecturas y en las conversaciones que mantenía con su entorno. Algunas de estas personas cercanas tenían un estrecho vínculo con la universidad, pero Virginia compartía con ellos un ámbito distendido y estimulante que no estaba reglado por los códigos académicos. Su aspiración no era ocupar un lugar en la universidad, sino en la literatura. No pretendía el reconocimiento que otorga el mérito académico, sino el prestigio del artista.

Pero su rechazo a publicar en la universidad de Oxford, así como también su negativa a participar de las Conferencias Clark, respondía a razones más profundas. ¿Cuál era el lugar que había ocupado tradicionalmente la mujer en la universidad y, en particular, en una universidad como la de Cambridge? Los valores y principios que regían la vida académica habían excluido históricamente a las mujeres. Con el tiempo, se habían hecho concesiones, pero tanto la universidad como otras instituciones sociales eran una expresión de la cultura patriarcal. Unos años después de que se negara a participar de las Conferencias Clark, se enfrentó a una situación similar que volvió a ponerla a prueba. Durante los primeros meses de 1935, su amigo E. M. Forster¹ le comentó que el Comité de la Biblioteca de Londres, del que formaba parte, estaba evaluando la posibilidad de incorporar a una mujer. La mayoría de los miembros oponía una fuerte resistencia y, de hecho, la propia posición de E. M. Forster al

1 El novelista y ensayista Edward Morgan Forster fue un gran amigo de Virginia. Nació en Londres, el 1 de enero de 1879, y murió en Coventry, el 7 de junio de 1970.

respecto era muy débil. Virginia se dio por aludida y recordó el caso de la señora Green. Ella colaboraba con un historiador y había sido elegida por el Comité cuando el padre de Virginia era presidente de la biblioteca. Fue por la misma época que su padre veía con frecuencia a la señora Green, que en ese entonces era una mujer viuda. Virginia recordaba todo esto con claridad, pero no hizo ninguna referencia al tema durante su conversación con E. M. Forster, ni tampoco le manifestó que se sentía ofendida por sus apreciaciones. El Comité, en efecto, no la eligió.

Al ofrecimiento de las Conferencias Clark, se sumaron otros reconocimientos: la Companion of Honour de la Corona, que era una condecoración muy valorada en el mundo de las artes, y un doctorado honorario que le ofreció la Universidad de Manchester. Virginia declinó ambas distinciones con suma cortesía. A su amiga Ethel², que no desdeñaba condecoraciones, le confesó sus ideas al respecto: “¿Cuál es el sentido de este culto al honor? ¡Puro fetiche!” (Marder, 2003: 156).

No obstante, en 1928 Virginia había aceptado dar las conferencias en el Newnham y en el Girton, que eran las primeras secciones de la Universidad de Cambridge en las que podían estudiar mujeres. Hay, en esa decisión, una convicción que define un posicionamiento ideológico: la educación es una conquista para las mujeres y quienes estudian allí deben luchar por sus derechos. Esas jóvenes, con sus cuadernos de notas sobre el regazo, con sus lápices inquisitivos o azorados en las manos, podían acceder a algo que a ella le había sido negado por el simple hecho de ser mujer; estaba allí, para brindarles su apoyo, para alentarlas en sus carreras, para animarlas a leer y a escribir, para que lucharan contra lo que Victoria Ocampo, en su ensayo *Virginia Woolf en su diario*, llamó “la dictadura patriarcal” (Ocampo, 2021: 105).

Para entender la íntima relación entre los valores patriarcales y el estudio, que tanto peso tuvo en el posicionamiento intelectual de Virginia

2 Ethel Mary Smyth nació en Londres, el 23 de abril de 1858, y murió en Woking, Surrey, el 8 de mayo de 1944. Fue una destacada compositora inglesa y una de las líderes del movimiento sufragista en Inglaterra. Luego de leer *Un cuarto propio*, Ethel contactó a Virginia y comenzaron una amistad.

ante el ámbito académico, tenemos que remitirnos a la figura de su padre. Leslie Stephen era la última expresión de la moral victoriana que había dominado el siglo XIX. Como hombre de letras, gozaba de un gran prestigio intelectual; era querido y respetado dentro de su círculo social. Menos visible y apreciada era su conducta en la vida familiar. Si bien tenía un vínculo afectuoso con su esposa y sus hijos, era impensable que cualquier suceso familiar fuera más importante que sus propias necesidades o deseos. Esta especie de tiranía, muy propia de un *paterfamilias*, se intensificó luego de la muerte de su esposa, Julia, en 1895. En ese tiempo, Virginia tenía trece años. Pero, en su hogar, el único sufrimiento que tenía lugar era el de su padre. La situación era más difícil para ella y su hermana, Vanessa, porque debían pasar más tiempo en la casa; en cambio, sus hermanos podían ir a estudiar a un colegio. Aún así, Leslie puso a disposición de sus hijas su biblioteca. Virginia tomó clases particulares de griego y de latín; mientras que Vanessa asistía a clases de pintura. Leslie solía conversar con Virginia sobre sus lecturas y, de algún modo, la consideraba su heredera intelectual. Desde muy chica, ella mostró un gran interés por la literatura. Además de su avidez por la lectura, escribía pequeñas historias y cartas para las personas que formaban parte de su entorno familiar. Es innegable que Leslie iluminó un camino en la vida de Virginia, pero también se extendió sobre ella como un cielo de tormenta.

Leslie Stephen murió en 1904. Un mes después de haber dado las conferencias en el Newnham y el Girton, el 28 de noviembre de 1928, él habría cumplido noventa y seis años. Ese día, Virginia se pregunta en su diario qué hubiera sucedido si su padre continuara vivo. La respuesta es contundente: “No hubiera escrito. No habría publicado libros. Inconcebible” (Woolf, 2003: 176).

Las conferencias de octubre de 1928

El período de entreguerras, que define el clima de época en el que tienen lugar las conferencias de octubre, permite hacer un balance que da cuenta de un mundo que había cambiado en muchos aspectos. Luego de la Gran Guerra, los derechos y libertades de las mujeres se amplían. La moral

victoriana, que desde el siglo XIX había limitado a la mujer a la estrechez de la vida de su hogar, comenzaba a debilitarse. Había más libertad sexual y una mayor aceptación de las relaciones homosexuales. Las luchas del movimiento sufragista inglés habían conseguido el voto femenino y una gran cantidad de mujeres se había incorporado al trabajo fuera de sus hogares. Para 1928, una mujer tenía más posibilidades de estudiar, de desarrollar una profesión, de elegir una vida que no se redujera al matrimonio y a los hijos. Al mismo tiempo, estos avances entran en tensión con el ascenso de los totalitarismos en gran parte de Europa.

El 20 de octubre de 1928, Virginia se dirige al Newnham College de Cambridge, donde daría su primera conferencia sobre las mujeres y la narrativa. En el auto, que conducía Leonard, viajaban también Vanessa y su sobrina Angélica. Luego de la conferencia, Virginia, su hermana y su sobrina pasan la noche con la directora del Newnham, Pernel Strachey. Al día siguiente, compartieron una comida con Dadie Rylands³ en el King's College. Una semana más tarde, vuelve a Cambridge para dar una nueva conferencia en el Girton College. Esta vez viajó en tren, acompañada por Vita⁴. Al llegar, recorrieron juntas los corredores, que eran “como los espacios abovedados de una alta y horrible catedral” (Woolf, 2003: 172). Virginia se encontró ante un auditorio repleto de estudiantes que no eran como se las imaginaba: “Mujeres jóvenes, muertas de hambre pero valerosas. Esta es mi impresión. Inteligentes, entusiastas, pobres; destinadas a formar manadas de maestras de escuela. Dulcemente les he aconsejado que beban vino y que tengan su propio piso o habitación” (Woolf, 2003: 171).

Más allá de que las estudiantes le parecieron “poco propensas a dejarse impresionar por la edad y el prestigio” (Woolf, 2003: 172), sentía que dar

3 George Humphrey Wolferstan Rylands, más conocido como Dadie Rylands, nació en Tockington, Inglaterra, el 23 de octubre de 1902. Vivió toda su vida en el King's College, donde murió el 16 de enero de 1999. En 1924, cuando era un estudiante, trabajó durante algunos meses para Hoggarth Press. Era un estudioso de la literatura y tenía una muy buena relación con Virginia y Leonard.

4 Vita Sackville-West nació en National Trust - Knole, el 9 de marzo de 1892, y murió en Sissinghurst Castle, el 2 de junio de 1962. Fue una novelista, poeta y paisajista inglesa, que tuvo un romance y una íntima amistad con Virginia Woolf.

la conferencia le había producido “una sensación excitante y vital” (Woolf, 2003: 172). A sus cuarenta y seis años, las conferencias que dirige a un grupo de jóvenes mujeres que han tenido la posibilidad histórica de estudiar, representan el desafío de trascender su propia historia personal a través de las nuevas generaciones.

Con un ánimo aún dominado por el espíritu lúdico y festivo de *Orlando*, que había sido publicado recientemente y era todo un éxito, el 7 de noviembre proyecta en su diario: “Quiero escribir un relato, sobre Newnham, por ejemplo, o sobre el movimiento femenino, en el mismo estilo [de *Orlando*]. Llevo esa tendencia muy profundamente arraigada en mí, o por lo menos es chispeante y apremiante” (Woolf, 2003: 174). Esa tendencia señala el curso de sus reflexiones sobre la literatura escrita por mujeres, que al año siguiente encauza en dos ensayos: *Las mujeres y la narrativa de ficción*, publicado en marzo de 1929 en la revista estadounidense *The Forum*, y *Un cuarto propio*.

Las mujeres y la narrativa de ficción

A mediados de enero de 1929, Virginia viaja a Berlín con Leonard. Allí, se encuentran con Vita y Harold⁵, que oficiaba de consejero de la embajada británica. Poco después, se suman al grupo Vanessa, Quentin⁶ y Duncan⁷, que habían ido a recorrer museos y galerías de arte. No era un viaje que hubieran planificado en conjunto, sino que coincidieron en Berlín para la misma época. Había cierto malestar en el grupo que terminó por estropear los momentos compartidos. Virginia esperaba un viaje diferente y se sentía

5 Harold Nicolson nació en Teherán, Irán, el 21 de noviembre de 1886, y murió en Sissinghurst Castle, Inglaterra, el 1 de mayo de 1968. Fue un diplomático inglés y autor de una gran cantidad de libros, entre los que se incluyen ensayos sobre política, novelas, relatos de viaje y diarios. En 1913, se casó con Vita Sackville-West.

6 Quentin Bell nació en Londres, el 19 de agosto de 1910, y murió en Sussex, el 16 de diciembre de 1996. Era hijo del primer matrimonio de Vanessa y es el autor de una de las biografías más difundidas de Virginia Woolf.

7 Duncan Grant nació en Rothiemurchus, Escocia, el 21 de enero de 1885, y murió en Aldermaston, Inglaterra, el 8 de mayo de 1978. Fue un pintor que formó parte del grupo de Bloomsbury. Vivió con Vanessa, la hermana de Virginia, con quien tuvo una hija llamada Angélica.

agotada. Con la esperanza de descansar y reponer energías, una noche tomó un somnífero que no hizo más que empeorar su estado. El regreso a Londres fue penoso. Se sentía muy mareada y con una terrible jaqueca. Cuando al fin llegó a su casa, pasó un mes en cama.

En este tiempo, Virginia oscila entre una convalecencia que le impide escribir y breves períodos en los que hace planes para un nuevo ensayo. Más recuperada, el 28 de marzo anota en su diario: “He gastado mis energías en mis excitados arrebatos de redacción, dedicándome a escribir lo que pensé mientras estaba en cama, o sea una versión definitiva de *La mujer y la novela*” (Woolf, 2003: 179). Esa “versión definitiva”, que concluye en marzo, se trata de *Un cuarto propio*.

Las mujeres y la narrativa de ficción es un texto que recupera la línea argumentativa de las conferencias de octubre de 1928 y, al mismo tiempo, anticipa las ideas que desarrollará en *Un cuarto propio*. En este breve ensayo, que se publica mientras escribía *Un cuarto propio* (marzo de 1929), Virginia explora dos grandes temas: por un lado, la literatura escrita por mujeres; por otro, las representaciones de las mujeres en la literatura. Si bien considera literaturas de distintas latitudes, sus observaciones se enfocan en la literatura inglesa, francesa y rusa. Tanto la *literatura* como *las mujeres* son categorías que Virginia sitúa en una dimensión histórica, social y política, para luego correlacionar esas categorías con rasgos estilísticos y temáticos que subraya en las obras de Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë y George Eliot. Así, afirma que la mujer, en el siglo XIX, “vivía casi de un modo exclusivo dentro de su hogar y de sus emociones” (Woolf, 2021: 33); incluso, su vida emocional estaba “estrictamente regulada por las leyes y las costumbres” (34). Las novelas que escribían las mujeres se veían “condicionadas de un modo profundo” (33) por las limitaciones que regían sus experiencias. ¿Qué aspiraciones como escritora podía tener una mujer en el siglo XIX? Lo más frecuente es que se expusiera al “ridículo, la censura, la acusación de inferioridad” (36). Virginia dirá que los efectos de esas restricciones los percibimos en la “indignación” de Charlotte Brontë, en la “resignación” de George Eliot; pero también de un modo muy extendido “en la elección que hacen de un tema, en su autoafirmación tan poco natural, en su tan poco natural

docilidad” (36). Al asumir “un punto de vista determinado en deferencia hacia la autoridad” (36), las escritoras solían adoptar una actitud condescendiente hacia los valores patriarcales, en desmedro del valor artístico de sus obras. Al mismo tiempo, cuando una mujer escribe una novela se enfrenta a ciertas dificultades en relación con el lenguaje, pues las oraciones no se adaptan bien a su modo de ser, “son oraciones hechas por hombres. Demasiado amplias, demasiado pesadas, demasiado pomposas para que las use una mujer” (37). La propuesta de Virginia acerca de este problema es precisa y audaz: las mujeres deben adaptar “el lenguaje actual hasta forjar uno que tome la forma natural de su pensamiento sin aplastarlo ni distorsionarlo” (38).

