



Imagen creada por IA en Stable Diffusion 1.5

ISSN 0556-6134 (impreso)  
ISSN 2683-8389 (en línea)

**RM**  
**532**

MISCELÁNEA

JULIO-DICEMBRE 2023

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
MENDOZA · ARGENTINA



# REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 53 Nº 2

ISSN 0556-6134 – eISSN 0556-6134

---

**ilm** Instituto de  
Literaturas  
Modernas

Universidad Nacional de Cuyo  
Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Literaturas Modernas  
Mendoza, República Argentina

JULIO - DICIEMBRE

2023

## Datos de la Revista - Journal's information



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 53, N°2, JULIO - DICIEMBRE 2023, Mendoza (Argentina).

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo Centro Universitario. Parque General San Martín, Mendoza, Argentina.

Teléfono: 54-261-4135004, interno 2212 - ✉ [revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar](mailto:revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar)

Diseño gráfico: Clara Luz Muñiz  0000-0001-7184-0507 ✉ [diseño@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:diseño@ffyl.uncu.edu.ar)

La imagen de tapa fue realizada por la IA Stable Diffusion 1.5 a través de <https://creator.nightcafe.studio/>



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
FILOSOFÍA Y LETRAS



ÁREA DE REVISTAS  
CIENTÍFICAS Y  
ACADÉMICAS

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

Contacto y redes: ✉ [revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar)

Facebook: @arca.revistas - Instagram: @arca.revistas

### Revista

Revista de Literaturas Modernas / Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas. -  
N° 1 (1956) - Mendoza, Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de  
Filosofía y Letras. Instituto de Literaturas Modernas.

Vol. 53, N°2 (julio-diciembre 2023). 21 cm.

77 pp.

ISSN 0556-6134 y eISSN 0556-6134

Semestral

I. Literatura. II. Literaturas nacionales. III. Crítica literaria.

La *Revista de Literaturas Modernas (RLM)* es la publicación oficial del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina). Está dedicada a la difusión académico-científica de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Incluye, además, entrevistas, documentos relevantes y reseñas.

Fue fundada en 1956, con periodicidad anual. A partir de 2013, es semestral. También puede accederse a ella en formato digital, a través del Repositorio Institucional de la Universidad Nacional de Cuyo ([www.bdigital.uncu.edu.ar](http://www.bdigital.uncu.edu.ar)) y en su portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Está indizada en el Directorio de Latindex.

*Revista de Literaturas Modernas (RLM)* is the official publication of the Institute of Modern Literatures at the Faculty of Philosophy and Letters, Cuyo National University (Mendoza, Argentina). It aims at the academic-scientific spreading of literary research, focused both on theoretical-critical and methodological issues related to the specificity of its object, as well as to the inter-relation with other disciplines. In addition, it includes interviews, relevant documents, and book reviews.

Founded in 1956, the journal was printed annually until 2013, when it started appearing twice a year. It may also be accessed through the Institutional Repository at Cuyo National University's webpage [www.bdigital.uncu.edu.ar](http://www.bdigital.uncu.edu.ar) and in its Digital Journals site:

<http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/literaturasmodernas>

Our Journal belongs to Latindex catalog.

Las opiniones vertidas en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente el pensamiento del Comité Editorial. El uso de imágenes que ilustran los artículos y sus derechos correspondientes son responsabilidad del autor que firma el artículo.

Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente.

El título de la revista puede abreviarse con las siglas *RLM*.



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>. 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. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. 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.

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.gob.ar/>, enmarcado en las 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.

The copy of these articles is allowed providing the proper citation of the sources. The following paper is under the "Attribution- NonCommercial- ShareAlike" license 4.0 international (CC BY-NC-SA 4.0). You have freedom to copy and redistribute the material through any medium or form; to adapt, change, and create a document based on the material citing the source correctly. The following is an explanation of the terms: Attribution -- you should correctly give credit, copy the link to the license, and indicate made changes if there are any. You may do it in any reasonable form without suggesting that the use of the material or you are supported by the licensor. Non-commercial -- you cannot use the material with commercial purposes. ShareAlike -- If you mix, change, or create a new document using the material, you should distribute its contribution using the same license than the original. There are no further restrictions - You cannot apply legal terms or technological measures that may legally restrict others to do any and all use of the material allowed by the license. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.en>

This magazine is published through an "Integrated System of Documentation" (spanish abbreviation: SID) that forms the digital archive belonging to Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/> from its digital magazines portal in OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Our digital institutional archive is part of the "National Digital Archives System" (spanish abbreviation: SNRD) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/> which is governed by the following Argentine laws: Law No. 25 467, Law No. 26 899, Regulation No. 253 from December 27th, 2002 from the then called "Secretariat of Technology, Science and Innovation", Regulations from the Ministry of Technology, Science and Innovation No. 545 from December 10th, 2008, No. 496 from May 17th, 2011, No. 622 from September 14th, 2010, and No. 438 from June 29th, 2010. All these Laws together establish and regulate the free access (open to everybody and free of charge) to scientific literature, in order to stimulate its free availability on the Internet and to allow any user to read, download, copy, print, distribute, or any other legal use without financial barriers (of any kind.)

In the same way editors shall not have the right to collect money for the distribution of the material. The only restriction about the material distribution and copy is to give the author the moral control about the integrity of his/her work and the right to be recognised and cited properly.

# Comité editorial de la Revista de Literaturas Modernas

**Director:**

Claudio Maíz (Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

**Editora:**

Federica De Filippi (Universidad Nacional de Cuyo), Argentina.

**Diseño gráfico y diagramación:**

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

**Correctora de pruebas**

Florencia Di Rocco (Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

**Comité académico-científico**

Cristina Piña (Universidad Nacional de Mar del Plata), Argentina

Edson Faundez (Universidad Concepción), Chile

Javier de Navascués (Universidad de Navarra), España

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires, Universidad de Lomas de Zamora), Argentina

Marta Castellino (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina

Susana Beatriz Tarantuviez (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional de Cuyo), Argentina



# Índice

Nota editorial

**Federica De Filippi** **7**

## MISCELÁNEA

Los rastros de violencia en el personaje mítico de Medea en *Polifonía* de Diana de Paco Serrano / *The traces of violence in the mythical character of Medea in Polifonía by Diana de Paco Serrano*

**María Silvina Delbueno** **12**

Escritura femenina y género literario. La impronta vanguardista de Fina Warschaver / *Literary Genre and Feminist Writing. The avant-garde marks of Fina Warschaver*

**Carina Fernanda González** **29**

El intelectual ante la realidad: Ensayo y lenguaje del disenso en Mario Benedetti / *The intellectual before reality: Essay and language of dissent in Mario Benedetti*

**Claudio Gustavo Maíz y Constanza Correa Lust** **58**

Autoficción en México y los estudios literarios contemporáneos / *Autofiction in Mexico and contemporary literary studies*

**Carlos Alberto Navarro Fuentes** **81**

Martina Chapanay: leyenda y novela de una gaucha montonera y salteadora / *Martina Chapanay: a Legend and a Novel about the Highway Robber and a Montonera Gaucha*

**Emiliano Sued** **109**

## RESEÑA

Guevara, M. (2022). *Juan Filloy en la década del 30: Configuraciones de la Nación y sus identidades*. Eduvim, 2022, libro digital, EPUB. ISBN 978-987-699-741-6

Ana Lis Señorena

135



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 53, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2023 | PP. 7-9

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

## Nota editorial

**Federica De Filippi**

**Editora**

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo  
Argentina

[federicadefilippic@gmail.com](mailto:federicadefilippic@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-8179-3943>

Este número de la *Revista de Literaturas Modernas* presenta una variedad de artículos que exploran diversas obras y autores desde múltiples miradas que se caracterizan por su actualidad. Estos cinco artículos nos proponen lecturas que van desde la re-lectura de la gaucha montonera Martina Chapanay hasta la obra *Polifonía* del 2001 de la española Diana de Paco Serrano, pasando por la obra del reconocido ensayista e intelectual latinoamericano Mario Benedetti; la de la prolífica y comprometida narradora, poeta, dramaturga, ensayista y traductora Fina Warschaver y sin dejar de lado las autoficciones mexicanas de los siglos XX y XXI. Además, este número incluye la reseña del libro *Juan Filloy en la década del 30: Configuraciones de la Nación y sus identidades* de la Dra. Martina Guevara escrita por Ana Lis Señorena.

En las páginas que continúan María Silvina Delbueno, de las Universidades Nacional de La Plata y Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, propone una lectura que pone una perspectiva “netamente femenina” del mito, el territorio y la violencia en el artículo “Los rastros de violencia en el personaje mítico de Medea en *Polifonía* de Diana de Paco Serrano”. Así, en los diálogos de Penélope, Fedra, Clitemnestra y Medea, la autora busca lo común, lo



compartido del trauma y la memoria haciendo foco en Medea y su interrelación con el Esónida.