Si había un camino posible para la literatura escrita por mujeres, no se encontraba en la sumisión; pero tampoco en una sublevación colérica: “es necesario poseer una mente muy serena o muy poderosa para resistir la tentación de la ira” (36). De acuerdo con Virginia, quienes más se acercaron a encontrarle una salida a tan difícil asunto fueron Jane Austen y Emily Brontë. En el momento en que escribe este ensayo, Virginia señala que esa situación ha cambiado, que ha habido un cambio de “actitud”: “La escritora ya no está amargada. No está enfadada. No alega ni protesta cuando escribe” (36). Hay menos estorbos, menos desviaciones que aparten a la escritora de su propia escritura:

Nos acercamos, si es que no hemos llegado ya, al momento en que sus escritos no se verán perturbados por ninguna o casi ninguna influencia externa. Una escritora podrá entonces centrarse en su punto de vista sin distracciones externas. El distanciamiento que durante un tiempo sólo estuvo al alcance de las mujeres geniales y originales está ahora al alcance de las mujeres normales y corrientes. En consecuencia, la ficción media escrita por mujeres es mucho más genuina y mucho más interesante hoy de lo que lo era hace cincuenta o cien años (37).

Durante el recorrido que sigue en su ensayo a través de estas cuatro grandes escritoras del siglo XIX, Virginia se detiene en aspectos biográficos que le permiten enlazar los procesos de creación literaria con la vida; un enlace que asume la forma de la novela como género privilegiado dentro de la literatura escrita por mujeres:

La ficción era, como todavía lo es, lo más fácil de escribir para una mujer. No es difícil dar con la razón. Una novela es la forma menos concentrada de arte. Una novela puede ser abandonada y retomada con más facilidad que una obra de teatro o un poema. George Eliot dejó su obra para cuidar a su padre. Charlotte Brontë abandonaba la pluma para no apartar la vista de las patatas. Y viviendo, como en su caso, en una habitación común, rodeada de gente, la mujer estaba preparada para aplicar su mente a la observación y el análisis de caracteres. Estaba preparada para ser una novelista y no una poeta (33).

Aunque encontramos algunas observaciones sobre Joseph Conrad o Tolstoi, que le sirven como contrapunto, su mirada no se aparta de Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë y George Eliot; es el punto de referencia del que parte para desplazarse hacia el pasado, hacia el momento histórico en el que escribe, y hacia el futuro, en el que prevé que la novela continuará consolidándose como género. Las mujeres, que muchas veces “se habían sentido atraídas a la ficción por su accesibilidad, cuando su corazón se inclinaba en otra dirección” (44), podrán dedicarse a la escritura de ensayos, críticas, etc., si esa es su intención más certera. En consecuencia, las mujeres escribirán “menos novelas, pero mejores” (44). *Las mujeres y la narrativa de ficción* concluye con la visión de una “dorada y quizá fantástica época en que las mujeres tendrán aquello que durante tanto tiempo se les ha denegado: tiempo libre, dinero y un cuarto propio” (44).

La doble estrategia discursiva de *Un cuarto propio*

Las conferencias de octubre de 1928, *Las mujeres y la narrativa de ficción*, y *Un cuarto propio*, pueden leerse como tres momentos de un mismo proceso, en el que piensa cómo las mujeres se han enfrentado a las imposiciones de una cultura que les ha restringido, cuando no negado, la posibilidad de escribir o siquiera de expresarse con una voz propia.

Un cuarto propio, que a partir de los años sesenta se alza como una de las banderas del movimiento feminista, es un ensayo original y brillante, al que no le faltan giros ingeniosos y destellos de humor. Por ejemplo, afirma que las mujeres llevan “la anonimidad en la sangre” (Woolf, 1980: 51),

mientras que los hombres no pueden pasar frente a una lápida o un poste sin “grabar sus nombres en ellos, como Tito, Coco o Nacho tienen que hacerlo de acuerdo con su instinto, que les insinúa si ven pasar una mujer hermosa o hasta un perro: *Ce chien est à moi (este perro es mío)*” (Woolf, 1980: 51).

En *Un cuarto propio*, Virginia se basa en una doble estrategia discursiva: por un lado, utiliza los procedimientos de la ficción; por otro, asume la posición de una *outsider*, de alguien que está *al margen*. En su biografía de Virginia Woolf, Nigel Nicolson, uno de los hijos de Vita y Harold, señala que en *Un cuarto propio* Virginia presenta “un mundo que se había evaporado pero que para ella seguía siendo real” (Nicolson, 2000: 95). Lo que Nicolson indica es que, en el momento que Virginia escribe este ensayo, las mujeres podían estudiar, desarrollar una profesión, votar, disponer de su dinero, etc. En síntesis, gozaban de una mayor libertad. La acusación de Nicolson es que los argumentos de Virginia eran engañosos, que falseaban la realidad. Un punto de vista que, según el propio Nicolson, también compartía su madre. En cambio, Irene Chikiar Bauer (2015) dirige la mirada del lector hacia la portada de la primera edición de *Un cuarto propio*, en la que se advierte que el ensayo “es en gran parte ficticio”. La advertencia no es vana, pues el ensayo utiliza procedimientos literarios como parte de una estrategia discursiva.

Para comenzar, Virginia declara que no busca otorgarle un valor de verdad a los hechos que referirá en el ensayo, sino que lo que intenta es crear un relato verosímil, el relato de cómo llegó a la idea de que “para escribir novelas, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio” (Woolf, 1980: 8):

En este caso los hechos son menos verdaderos que la ficción. Por eso, aprovechando todas las libertades y licencias del novelista, les contaré la historia de los dos días que precedieron a mi llegada -cómo, agobiaba por el peso del tema que ustedes han cargado sobre mis hombros, lo repensé y lo entreveré con mi vida diaria. No preciso decir que lo que voy a describir no tiene existencia: Oxbridge es una invención, Fernham también. “Yo” no es más que un símbolo cómodo para alguien que no existe realmente. De mis labios fluirán mentiras, pero tal vez se mezclará con ellas alguna verdad;

a ustedes les toca buscar esta verdad y resolver si vale la pena guardarla (8).

Las palabras de Virginia recuerdan a aquellas que encontramos en el proemio de Hesíodo a *Los trabajos y los días*, donde el poeta invoca a las Musas. Hesíodo cuenta que, cierta vez, mientras apacentaba sus corderos al pie del divino Helicón, las Musas le enseñaron “un hermoso canto”: “Nosotras sabemos decir muchas cosas falsas semejantes a verdades; pero cuando queremos, también celebramos la verdad” (1968: 30). Algo de ese canto ha llegado hasta nuestros días bajo la forma de una palabra distinta, pero igualmente valiosa: verosimilitud.

Dentro de este marco, Virginia crea un narrador desde el que contar la historia: “Díganme Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael, o el nombre que se les antoje –todo es igual–” (Woolf, 1980: 8). Pero, como si aún faltara alguna indicación acerca de la clase de texto al que nos enfrentamos, el ensayo despliega escenas ficcionales que dan sustento a la argumentación, sin perder de vista un propósito estético.

¿Cómo leer, entonces, *Un cuarto propio*? Si uno elige la opción de leerlo como un panfleto feminista que utiliza la literatura como coartada, como parece sugerirnos cierta línea de lectura, es porque quizá se sienta más a gusto leyendo el diario del domingo, que un ensayo en el que podemos encontrar un pasaje como el siguiente:

Al día siguiente, la luz de la mañana de octubre caía en dardos polvorientos a través de las ventanas sin cortinas, y el rumor del tráfico subía de la calle. Londres se estaba dando cuerda de nuevo: la fábrica estaba despierta, empezaban las máquinas. Era tentador, después de tanta lectura, mirar por la ventana y ver qué estaba haciendo Londres en la mañana del 26 de octubre de 1928 (93).

Pero, ¿podríamos afirmar que *Un cuarto propio* es un texto ficcional? “En gran parte”, sí. Es un texto en el que Virginia se vale de “todas las licencias y libertades del novelista” (8). La pregunta por el carácter ficcional de un texto tiene interés en una época como la nuestra, tan sensible al gusto por la *no ficción*, por una escritura que discurre por los bordes de la literatura para lanzarse hacia *los hechos*, para ponerlos entre paréntesis, o

para marcarlos entre signos de interrogación; textos que parecen decirnos: *esto no es literatura, estos son los hechos* y, a un mismo tiempo: *esto es literatura, estos no son los hechos*. Pero, ¿qué es *literatura*?, ¿qué es un *hecho*? En última instancia, no son algo demasiado distinto. Y quien escribe *Un cuarto propio* tiene plena conciencia de eso. ¿Existe un *hecho* que no pueda ser narrado? ¿Existe un *hecho* si no es narrado? Algunas etimologías, a veces, pueden ser esclarecedoras: del verbo *facere* (lat.), cuyo significado literal es *hacer*, deriva *factum*, que significa *hecho*. Pero de *factum* también derivan palabras que tienen un significado contrario al de *hecho*, como *facticio* o, comúnmente y con el mismo sentido, *hechizo*. Con *facticio* o *hechizo* ingresamos al mundo de lo creado por el ser humano, a lo abstracto, lo teórico, lo imaginativo; un mundo opuesto al de *los hechos*, lo dado, lo natural.

En *Un cuarto propio* se contraponen dos escenas que están ligadas a las conferencias de octubre de 1928. En el Newnham College, Virginia comió junto a las estudiantes luego de dar la conferencia; al día siguiente, visitó a Dadie Ryland en sus habitaciones del King's College, con quien también compartió una comida. A partir de estas experiencias, como se indica en la portada de la primera edición, Virginia compara “los diferentes niveles de lujo en una universidad de hombres y en la de mujeres”. La comida del Fernham, que es el nombre ficcional con el que designa al Newnham, consistía en “una sencilla sopa de caldo” (Wolff, 1980: 11), seguida de carne con verduras y, de postre, ciruelas con crema; en Oxbridge⁸ le ofrecieron lenguado con crema, perdiz y un postre que “nació todo azúcar de las olas” (14). En Fernham, solo se bebía agua; en Oxbridge, vino. La conclusión de Virginia es que “uno no puede pensar bien, amar bien, dormir bien, si uno ha comido mal. La lámpara en la médula no se enciende con carne hervida y ciruelas” (22). La comparación, en tono humorístico, evoca su propia experiencia y sustenta una escena ficcional, no para que el lector corrobore

8 Si bien en Inglaterra *Oxbridge* designa de manera conjunta a las universidades de Oxford y de Cambridge, el término tiene connotaciones más amplias en *Un cuarto propio*, debido al contraste con Fernham.

que la carne hervida es carne hervida, sino para promover una mirada interrogativa ante esa escena.

Cuando Virginia escribe *Un cuarto propio*, ya era una autora consagrada. No obstante, a pesar del prestigio, de ocupar un lugar central en la escena literaria de la época, asume una posición de marginalidad. Si volvemos a la portada de la primera edición de *Un cuarto propio*, se nos dice que “[el ensayo] se basa en la visita de una outsider a una universidad”. Esa posición define una distancia crítica no solo frente a la universidad, sino ante la vida. Virginia era una *outsider* en más de un sentido. Pocas veces se sentía a gusto en un evento social y, cuando recibía visitas, era frecuente que esperara ansiosa el momento en que todos se fueran. Es la misma sensación de incomodidad que descubrimos en muchas de sus fotografías. Cuando caminaba por las calles de Londres, ya sea por su forma de vestir o por sus rasgos personales, la gente solía mirarla con cierta extrañeza. El punto de vista desde el que escribe *Un cuarto propio* es el que define su relación con el mundo: el punto de vista de una *outsider*.

Las hermanas de Shakespeare

Entre octubre de 1928 y marzo de 1929, Virginia da sus conferencias en el Newnham y el Girton, publica *Las mujeres y la narrativa de ficción* y escribe *Un cuarto propio*. De esos escasos seis meses, al menos uno estuvo en cama, sin poder dedicarse a leer o escribir. Si bien la preparación de las conferencias le había llevado varios meses de trabajo, la escritura de los dos ensayos fue muy rápida. Son textos que condensan las reflexiones de toda una vida y, al momento de escribirlos, Virginia ya tenía una idea muy clara de lo que quería decir.

Entre *Las mujeres y la narrativa de ficción* y *Un cuarto propio* hay un viraje no tanto en las ideas, que se profundizan y amplían, sino en cuanto a las estrategias discursivas que se utilizan. *Un cuarto propio* está escrito desde el punto de vista de una *outsider* y emplea procedimientos literarios para crear escenas ficcionales. En *Las mujeres y la narrativa de ficción*, estas estrategias apenas se insinúan. En este caso, la imaginación responde

a los razonamientos que buscan desarrollar argumentos sólidos; mientras que en *Un cuarto propio* la imaginación guía y orienta el curso del pensamiento.

Al explorar el modo en el que Virginia se vinculaba con el ámbito académico, se ha intentado subrayar una posición ideológica frente a una articulación entre poder y saber que, aún en nuestros días, podemos reconocer en muchos ámbitos de estudio. Esta posición, que atraviesa las conferencias de octubre de 1928, *Las mujeres y la narrativa de ficción* y *Un cuarto propio*, es intrínseca a la lucha que promueve Virginia por un mundo en el que las mujeres tengan derecho a escribir con una voz propia.