Por otro lado, Carina Fernanda González de la Universidad Nacional de San Martín pone de manifiesto la lucha de Fina Warschaver, descendiente de ruso-judíos que a comienzos del siglo veinte se habían radicado en el litoral argentino, para discutir el sistema patriarcal a partir de una narrativa vanguardista que anticipa la diversidad de los feminismos por venir. Su trabajo titulado “Escritura femenina y género literario. La impronta vanguardista de Fina Warschaver” revela la experimentación narrativa como herramienta para establecer identidad.

Claudio Maíz y Constanza Correa Lust de la Universidad Nacional de Cuyo abordan la relación entre el rol de los intelectuales en los sesenta latinoamericanos y el lugar preponderante que el ensayo tuvo como práctica discursiva privilegiada de estos sujetos en el artículo titulado “El intelectual ante la realidad: Ensayo y lenguaje del disenso en Mario Benedetti”. A partir del análisis de la experiencia y la obra del ensayista uruguayo, los autores acercan una vez más el “debate sobre la funcionalidad de la literatura en tanto instrumento de cambio social y resistencia cultural”.

En “Autoficción en México y los estudios literarios contemporáneos” Carlos Alberto Navarro Fuentes de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí proporciona una introducción teórica general a la autoficción. No solo hace un recorrido por la historia del concepto a partir del análisis de autoficciones mexicanas de los siglos XX y XXI, caracteriza, limita y destaca este concepto, sino que realiza una propuesta teórico-conceptual sobre la importancia del estudio de la autoficción como parte significativa de la literatura y los estudios literarios contemporáneos.

Para finalizar, Emiliano Sued de la Universidad de Buenos Aires propone en “Martina Chapanay: leyenda y novela de una gaucha montonera y salteadora” la contraposición de dos textos, “Martina Chapanay: leyenda histórica americana”, de Pedro Desiderio Quiroga, y *La Chapanay*, de Pedro Echagüe. Es a partir de estas lecturas de

textos poco estudiados que se hace presente la imagen de Martina que configura una rebeldía contra el mandato de género que acompaña su espíritu materno y trasciende los conflictos políticos y legales.

Esperamos que este número contribuya a los estudios de lo contemporáneo entendido desde múltiples aristas y, por qué no, proponga nuevos estudios para la posteridad.

¡Buena lectura!

REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

Vol. 53, Nº 2, Julio-diciembre 2023

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>



## MISCELÁNEA





REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 53, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2023 | PP. 11-28

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 05 ABR 2023 – ACEPTACIÓN 19 SEP 2023

## Los rastros de violencia en el personaje mítico de Medea en *Polifonía* de Diana de Paco Serrano

*The traces of violence in the mythical character of Medea in  
Polifonía by Diana de Paco Serrano*

María Silvina Delbueno

Universidad Nacional de La Plata  
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires  
Argentina  
[silvinadelbueno@yahoo.com.ar](mailto:silvinadelbueno@yahoo.com.ar)

### Resumen

Quizá *Polifonía* (2001) constituya una de las obras salientes de la literatura española contemporánea que aborda los mitos griegos como sustrato para la dramaturgia. La autora, Diana de Paco Serrano da voz a cuatro mujeres altamente conocidas en la Antigüedad, Penélope, Fedra, Clitemnestra y Medea, que entablan diálogos entre sí y con sus pares, los hombres que las han marcado en el pasado. Paco Serrano intenta recodificar, en quince escenas de una pieza armónica, el papel de la mujer partiendo de la culpabilidad, clave de la obra, y así trata de reconstruir el destino trágico de cada heroína. Desde la conciencia psicológica ellas se hallan en una cárcel imaginaria fuera del tiempo y del espacio y, como prisioneras de un papel reviven el mito que les pertenece desde un juego meta-teatral. Entonces mito, territorio y violencia se presentan desde una perspectiva netamente femenina.

**Palabras clave:** Medea – Recepción – *Polifonía* – Paco Serrano – Violencia

Perhaps *Polifonía* (2001) constitutes one of the outstanding works of the contemporary Spanish literature that uses the Greek myths as a sublayer background of the dramaturgy. The author, Diana de Paco Serrano gives voice to four women highly known in the ancient times. Penelope, Phaedra, Clytemnestra and Medea open dialogues among themselves and with their pairs, the men who have marked them in the past. Paco Serrano tries to re-code, in fifteen scenes of a harmonious piece, the role of the woman starting from the guilt, key of the play, and thus she tries to reconstruct the tragic fate of each heroine. From the psychological conscience they are located in an imaginary prison out of time and space, and as prisoners of a role they revive the myth that belongs to them from a meta-theatrical game. So, myth, territory and violence are presented from a feminine perspective.

**Keywords:** Medea – Reception – *Polifonía* – Paco Serrano – Violence

## Introducción

Quizá *Polifonía* (2001) constituya una de las obras salientes de la literatura española contemporánea que aborda personajes míticos griegos altamente conocidos desde la Antigüedad clásica<sup>1</sup>. Lo que nos ha quedado, “la historia postgriega, podría resumirse en la continuidad y en las rupturas de los géneros literarios, de los estilos artísticos, continuándolos, renovándolos, o transformándolos según los casos” (Rodríguez Agradados, 2004, p. 17) pero sin poder olvidar la referencia a los orígenes, incluso cuando se intenta plantear una ruptura completa con la tradición de ciertos temas<sup>2</sup>. En este sentido, Lorna Hardwick nos dice: “The implications for the study of classical texts are important since they suggest that the meaning attributed to an

---

<sup>1</sup> La obra *Polifonía* (2001) fue finalista del Premio Calderón de la Barca 2000.

<sup>2</sup> García Jurado (2015, p. 14) sostiene: “[...] a la hora de comparar las etiquetas de “Tradición” y “Recepción clásica”, la primera característica que apreciamos es la de la desproporción temporal que hay entre ambas acuñaciones. Mientras que la primera data de finales del siglo XIX (gracias al ya citado Comparetti, 1872) y su acuñación definitiva y universal no tiene lugar hasta mediados del siglo XX (por obra de Gilbert Highet, 1949), la segunda proviene de finales de los años 60 del siglo XX (precisamente la *Rezeptionästhetik* de Hans Robert Jauss, 2000) y no se constituye como tal etiqueta (*Classical Reception*) hasta el siglo XXI. Por su parte, al tener el término “Recepción” un carácter general, el adjetivo “clásico” contribuyó asimismo a cerrar una nueva disciplina ligada, en principio, al ámbito de los Estudios Clásicos aunque no de manera excluyente [...]”.

ancient text is shaped by the historical impact of its subsequent receptions” (2003, p. 8).

Nuestro objetivo se fundamenta en los estudios de recepción<sup>3</sup>, especialmente en la manera en que Diana de Paco Serrano revive los mitos griegos como sustrato para su dramaturgia con el propósito central de estudiar la actualización que esta obra propone en los personajes míticos como personajes femeninos que han atravesado estallidos pasionales de violencia<sup>4</sup>, respondiendo así a una preocupación y una búsqueda de las causas del sufrimiento. Particularmente nos enfocaremos en el personaje mítico de Medea y su interrelación con el Esónida, anclados en la obra española<sup>5</sup>. Por tanto, intentaremos disponer, desde “la transtextualidad o trascendencia textual del texto, (...) todo lo que pone al texto, en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989, p. 9-10), de una serie de similitudes y de intertextos de lectura que relacionen y vinculen la tragedia *Medea* de Eurípides con la obra *Polifonía* de Paco Serrano. Por ello, este trabajo abarca un ámbito interdisciplinario, se plantea como un aporte de interpretación dialógico y, como sostiene Susan Basnett (1993), tiene que ver con modelos de conexión entre las literaturas a través del tiempo y del espacio. En concordancia con ello, Paco Serrano asevera:

---

<sup>3</sup> Cfr. Hardwick, L. (2003), Martindale (2007), De Pourcq (2012), entre otros.

<sup>4</sup> Diana de Paco Serrano (Murcia, 1973) es una investigadora teatral, y una especialista en literatura griega y comparada. Desde el año 2000 es Profesora Titular de Griego Clásico en la Universidad de Murcia. Su primera obra, *Eco de Cenizas* fue editada por la Universidad de Sevilla y publicada en 1999, por la que obtuvo el Accésit de Teatro en el V Certamen Literario de esta universidad (1997). Ello la ha llevado a la creación de obras como *Polifonía* (2001), *Lucía* (2002) que trata el mito de Electra, o *El canto póstumo de Orfeo* (2009) que aborda el mito de Medea. En su tesina estudió *Egisto* de Domingo Miras y su tesis doctoral se basó en *La Saga de los Atridas* en el teatro español contemporáneo. En el año 2009, el Teatro Principal de Palencia le otorgó el Premio Palencia de Teatro a *Obsesión Street*. Al año siguiente, fue nominada al Premio Max por el Mejor Espectáculo Revelación por esa misma obra. En el año 2015 fue galardonada con el I Premio Irreverentes de Comedia por *De mutuo acuerdo y otras obras menudas* organizado por el sello editorial Ediciones Irrelevantes.