En un pasaje memorable de *Un cuarto propio*, Virginia se pregunta qué hubiera ocurrido si Shakespeare hubiese tenido una hermana con su mismo talento. El derrotero de esa vida es previsible y lamentable. “¿Quién medirá el calor y la violencia de un corazón de poeta arraigado y envuelto en un cuerpo de mujer?” (Woolf, 1980: 49), se pregunta. La hermana de Shakespeare, concluye, habría encontrado en el suicidio su mejor opción. Pero esa mujer, sostiene, no ha muerto, “vive en ustedes y en mí y en muchas otras mujeres que no nos acompañan esta noche, porque están lavando los platos y acostando a los chicos” (110). Aunque la existencia de la hermana de Shakespeare se halla en un plano conjetural, la pertinencia de la hipótesis es indudable; tiene el valor de un llamamiento y es un gesto de esperanza que impulsó a muchas mujeres a buscar en el estudio, en el pensamiento, en la escritura, nada menos que la llave de su libertad.

Referencias

- Bauer, Irene Chikiar (2015). *Virginia Woolf: la vida por escrito*. Buenos Aires: Taurus.
- Hesíodo (1968). *Teogonía, Los trabajos y los días, El escudo*. Trad. R. V. Caputo. Buenos Aires: CEAL.
- Marder, Herbert (2003). *Virginia Woolf: La medida de la vida*. Trad. E. Hojman. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Nicolson, Nigel (2002). *Virginia Woolf*. Trad. C. Rodríguez Juiz. Barcelona: Mondadori.
- Ocampo, Victoria y Virginia Woolf (2020). *Correspondencia*. Ed. M. Barral; Trad. J. J. Negri y V. Higa. Buenos Aires: Rara Avis.

Woolf, Virginia (1980). *Un cuarto propio*. Trad. J. L. Borges. Buenos Aires: Sur.

Woolf, Virginia (2003). *Diario de una escritora*. Ed. L. Woolf; Trad. A. Bosch. Madrid: Fuentetaja.

Woolf, Virginia (2021). *Matar al ángel del hogar*. Trad. A. Gómez Vaquero. Madrid: Carpe Noctem.

La subversión del cuarto mandamiento. *Honrarás a tu padre y a tu madre siempre y cuando el Estado te lo permita*

*The subversion of the fourth commandment. You will honor your
father and your mother as long as the State allows you to*

Adriana Milanesio

Universidad Nacional de Río Cuarto - Instituto de
Formación Docente de Villa Mercedes, Argentina
milanesioadriana@gmail.com • orcid.org/0009-0002-6462-5969

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

Resumen

Nos proponemos leer la novela *Honrarás a tu padre y a tu madre* de Cristina Fallarás (2018) en clave de un desplazamiento interno del personaje central, quien, atravesando la búsqueda de una verdad familiar silenciada, se encuentra con su propia verdad, con la verdad de su pueblo, con la condición de sujeto implicado de sí misma y de su entorno, a la vez que comprende los motivos de sus temores e incapacidades de relacionarse con los demás. Ese desplazamiento se produce en un triple movimiento en la escritura y conduce hacia el mundo de los muertos. Solo sacando a la luz la historia de sus antepasados difuntos es posible para el personaje trabajar en su presente y encontrar la paz en la vida terrenal que el libro del Éxodo promete.

Palabras clave: memoria, España, Cristina Fallarás

Abstract

We propose to read the novel *You will honor your father and your mother* by Cristina Fallarás (2018) in the key of an internal displacement of the central character, who, going through the search for a silenced family truth, finds his own truth, with the truth of her people, with the condition of implicated subjects of herself and her environment, while understanding the reasons for her fears and inability to relate to others. This displacement occurs in a triple movement in writing and leads to the world of the dead. Only by bringing to light the history of his deceased ancestors is it possible for the

character to work in his present and find the peace in earthly life that the book of Exodus promises.

Keywords: memory, Spain, Cristina Fallarás

Y escribo, ellos me dictan.

Cristina Fallarás

Introducción

En 2018, el sello Anagrama publica *Honrarás a tu padre y a tu madre* (desde ahora *HPM*). Cuando leemos el título que Cristina Fallarás da a su novela, la intertextualidad bíblica se enciende de manera inmediata. Nos acercamos a la obra buscando la clave de lectura que nos permita actualizar el sentido en que se usa el cuarto mandamiento de la Iglesia católica. En el libro del Éxodo (20:12), la Biblia nos indica que honrar a tu padre y a tu madre se convierte en la condición necesaria “para que tengas una larga vida en la tierra que el Señor, tu Dios, te da”. Pero, ¿qué ocurre cuando la norma se desdibuja a causa del desconocimiento, del silenciamiento propiciado por la historia oficial? De este modo, el cuarto mandamiento toma carnadura en la búsqueda de respuestas, en ese tránsito hacia el pasado por el que circula la protagonista de esta novela para sanar su trauma transgeneracional, esa herida que el pacto de silencio impuesto por el gobierno español no pudo cerrar completamente. La familia Fallarás esconde la fisura interna que atraviesa a la sociedad española: una grieta profunda que permite a algunos mirar sobre el hombro y a otros obliga a bajar la mirada.

La novela propone establecer un diálogo y una reflexión interpelando a los descendientes de la España franquista con el objetivo de generar tanto una relectura y reinterpretación del relato del pasado como la proyección hacia un futuro que no obvie la memoria colectiva y mantenga vivas las voces de las víctimas de la guerra civil y del largo proceso de gobierno militar que siguió a la contienda.

Metáfora de una España escindida por la historia reciente, la evocación bíblica contribuye a disputar los sentidos acerca de la memoria colectiva y a desnudar la hipocresía de una Nación que se identifica católica y esconde debajo de la alfombra lo que incomoda y perturba.

Nos proponemos leer la novela en clave archivística y elucidar cómo los archivos silenciados perforan las historias familiares y, por traslación, las historias colectivas. Entendemos que esos silencios que operan sobre el pasado familiar son los que prohíben al ser humano cumplir con el mandamiento católico. Quien ignora, entonces, ¿es culpable?

La literatura se hace cargo de esta pregunta, porque sabe que, a pesar de los intentos del régimen franquista, la sociedad española no pudo borrar las huellas de los hechos de violación a los DDHH cometidos durante el golpe de estado y la dictadura del General Francisco Franco. El pacto de silencio fue muy fuerte y estuvo atravesado no solo por los largos años de la dictadura franquista sino también por la Ley de Amnistía del año 1977, ley que “concertaba la libertad de presos políticos republicanos con la condición de que los crímenes realizados por los victimarios del franquismo obtuviesen la impunidad” (Díaz, 2020: 8).

A fines del 2007 el parlamento español aprobó la Ley de Memoria Histórica, ley que podría pensarse como superadora del intento anterior pero que no pudo desligarse del lastre dictatorial y del pacto de silencio, ya que mantuvo el espíritu de reconciliación propio del período de transición. Asociaciones civiles dedicadas a la recuperación de la memoria histórica han señalado su disconformidad al advertir que el texto de la ley afirma que la memoria de las víctimas del franquismo es personal y familiar, negando así que los delitos del franquismo fueron cometidos contra toda la sociedad y la humanidad y que es deber del Estado practicar políticas públicas que garanticen a las víctimas su derecho a la verdad, a la justicia y a la reparación.

Pero la psiquis del ser humano es mucho más compleja y memoriosa que los simplificadores y tendenciosos aparatos legales. Clara Valverde (2014) investigó cómo las experiencias traumáticas vividas por los antepasados y silenciadas por el miedo a las represalias reaparecen en los

sueños o en los temores de quienes conforman las generaciones posteriores. Ese silenciamiento ha calado hondo en el imaginario español, ya que muchos descendientes de asesinados, de detenidos, de detenidos desaparecidos ignoran la suerte corrida por sus antepasados. Sin embargo, la transmisión transgeneracional¹ del trauma vuelve como ecos en algunos textos literarios que eligen, desde diferentes posiciones, hablar de la Guerra Civil y sus muertos, de las persecuciones ideológicas, de la censura, del exilio, de la anuencia de la Iglesia y de la sociedad civil.

Creemos que en la construcción de la memoria colectiva², los discursos artísticos pueden presentar las claves para instaurar un tópico de debate y recuperar aquellas voces que, a fuerza de sucesivas legalidades irregulares, sustentadas en la prohibición, el miedo y las represalias, se vieron silenciadas y/o vilipendiadas.

Honrarás a tu padre y a tu madre

La novela de Fallarás está dedicada a sus padres y a sus hijos. En clara relación con el mandamiento, ella busca cumplir con esa honra debida. Sin embargo, cuando nos adentramos en la novela, comprendemos que la imposibilidad de honrar estuvo dirigida hacia sus abuelos paternos, no por propia voluntad, sino por desconocimiento y por falta de reflexión.

La obra se divide en tres partes: “El asesinato”, “El coronel” y “La familia”. Cada una de esas partes conlleva una particularidad que la diferencia de las otras.

1 Valverde Gefaell entiende el trauma transgeneracional como una forma del cuerpo de procesar un evento traumático mediante una serie de mecanismos como el lenguaje corporal, los silencios y comportamientos que se transmiten de una generación a otra (2014: 33).

2 Antes de avanzar, creemos oportuno definir lo que entenderemos como “memoria colectiva”, definición que tomamos de Bolaños de Miguel (2012): “el producto del recuerdo intersubjetivo, compartido, de los miembros de un colectivo, de una comunidad, de una institución o, incluso, de un estado [...] El recuerdo colectivo –es decir, las representaciones– de hechos que han afectado a un conjunto de individuos pero cuyos recuerdos se conservan de manera interpersonal, por la interrelación de las personas en el juego de la sociedad, de la educación, de la comunicación, de la rememoración y del duelo” (Bolaños de Miguel, en Díaz, 2020: 7).

En “El asesinato” se presentan veinte capítulos numerados narrados en primera persona en los que la voz enunciativa va comentando sus propias vivencias y su proceso de desplazamiento en búsqueda de una verdad que ignora. Entre esos fragmentos numerados, se van intercalando otros nueve que están narrados en tercera persona y que llevan títulos temáticos escritos con mayúscula en los que se trata sobre la vida y el proceso de detención y muerte del tramoyista de teatro Félix Fallarás (abuelo paterno de la protagonista) y la búsqueda por parte de la esposa y la madre de ese hombre que ha sido llevado preso. También se van presentando fotografías. Aparecen seis en total³, dos de las cuales pertenecen al archivo familiar y las otras cuatro provienen de archivos generales, hallados por medio de una búsqueda personal por parte de la autora.

La parte “El coronel” está integrada por un total de once capítulos con título, generalmente compuestos por una indicación de tiempo y espacio, aunque su ordenación no siempre es cronológica. En ellos se narra en tercera persona la vida del abuelo materno, primero oficial del cuerpo sublevado y luego del régimen franquista. Esta segunda parte está interrumpida por tres fotos familiares.

“La familia”, tercera y última parte, comienza con un capítulo titulado nuevamente con una indicación espacio temporal, narrado en tercera persona, en el que se relata la necesidad del coronel de legar a la comunidad española la historia de su familia. Este apartado es seguido por treinta y un capítulos numerados que retoman la numeración de la primera parte y en los que se presenta nuevamente la narradora en primera persona, cuya identidad es homónima a la de la autora de la obra literaria, narrando su propia búsqueda de identidad personal y familiar, de una explicación que la ayude a comprender cierto comportamiento propio que la acongoja. A su vez, el hilo narrativo de esta parte se ve interrumpido por cuatro fotografías familiares. Paradójico destino: la narradora se encuentra

3 A veces las fotografías aparecen en los fragmentos narrados en primera persona y otras aparecen en los fragmentos narrados en tercera persona, tal vez, precisamente, porque una y otra narración son parte de la misma historia familiar y colectiva.

dividida entre un abuelo que quiere dejar como legado su historia familiar y otro abuelo del que nada se sabe, ya que su muerte ha sido silenciada.

Nuestra lectura

Partimos de la hipótesis de que en la obra opera un triple desplazamiento: un desplazamiento genérico ya que atravesamos al texto literario sin tener en claro a qué género pertenece; un desplazamiento espacial porque el personaje va hacia un lugar específico para reencontrarse con su historia familiar y un desplazamiento interno, dado que la protagonista va desde una manera de mirar el mundo hacia otra manera de reconocerse.

Como los primeros desplazamientos han sido trabajados por nosotros en otro lugar (Milanesio, 2022), vamos a presentar una pequeña síntesis para poder circunscribirnos al último de los desplazamientos.

Para pensar el primero de los desplazamientos, consideramos valiosa la categoría propuesta por Josefina Ludmer, quien recurre al concepto de “literatura posautónoma” para definir un tipo de producción propia del siglo XXI en la que se diluyen las categorías de realidad y ficción, en la que uno de sus postulados es “que la realidad [...] es ficción y que la ficción es realidad. Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de ‘la literatura’ sino también la de ‘la ficción’, y quedan afuera-adentro de las dos fronteras” (2020: 151). Este tipo de literatura, según Ludmer, aparece como testimonio o autobiografía. Esto es lo que ocurre con la obra de Fallarás, en la que la autora noveliza su propia historia familiar y nos traslada la pregunta acerca de qué de lo narrado es realidad y qué es ficción.

La obra que nos convoca mezcla investigación periodística y ficción. Se trata de un libro en el que la narradora-autora-protagonista (la narradora intradiegetica se llama Cristina Fallarás, tal como la autora empírica) presenta una reflexión interna respecto de su familia y relata las historias de sus abuelos maternos (adeptos al régimen) y paternos (aparentemente

republicanos⁴) para, de ese modo, cuestionar y juzgar el silencio que se ha construido dentro de ambas familias y, como proyección, dentro de la sociedad española. Desde la perspectiva de Ludmer, se trata de una obra en la que “‘la realidad cotidiana’ [...] absorbe y fusiona toda la mimesis del pasado para constituir la ficción o las ficciones del presente” (2020: 152). En las literaturas postautónomas, y en *HPM* en particular, se diluyen las fronteras entre “lo histórico como ‘real’ y lo ‘literario’ como fábula, símbolo, mito, alegoría o pura subjetividad, y [produce] una tensión entre los dos: la ficción [consiste] en esa tensión” (152).