<sup>5</sup> Vilches de Frutos (2003, p. 21) En este sentido, confirma:

La recreación de algunos mitos griegos constituye uno de los vehículos elegidos por los autores dramáticos para reflexionar sobre la identidad humana, abordar los problemas generados por la existencia de nuevos modelos sociales, tratar de definir las emergentes relaciones surgidas por la consolidación de los mismos y buscar las claves de comprensión para entender mejor esos cambios.

El mito mantiene su verdad como símbolo, pero es contemplado desde una nueva visión del mundo que se identifica, en ciertos aspectos, con esquemas del pasado. El conjunto de las lecturas que conforman el mito del nuevo receptor está determinado por la actuación del “filtro mágico”, el tamiz que va añadiendo aspectos y restando otros al núcleo significativo y permanente heredado de la tradición en el devenir de los años. (2005, p. 27)

En el momento de interactuar con el mito, cada escritor enfatiza algunos aspectos del mismo y deja de lado otros, propone la noción de variación y de cambio de acuerdo con su propósito personal. En esta línea, el título *Polifonía* propone el sema de las múltiples voces que la autora dota a las mujeres silenciadas, voluntaria como involuntariamente a partir de la antigüedad clásica. Por tal motivo, entabla el diálogo entre cuatro personajes femeninos atormentados, signados por el dolor de la memoria desde el trauma del pasado que se aúnan solidariamente frente a la violencia. El común denominador en tres de ellas es el daño, el perjuicio que han cometido y las deturpadas consecuencias del mismo. Ellas son: Clitemnestra, Medea y Fedra insertas en un mismo tiempo, indefinido, y en un mismo espacio<sup>6</sup>, una caverna, un confinamiento punitivo deliberadamente confuso en el que permanecen, entre silencios y diálogos, luces y sombras. Penélope centraliza el eje a partir del cual giran las otras tres mujeres y la caverna, metáfora de cárcel, de muerte como de libertad, recepcionará la angustia de las cuatro que claman por su inocencia. Dicha caverna parece parangonarse a la conciencia de cada una de ellas, pues se halla construida con el resto del pasado de todas, insertas allí a fin de expiar una culpa, a excepción de una serena Penélope que, al parecer, se presta a hacer compañía al resto femenino. Sin embargo, ella, finalmente, se erige en su propia Parca, pues una vez que les ha devuelto el recuerdo todas

---

<sup>6</sup> Si nos enfocamos en el ámbito de la construcción del espacio, exterior e interior, acordamos con Gastón Bachelard (1961, p.192-195):

(...) Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et de géométrie évidente, cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques (...) L'en-deçà et l'au-delà répètent sourdement la dialectique du dedans et du dehors (...) On confronte alors l'être de l'homme à l'être du monde comme si l'on touchait aisément les primitivités. (...) On fait passer au rang d'absolu la dialectique de l'ici et du là (...) la dialectique du dedans et du dehors se multiplie et se diversifie en d'innombrables nuances.



saldrán de la caverna para regresar junto a las demás almas en la tierra del Hades.

Esta pieza se halla constituida por quince cuadros que se distribuyen en perfecta armonía tanto a partir de los personajes como a partir del lugar del encuentro. Como afirma Mar Mañas Martínez (2010, s/p): “De hecho todas las escenas del diálogo entre ellas llevan ese nombre (en alusión a “La cárcel”), mientras que los diálogos del pasado llevan los nombres de las mujeres y sus interlocutores masculinos” (Orestes, Agamenón, Jasón, Hipólito, Teseo, Telémaco y Ulises).

## Violencia y territorio

El campo semántico del término “violencia” aparece como un desborde, una fuerza extrema, excesiva, inseparable de lo humano, en la que el furor, el padecimiento, la desesperación, la locura, se hallan involucrados. Liddell-Scott ya ha dado cuenta del término *ὑβρις* como sinónimo de violencia.<sup>7</sup> A su vez, Robert Wolff sostiene: “Strictly speaking, violence is the illegitimate or unauthorized use of force to effect decisions against the will or desire of others” (1969, p. 606). Por otra parte, Fernando Miguel Pérez Herranz analiza el uso de dicha acepción desde la Antigüedad: “Violencia es un término vinculado al *vis* latino, que suele verterse por ‘fuerza, vigor, potencia, empleo de la fuerza física, cantidad, abundancia de una cosa’. Es fuerza natural, fuerza bruta o fuerza vital que el propio cuerpo despliega” (2013, p. 39).

En castellano los primeros testimonios del uso de la palabra aparecen en el siglo XIII, y la vinculan a la imposición por la fuerza física del varón. Por tanto, la noción de “violencia” significa “forzamiento” o “intimidación”. Si bien originariamente se vincula con la fuerza física, “se ha reconocido también una en la que el poder simbólico literalmente ‘construye un mundo’ imponiendo orden a la realidad” (Femenías, 2013, p. 19).

En esta obra española la violencia se encuentra consolidada a partir de los actos precedentes de tres de las cuatro mujeres insertas en un territorio

---

<sup>7</sup> Cfr. Liddell-Scott (1996, p. 1842).

que se bifurca entre el ámbito interior de los personajes, sus tribulaciones, sus pesares y el ámbito exterior a ella, el de la cárcel que habitan. La oscuridad de la misma halla sus antípodas en el lienzo de color blanco sobre el que se recuestan y en la vestimenta particular de cada una. Así, Medea porta una túnica azul, Clitemnestra una túnica roja, Fedra una túnica rosa y Penélope una túnica verde y junto a ella, como extensión semiotizada de sí, la silla y el telar. Por tanto, la dialéctica del adentro y del afuera de dicha cárcel desempeña un papel relevante en la obra pues constituye el territorio de permanencia de estas mujeres. Si bien dicha permanencia se sitúa en el interior de una cueva, ellas estarán asidas a la palabra, al discurso de los hechos pasados, a diferencia del silencio esperado, de su clausura en la Antigüedad (Barlow, 1989, p. 160). Entonces, tendremos en cuenta el concepto de territorio (*territorium*) que entendemos es un término que se acerca a “región”, que se relaciona con la construcción del espacio, y que involucra indisolublemente la noción de borde o de límites. Y si hacemos alusión a límites, entonces es necesario remitirnos al concepto de frontera. En esta línea, Newman enfatiza: “the frontier is an indefinite area on both sides of the boundary line” (2003, p. 142). Este concepto móvil propone una demarcación, una línea divisoria socio-cultural, geográfica, etnográfica, económica, política, religiosa, simbólica, etc.<sup>8</sup>

Ahora bien, al abordar la definición de territorio plausible para nuestra interpretación, hemos de acudir a un concepto amplio que incluya el valor social de lo que concebimos como “lugar”, tal como lo define Biglieri:

Con respecto al concepto de *lugar* se puede decir que este se identifica con la habitación humana del *espacio*, ya sea transitoria o permanente: un *lugar* es un espacio “humanizado”. Esto significa que *vivir* (en) un espacio (Lefebvre) y *sentirlo* (Tuan) es una manera de estar en el mundo, de instalarse las sociedades en él y, por lo tanto, de conferirle una dimensión histórico-temporal. En síntesis, un *lugar* es un *espacio* en el cual se desarrollan procesos sociales; dicho de otra manera, no es el “escenario”

---

<sup>8</sup> Boehm (2015, p.19) afirma:

Le terme ὄρος est tout à fait à part au sein de ce champ sémantique de la ‘frontière’. En effet, c’est le seul terme spécifique, les autres sont des formations dérivées, comme ἐσχάτια sur l’adjectif ἔσχατος. Ils sont liés, comme nous le savons, à la notion d’ ‘extrémité’, de confins, c’est-à-dire de ce qui est à longue distance d’un élément de référence.

estático de los hechos que en él “tienen lugar”, sino también un proceso que se despliega en una duración temporal. (2017, p. 140)

Y también resulta ineludible recurrir a los aportes de Guattari y Rolnik, para quien la apropiación subjetiva del territorio constituye un eje: “El territorio es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos” (1986, p. 323)<sup>9</sup>.

Entonces, los cuatro personajes femeninos son producto de la violencia del territorio, se hallan inscriptos en el miedo que experimentan en ese espacio sin luz, y al tiempo, resultan víctimas de las pasiones del pasado. Excepto la fiel esposa de Odiseo, todas han cometido un crimen.

En el centro de la obra: “se yergue Penélope que sacará del olvido a estas tres mujeres [...] se erige en la intérprete del destino de las tres, las obliga a entrar en su pasado y romper su pacto de silencio” (Floeck, 2009, p. 727). Este personaje se encuentra estigmatizado por la espera y permitirá al resto anclarse en la memoria y, a través de la interacción con la trama de los hechos irá descubriendo la verdad. Se trata del único personaje vivo en los límites de la espera, aunque esta constituye un deseo fallido de que el esposo no regrese, con lo cual Paco Serrano se permite desmitificar al personaje femenino de la epopeya homérica. Sin embargo, cumple con su papel: la espera. En el manto que incansablemente teje a fin de cubrir a Ulises y no a Laertes, como sucede en la *Odisea*, la esposa inscribe el destino de la humanidad. Entre tanto, el resto de las protagonistas se hallan “encarceladas” en su “papel” mientras reviven su pasado mítico, a modo de agentes del sueño desde su encierro en un juego meta-teatral.