La obra aquí estudiada tensiona y trenza las hebras que dividen lo histórico y lo fabular y, en ese movimiento de torsión, nos interpela y nos plantea que su/la historia narrada representa la vivencia de muchos miembros de la comunidad española contemporánea, habilitándose, de este modo, la metáfora de la España actual, subsumida en el silencio y las búsquedas (muchas veces tímidas e individuales⁵) por reconstruir un pasado que procuró serle arrebatado pero que se mantiene vivo y latente como herida transgeneracional.

Según De Benito Mesa:

A caballo entre la ficción y la crónica, Fallarás emplea consciente y deliberadamente el recurso de la autoficción para narrar su búsqueda personal de la memoria familiar [...] Esta es la primera novela en que la autora aborda la memoria y la escritura de la Historia como objeto de reflexión. Si su obra tiene algo de pesquisa, de interrogatorio, la primera pregunta en este caso es autorreflexiva; el primer disparo va contra una misma [...] Diferentes momentos de su relato familiar se intercalan con la

4 Decimos aparentemente porque desconocemos las ideas del abuelo muerto. La adhesión a un grupo político no es propia del abuelo de la protagonista, sino del bisabuelo. De hecho, el personaje Félix Fallarás (abuelo de la narradora) es asesinado por ser confundido con su propio padre, de identidad homónima. Por ello en la novela, para diferenciarlos, Cristina Fallarás hablará del Félix Chico o lo nombrará con sus dos apellidos.

5 Ponemos como ejemplo la película *Madres paralelas* de Pedro Almodóvar (2021), en la que se tematiza la falta de apoyo gubernamental para la exhumación de fosas comunes y compromiso de organizaciones civiles y voluntades individuales con la memoria.

enunciación en presente de la narradora, la propia Fallarás, que se sabe escribir en un intento de entender(se) (2018: 137).

La novela, a través de un relato ficcional, presenta la dialéctica entre el pasado y el presente. Este pasado personal e íntimo pone en evidencia que las historias familiares, con sus silencios y sus memorias, son producto de las historias sociales e institucionales porque la memoria familiar se halla inevitablemente atravesada por la memoria colectiva:

Me llamo y vivo en un tiempo y un país levantados sobre el silencio. Además, tengo mi herida. Todos andamos con nuestra herida a cuestas, lo sé, pero la mía apestaba. Por eso me eché andar y por eso salí a buscar a mis muertos. Las heridas las heredamos. El silencio las infecta (Fallarás, 2018: 161).

Esta fusión entre lo histórico y lo ficticio queda de manifiesto en esta obra en particular en el cambio de perspectiva adoptada para cada tipo de capítulos. En los capítulos numerados se produce la equiparación entre el sujeto enunciador empírico y el sujeto ficticio, lo que nosotros hemos llamado conjunción narradora-autora-protagonista. No desconocemos que carecemos de los medios como para elucidar la verdad de lo ficcional, pero no podemos obviar la decisión estética de la autora de llamar a su personaje con su propio nombre. En los capítulos titulados, en cambio, el vuelo de la ficción es mucho más evidente porque se escoge una tercera persona narrativa que no solamente puede narrar sucesos que no presenció, sino que también puede reconstruir los pensamientos de sus personajes, quienes coinciden con los familiares de la propia autora⁶.

El juego ficcional llega a tal extremo que la autora se permite cruzar en el mismo escenario de represión a sus abuelos. Según su relato, el 5 de diciembre de 1936, en las tapias del Cementerio del Torrero, uno de ellos muere fusilado por la mano del otro. Coincidencia hipotética que explota los sentidos literarios de la obra.

6 Para mayor información sobre estos aspectos biográficos, puede consultarse en video una charla de la autora (Fallarás, 2017).

En lo que hace al segundo desplazamiento, hemos trabajado con la propuesta de Leonor Arfuch, quien sostiene que “nuestra subjetividad individual será solo un resultado –temporario, contingente–, un momento en la trama continua de la intersubjetividad” (2016: 247). En este sentido, la narración de Fallarás, su memoria, solo cobra significado en la medida en que la memoria no es individual sino colectiva.

Cristina Fallarás para narrar su vida no solamente despliega “el arco de la temporalidad: fechas, sucesiones, aconteceres, simultaneidades que desafían la traza esquiva de la memoria o desordenan el empecinamiento de una serie, cesuras, dislocaciones, olvidos... hilos sueltos que perturban la fuerza de la evocación” (248) sino que también recurre a la “espacialidad: geografías, lugares, moradas, escenas donde los cuerpos se dibujan en un ámbito que es a menudo la marca más consistente de la cronología, el anclaje más nítido de la afectividad. El espacio –físico, geográfico– se transforma así en espacio *biográfico*” (248).

Por ello, el personaje necesita trasladarse hacia la casa de veraneo para, en medio de ese anclaje visual y auditivo, reconstruir los devenires biográficos que componen su historia. Para Leonor Arfuch, “La ‘vuelta al hogar’ –después del periplo de una vida– aparecerá fuertemente simbolizada, como rito de pasaje a la madurez” (254). Con este retorno, el personaje recupera memorias personales y recuerdos con los que indagar sobre la historia de los abuelos, tanto maternos (amados e idealizados por ella) como paternos (despreciada una y desconocido el otro).

Tomamos el concepto bajtiniano de cronotopo en la reelaboración que realiza Leonor Arfuch para hablar de la intimidad, entendiéndola como la “peculiar relación entre espacio, tiempo e investidura afectiva que caracteriza la vivencia de *la casa/el hogar* (y que) puede ser definida, con toda propiedad, como un *cronotopo*” (254; cursiva en el original). “El cronotopo es entonces una especie de punto nodal de la trama, tiene una dimensión configurativa, por cuanto inviste de sentido –y afecto– a acciones y personajes, que asumirán por ello mismo una cierta cualidad” (255). Sin el regreso a la casa veraniega, sin este hecho de salir despojada de todo a buscar a sus muertos, el relato carece de sentido. Solo en la

intimidad derruida de su casa de niña acomodada podrá unir los recuerdos propios de ese tiempo de regocijo e ingenuidad con la información que acaba de obtener en internet: su abuelo, Félix Fallarás Notivol, de profesión carpintero, ha sido fusilado en las tapias del Cementerio del Torrero el 5 de diciembre de 1936:

Hace ya días que salí a buscar a mis muertos, a ver si les encontraba la voz, y acabé instalada aquí, en una casita abandonada en medio de las ruinas de lo que fue la Grand Oasis Park, urbanización parida en los años setenta para que los hijos de los *high class* no tuvieran que mezclarse con el resto. O sea, para evitar la contaminación, qué idiotez (Fallarás, 2018: 155).

Una vez comentados brevemente los primeros desplazamientos, nos dedicaremos a reflexionar sobre el tercero de ellos: ese desplazamiento interno, entendiendo que el sujeto va desde una manera de mirar el mundo hacia otra manera de reconocerse. En este último tipo de desplazamiento será relevante, entre otras, la noción de archivo que presenta Didi-Huberman.

Pensamos la novela como una ampliación de o un diálogo entre archivos allí donde los archivos han “ardido” (Didi-Huberman, 2004) en función de una toma de postura ideológica clave. En nuestro objeto de estudio aparecen rastros de la(s) memoria(s) que encontramos en los fragmentos y que, podemos interpretar, se trata de una memoria desperdigada en múltiples soportes y recuerdos. Partimos de concebir la obra de arte como herramienta de una “inquietud memorial” (Arfuch, 2015: 1) que articula pasado y presente y da respuestas únicas acerca de qué cosas pretende rescatar la memoria del olvido. Por ello, sostenemos que a la escritora le inquieta el impacto que los hechos acontecidos han dejado en la experiencia posterior de quienes han sufrido las consecuencias de la Guerra y la represión, de manera directa e indirecta. La autora respondería a ese tipo de artistas que utilizan el archivo con el objetivo de unir la práctica de la memoria y la práctica de la escritura y su tarea le ha exigido, según Ana María Guasch “coordinar un ‘corpus’ dentro de un sistema de elementos seleccionados previamente en el que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración predeterminada” (2011: 10). Ese corpus está compuesto, como comentaremos, por una

multiplicidad de elementos que responden a diferentes archivos: fotografías familiares, espacios urbanos mantenidos como patrimonio histórico, placas en memoria de las víctimas de la Guerra Civil, fotografías históricas, información extraída de la página Liberadosdelolvido.org, informes de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, fisonomía de barrios cerrados, un recorte del diario *ABC* del 3 de diciembre de 1936, un intercambio con Julián Casanova, coordinador del libro *El pasado oculto*⁷, recuerdos personales, frases populares, imaginaciones, traumas, etc. El objetivo ha sido sacar al archivo de su lugar de mausoleo que nadie visita ni consulta, donde los elementos que lo componen solo reciben el paso del tiempo. “Esa dimensión enfatiza el papel activo del presente a la hora de definir y dar forma al pasado” (Guasch, 2011: 10).

En estas coordenadas se ubica la novela estudiada, que dialoga con los planteos de Leonor Arfuch sobre las relaciones entre el arte, la memoria y el archivo.

Arte y memoria aparecen estrechamente ligados en el horizonte contemporáneo. [Diversas manifestaciones] dan cuenta de esa inquietud memorial donde el pasado –reciente o distante– se articula en el presente y puede operar como un registro crítico respecto de las diversas formas de la violencia: guerras, atentados, migraciones, éxodos, fronteras. En unos y otros casos la visualidad se enfrenta al dilema de la representación, cómo mostrar, cómo hacer justicia, en un sentido ético (2015: 1).

7 Si bien no hemos consultado la obra, sabemos que el libro aludido por la novela en la página 83 es un libro que efectivamente existe. Según la página web de La Casa del Libro la obra se titula *El pasado oculto: fascismo y violencia en Aragón (1936-1939)*, fue publicada originalmente en 1992. En su reseña puede leerse: “Ésta es la historia de una masacre, la que iniciaron los militares sublevados contra el régimen republicano en la madrugada del 19 de julio de 1936. Desde el primer instante, los sublevados pusieron en funcionamiento una máquina terrorífica que destruyó la capacidad de resistencia de las organizaciones obreras y republicanas. Es una historia de víctimas, de miles de asesinados sin garantías, abandonados en las cunetas o en las tapias de los cementerios. Y es una historia de verdugos, de una amplia coalición de militares, clero, propietarios y derechistas que creyeron hacer un servicio a España y a la civilización cristiana, llevando a la tumba a ilustres republicanos, dirigentes políticos, intelectuales, y a miles de hombres y mujeres que de nada tenían. Dirigidas por Julián Casanova, cuatro historiadoras hacen balance exhaustivo de todas esas manifestaciones de terror, en la guerra y en la incivil paz de la posguerra”.

Entendemos que esa “inquietud memorial” de articular pasado y presente para “interpelar la sensibilidad y la responsabilidad común” (Arfuch, 2015: 1) es lo que guía la poética de la autora en esta obra. Una búsqueda de construir nuevas verdades en función de elementos archivísticos que han ido quedando desperdigados e inconexos por la natural imposibilidad del archivo de dar cuenta de todo, pero fundamentalmente por las voluntades ideológicas que han dejado fuera de él un conjunto de elementos de manera intencional, por lo que, como plantea Didi-Huberman “lo propio del archivo es su hueco, su ser horadado [...] los agujeros son frecuentemente el resultado de censuras arbitrarias o inconscientes, destrucciones, agresiones o autos de fe” (2004: 1). Así, los archivos oficiales sobre la Guerra Civil española han censurado muchos elementos en pos de la construcción de una identidad nacional basada en una supuesta paz y en los valores cristianos. Ese silenciamiento, ese ser horadado de los archivos, esa selección acerca de lo que permanece y de lo que se oculta ha impedido a un gran número de españoles conocer el destino de sus antepasados y honrar su causa, su muerte y su memoria. La propia exaltación del dogma cristiano se ha construido durante el régimen sobre la base del incumplimiento de sus mandamientos: el régimen tomó el nombre de Dios en vano, mató, dio falsos testimonios, codició y robó bienes ajenos⁸ y prohibió a gran parte de la población honrar a sus familias.

El desplazamiento interno se debe a una coexistencia de archivos que demandan una búsqueda y una ampliación. Un primer archivo es el inconsciente. Ahí radica la necesidad de la búsqueda del personaje. El

⁸ Sobre este particular es interesante el estudio que realiza Michael Rothberg en su obra *The Implicated Subject*, publicada en 2019. Los sujetos implicados ocupan posiciones alineadas con el poder y el privilegio sin ser ellos mismos agentes directos de daño; contribuyen, habitan, heredan o se benefician de los regímenes de dominación, pero no originan ni controlan tales regímenes. Un sujeto implicado no es ni víctima ni victimario, sino partícipe de historias y formaciones sociales que generan las posiciones de víctima y victimario, pero en las que la mayoría de las personas no ocupan roles tan tajantes. Los sujetos implicados, menos involucrados “activamente” que los perpetradores, tampoco encajan en el molde del espectador “pasivo”. Aunque sean indirectas o tardías, sus acciones e inacciones ayudan a producir y reproducir las posiciones de víctimas y victimarios. En otras palabras, los sujetos implicados ayudan a reproducir los legados de la violencia histórica y sostienen las estructuras de desigualdad que empañan el presente; las formas evidentemente directas de violencia resultan estar basadas en lo indirecto.

personaje sabe que, tal como lo plantea Michael Rothberg, somos sujetos implicados en el pasado, pero no por ello somos cómplices de crímenes que hayan ocurrido antes de nuestro nacimiento. El autor entiende al sujeto implicado como aquel que “participa en la injusticia, pero de manera indirecta”. “Lo que estamos viviendo es ‘todavía’ posible también porque la mayoría de las personas se niegan a ver cómo están implicadas –han heredado y se han beneficiado de– las injusticias históricas: las injusticias sincrónicas y diacrónicas están entrelazadas” (2022: s/p). Así, mientras la abuela despreciada comenzó a trabajar a muy temprana edad y su vida estuvo marcada por la miseria y las prohibiciones, la abuela idolatrada se dedicaba a la compra y venta de departamentos por pura diversión.