Quizás la más pasional de todas ellas resulta ser Medea, la extranjera y la filicida, caracterizaciones que devienen del mito, quien abre la primera de las escenas en diálogo con Penélope, y ya se nos presenta como una mujer incapaz de derramar el llanto puesto que ha asesinado a sus hijos para liberarlos de todo sufrimiento.

---

<sup>9</sup> Cfr. Cammarata (2006, p. 357).

Como ya lo hemos anticipado, nos centraremos especialmente en la recepción de la violencia en el personaje de Medea, enmarcada en la escena V y en la dupla Medea-Jasón, en la escena XII, respectivamente.

### **Medea: maternidad y filicidio, un amor demasiado intenso**

Atrás ha quedado la colérica Medea eurípidea que se nos muestra como un ser bárbaro, asiático, salvaje, una fuerza implacable por encima del bien y del mal, cuyo odio es incoercible. Descontrolada en sus expresiones de dolor, Medea se hace eco de la irrupción de las fuerzas violentas de la naturaleza y, por tanto, ha sido caracterizada como un héroe al estilo sofocleo (Knox, 1977). En *Polifonía* Medea se halla enfocada en la maternidad, se despoja del sema venganza, lo quiebra y lo desplaza. Como mujer aporética, sin salida posible, traslada a sus hijos esta misma condición y entonces entabla el diálogo con sus cadáveres cuando afirma: “No, no se trata de venganza, se trata de ahorrarnos la amargura de un final inevitable, antes de que tengáis uso de razón, si llegáis a tenerlo” (p. 61)<sup>10</sup>. El acto de violencia extrema de una mujer que conlleva la anulación de su maternidad ya ha sido analizado por Walter Burkert et al:

The violent impulse becomes so intense that it silences all other considerations, and the mad logic we see here takes over the logos of human groups in a state of disarray. The innumerable crimes of sex and violence in the myths of the entire world suggest that the mob and its logic play a role in the genesis of mythology, and they show us, as they often do, the collective expulsion or death of those who supposedly committed these crimes. (1987, p. 85)

En este sentido, en la escena V Paco Serrano circunscribe la más extrema de todas las violencias a un breve monólogo ceñido por preguntas retóricas: “¿Para qué esperar a que sean vuestros inocentes labios, ahora mudos, los que me supliquen una muerte sin dolor, sin conciencia?” (p.61). Y cíclicamente da cuenta de la acción irreparable, del abismo al que estos hijos deberían enfrentarse tarde o temprano. El amor demasiado intenso

---

<sup>10</sup> Todas las citas están extraídas de esta edición (2001) y se indicará solamente el número de página entre paréntesis.

de esta madre ha cercenado sus vidas e impedido, de esta manera, que la pena los consuma poco a poco. Medea aparece como una mujer entrelazada con la muerte, obcecada en el dolor y dadora de una omnipotencia terrible. La carne mutilada de los hijos deviene cosificación especialmente para el identitario masculino y su posterior fatalidad<sup>11</sup>. Ahora bien, podemos leer entre líneas los versos de Eurípides (vv.1040-1061)<sup>12</sup> cuando la protagonista de Paco Serrano recuerda su dubitación:

¿He de arrebataros yo la vida que os di? Veo vuestra agonía, la presiento porque la he vivido; despojados de todo, solos, heridos, inquietos, cadáveres en vida. No hay nada más, ni nadie. Vuestro padre ha muerto, aunque viva lejos; ha borrado su recuerdo... desterrado para siempre. (p. 61)

Medea interpreta la presencia ausente de Jasón en similitud con la muerte, pues ha sido desterrado de su vida como ella ha sido desterrada de su Cólquide natal, y sabe que con su accionar es capaz de desintegrar al hombre con el sufrimiento por la muerte de estos hijos, que operan como víctimas. La racionalidad de esta mujer se subsume en otro componente de carácter monstruoso - animal- pulsional, y queda autoexcluida del espacio de lo pensable<sup>13</sup>. En el personaje clásico como en el de la autora española,

---

<sup>11</sup> Segal (1995, p. 237) afirma:

(...) lo más importante, la narración de la violencia que tiene lugar entre bastidores llama la atención sobre lo que no se ve. Así se le concede una posición privilegiada a este espectáculo invisible mediante el procedimiento de quitarlo de la vista. Se puede decir que un espectáculo negativo de esta índole crea una contraposición entre los acontecimientos que se ven a la clara luz del día que reina en la orquesta y aquellos otros que se ocultan entre bastidores. Estos últimos adquieren de este modo una dimensión añadida de misterio, horror y fascinación por el simple hecho de tener lugar fuera de escena. Este espacio entre bastidores, que a menudo representa el interior de la casa o palacio funciona como el espacio de lo irracional o lo demoníaco, las áreas de experiencia o los aspectos de la personalidad ocultos, oscuros y terribles.

<sup>12</sup> Para las citas de los versos de la tragedia griega tomamos como referencia principal las obras de Kovacs (1994) y de Nápoli (2007).

<sup>13</sup> La razón-pasión de Medea ya ha sido estudiada por varios autores. Como afirma Rodríguez Cidre (2010, p. 22):

(...) la raza de las mujeres, carga con una serie de impulsos y reacciones que son en lo esencial antipolíticos, en particular, la cólera desmedida [...]. Por otra parte, estas mujeres que representan la alteridad interna son motivo de una reflexión en la Antigüedad misma en torno de la oposición masculino/femenino que se inscribe en los debates de la época,

razón y pasión confluyen y devienen en *ἀκρασία*, definida como la incapacidad para refrenarse en la comisión de una acción prohibida impulsada por la pasión. La locura erótica, el amor mancillado y fuera de cauce aparece explorado desde los inicios de la tragedia griega, especialmente “en el daño que puede efectuar una mente dañada” (Padel, 2009, p. 312). Esta locura desencadena una violencia exterior, hacia la *πόλις* con la ejecución del rey y de su hija, e interior hacia el *οἶκος* de Jasón y su propio *οἶκος* con la ejecución de sus hijos, ya que resulta autodestructiva. De allí deviene el carácter monstruoso de la protagonista que oscila entre dos polos: lo aterrador y lo grotesco.<sup>14</sup> A consecuencia de ello, aparece la expresión de la violencia filicida de esta mujer que sólo engendra un entramado de violencia mayor, emanado desde una pulsión secreta. Es decir, el vínculo que ha roto Jasón con Medea halla su correspondencia con la anulación de esta con sus hijos en la materialidad del crimen. Sin embargo, Medea, la colquidense, la fuera de la ley, se aviene con el funcionamiento de la *πόλις* ya que: “El asesinato de los niños prueba la perfecta comprensión de Medea de las leyes griegas al hacer uso de un derecho que solo le pertenecía al padre” (Iriarte, 2002, p. 141).

La materia corporal de los hijos, cuerpos vulnerables, se ha vuelto algo manipulable y convertido en un lugar de resistencia para la mujer. “Con la muerte de los hijos Medea se afirma como dueña absoluta del fruto de la maternidad” (Gambon, 2009, p. 127). Los cuerpos semiotizan en el personaje de Paco Serrano la gratitud y no ya la venganza pues según su parecer, amar y sufrir se homologan y, entonces, el filicidio deviene la liberación de una vida en soledad, no exenta de contradicciones. Desde esta visión, Josefina Ludmer sostiene que “las mujeres que matan no están solas, sino con sus víctimas, que ocupan el lado político de la cadena, y su correlación con cierta realidad” (2011, p. 384).

Entonces, la violencia física es el *emergente excesivo* de una violencia estructural más profunda. Así lo manifiesta la interrogación: “¿Por qué he

---

particularmente la dicotomía entre el rol de las mujeres como garantes de la reproducción del cuerpo de ciudadanos y su paralela exclusión del cuerpo político (...).

<sup>14</sup> Cfr. Vernant (2001), Rodríguez Cidre (2002) y Loraux (2004). En la definición de monstruo cfr. Foucault (2000).

de ser yo la que os salve y a la vez os condene? No puedo soportar este peso, me encuentro atrapada en una red de angustia y contradicción, un arma letal” (p. 62). En este tramo, como lo hemos anunciado, hallamos la igual dubitación de la heroína eurípidea de los versos 1040-1081 aunque recordemos que en ella se trata de la lucha entre la ya mencionada pasión y razón momentos previos a la consumación del crimen.