La novela comienza con una frase rotunda, con una aserción de la propia identidad y un reconocimiento de los espacios oscuros que la habitan: “Me llamo Cristina y he salido a buscar a mis muertos. Caminando. Buscar a mis muertos para no matarme yo. ¿Para vivir? No estoy segura. Convocarlos, dialogar con mis muertos” (Fallarás: 2018: 11).

Los archivos familiares comienzan a confluír en esta primera parte de la obra. Frases como “Siete décadas después me lo contó como una forma de recriminarme la vida, el disfrute, ese mundo mullido y fácil en el que me observaba crecer” (16) auxilian a esta mujer acomodada que ha desconocido los sinsabores de la vida y la experiencia laboral que desde la infancia más temprana surcó la vida de su abuela paterna. Un testimonio que irrumpe en el hilo narrativo de la supuesta historia de amor y los detalles de lo cotidiano de su familia paterna. Y el juego cervantino con el lector: el relato en tercera persona se cocina en los intersticios de un yo que necesita anclarse en el mundo y también dejar testimonio del alcance escaso de sus posibilidades narrativas: “Y luego, con la mano sobre la cadera de uno de los dos críos, no sabría decir cuál” (17) se narra el supuesto rezo de su abuela por la noche.

La primera foto en aparecer es, precisamente, la de su abuela paterna: Presentación Pérez. La foto está acompañada con una dedicatoria en letra cursiva: “A mis queridos padres y hermanos con mucho cariño. Presentación” (19). La rusticidad en el peinado, la sencillez en la

vestimenta, contrastará ampliamente con la novena fotografía (130): la de su abuela materna, rubia, elegante, especialmente arreglada para la foto.

Este diálogo entre lo que pudo ser y lo que la narradora sabe que fue, esta contraposición entre las fotos familiares forma parte de esos archivos en disputa: qué decidimos recordar y qué ignorar, qué sabemos y qué suponemos, cómo pueden los retratos darnos las pistas sobre aquello que ignoramos. Una abuela inocente, que brilla en su nobleza y su simpleza, como un abedul. La narradora termina esta semblanza de Presentación Pérez con su búsqueda de justicia, con su deseo de reparación histórica: “Con la rama tierna y plata del recuerdo de Presentación Pérez azotaría los labios de los cínicos hasta hacer de ellos una masa de pulpa y sangre” (19).

La obra funciona como un dispositivo para mantener viva la memoria del pueblo español y para sembrar la necesidad de ampliar y tensionar los archivos implicados en la construcción de ese pasado doloroso que se propuso silenciar, a la vez que construir lo que Rothberg (2022) ha llamado “una memoria multidireccional”, que puede poner en diálogo las realidades sociales del presente con las injusticias del pasado.

Tan solo un fragmento, fuerte y determinante, es lo que compone el capítulo 6 de la obra, y se encuentra acompañado por la foto de un fusilamiento en Zaragoza: “Nada sé yo del hombre que va a morir. Hasta su muerte hicieron desaparecer. / No conocí al Félix Chico. No existe su historia. Hasta eso le negaron” (33).

Esta unión en la misma página puede interpretarse como una necesidad de reconocer que su carencia está en diálogo con muchas otras carencias. La historia de España en tiempo de la Guerra Civil está compuesta por múltiples personajes como el Félix Chico, de los que nada se sabe.

La autora propone en 2018 ese necesario diálogo con los fantasmas del pasado, con sus muertos, para generar no solo una relectura y reinterpretación del relato de vida de las generaciones previas sino, sobre todo, la proyección hacia un futuro que no obvie la memoria colectiva y mantenga viva las voces de las víctimas no solo de la Guerra Civil sino, y fundamentalmente, del largo proceso de gobierno militar que siguió a la

contienda. De esta manera, la autora narra el secreto de su familia a la vez que habilita el diálogo social sobre el trauma transgeneracional y sobre la implicación en la que vive la sociedad española, tan adepta al silencio y el ocultamiento.

Ese trauma se presenta en el personaje en varias oportunidades. Por un lado, tenemos su recurrencia a las drogas, esa salida fácil por aburrimiento, tal como lo plantea al inicio de la novela⁹. Luego, nos adentramos en su mundo de sombras, de sensaciones, de temores hasta entonces infundados, pero que siempre estuvieron allí, que la acompañaron durante toda su vida y no le permitieron construir una identidad desde la seguridad¹⁰. Finalmente, entendemos que su pasado interfiere en su vida cotidiana de una manera desgarradora. Cuando ella misma, en su investigación, se topa con el concepto de “Transmisión Generacional del Trauma de la Violencia Política”, desarrollado en una entrevista periodística. Ese descubrimiento está ubicado en el relato en el mismo capítulo que la revelación del destino silenciado de su abuelo Félix Fallarás Notivol. La resonancia de ambos acontecimientos confluye en la siguiente reflexión:

Me pregunto si tiene todo esto algo que ver con mi incapacidad para amar, me refiero a amar de verdad, AMAR, profunda, íntimamente conmovida, amar y resultar elevada por ese amor. Me pregunto si tiene que ver con este empeño mío en ir matándome, haber vivido instalada en un estado químico de inconsciencia desde que recuerdo. Me pregunto también por qué mi primera reacción ante la TGTVP consiste en burlarme de la tal Valverde y pensar en nuestras excusas. Todos necesitamos alguna excusa para nuestras faltas, nuestra basura. Si has pasado treinta años ciega, más

9 “En la falda del cementerio hubo en tiempos un puñado de viviendas cochambre donde se juntaban los yonquis más duros, los terminales de la heroína. Nosotros a veces íbamos en autobús para ser un poco malos. Nos drogábamos sin rozar el dolor. Malos de puro aburrimiento” (Fallarás, 2018: 20).

10 “Caí entonces en la cuenta de algo que siempre había estado ahí, sobrevolándome desde la infancia: una sensación de impostura, la impresión de no haber pertenecido a aquello nunca del todo. Como cuando te invitan a una fiesta de gente estupenda, gente rica y limpia, y no puedes dejar de saber lo de tu ropa interior” (Fallarás, 2018: 54).

vale que la excusa sea del tamaño de una guerra civil, la peor de todas las guerras (81; uso de mayúsculas en el original).

Según Mandolessi (2012), “el carácter espectral de nuestra memoria hace que no podamos prescindir, ética ni políticamente, de un diálogo con los fantasmas, los que no están nunca *presentes como tales* pero cuya presencia determina –o al menos condiciona– eso que problemáticamente llamamos el ‘futuro’” (párr. 4).

Como ya dijimos, la novela nos propone una revisión de la historia española y una deconstrucción de los discursos que silenciaron los aberrantes acontecimientos llevados adelante entre 1936 y la transición. Se produce una fuerte interpelación al lector, quien aún está atravesado por el discurso del olvido y la reconciliación y que, desde el arte, recibe ese *cross* a la mandíbula arltiano que la sociedad necesita para la reflexión y el replanteamiento de un sistema legal que reproduce el silencio y confina el dolor y la memoria.

Si bien Mandolessi trabaja con un corpus de novelas argentinas que recrean los acontecimientos vividos durante la última dictadura cívico militar, su hipótesis de partida es valiosa para el trabajo que aquí nos proponemos. La autora sostiene que “la figura del desaparecido es el *espectro* que informa nuestra memoria colectiva [...] Y la literatura, como discurso privilegiado en la construcción de esta memoria, es más capaz que otros lenguajes para atender a esta dimensión fantasmagórica” (2012: párr. 5). Adherimos a esta mirada al sostener que es solo mediante la literatura que la memoria colectiva puede lograr esa trascendencia necesaria para proyectarse hacia el futuro y construir sociedades más justas en las que las diferencias ideológicas convivan democráticamente y no se recurra al uso y ejercicio de la violencia y de la anulación y aniquilamiento del disidente.

En este sentido, hablar del fantasma, hablarle al fantasma o hablar con el fantasma pueden ser entendidos como actos de justicia, ya que el habla implica inexorablemente la escucha y en sociedades en las que se han producido crímenes de lesa humanidad se vuelve primordial escuchar lo que los fantasmas tengan para decirnos, aquellos reclamos o relatos que

pueden echar luz sobre los procesos históricos que implicaron a sus cuerpos vivientes y que silenciaron a sus voces. En la escucha radica la posibilidad de la construcción de la memoria colectiva y del futuro de las sociedades. Lo fantasmagórico aparece como un dispositivo que atraviesa toda esta novela de Fallarás. Esa recurrencia en su mente al nombre del abuelo paterno, esa necesidad de conocer su destino, ese tránsito hacia la verdad, ese despertar del personaje en la búsqueda de sus antepasados, ese diálogo interno acerca de la honra que no le pudo dar a sus abuelos paternos implican un desplazamiento hacia un nuevo modo de ver la vida, en el que la verdad de los acontecimientos salga a la luz, en el que se conjuguen los archivos silenciados y en el que sus muertos puedan decir y ser escuchados:

La pregunta era otra: ¿por qué buscar a ciegas, sin más referencia que un nombre y dos apellidos? Porque no me atrevía a preguntar a ninguno de los vivos sobre aquel muerto. Así es. Porque cuando el silencio se instala, el silencio familiar, el silencio absoluto, el silencio que ni el susurro conoce, contagia y te tapa las fosas nasales y no puedes respirar y cristaliza la lengua y la laringe y vela los ojos con el vaho blancuzco de los cobardes (Fallarás: 2018: 82).

Mandolessi (2012) retoma a Davis, quien se pregunta por las causas del regreso de los muertos y concluye que ese regreso se produce porque, tras su muerte, han fallado los rituales de despedida al no haberse podido completar adecuadamente o porque conocen algo que necesitan que salga a la luz, sosteniendo que se trata de alguna injusticia que entienden que debe hacerse pública. Según este autor, la aparición del fantasma es signo de una alteración del orden simbólico, moral o epistemológico y asegura que una vez que se haya corregido tal perturbación, el fantasma se irá definitivamente abandonando para siempre este plano.

Si bien en esta obra el fantasma del abuelo no cobra corporeidad, la pregunta sobre su destino está instalada en la mente del personaje. Recuperando esta pregunta, la obra dialoga con una sociedad sumida en el olvido que aún no ha podido gestionar las herramientas legales para habilitar, desde el Estado, la construcción de una memoria colectiva. Los fantasmas están allí para pedir justicia ante el letargo de un pueblo, para

romper la imposición del olvido, para elaborar (aunque sea desde el plano simbólico del arte) la transmisión generacional de la memoria

Analizando la novelística contemporánea, Becerra Mayor propone redireccionar el rol de la literatura: “En tanto en cuanto es un discurso público, que puede movilizar o desmovilizar, debemos exigirle algo más. Debe ser rigurosa y tener entre sus objetivos contar la verdad” (Becerra Mayor en Corroto, 2015). Entendemos que, según sus planteos, la novela cuyo comentario compartimos consigue ese redireccionamiento solicitado.

Podemos pensar en la obra como un ejemplo del rechazo a hacer el duelo, un rechazo a llevar adelante el proceso en que el dolor quede completamente superado. Tal vez porque la dictadura franquista, a través del silenciamiento, la negación y el escarnio público, prohibió el duelo en ciertos sectores sociales y ese proceso psicológico al haber sido truncado necesita inexorablemente ser revisitado para instaurar la memoria que prohíba en el futuro cometer las mismas atrocidades, que prohíba naturalizar la muerte en manos del Estado y sin sus rituales de despedida. “Los muertos entienden algo que nosotros no alcanzamos. Por eso construyo, construimos sobre ellos. Nosotros somos sobre ellos” (Fallarás, 2018: 158).

En ese tránsito del personaje, eso que hemos llamado “desplazamiento interno” la narradora es consciente de su necesidad de sanar una herida que se origina en el silencio, un silencio que fuera necesario en su vida para ubicarse de un lado de la historia, para ser “una auténtica hija de puta” (203) como dirá llegando al final de su movimiento interno. Al principio enuncia:

Me llamo Cristina y esta es la historia de una familia y sus silencios. La historia de cómo el silencio contagia, atraviesa generaciones y fermenta. Esta es una historia en descomposición, contada para pertenecer.

Esta historia, todo este gesto, empieza y termina en esta vieja urbanización de casitas clónicas situada en una playa de la provincia de Tarragona [...]

Yo era pequeña entonces, luego era joven, y después ya es ahora. Aquí he llegado porque era aquí donde venía desde que hace unos días di el

primer paso y eché a andar. Escribo instalada en los restos de esa misma urbanización. Aquí adonde me han traído mis muertos (34).

Al final de ese recorrido de autoconocimiento podrá ser consciente de su “infancia algodónosa” (35), de sus gestos de desprecio hacia su abuela viuda, porque tejía sus jerséis y le regalaba pases gratis para el cine, la abuela que no sabía llevar sandalias por la rusticidad de sus pies. En su recorrido, no solamente se encuentra con su abuelo Félix, de quien ha descubierto una verdad, sino que se reencuentra con su abuela paterna, con aquella Presentación Pérez a quien decidió ignorar y en ese gesto de volver a mirar, en esa torsión hacia el propio interior y la puesta en crisis de su recuerdo, radica la fuerza de su desplazamiento interno, la verdadera evolución del personaje:

Esta historia, todo esto, el dolor del que arranca mi diálogo con los muertos, empieza en una de esas primeras doce casas, cuando la Grand Oasis Park tiene ya medio centenar de viviendas ocupadas con jolgorio [...] Todo esto empieza en el momento en que un pequeño gorrión entra por la chimenea de [nuestra] casa (38).

Cristina recuerda cómo todos en la casa saben que un gorrión ha quedado atrapado en la claraboya del baño y golpea con su pico para salir. Recuerda que ese cadáver siempre presente e ignorado fue disecándose, a la vista de todos y sin que nadie haga nada para sacarlo de allí. Tal es la presencia constante del cuerpo muerto, que cuando ella llega a esa casa derruida, casi cuarenta años después, la pata seca del pajarito aún se mantiene en esa claraboya. Ni el paso del tiempo ni el abandono ni las inclemencias de la naturaleza han podido borrar su rastro, su huella:

Ahí estoy ahora mismo. Bajo la rejilla, bajo la patita que treinta años después de colarse es solo el esqueje que cuelga de un esqueleto invisible.

Porque esta historia, todo esto, termina con el esqueleto de aquel pajarillo contra la reja del respiradero del baño principal, por la que aún asoma la patita de la pequeña bestia.

¿Por qué nadie dijo que el pajarillo había muerto si todos lo veíamos? ¿Por qué nadie hizo nada, primero por salvarlo, y después por sacar aquel cadáver? Pero las preguntas no se formulan porque romperían el silencio. Y todo empieza y acaba en el silencio.

Ahora aquí ya no vive nadie [...] se han abierto unas grietas por las que entran la hiedra y la humedad de este verano pegajoso y miserable, mosquitos y salamanquesas.

Todo se desmorona excepto la puñetera rejilla con su patita colgando. Todo silencio tiene su pajarillo (40).

Esta alegoría de la muerte que es indiferente al género humano es un gran recurso para pensar la manera en la cual los españoles se aislaron, se beneficiaron, negaron, silenciaron, omitieron el destino de muchos de sus compatriotas, de sus familiares, de los miembros cercanos a su entorno, incluso de quienes, como el pajarillo, convivía con ellos.

¿A quién honramos?

La novela presenta el momento en que la honra debida da un giro en la vida de la protagonista. La construcción de la pobreza, la sencillez del amor mutuo y la honradez en la que han vivido sus abuelos paternos contrasta (como ya lo hemos visto con las fotos de ambas abuelas) con la opulencia, la falta de cariño sincero y el enriquecimiento de sus abuelos maternos. A esos muertos también ha salido a buscarlos y los ha encontrado. Volver a la casa de su infancia regalada y algodonosa ha hecho caer frente a ella el velo que el cariño de ser nieta, de pertenecer, le había colocado. Con respecto a su abuelo materno, el coronel, dirá:

[...] no se paró a pensarlo ni un instante, y agarró los cuatro trastos imprescindibles y se unió a las tropas del alzamiento del general Franco, por llevar la contraria, por no volar al país de su padre, de su familia negada. Bah, no sabía por qué, ni se detuvo a pensarlo. *Estudiante, alto, guapo, culto y rico*, inmediatamente fue nombrado alférez y enviado, para su desesperación, a aquella ciudad interior donde por lo visto hacía falta mano dura (50; las cursivas son nuestras).

También sabe que su abuelo sufrió el desamor y el desamparo tras ser abandonado por el padre en la infancia y que al encontrar su cadáver quiso exhumarlo para saber las causas de su muerte, bastante indignas al perecer, porque murió de un tiro en la cara, como morían los hombres que habían llevado al adulterio a una mujer casada. Exhumar para conocer. Conocer para honrar.

También Cristina comprende las causas por las que su abuelo se unió al bando de los sublevados: el decreto de expulsión de los jesuitas firmado por el presidente republicano Manuel Azaña en 1932. Comprender esto para el personaje central de la obra será crucial, una manera de entender los motivos de la maldad del coronel: con la expulsión de los jesuitas el abuelo Pablo Sánchez (Juárez) Larqué perdió lo más conocido a un hogar que tenía. Al respecto, la protagonista reflexiona:

Las cosas de la Historia, de la historia con mayúscula, modifican nuestras pequeñas, insignificantes existencias. Si el gobierno de Manuel Azaña no hubiera firmado aquel 23 de enero de 1932 la orden de expulsión de los jesuitas, el joven Pablo Sánchez (Juárez) Larqué seguramente no se habría sentido tan brutalmente concernido por la Guerra Civil de un país que nunca consideró del todo el suyo (157).

De su abuela materna, María Josefa, a quien ella llama La Jefa, sabe que es hija del capitán de Caballería Julio Íñigo Bravo, barón de Apizarrena (2018: 110), educada en el convento de las ursulinas en Valladolid. El capítulo titulado “PRIMERO DE NOVIEMBRE DE 1945” (127; mayúsculas en el original) constituye la descripción del modo de hacer y de entender la vida de esta mujer.

Acerca de este matrimonio, su propia nieta piensa lo siguiente:

Aquellos hombres y mujeres que poseen el dinero suficiente como para no dedicar un minuto de su vida a pensar en el dinero caminan distinto, aquellos que saben hacerlo, no dedican a sus monedas un tiempo que sus monedas no necesitan. Luego, además, entre ellos hay algunos cuyo aspecto resulta extraordinario (129).

[...]

María Josefa comparte con su marido la idea de hierro. “Las cosas tienen que ser como tienen que ser”. Y así son. No recuerda haber pensado nunca en el amor. Todo su entrenamiento en lo que lleva de vida, toda su educación ha ido encaminada a denostar tamaña cursilería, propia de empleadas, del servicio, propia de idiotas (131-132).

Este matrimonio, desde el inicio falto de verdadero amor, se separó cuando sus miembros rondaban los 80 años.

Según Charlotte Díaz,

El papel de la literatura es indudablemente esencial si queremos detener la transmisión del trauma, ya que como mantiene Valverde Gefaell, para superar el trauma debemos hablar con nuestras familias, con los testigos – que [...] van desapareciendo poco a poco-, debemos representar aquellos olvidados, darles voz y sacar la memoria de los vencidos para romper con el silencio; por lo cual, la literatura sí cumple un papel mnemotécnico fundamental (2020: 73).

Por eso, creemos que (anclados en esta necesidad) se genera la recurrencia hacia la construcción de una literatura posautónoma: esa necesidad de narrar el propio pasado, la propia vida, de proponerle al lector la confusión entre realidad y ficción y mostrar la subjetividad individual por medio de recuerdos temporales y espaciales, íntimos y concretos.

Ante el mandamiento de “honrar a tu padre y a tu madre”, el viaje introspectivo que realiza la narradora-autora-protagonista le permite reconciliarse consigo misma y comprender su estar en el mundo. Solo honrando a sus antepasados silenciados, Fallarás podrá obtener una larga vida en la tierra. Reinterpretamos esta promesa de longitud en el sentido de calidad de vida y entendemos que a la sociedad española le resta honrar a muchos antepasados para encontrar esa paz que se escabulle y se rompe en cada escena del trauma transgeneracional que atraviesa a las generaciones actuales, que no han vivido ni han sufrido de manera directa las consecuencias de la guerra, pero que sufren tormentos y angustias de manera incomprensible.

Como dice José María Ruiz Vargas:

La guerra marcaría violenta e indeleblemente tanto la memoria de sus protagonistas directos e indirectos como la de sus descendientes y la de todas las generaciones futuras, porque a la barbarie de los tres años de contienda habría que añadir cuarenta años de feroz represión, durante los que el terror institucionalizado y la violencia [...], el control social, la degradación y la humillación de los vencidos, etcétera, no solo añadieron más sufrimiento sino que abrieron aún más las profundas heridas psicológicas heredadas de la guerra, a tiempo que impedían sañudamente la más mínima posibilidad o tentativa de sanarlas (2006: 5).

La maldad y el ejercicio simbólico de poder desde los vencedores hacia los vencidos se hacen evidentes en las diferentes posibilidades de existencia de las familias de origen del personaje central de la novela y en los vínculos que se entretejen entre ellas.

Podemos cerrar nuestra lectura de la obra retomando la hipótesis inicial de ese tercer desplazamiento, ese movimiento interno del sujeto desde una manera de mirar el mundo hacia otra manera de reconocerse. Esa hipótesis, que hemos intentado constatar a lo largo de este trabajo y a través de comentarios teóricos, interpretaciones y citas de la novela madura en el capítulo catorce de la propia obra, cuando la protagonista hace referencia a su decisión de “echar a andar desnuda de todo” (Fallarás, 2018: 71): “Mi decisión es extrema porque esto que hago es extremo. Arranca con ella una ruptura irreparable con lo que hasta hoy eran mis cimientos, con la ceniza. Una ruptura cuyo futuro y final resultan inciertos” (71).

Seguramente los pueblos atravesados por los pasados traumáticos del siglo XX y de lo que va del presente siglo necesiten de muchas otras personas capaces de afrontar esas rupturas para quitar el manto de hipocresía que implica el liviano mandato de reconciliación. Afrontar mientras las heridas del trauma permanezcan abiertas y se mantengan con vida tanto los testigos inmediatos de las atrocidades cometidas en nombre de un bien supuesto como sus descendientes directos: “Las heridas, como el tiempo que vivimos, como este país mismo, abren su pus sobre el silencio” (161).

Referencias

Arfuch, Leonor (2015). “Arte, memoria y archivo. Poéticas del objeto”. *Z Cultural*, año 10, n. 2. Disponible en: <http://revistazcultural.pacc.ufrrj.br/arte-memoria-y-archivo-poeticas-del-objeto1/>

Arfuch, Leonor (2016). *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Prometeo.

Corroto, Paula (2015). “La guerra civil todavía no ha sido narrada”. *Eldiario.es*, 12 mar. https://www.eldiario.es/cultura/libros/guerra-civil-todavia-narrada_1_4334177.html

Cortes Generales de España (2007). “Ley 52/2007”. *BOE.es*, n. 310, 27 dic. <https://www.boe.es/eli/es/l/2007/12/26/52>

De Benito Mesa, Iris (2018). “Cristina Fallarás, “Honrarás a tu padre y a tu madre””. *Diablotexto Digital*, vol. 3. 137-140. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/diablotexto.3.13703>

Díaz, Charlotte (2020). *La transmisión transgeneracional del trauma de la Guerra Civil española en Otro mundo de Alfons Cervera: ¿Cómo puede la sociedad española superar su trauma transgeneracional?* Master en Langues et Lettres Modernes. Louvain: Université Catholique de Louvain. Disponible en: <https://dial.uclouvain.be/memoire/ucl/en/object/thesis%3A25473>

Didi-Huberman, Georges (2004). “El archivo arde”. Traducción de Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de La Plata. *Filologiaunlp.files.wordpress.com*, mayo 2012. <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>

Fallarás, Cristina (2017). “Hablando de memoria”. *YouTube.com*, 20 dic. <https://www.youtube.com/watch?v=n8FAOrtTOXU>

Fallarás, Cristina (2018). *Honrarás a tu padre y a tu madre*. Barcelona: Anagrama.

Guash, Anna María (2019). *Arte y archivo*. Madrid: AKAL.

Ludmer, Josefina (2020) [2010]. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Mandolessi, Silvana (2012). “Historias (de) fantasmas: Narrativas espectrales en la posdictadura argentina”. V *Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Arte y Memoria: Miradas sobre el Pasado Reciente*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Disponible en: http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2012/10/6_seminario/mesa_24/mandolessi_%20mesa_24.pdf

Milanesio, Adriana (2022). “Cuando el pasado individual se torna pasado colectivo. *Honrarás a tu padre y a tu madre* de Cristina Fallarás como metáfora de la España Contemporánea”. V Congreso Internacional de la Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Simposio ‘Transhemisféricos y transatlánticos: diálogos en el Sur’. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 07 a 09 de nov. En prensa.

Rothberg, Michael (2022). “El sujeto implicado: Más allá de víctimas y perpetradores”. Traducción del primer capítulo de *The Implicated Subject*. *Revistatransas.com*, 23 jun. <https://www.revistatransas.com/el-sujeto-implicado-mas-alla-de-victimas-y-perpetradores/>

Ruiz-Vargas, José María (2006). “Trauma y memoria de la Guerra Civil y la dictadura franquista”. *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, n. 6. s/p. Disponible en: <http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d012.pdf>

Valverde Gefaell, Clara (2014): *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma generacional de la violencia política del siglo XX en el Estado español*. Madrid: Icaria.



Entrevistas

La insumisión de la poesía. Entrevista con Claudia Masin

The insubordination of poetry. An interview with Claudia Masin

Victoria Urquiza

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

urquizamv@gmail.com • orcid.org/0009-0001-6180-6441

Resumen

Claudia Masin nació en Resistencia, Chaco, Argentina, en 1972. Vivió en Buenos Aires durante 30 años. Es escritora y psicoanalista. Actualmente reside en Córdoba. Coordina talleres de escritura. Publicó once libros de poesía, un ensayo, dos antologías de su obra y una edición de su *Poesía reunida*. Su libro *La vista* ha obtenido el Premio Casa de América de España en 2002 y ha sido editado por Visor. Textos poéticos y ensayísticos de su autoría han sido editados en múltiples antologías en Latinoamérica y Europa. En la presente entrevista hablamos de su relación con la lengua, de la poesía como cura, de la génesis de sus libros, de la palabra poética y del silencio.

Palabras clave: literatura argentina, poesía contemporánea, ensayo, Claudia Masin

Abstract

Claudia Masin was born in Resistencia, Chaco, Argentina, in 1972. She lived in Buenos Aires for 30 years. She is a writer and psychoanalyst. She currently resides in Córdoba. She coordinates writing workshops. She has published eleven books of poetry, one essay, two anthologies of her work, and an edition of her *Poesía reunida*. Her book *La vista* received the Casa de América Prize in Spain in 2002 and was published by Visor. Some of her poetic and essayistic texts have been published in multiple anthologies in Latin America and Europe. In this interview, we discuss her relationship with language, poetry as healing, the genesis of her books, poetic language, and silence.