Ahora bien, la imagen de la red y de la culpa involucra y sostiene a Medea en el conjunto de las protagonistas femeninas de *Polifonía*. Esta define el espacio habitado como el lugar de la conciencia (p. 90) en el que convergen con el derecho al duelo para pagar una culpa. Recordemos que la red de caza, a modo de un yugo de prisión, ha sido utilizada por todas las heroínas. Fedra y Medea estuvieron sometidas a un amor encarnado como enfermedad, como divina locura y la frustración por la negación del mismo llevó a la primera al suicidio, luego de la inculpación fraudulenta del ser amado<sup>15</sup>. En tanto que la segunda se avino con la destrucción de sus mortales enemigos, la nueva esposa y su padre, el rey Creón a partir del engaño, para finalizar con la destrucción del argonauta que trajo aparejada la destrucción de sí a través de la matanza de los hijos. Ambas protagonistas se hallaron atrapadas en una lucha interior que, a posteriori, exteriorizaron con la violencia, en el fraude escrito, en una, y en la perpetración de los crímenes, en la otra. Finalmente, Clitemnestra, tan taliónica como las heroínas anteriores, atrapa en su red de caza a su esposo y rey Agamenón y fue capaz de cometer su asesinato como el de su concubina, la sacerdotisa Casandra (p. 64) en venganza por el sacrificio de su hija mayor, Ifigenia. Entre tanto, Penélope es la que sigue tejiendo “el pasado de cada una de ellas que quedará impreso en su obra de arte” (p. 101) y cuando esta despierte el resto de los personajes saldrán de su conciencia y volverán al Averno<sup>16</sup>. En este sentido, Barthes da cuenta de que: “Es la mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene tiempo para ello, teje y canta” (1993, p. 34).

---

<sup>15</sup> Cfr. Silva (2008).

<sup>16</sup> Segal (1993, p. 158) “*Péplos* constituye una vestimenta femenina que se utiliza para seducir y corporiza la venganza”.

Luego de una pausa y en un breve cambio de tono, Medea nos retrotrae a los vv. 255-259 de Eurípides en que la mujer se halla sola, sin familia, sin amigos por amor al argonauta o como afirma la protagonista de Paco Serrano: “todo para aprender a amar” (p. 62). La heroína cierra el monólogo de la escena V en dos direcciones. La primera, en referencia a la maternidad: “Yo que os la di (aludiendo a la vida) con energía e ilusión, he de quitárosla ahora que me he consumido” (p. 62) en perfecta consonancia con los vv. 1062-1064 de la heroína eurípidea. La segunda, hace referencia a su mentada extranjería, en su condición marginal de exiliada, la de una mujer oriental, por demás referenciada en el mito y en el hipotexto eurípideo y resaltada en las voces del resto de los personajes de *Polifonía*. Recordemos que Medea por su barbarismo y por su ascendencia afronta la asociación con la magia. Así nos lo dice: “No se trata de una venganza, hijos, comprendedme, os hago un favor arrancándoos de mis entrañas de forma tan brutal. Nadie me entiende. Soy extranjera, lo sé. Mi lenguaje es extraño al mundo” (p. 62). Extranjería y filicidio vuelven a construirse como semas consecuentes en la autora española.

### **Una dupla: Medea-Jasón**

La escena XII lleva por título “Un final. Medea-Jasón” por lo que recepciona la mítica dupla en un *agón* sostenido en la secuencia final del trágico. Ante el regreso del argonauta cuyo objetivo fallido consiste en llevarse a sus hijos por temor al daño que pudiera infligirles su madre, el griego en su incredulidad sostiene la inculpación a Medea, causante de la desaparición de la nueva esposa, la contrincante. Por los hechos cometidos, la tilda de “bruja, la peor de las que he conocido nunca” (p. 85). Entre los diversos calificativos que este profiere: “fiera indomable”, “una bestia feroz”, hallamos a su par eurípideo en el v.1342 con la alusión a la “tirrénica escila”. Por tanto, la monstruosidad de Medea ha eliminado la distinción entre lo humano y lo animal. Así también en el hombre adquiere resonancia la otredad de Medea, en relación con el salvajismo, con su barbarie frente a la civilidad normativa griega: “Yo te saqué de entre los bárbaros, te enseñé, te eduqué, aprendiste a vivir en la civilización” (p. 85). De modo similar, Jasón eurípideo lo da a conocer en los vv. 535-541. Contestataria, Medea en una contienda verbal le enrostra la traición a su pueblo “para que



arrebataras nuestro tesoro (en alusión al mítico vellocino) y te lo llevaras llenándonos de sucia gloria a ti y a tu maldita civilización” (p. 86). En consecuencia, la heroína se erige en portadora de justicia en el momento en que se torna *aporética*, sin salida posible, cuando vuelve a preguntar “¿a dónde ir? ¿Quizá junto a mi padre, al pueblo que me vio nacer y que tú con mi ayuda devoraste?” (p. 86). Estas preguntas retóricas resultan refractarias de los vv. 475-490 euripideos con respecto a las hazañas en favor del argonauta y vv.502-516 con respecto al no-lugar de Medea en un mundo al que no se puede ajustar. La colquidense constituye el ícono femenino de la transgresión a todas las normas y “rompe con el rasgo de identidad femenina tradicional: la aceptación resignada del abandono” (Nieva de la Paz, 2005, p. 32).

En Paco Serrano, Jasón odia la “venenosa semilla” de Medea y todo lo interrelacionado con ella al conocer la muerte ígnea de Creusa. Posteriormente, y como consecuencia del acto filicida, el argonauta experimenta ante la mujer el mismo sentimiento de odio que experimenta su par euripideo. Ya sobre el final, una vez perpetrado el crimen filicida, Jasón invoca a la Erinis de sus hijos, divinidades arcaicas protectoras de la sociedad tribal, para que aniquilen al monstruo, al tiempo que “pronuncia el nombre de Justicia, castigadora del crimen” (López Férez, 2009, p. 45). Resulta paradójico que la dupla, marido y mujer, enfatice el término justicia, homologable a los vv. 219-221 de Eurípides, y lo manipulen de acuerdo con los aconteceres y perspectivas personales. Medea al dañar a su progenie se transforma en victimaria, actuando como anteriormente lo hizo Jasón.

Finalmente, la hechicera vuelve sobre la escena anterior, la liberación que la muerte otorga a esos hijos, pues ellos “no llegarán a sufrir las angustias que sufre su madre” (p. 87). La venganza de la que se ha despojado la Medea de Paco Serrano aparece mayormente acentuada en el personaje de Jasón cuando afirma: “Yo te maldigo Medea, sufrirás mi persecución y mis torturas [...] asesina, vas a saber de verdad lo que es la angustia” (p. 87). Las maldiciones proferidas por este argonauta quedan en el plano volitivo, al igual que acontece en el hipotexto griego, vv. 1322-1350 en el último diálogo de Medea y Jasón. Entre tanto, la heroína española emprende el camino, irredenta: “Me marchó con el orgullo de quien ha obrado con

piedad y por amor [...] Yo no he pensado en ti, sino en ellos. No me arrepiento” (p. 88).

Esta Medea, en definitiva, “ha supuesto la posibilidad de reivindicar determinados valores alternativos. ¡De ahí el carácter actual y moderno de un mito que ha permanecido vivo y vigente en la creación teatral española!” (Nieva de la Paz 2005, p. 39).

## **A modo de conclusión**

Desde el mito, Medea ha sido interpretada como bruja, vengadora, infanticida pero ya entrado el siglo XIX ha sido enfocada como la madre víctima de las circunstancias, muy opuesta al agente de revancha, una visión que ha continuado dominando la escena hasta bien entrado los siglos XX y XXI. “Es justamente esa capacidad de ser reinterpretado en un nuevo contexto histórico y bajo una nueva óptica intelectual lo que da al relato mítico su perenne vigencia...” (García Gual, 1999, p. 194).

Este personaje, entonces, se ha convertido en la esposa abandonada cuyo infanticidio no es causado por el deseo pasional de venganza, sino por el deseo de una madre de evitar que los hijos se encuentren con un destino idéntico al suyo en el futuro, como lo amerita la obra de la autora española.

Víctimas y victimarias, cuatro personajes femeninos, altamente conocidos desde el mito receptionan en *Polifonía* la memoria de la violencia por los actos cometidos. Estas protagonistas entablan diálogos desde la conciencia psicológica en una cárcel imaginaria, fuera del tiempo y del espacio. Entonces, como afirma Freer-Papio:

Such universal themes are the very territory of myth and by presenting them from a female perspective, the dramatist challenge their audiences to look beyond one ‘authoritative’ narrative, beyond a single, male-inscribed point of view, to a more pertinent and complete vision of the problems facing the world outside the theater. (2017, p. 67)

Dicha cárcel constituye el lugar del encuentro, el preámbulo de la muerte en donde sólo una de ellas, Penélope con sutil inteligencia, interpreta el destino de las tres. Nos hemos enfocado en la particularidad de Medea, la

extranjera y la filicida, quien revive desde una perspectiva actual la inscripción del dolor maternal trazada por el poeta griego.