Keywords: Argentine literature, contemporary poetry, essay, Claudia Masin

Conocí la poesía de Claudia Masin, casi por casualidad, a partir de la lectura en un posteo de su poema “La helada”, que transcribo a pie de página¹. Este no es un dato menor: “La helada” abre su último libro de ensayos en los que la autora se explaya en torno a “la cura por la poesía”. A medida que avanzamos en su lectura, entendemos entonces el recorrido de su obra poética, su fuerza, las repitencias, lo que habilita en ella la palabra.

Cuando esta entrevista tiene lugar, son casi las siete de la tarde de un día lunes: el 30 de mayo de 2023. Haciendo un alto en nuestras obligaciones, Claudia y yo nos encontramos de manera virtual. Ella viene de presentar *Curar y ser curados. Poesía y reparación*, editado por Las furias en Córdoba. Habla lento, tranquila, segura. No hay rodeos, es directa, generosa con la palabra. Escucharla es otra manera de aprender.

Victoria Urquiza (VU): *Pensaba en el lenguaje poético como el desplazamiento de la lengua, ¿qué sucede con eso en tu poesía?*

Claudia Masin (CM): El lenguaje poético trabaja con el lenguaje, con el mismo lenguaje que hemos aprendido, con el lenguaje que se nos ha inculcado en la infancia y que viene cargado con una serie de mandatos, de prejuicios, de jerarquías que marcan que hay seres tanto humanos como no humanos que son superiores a otros, que hay especies que son superiores a otras, que están al servicio de lo humano y que dentro de lo humano hay rangos. Ese es el lenguaje con el que todos y todas,

¹ Quien fue dañado lleva consigo ese daño,/ como si su tarea fuera propagarlo, hacerlo impactar/ sobre aquel que se acerque demasiado. Somos/ inocentes ante esto, como es inocente una helada/ cuando devasta la cosecha: estaba en ella su frío,/ su necesidad de caer, había esperado/ formándose lentamente en el cielo/ en el centro de un silencio que no podemos concebir-/ su tiempo de brillar, de desplegarse. ¿Cómo soportarías/ vivir con semejante peso sin ansiar la descarga,/ aunque en ese raptó destroces la tierra,/ las casas, las vidas que se sostienen, apacibles,/ en el trabajo de mantener el mundo a salvo,/ durante largas estaciones en las que el tiempo se divide/ entre los meses de siembra y los de zafra? Pido por esa fuerza/ que resiste la catástrofe y rehace lo que fue lastimado todas las veces/ que sea necesario, y también por el daño que no puede evitarse,/ porque lo que nos damos los unos a los otros,/ aún el terror o la tristeza,/ viene del mismo deseo: curar y ser curados.

todes, invariablemente venimos. El lenguaje poético trabaja con ese lenguaje, trabaja con esas mismas palabras, que vinieron cargadas con marcas. El trabajo de la poesía es producir ese desplazamiento de los sentidos asociados a determinadas palabras, o sea, trabajar con estas palabras que instalaron un determinado sentido común, un sentido de lo que es normal o de lo que no es normal, un binarismo muy marcado que la poesía va a hacer estallar. Me parece que la tarea del lenguaje poético es hacer estallar ese binarismo y complejizar ese lenguaje; despojarlo, en la medida de lo posible, de esa carga de prejuicios, de mandatos, de juicios. Y transformarlo en otra cosa, incluso en algo que pueda estar a veces en las antípodas de aquello nos fue inoculado como un veneno en la infancia.

VU: *Y hablando de la infancia, sin dudas, es un tema que aparece constantemente en tu obra. Pensaba que cada libro lo va bordeando, como si fuesen coágulos que vas abordando una y otra vez. ¿Cómo surgen los libros?*

CM: Cada uno de los libros tiene su historia particular, su génesis particular. Excepto tres libros sobre películas que estaban ya de entrada pensados como serie. Uno de ellos es *La vista*, que es mi primer libro sobre películas, del año 2001, 2002. Después, hay dos libros sobre películas muy recientes que son *Lo intacto* y *El cuerpo*. Y vendrá un cuarto libro (creo que se va a llamar *La reparación*) con el que forman una especie de serie. Esos libros, *La vista*, *Lo intacto* y *El cuerpo*, sí fueron pensados con una conexión entre sí. De hecho, hay poemas que fueron saltando de un libro a otro. O sea que fui encontrando luego de escribirlos el hilo conductor de cada uno de los libros. Los poemas fueron escritos en el mismo lapso de tiempo, pero después el orden que fueron tomando tuvo que ver con una cuestión temática, con algo que percibí en algunos poemas más que en otros y que hizo que pertenecieran a un determinado libro. Esa es la historia de esos poemas, de los poemas ligados a películas, que a su vez trabajan con el procedimiento de la máscara: tomar un determinado personaje de cada film, niño, niña, adolescente, anciano, anciana, adulto, y adoptar su voz en el poema. Es un procedimiento que utilicé en varios libros, los cuatro

libros sobre películas, y en otro libro que se llama *Abrigo*, que es de 2004, que tiene que ver con los diarios y las cartas de Katherine Mansfield. Se trata de adoptar el habla, la voz de Mansfield, y escribir desde ahí. Es un procedimiento muy distinto al de mi último libro, *La mujer maravilla y yo*, en donde el yo poético aparece libre de máscaras, aparece en una presentación de mayor exposición. Como autora y también como persona, representó una liberación, en un punto, porque la máscara es un hermoso artificio que muchas veces te puede permitir decir cosas que te serían muy difíciles de decir desde el “yo”, pero a la vez planta un velo: la idea de que la voz que habla, este yo poético, no tiene nada que ver conmigo. Aunque sabemos que sí, pero bueno, la fantasía, el artificio que plantea ese procedimiento es que eso no lo estoy diciendo yo o que esto no tiene nada que ver con el yo biográfico, sino que es una voz otra. Un hermoso ejercicio para trabajar también la “empatía”. Yo usaba mucho la palabra “empatía” hasta que empezó a ser usada con fines *non sanctos*, se la apropió cierto discurso *new age*. Entonces se me dificultó seguir usándola y lo lamenté mucho porque es una palabra hermosa que no se merece el destino que está teniendo. Entonces empecé a utilizar la palabra “compasión”, que es una palabra que ya fue apropiada tantas veces por la religión católica y con la que podemos tratar de hacer ese movimiento de desplazamiento desde el lenguaje poético para llevarla hacia otros lugares y que no tenga nada que ver con la lástima sino con el intento de ponerse en el lugar del otro. Bueno, a ver, ¿es posible ponerse en el lugar del otro? ¿Hasta qué punto? Entonces la máscara tiene también ese costado: permite descentrar, salir del “yo” tan encerradito en sí mismo, y explorar un poquito más otras vidas, otros mundos. Imaginar. Yo siempre pienso que la imaginación es la base de la compasión. Si podemos imaginar cómo sería ser ese otro, es mucho más difícil que querramos exterminar a ese otro, matarlo, anularlo, invisibilizarlo. El otro pasa a ser tan humano como yo. Siempre lo fue, pero al hacer ese movimiento nos damos cuenta: “Uy. No le pasan cosas tan diferentes de las que me pasan a mí”. En el fondo, todos deseamos y tenemos...

VU: *Y sufrimos.*

CM: Claro, más o menos del mismo modo.

VU: *Y en el caso de los que no están pensados desde esa máscara, ¿hay una escritura de los poemas de manera individual o hay un proyecto?*

CM: Por lo general, en la mayoría de mis libros aparece como una idea, un cierto programa, por decirlo con una palabra, en relación al cual empiezo textos. Empieza como una búsqueda en la lectura, empieza a aparecer como la necesidad de leer a ciertos poetas. Yo no sé por qué. Recuerdo el libro *La cura*, por ejemplo. Fue escrito en unas largas vacaciones en las que había alquilado una pequeña cabaña y todo el tiempo llovió. Fue un mes y medio de lluvia y de estar en la galería de la casa escribiendo. Y yo, por suerte, había llevado una valija enorme llena de libros. La clave de qué es lo que se iba a escribir en esos poemas estuvo en las lecturas. Cada mañana me levantaba y decía: “necesito leer”, por ejemplo, “Viel Temperley”. Era uno de los autores que en ese momento había aparecido con fuerza. Y por supuesto José Watanabe, fue un autor que acompañó todo ese libro. De hecho, el título del libro es un homenaje a Watanabe, que tiene un poema que se llama “La cura” que es uno de mis preferidos de él. Y a partir de esas lecturas se empieza a construir el libro. Y comienzo a notar que hay un tono en común hasta que es algo muy claro. En otros libros, en cambio, empecé por la idea. Por ejemplo, en *Geología* empecé claramente por una idea que tenía como deseo infantil (esto es biográfico): ser geóloga. “Yo voy a ser geóloga cuando sea grande”. Era mi deseo infantil a partir de lo que yo creía que era la geología y de un manualcito de geología que había en la casa, que era muy poético. En realidad, está claro que lo que quería era ser poeta y me atraía muchísimo el lenguaje con el que se hablaba de las cosas del mundo en ese manual. Ahí sí hubo un programa. Empecé a comprar manualcitos de geología, me traje de Resistencia ese viejo manual de geología. Empecé a meterme en el mundo de los geólogos y de su jerga. Fue un trabajo fascinante, pero como dice Diana Bellessi (a mí me encanta esta frase) cuando una se arma un programa en relación a un libro, el poema siempre es el accidente de ese programa: siempre en algún momento te decís “no era

esto lo que yo había planeado”. Por suerte, los poemas saben mucho más que el yo consciente y hacen su recorrido y arman su propio territorio. Ese es para mí quizás el momento más hermoso y más desconcertante de escribir poesía: cuando te encontrás con un texto y decís “¿esto de dónde salió?”, o incluso, como me ha pasado, leer un texto y decir “pero si yo no pienso esto”. Una suerte de extrañamiento.

VU: *Algo que se devela, que estaba más allá y que aparece ahí, en la escritura.*

CM: Y que es real. Una dice “yo no pienso esto”, y debería decir “es mi yo racional el que no piensa esto”, pero eso está claramente en algún lugar y se manifiesta a través del poema, que tiene una línea directa con el inconsciente.

VU: *Desde tus primeros libros hasta los últimos, ¿qué sentís que se conservó y que sentís que cambió en tu poética?*

CM: Yo siento que se conservó cierta intensidad. La intensidad es algo que yo valoro mucho en la poesía, es lo que define también qué tipo de poesía o qué poeta, qué libro elijo leer o elijo releer una y otra vez. Valoro mucho la intensidad. Lo que he aprendido con los años es que hay muchas maneras de alcanzar la intensidad en un poema. Yo recuerdo que cuando estaba escribiendo el que fue mi primer libro, *Geología*, lo estaba trabajando con Diana Bellesi. Y Diana en aquel momento me decía: “Tenés que leer a Juan L. Ortiz”. Entonces lo leo. (Yo en ese momento leía Pizarnik, obviamente, tenía diecinueve, veinte años, cuando empecé a trabajar con Diana.) Después, la confrontó y le digo: “Esto es una porquería, es bucólico, aparece la naturaleza, yo no quiero tener nada que ver con esto”. Claro, porque mi idea de la intensidad eran los poetas malditos. Hoy, obviamente, siempre vuelvo a Juan L. Ortiz. Puedo ubicar la intensidad en Juan L. Ortiz, dónde y cómo se construye esa intensidad. Hay diferentes modos, no hay una sola manera de crear intensidad en un poema. Creo que esa es una de las grandes diferencias: que yo tenía otra idea de la intensidad en aquel momento. Creo que es muy visible el salto que se da del primer libro al segundo. En el primer libro yo ligaba intensidad a tragedia, ligaba

intensidad a enojo, estaba muy enojada y eso se aprecia en ese libro: había una rabia hacia el mundo, hacia mi propia historia, hacia mi propia infancia. Estaba muy enojada. Y recién en el segundo libro... (No es que haya dejado de estar enojada mágicamente; durante muchos años estuve muy enojada.) Pero en el segundo libro la poesía fue haciendo por sí misma algo con esa rabia. Fue dándole un canal, fue poniéndole un dique a esa rabia que me parece que en el primer libro se manifiesta de una manera muy explosiva. Entonces empieza a aparecer algo que va a ser central después: la posibilidad de reparación, de reconciliación con esa historia, con esa infancia, con el mundo, con nosotros. Eso va a ser el núcleo de casi todos mis libros, esa posibilidad de transmutación de experiencias oscuras, no necesariamente en experiencias luminosas, pero sí en experiencias que empiecen a mostrar sus matices, su complejidad. Y a mostrar que en la oscuridad también habría cierta forma de la luz. Algo parecido a lo que te decía de la intensidad. Hay diferentes maneras en las que lo luminoso, por decirlo de alguna manera, o lo celebratorio, puede aparecer aún en lo trágico, en lo dramático. Es lo que termina de manifestarse con mucha claridad en mi último libro. En *La mujer maravilla y yo*, aparece ese daño constitutivo como el origen de la posibilidad de escribir poesía. El daño como aquello que puede transmutarse en potencialidad. Creo que es algo que está de alguna manera sugerido a lo largo de mis libros y que en este último está enunciado.