Por lo expuesto, Paco Serrano nos ha transmitido en *Polifonía* una intertextualidad retroactiva, es decir, la posibilidad de releer a los autores antiguos desde las obras modernas a partir de una perspectiva semántica apenas insinuada en los clásicos.

## Referencias

- Bachelard, G. (1961). *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France.
- Barlow, S. (1989). Stereotype and reversal in Euripides' *Medea*. *G&R*, vol. 36 (2), 158-171.
- Barthes, R. (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo XXI editores.
- Bassnett, S. (1993). *Comparative Literature, A critical Introduction*. Blackwell.
- Biglieri, A. A. (2017). Los espacios abiertos de la pampa argentina. *452ªF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, vol. 16, 132-57.
- Boehm, I. (2015). Pur concept, élément naturel ou réalité édifíée de main d'homme ? À propos du vocabulaire de la frontière en grec ancien. *Cahiers des études anciennes*, LII, 19-45. <http://etudesanciennes.revues.org/822>.
- Burket, W., Girard, R. y Smith, J. (1987). *Ritual Killing and Cultural Formation*. Stanford University Press.
- Cammarata, E. B. (2006). El turismo como práctica social y su papel en la apropiación y consolidación del territorio en M. Geraiges de Lemos, M. Arroyo y M. L. Silveira (eds.), *América Latina: cidade, campo e turismo* (pp.351-366). Clacso, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- De Pourcq, M. (2012). Classical Reception Studies: Reconceptualizing the Study of the Classical Tradition. *The International Journal of the Humanities* 9.4, 219-226.
- Eurípides. (1994). *Cyclops – Alcestis – Medea* (trad. D. Kovacs). Harvard University Press.
- Eurípides. (1995). *Tragedias. Medea – Hipólito – Andrómaca*. Planeta D'Agostini.
- Eurípides. (2000). *Tragedias. Alcestes – Medea – Los Heraclidas – Hipólito – Andrómaca – Hécuba*. Gredos.
- Eurípides. (2002). *Eurípides Medea*. Cambridge University Press.
- Eurípides. (2007). *Tragedias* (trad. J. T. Nápoli). Colihue Clásica.
- Femenías, M. L. (2013). *Violencias cotidianas (en las vidas de las mujeres) Los ríos subterráneos*. Ediciones prohistoria. Vol I.
- Floek, W. (2009). Introducción a *Polifonía*. In Diana de Paco Serrano. *Polifonía*. Universidad de Murcia.
- Foucault, M. (2000). *Los anormales*. Fondo de cultura económica.

- Gambon, L. (2009). Crisis de fertilidad en la tragedia: el imaginario de la *apaidía* en Eurípides, *Supplementvm II* (pp. 109-147), Nova Tellvs.
- García Gual, C. (1999). Sobre la interpretación literaria de mitos griegos: ironía e inversión del sentido en D. Villanueva, A. Monegal, E. Bou. (eds.), *Sin fronteras: Ensayos de Literatura Comparada en homenaje a Claudio Guillén* (pp.183-194). Castalia.
- García Jurado, F. (2015). Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente a lector. *Nova Tellvs*, vol. 33 (1), 11-40.
- Galtung, J. (1990). Cultural Violence. *Journal of Peace Research*, vol. 27 (3), 291-305.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degree*. Editions du Seuil.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica: Cartografías del Deseo*. Editorial Traficantes de Sueños.
- Hardwick, L. (2003). *Reception Studies*. Oxford University Press.
- Iriarte, A. (2002). *De Amazonas a ciudadanos. Pretexto ginococrático y patriarcado en la Grecia Antigua*. Akal.
- Knox, B. M. W. (1977). The Medea of Euripides. *YCS*, (25), 193.
- Lefebvre, H. (2000). *La production de l'espace*. Anthropos.
- López Férez, J. A. (2009). Mitos y referencias míticas en las cuatro primeras obras conservadas de Eurípides. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 11, 15-82.
- Loroux, N. (2004). *Las experiencias de Tiresias (lo masculino y lo femenino en el mundo griego)*. Acantilado.
- Ludmer, J. (2011). *El cuerpo del delito. Un manual*. Eterna Cadencia.
- Mañas Martínez, M. (2010). Penélope (y Ulises) en la dramaturgia femenina contemporánea en J. M. Losada Goya (coord.), *Kleos: estemporaneo di studi e testi sulla fortuna dell'antico* (n° 19). Levante editori.
- Martindale, C. (2007). Reception en C. W. Kallendorf (ed.), *A Companion to the Classical Tradition* (pp.297-311). Blackwell.
- Martindale, C. (2013). Receptions-a new humanism? Receptivity, pedagogy, the transhistorical. *Classical Receptions Journal*, 5, 169-83.
- Newman, D. (2003). Boundaries en J. Agnew, K. Mitchell and G. Toal (Geraóid O Tuathail) (eds.), *A Companion to Political Geography* (pp.123-37). Blackwell.
- Nieva de la Paz, P. (2005). Las transformaciones de un antiprototipo femenino: Medea en el teatro español contemporáneo. *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda* (27), 30-42.
- Paco Serrano, D.M. (2001). *Polifonía. Primer Acto 291*. Universidad de Murcia.
- Paco Serrano, D.M. (2005). Mitos clásicos y teatro español contemporáneo. Identidad y distanciamiento. En F. Vilches-de Frutos (dir.), *Mitos e Identidades en el Teatro español contemporáneo*. (pp. 23-29). Brill.
- Padel, R. (2009). *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*. Sextopiso.

- Pérez Herranz, F. M. (2013). El (inmarcesible) árbol del bien y del mal: entre el atractor maligno y el prójimo en ID (ed.), *La cólera de Occidente. Perspectivas filosóficas sobre la guerra y la paz*. (pp. 23-60). Plaza Valdés Editor.
- Rodríguez Adrados, F. (2004). El despegue' griego en el nacimiento de una nueva humanidad en A. M. González de Tobía (ed.), *Ética y estética. De Grecia a la modernidad* (pp.13-25). Universidad Nacional de La Plata.
- Rodríguez Cidre, E. (2002). Medea y lo monstruoso: tratamiento diferencial en Eurípides y en Séneca en A. López y A. Pociña (eds.), *Medeas: Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy* (pp.277-293). Universidad de Granada.
- Rodríguez Cidre, E. (2010). *Cautivas Troyanas. El mundo fragmentado en las tragedias de Eurípides*. Ordia Prima.
- Segal, C. (1993). *Euripides and the poetics of sorrow. Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*. Duke University Press.
- Segal, C. (1995). El espectador y el oyente en J. P. Vernant (ed.), *El hombre griego* (pp. 211-247). Alianza.
- Silva, M. de F. (2008). La *Fedra* de Eurípides. Ecos de un escándalo en A. López y A. Pociña (coords.), *Fedras de ayer y de hoy: teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico* (pp.105-123). Universidad de Granada.
- Vernant, J. P. (2001). *La muerte en los ojos. Figura del Otro en la antigua Grecia*. Gedisa.
- Vilches-de Frutos, F. (2003). Identidad y mito en el teatro español contemporáneo en S. Hartwig y K. Pörtl (eds.), *Identidad en el teatro contemporáneo español e iberoamericano* (pp.11-24). Valentia.
- Tuan, Y. F. (1974). Space and Place: Humanistic Perspective. *Progress in Geography* (6), 211-252.
- Wolff, R. P. (1969). On Violence. *Journal of Philosophy*, 66 (19), 601-606.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 53, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2023 | PP. 29-57

ISSN 0556-6134, EISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 29 MAR 2023 – ACEPTACIÓN 31 AGO 2023

## Escritura femenina y género literario. La impronta vanguardista de Fina Warschaver

*Literary Genre and Feminist Writing.  
The avant-garde marks of Fina Warschaver*

**Carina Fernanda González**

Laboratorio de Investigaciones en Ciencias Humanas  
Universidad Nacional de San Martín  
Argentina  
[cfgonzalez@unsam.edu.ar](mailto:cfgonzalez@unsam.edu.ar)

### Resumen

Las vanguardias artísticas han establecido una serie de problemas que resurgen más allá de su contexto de emergencia, a saber, la función del arte, el lugar del artista en la sociedad, las características de la obra de arte y su evolución. Todos estos elementos se resignifican a partir de la crítica literaria feminista que abrió nuevos interrogantes desde los estudios de género. Este trabajo examina la obra de Fina Warschaver (1910-1989) quien, en la década del 50, pone en práctica una narrativa vanguardista que discute con el sistema patriarcal. Partiendo de lecturas claves que anticipan la diversidad de los feminismos por venir (Virginia Woolf y Simone de Beauvoir), se estudia cómo sus relatos arriesgan nuevas formas de narrar el género; por un lado, se observa cómo incorpora la opresión de la mujer dentro de la novela política realista; por otro, se analiza la forma en que su escritura aborda géneros menores como la ciencia ficción para construir otra identidad femenina.