VU: *Hablás, en Curar y ser curados, de la escritura como la posibilidad de medir el daño, de reconocer al otro, de la cuestión reparadora de la palabra... ¿Qué sucede con la recepción de la poesía o qué le aporta a quien está dañado?*

CM: Tengo constantemente experiencias muy hermosas en relación a eso. La verdad que me siento una privilegiada. Si hay algo que me ha dado la poesía es ese eco, esa reverberación. Te diría que pasa casi constantemente: un mensajito cada día, por algunas de las redes. Ni hablar en las lecturas, en las presentaciones: gente que se acerca y te manifiesta que hay algo del orden de la compañía, que hay algo del orden de lo reparatorio que encontró en mi escritura y que es algo que,

en realidad, yo nunca me hubiera atrevido ni siquiera a visionar ni en los sueños más locos. La intención original era que esa reparación pudiera darse al menos en el campo de mi propia vida, pero que pudiera ejercer un efecto del mismo estilo en la vida de los demás, de otros, es algo que no estaba en los cálculos. Eso incalculable que tiene la poesía: cómo puede afectar la vida de los demás. Y eso claramente, para mí, es lo mejor que me dio la poesía. Esa interlocución, esa sensación de contacto muy cercano con otros a los que ni siquiera conozco personalmente o que ni siquiera me conocen personalmente. Se acercan a contarme sus cosas y cómo en sus cosas mi poesía tuvo algo que ver, participó de esa experiencia de alguna manera. Eso no deja de asombrarme, de maravillarme y de parecerme mucho. Siempre tengo esa sensación de que es un montón. Es como un regalo que no merezco. Es como si sintiera “yo no hice nada”. Están los poemas. Y los poemas y yo tenemos un contacto, pero no hay una voluntad sino que justamente parten de una zona que es bastante ajena a la voluntad. Entonces, bueno, yo después recibo el crédito, pero...

VU: *Es un efecto colateral bueno.*

CM: Es un efecto colateral, se da por añadidura. Pero yo quisiera explicarles: “no soy yo”. Entre quien escribe y el poema hay, para mí, un contacto mínimo y una distancia insalvable. No sé decirlo de otra manera, pero sé que es así.

VU: *Pensaba también en el tema de lo indecible. Bueno, lo hemos estado rondando un poco y también el silencio. Hay algunos poemas que son muy breves, que creo que están condensados y que ese silencio está más presente que en otros. ¿Vos cómo lo pensás?*

CM: En mi vida también ha sido una fuerza muy potente y muy destructiva la del silencio. Tengo una relación con el silencio bastante conflictiva. Precisamente ahora, a pedido de una editora, que además es una escritora que quiero mucho, me estoy animando a entrar en el terreno de la novela. Estoy escribiendo una novela que, además, es una novela de no ficción. Al visitar ciertos momentos de la historia personal en función de esta novela, me encontré con esta relación

personal con el silencio. Básicamente, con cuestiones autobiográficas: pasar de ser una niña que hablaba todo el tiempo a ser una niña prácticamente muda, y mantener esa mudez social durante muchísimos años. Te diría que recién bastante después de los 30 años eso empieza a erosionarse y empieza a parecer la posibilidad del habla. Mientras tanto, sí existía la posibilidad de la escritura. Pero la escritura no es el habla. Me parece que hay algo, en la mayoría de mis libros, que tiene como una característica un poco torrencial. Hay mucha palabra, hay mucho dicho. Y hay que pensar que en gran parte de mi vida esto se contrapuso a una persona que en su vida era extremadamente silenciosa. Bueno, ahí la escritura fue como un modo de dar canal a todo esto que no podía decirse, muy anclado en los secretos familiares, en los mandatos que obligaban a callar. No me lo mostró tanto la terapia como el libro que estoy escribiendo. Lo pude tener ahí con tanta claridad, al escribirlo. Yo creo que eso tiene que ver bastante con el hecho de que yo no me sienta tan representada por los libros de versos más breves, de poemas más cortos como *Abrigo*, *El verano* y *El secreto*. Son libros que trabajan más con lo no dicho, con el silencio. Y hay un punto de incomodidad para mí. No es el lugar donde prefiero quedarme. Te conté algo de mi historia personal porque está entrecruzada. Es inevitable que haya entrecruzamiento, creo que tiene que ver con eso: algo de esta incomodidad con ciertas estructuras donde es constitutivo el silencio, el espacio en blanco, lo no dicho, lo elíptico, lo velado. Y una sensación de mucha mayor plenitud con las formas extensas, con la posibilidad de expandir los sentidos, de construir los poemas un poco por acumulación, ir sumando elementos. Es ahí donde yo me siento realmente plena en la escritura. Y es en relación a esos otros libros con los que tengo una mayor distancia, pero por alguna razón en esos momentos esa era la forma que necesitaba, o la que podía.

VU: *Qué interesante cómo escritura y vida van siendo una sola amalgama.*

CM: Sí, sí, yo lo pienso así. Que si bien la escritura no es la vida y el texto no es una especie de testimonio cien por ciento real de la vida,

sino que también es una construcción ficcional, el texto está atravesado por el lenguaje y, por ende, hay un trabajo de edición: qué se decide contar, qué no, qué se elide, qué se incluye, cómo se narra lo que se narra. Ahí no podemos hablar de vida real. Hay otra cosa que no es ni vida real ni solo poesía. Es como una mezcla de ambas.

VU: *Una suerte de personaje que no es el yo, pero tampoco deja de serlo.*

CM: No podría decirse que no tiene nada que ver con el yo. Por lo menos en mi caso. No me animaría a decir esto en relación a otros autores, pero en mi caso ni está tan lejos de la biografía ni está tan cerca. Está en un terreno propio, en un terreno que arma la poesía, un imaginario que solo existe allí, ni en la realidad ni en la pura fantasía.

VU: *Me contabas que tus inicios habían sido con Diana Bellessi. Hoy en día, ¿cómo trabajás los textos? ¿Tenés a alguien que sea interlocutor/a?*

CM: Generalmente en estos últimos libros esa interlocutora fue mi pareja, que sí me fue señalando algunas cositas. No soy muy amiga de dar a leer los textos a más de una o dos personas. Me parece que puede generar mucho ruido y perjudicar al texto. Lo siento así en esta instancia, habiendo pasado tantos años de taller. Sí me he encontrado ahora, lo cual es una experiencia hermosa y totalmente desestructurante, con el desafío de construir una estructura de algo que pueda ser leído como una novela. Por suerte, es una época donde las novelas son muchas veces híbridas, sobre todo las novelas de no ficción, donde está habilitado el cruce de los discursos: que aparezca algo de lo ensayístico, de lo poético, además de lo narrativo. Digo “por suerte” porque no sabría, no querría construir personajes a la manera clásica, a la vieja usanza, construir diálogos; no es el tipo de literatura que me interesa escribir. Pero sí me interesa contar historias. Y me vi con este libro como retrotraída a mis primeros tiempos. Ha pasado mucha agua debajo del puente, pero esta es una experiencia que nunca tuve: escribir una novela y una novela de no ficción. Entonces, acá, sí hay un intercambio con las editoras, y lo revelo: una de ellas es Selva Almada,

que es una interlocutora increíble, un privilegio. El plan de trabajo con la editorial incluye que cada dos meses tengo que hacer entregas de la novela. Ahora sí, frente a este desafío, siento que necesito esa lectura de alguien con un pulso narrativo muy poético. Confío en su lectura: va a saber ubicar ese momento en que lo lírico aparece en la narración. En este momento, la interlocutora es ella y las otras editoras de Salvaje Federal.

VU: *Volviendo a la poesía, ¿cuándo sabés que está cerrado un poema?*

CM: Creo que hay una intuición. Confío mucho en la intuición, en algo que va más allá del pensamiento racional, que te indica que hasta ahí podés llegar con ese poema. A veces, porque el poema está logrado, porque pudo llegar al punto al que ese poema podía llegar y, a veces, porque simplemente tus propias limitaciones hacen que ese sea el punto máximo al que podés llegar con ese poema. A veces, el poema se cierra sin estar cerrado. A veces se cierra porque ya no hay nada más que hacer. Hay poemas que son trabajosos. Así como hay poemas que parece que vinieran escritos, a los que tenés que tocarles dos o tres cositas, hay otros que son un trabajo y un esfuerzo que nos enfrenta con la frustración y el fracaso todo el tiempo, y a veces la cosa queda en fracaso y frustración, no germina. Otras veces, el poema queda en una versión que es la mejor versión posible. La mejor versión que vos podés en ese momento. Y también hay que saber aceptarlo. Hay un punto en que decís esto no termina de llegar al lugar donde este poema podría llegar, pero yo no soy capaz en este momento de hacerlo llegar, entonces esta será la versión que quedará. Creo también que esto es un elemento constitutivo de la poesía: la imperfección, el “error”, lo no totalmente logrado. Es parte del asunto. No creo en un libro cuyos poemas estén todos igual de pulidos y de logrados. Creo que, en todo caso, si eso existiera, sería un libro al que le faltaría un poco de barro.

VU: *Un poco de humanidad.*

CM: Sí, sí...

VU: *No lo había pensado, hay textos que dan hasta ahí...*

CM: Sí, o hasta ahí da una. El poema alguna vez, en el futuro, podría ser retrabajado, pero hay cosas que una en un determinado momento no ve y quizás en otro momento sí.

VU: *¿Cómo es que decidís escribir el libro de ensayos Curar y ser curados, que por otra parte viene a completar todo el universo que se plantea en los libros de poemas?*

CM: Sí, particularmente para mí es como un complemento muy claro de *La mujer maravilla y yo*. *Curar y ser curados* fue escrito poco tiempo después y con mucho del imaginario de *La mujer maravilla* muy presente, también de los otros libros. De hecho, hacia el final del libro hay un capítulo que es “Lo que solo puede decirse en los poemas” donde hay un poema de *La siesta* y un poema de *La mujer maravilla*. Y la propuesta surgió como la de la novela. Esta editorial, Las furias, que me parece maravillosa por lo interesante y raro de su catálogo, me propone escribir un ensayo acerca de este tema, que es un tema que yo había venido pensando mucho y sobre el que ya había escrito un par de pequeños textos ensayísticos. El tema era puntualmente la poesía y la cura: si la poesía cura, qué papel juega la reparación en relación a la poesía. Fue una oferta que no pude rechazar: justamente era “el” tema. Era mi oportunidad de sistematizar un poquito mis ideas acerca de este tema que me había rondado desde el primer libro de una u otra manera. Y también pensar nuevas ideas. En el proceso de escritura del ensayo, hubo muchas ideas que surgieron, muchas ideas nuevas, a partir de lecturas, a partir de asociaciones nuevas que fue generando la propia escritura. Fue un desafío muy grande porque yo explícitamente no quería escribir un ensayo abiertamente poético. Quería escribir un ensayo de ideas, quería que ciertas ideas estuvieran ahí claramente anunciadas. Era muy importante esto. El otro día, alguien me decía en un taller en el que participé como invitada: “A mí el ensayo me gustó, pero no me atravesó el cuerpo y no me emocionó de la misma manera que *La mujer maravilla*.” Y lo entiendo porque son terrenos distintos, pero el ensayo también responde a cierto deseo mío. Yo acá quiero dejar constancia de algunas ideas. Si bien es importante para que estas ideas sean transmitidas que estén estos poemas, es importante contar

la historia de estos poemas. Me parece que ese es un punto crucial del libro: exponer cómo fue la cocina de la escritura de esos poemas, sobre todo en relación a ciertas cuestiones. Pero era importante que no fuera un texto que pudiera ser leído solo como poesía con cierto tinte ensayístico, sino al revés, un ensayo con algunos tintes poéticos, pero tampoco tan marcados. Fue una decisión que tomé en un momento y me parece que estoy conforme con eso. Por otro lado, el tema del libro es controvertido, es un tema discutido. Hay muchos poetas que tienen una opinión muy firme: “no, la poesía no tiene nada que ver con lo terapéutico”. Yo estoy de acuerdo, tiene que ver con la cura pero no con lo terapéutico. Tenía que explicarlo.

VU: *No hay otro género que sea tan flexible como para permitirte exponer la idea y al mismo tiempo incluir estos tintes poéticos.*

CM: Exacto.

VU: *A mí me pareció un libro muy claro.*

CM: Es lo que busqué. A veces, la poesía por su propia naturaleza es más metafórica. Tiene más matices. En el ensayo yo busqué que hubiera claridad. Incluso, a veces, resignando un poquito la belleza en el decir en pos de la claridad en la transmisión.

VU: *Te hago una última pregunta, ¿por qué elegiste la poesía?*

CM: En realidad, más que una elección es el modo de relación con el lenguaje del que me siento cerca. La primera vez que yo leí un libro que por la relación con el lenguaje me impactó, fue un libro teóricamente de narrativa (mirá, hablando de géneros). Un libro de Marguerite Duras. Ese fue el punto de quiebre. Yo era muy pero muy lectora y, sin embargo, nunca había leído algo como eso. Esa fue la primera vez que me encontré con la poesía. Había leído libros de poemas: las rimas de Bécquer, Neruda. No me habían producido nada ni remotamente parecido. Cuando leí ese libro inmediatamente dije “yo quiero escribir así”. (Una ambición chiquitita: escribir como Duras.) Lo que quiero decir es que me di cuenta de que esa era la relación que quería tener con el lenguaje, cuerpo a cuerpo. La que tenía ella en ese libro. Buscar esa

intensidad, buscar esas epifanías, esos momentos de estallido. Eso es, me parece, característico de la poesía. No fue una elección. Fue un descubrimiento. Este es el lenguaje con el que yo quiero trabajar.

Referencias

Masin, Claudia. (2023). *Curar y ser curados. Poesía y reparación*. Buenos Aires: Las furias.

Masin, Claudia. (2022). *La mujer maravilla y yo*. Buenos Aires: Caleta Olivia.

Masin, Claudia (2020). *El cuerpo*. Córdoba: Portaculturas.

Masin, Claudia (2018). *Lo intacto*. Buenos Aires: Hilos Editora.

Masin, Claudia (2010). *El verano*. Resistencia: Librería de la Paz

Masin, Claudia (2006). *El secreto*. Resistencia: Librería de la Paz

Masin, Claudia (2002). *La vista*. Madrid: Visor.

Masin, Claudia (2001). *Abrigo*. Buenos Aires: Nusud.

Masin, Claudia (2001). *Geología*. Buenos Aires: Nusud

Watanabe, José (2008). "La cura". En *Poesía Completa*. Valencia: Pre-Textos.

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:

- PIDESEC. 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://sfedora.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 diarias 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 recupero 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 Scaranò. 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@ffvl.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.