**Palabras clave:** vanguardia – novela feminista – represión – censura – identidad

## Abstract

The avant-garde project put into practice some questions related to the link between art and society, the role of artist and the origin and form of the work of art itself. All these elements are revisited by the new feminist literary approach. This essay examines the work of Fina Warschaver (1910-1989) who combines formal innovation and feminist claims into her writings during the 50's. From the readings of Virginia Woolf and Simone de Beauvoir, authors that set a statement for the future feminist movements, I study how her stories discover new ways of writing gender and genre; on the one hand, I analyze how she incorporates question regarding women oppression into realist political novels and, on the other hand, I investigate how she modifies the rules of minor literary genres such as science fiction to propose a new feminist identity.

**Keywords:** Avant-garde – feminist novel – repression – censorship – identity

## Introducción

Hablar de vanguardia implica recuperar el sentido bélico de la lucha ideológica que impulsa toda revolución artística. Ese enfrentamiento se da en el terreno del arte normativizado por un centro hegemónico. Aún antes de que Pierre Bourdieu (1966) definiera la dinámica del campo intelectual y los sistemas de legitimación, los movimientos vanguardistas -sin usar terminología teórica pero muy autoconscientes de su propia formación-, dieron las batallas necesarias para introducir cambios que fueron fundamentales en la evolución de las formas artísticas.

Todas las modalidades de la organización material e ideológica de la producción artística son afectadas por la vanguardia. Pero, antes de ser afectadas, la hacen posible. ¿Cuáles son las condiciones de surgimiento de la vanguardia? Precisamente la existencia más o menos desarrollada de un espacio cultural cuyas formas e ideología la vanguardia va a poner en cuestión. (Sarlo, 1997, p. 144)

Con esta afirmación de Beatriz Sarlo propone que la evolución del arte (en los términos formalistas de Tinianov) está supeditada al accionar de las vanguardias y que estas últimas lejos de ser ignoradas son asumidas como una composición relevante dentro de la dinámica del campo intelectual.

La esperada aparición de la vanguardia como elemento disruptivo desarma la idea contemporánea de que el arte de vanguardia es un arte marginal, minoritario y alternativo que circula en lugares periféricos difícilmente visibles (Giunta, 2020; Bourriaud, 2015). Por el contrario, las vanguardias fueron consecuentes con la agresividad de sus manifiestos y la aguerrida visibilidad que expresó sus vínculos con la innovación, la ruptura y el futuro del arte. Peter Bürger (1974) en su clásico estudio sobre la teoría de las vanguardias, reconoce la centralidad de las vanguardias históricas que, con justificadas razones y siguiendo algunas ideas de Walter Benjamin, califica de heroicas. Sin detenerse en la polémica sobre la continuidad o el fracaso del proyecto vanguardista, lo que cabe destacar es que, lejos de permanecer en una zona oscura del campo, las vanguardias históricas saltaron a conquistar y ocupar el espacio de la hegemonía. En Europa su aparición, divulgación y expansión de límites nacionales es evidente. Pero también en América Latina el fenómeno adquiere una centralidad muchas veces opacada por las premisas de la imitación de modelos europeos o los preconceptos del colonialismo. Si bien es cierto que en el ámbito local la vanguardia argentina mantiene una actitud moderada con respecto a las rupturas e innovaciones propuestas por las vanguardias históricas (Sarlo, 1997) en el resto del continente se desarrolla un despliegue auténtico que se plasmó en las Jornadas de arte moderno de 1922 en Brasil. El *Manifiesto antropófago* (1928) es un foco que ilumina la gran circulación que adquiere el arte de América Latina y los lazos que tiende hacia dentro y fuera de los espacios nacionales. Hay una amplia difusión del arte de vanguardia en revistas americanas que se traduce en una presencia significativa en la prensa y en nuevas editoriales transformadas en foros de discusión. Al mismo tiempo, esto es marca de un cosmopolitismo y de una identidad autoconsciente identificada con tradiciones autóctonas.

Sin embargo, a pesar de la fuerte impronta expositiva, esta centralidad no impide que haya exclusiones. Las vanguardias sostenidas en el nosotros de los manifiestos y en el cuerpo colectivo de las tropas necesitan constituirse como identidad frente al enemigo exterior pero también protegerse contra posibles traiciones. En este sentido, ellas mismas implementan sus propios sistemas de control utilizados para negar o silenciar expresiones que podrían conspirar contra las ideas recientemente fundadas. George Yudice



(1992) al examinar la vanguardia latinoamericana principalmente urbana, cosmopolita y educada en la tradición burguesa, se detiene a observar ciertos desvíos en los que se cruzan vertientes artísticas que, justamente por estar ancladas a la realidad americana, se presentan como propuestas más radicales expresando una crítica racial, étnica o contra/imperialista. Estas manifestaciones provocan tensiones dentro del común denominador que nucleó a las vanguardias en torno a las cualidades modernas que abrazaron los centros urbanos, atributos forjados en una nueva temporalidad ligada a la novedad y a la circulación sin fronteras de la cultura. En este contexto, la incorporación de algo diferente genera recelo y cuando más exclusión.

Entre estas disidencias, la identidad sexual es una aparición que produce fuertes debates y que la vanguardia no solo excluye sino que silencia. Durante las primeras décadas del 20, las escritoras ocupan un lugar importante en el canon de América Latina, sobre todo en el ámbito de la poesía a partir de la obra de grandes poetas como Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou o Delmira Agustini. Pero su visibilidad está sujeta a la delimitación temática que las recluye al territorio del sentimentalismo, la experiencia privada o al entorno de la intimidad. Sin embargo, como afirma Yudice, estas escritoras:

No solo no se quedaron en el intimismo sino que militaron en varias causas sociales, militancia que implicaba un lugar destacado en las polémicas llevadas a cabo en la esfera pública que, precisamente por esas fechas, tuvo que abrirse a las perspectivas femeninas y feministas. (1992, p. 185)

En la actualidad, a la luz de los estudios de género y de la crítica literaria feminista, se ha comenzado la revisión de estas y otras autoras recuperando sus obras y corriéndolas del lugar de la lectura tradicional que las acomodó en los contenidos y modelos de la poesía posmodernista. Pero falta aún mucho por analizar en virtud de lo que estas escrituras tienen por decir en relación con la mirada de género.

Por otro lado, la delimitación genérica que inscribe a la mujer dentro de la poesía, deja de lado a las narradoras que, en la mayoría de los casos, son desvalorizadas colocándolas como satélites de la posición masculina o como grandes anfitrionas o promotoras de eventos culturales. Así la obra

de Norah Lange o de Victoria Ocampo solo se aborda de manera superficial dejando de lado las múltiples innovaciones que tanto en lo formal como en el contenido de sus narraciones abren un espacio de crítica que comienza a cuestionar, desde la escritura, los modos en los que se piensa y reproduce el patriarcado. Gran parte de estas narradoras de comienzos del siglo XX se apoyan en la perspectiva femenina iluminada por Virginia Woolf en uno de los ensayos fundamentales de la época. *Un cuarto propio* (2021) es un manifiesto que intenta esclarecer las causas de la menor presencia femenina en los espacios públicos principalmente en la esfera del arte. La experiencia de Woolf habla de la necesidad de una independencia económica que es además síntoma del espacio propio dedicado al trabajo de la escritura. Habiendo sido invitada para hablar de la mujer y la novela, la escritora inglesa parte de un problema práctico que visualiza la dependencia femenina: “Cuánto podía ofrecereros era una opinión sobre un punto sin demasiada importancia: que una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas” (Woolf, 2021, p. 6). Con esta afirmación, la escritora inglesa sostiene que aunque la mujer está aprisionada por una cadena que la vincula al patrimonio masculino de su familia y a la arbitrariedad económica de su situación, puede afirmar su género con su obra. Pero, además, acentúa la desigualdad que, en relación con el campo profesional de la escritura, marca la marginación de la mujer atribuyéndole a su naturaleza y no a su condición económica patriarcal la inferioridad de sus condiciones.

Tras pensar en la seguridad y la prosperidad de que disfrutaba un sexo y la pobreza y la inseguridad que le achacaban al otro y en el efecto en la mente del escritor de la tradición y de la falta de tradición, pensé que iba siendo hora de arrollar la piel arrugada del día. (Woolf, 2021, p. 20)

La diferencia de género justifica también la escasa tradición literaria femenina ya que, solo con gran esfuerzo, algunas mujeres han logrado traspasar las barreras socioeconómicas y culturales que les impedían acceder a la educación y a la escritura. De este modo, el arte es un espacio habilitado para la realización del ser, en el sentido que más tarde le dará el existencialismo. En cierto modo, la labor artística, el ámbito de la imaginación -atribuida paradójicamente a la mujer en diferencia a la racionalidad masculina-, es el lugar de escape por el que se filtra la

realización de la subjetividad femenina. Por eso, la escritura sustituye al lugar tradicional de la reproducción o la maternidad abriendo posibles desacuerdos y nuevos territorios en los que la mujer encontrará formas de disentir y de construir su propia identidad genérica<sup>17</sup>.

Partiendo de estos desvíos invocados por la escritura como posibilidad de expresión también genérica, Francine Masiello examina la obra de varias narradoras latinoamericanas que irrumpen en la escena vanguardista abriendo un frente nuevo en la novela femenina de vanguardia. Según Masiello -que se ocupa de la obra de Nora Lange, Teresa de la Parra y María Luisa Bombal-, la escritura femenina se caracteriza por una impronta ligada a dos tipos de desvíos, uno que identifica la familia con el Estado Nación de la tradición liberal; otro con la forma narrativa que cuestiona el realismo de la épica desoyendo “el oficialismo histórico con el cual la novela tradicional proclama la fe en la legalidad de la palabra al representar su entorno inmediato” (1985, p. 807). Lo que interesa de esta apreciación, no es tanto la desobediencia temática que rechaza el linaje patriarcal y el ámbito doméstico adjudicado a la mujer sino el desafío que, a partir de la escritura, muchas veces tematizada en las novelas pero mayormente visibilizada en la innovación formal, proponen estas escritoras. Algunas de las técnicas que implementan tienen que ver con la fragmentación, con el desorden de la representación, y con una mirada que percibe la alienación del entorno. En este sentido, Masiello marca una relación con los objetos que “transforma los procesos de enunciación” (p. 817) afianzando otro tipo de percepción que disiente con la artificial transparencia del lenguaje. De esta manera, la escritura “Pasa de un texto cerrado, donde rige la linealidad, a una narrativa de tipo abierto en la cual se mezclan niveles de enunciación y se confunde la estabilidad de discurso” (p. 817). La hipótesis que guiará nuestro análisis se asienta en esta última apreciación formal ya que, como pretendemos demostrar en la lectura de Fina Warschaver, los argumentos que excluyen o censuran su obra tienen que ver con una experimentación formal difícilmente aceptada en los cánones que moldean la novela como género

---

<sup>17</sup> En el segundo sexo, Beauvoir rechaza el argumento biológico que sujeta a la mujer al determinismo de la especie y analiza los mitos construidos culturalmente que le atribuyen la maternidad como objetivo de vida. Como cualquier sujeto contemplado desde el existencialismo, la mujer debe buscar la trascendencia del ser en aquello que expande y proyecta su deseo.

narrativo, ya sea dentro de los principios del realismo tradicional, como de la experiencia narrativa ampliada por el modernismo anglosajón.

En síntesis, la descomposición del linaje familiar, personajes femeninos que reniegan de la herencia paterna junto a la transformación formal de la novela son dos columnas troncales sobre las que se articula la innovación de la estética feminista. El primer elemento señala la ruptura temática que cuestiona la construcción de la Nación y el discurso histórico que la legitima. El segundo, focalizado en la experimentación narrativa, coincide con los principios estéticos de las vanguardias del 20 interesadas en deconstruir la relación del signo, en explorar los sentidos del inconsciente y en expandir las posibilidades lingüísticas del significante. Habiendo expuesto brevemente estas ideas que vinculan el género, entendido como la construcción cultural de una identidad en constante disputa por los lugares de poder (Butler, 2018), al género literario, particularmente concentrado en las normas y procedimientos que definen la forma de la novela, podemos enunciar algunos interrogantes que nos permitirán explicar las polémicas entabladas dentro de las vanguardias en torno a lo genérico. ¿Cómo se justifica la exclusión de la identidad sexual dentro de las ideologías que sostienen la revolución artística? ¿De qué manera lo femenino se identifica con la ruptura, la revuelta o la traición? ¿Es posible hallar una perspectiva feminista que le otorgue a la mujer un lugar central en las vanguardias?<sup>18</sup>.

## **Fina Warschaver y el debate del compromiso social**

En Argentina, la vanguardia del 20 se caracterizó por tratar de conciliar una tradición recientemente forjada en la vertiente gauchesca y un cosmopolitismo inspirado en los modelos de la vanguardia europea (Sarlo, 1997). La falta de una verdadera ruptura se entiende por la fundación mítica

---

<sup>18</sup> Debido a la extensión que requeriría un estudio profundo de las vanguardias históricas en relación con la perspectiva feminista, solo dejaré explícita esta pregunta que requiere de futuros análisis pero vale la pena mencionar que incluso el surrealismo, que tanta centralidad le dio al cuerpo femenino y a la liberación de los tabúes sexuales, se limitó a mostrarlo como producto estético y a encarcelar a la mujer en la imagen de musa inspiradora. Si bien contribuyó a pensar la idea de una identidad socialmente construida y de una subjetividad determinada por su condición sexual, todavía la inscripción del sujeto femenino representa una amenaza para el sujeto patriarcal. Ver: Foster, H. (2008) *Belleza compulsiva*. Adriana Hidalgo, p. 48.

de una tradición que trata de ser creada en los discursos del nacionalismo expuestos con fervor durante los debates del Centenario. Después de tan ardua labor, las jóvenes generaciones se ampararon en sus predecesores focalizando sus batallas en desvíos más bien formales; en el caso del *martinfierrismo* -la irrupción del humor, del elemento lúdico surrealista o de la metáfora ultraísta- y en cuestionamientos ideológicos en el caso de los escritores de Boedo –la incorporación del mundo del trabajo y de los sectores populares que carecían de visibilidad pública o que quedaban fuera de la mirada romantizada del suburbio y el compadrito. Pero este carácter módico cambia de tonalidad cuando se busca en la vanguardia vinculada a la perspectiva de género. Muchas de las mujeres escritoras comienzan a disputar el lugar privilegiado de los hombres de letras, no solo en el espacio de la escritura, sino también en el espacio público donde se juegan las relaciones de poder. Quizás la vanguardia femenina no fuera tan moderada y, por esta razón, ha quedado recluida. Figuras como Norah Lange y Silvina Ocampo, y más adelante Sara Gallardo o Beatriz Guido en distintos ámbitos y medidas, han sido marginadas ignorando su verdadera capacidad creativa con análisis que privilegiaron sus historias biográficas, sus relaciones maritales o familiares que las vinculan a hombres destacados de la cultura o temáticas aprobadas por la mirada patriarcal atribuidas a la mujer. La poco esclarecedora oposición entre Florida y Boedo tampoco aporta nada nuevo en relación con el género ya que las escritoras siguen siendo minoría en ambos grupos y bastante ignoradas en cuanto a la valoración real de sus obras<sup>19</sup>.

Fina Warschaver (1910-1989) es un claro exponente del imperativo de género que aun en las vanguardias condiciona la posición pública de la mujer. Procedente de una familia judía que abandona los *pogroms* europeos durante la Segunda Guerra mundial, Warschaver construye una genealogía propia que involucra varias minoridades. Llega desde Rumania,

---

<sup>19</sup> Esta afirmación se puede comprobar al estudiar las revistas del periodo. Desde la emblemática *Sur* (1931) pasando por las católicas como *Criterio* (1928) o *Crisol* (1932) hasta *Claridad* (1926) con intereses más sociales, por nombrar solo algunas, podemos comprobar que las reseñas de libros de autores masculinos abundan frente a la de las mujeres que, en su mayoría, son confinadas a lecturas poco profundas y plagadas de prejuicios. Sin embargo, es innegable la presencia femenina que a pesar de esta marginación emerge ya sea mostrando una obra propia como desde la crítica abierta por el periodismo cultural.

en ese entonces parte de la Unión Soviética, es portadora de una tradición religiosa menor en relación con la impronta católica que impuso la conquista y milita dentro de las bases del socialismo en un periodo crucial para los movimientos de izquierda que implica discutir con el giro stalinista del régimen revolucionario y con el peronismo en el ámbito nacional. Esta breve introducción reproduce en gran parte la oleada migratoria iniciada por las políticas liberales del siglo XIX. Pero lo que nos interesa destacar es la inquietud revolucionaria que Warschaver manifiesta desde su formación. En su juventud, termina el profesorado de Historia y estudia canto, piano y composición musical. Participa de las reuniones del movimiento feminista auspiciado por Salvadora Medina Onrubia y colabora en revistas ligadas a la izquierda socialista. En los años treinta se afilia al Partido Comunista donde conoce a Ernesto Giudici, uno de los mentores de la reforma universitaria, con el que posteriormente se casa. Desde esa militancia, se involucra en cuestiones sociales, culturales y políticas que hará visibles a través de su escritura.

Su primera novela, *El regreso de la primavera* (1947) se inscribe dentro de las premisas del realismo social describiendo las condiciones del trabajo fabril y haciéndose eco de las demandas de sectores populares sometidos a la dinámica del capitalismo. Las reseñas que le dedican coinciden en marcar la indefinición formal: “No es una novela, ni una narración, ni un alegato, en él se combinan y armonizan los elementos que constituyen el esbozo de la primera y el vivo interés de la segunda” (Warschaver, 2019, p. 151) así como también la impronta social de su contenido.

En una plaza de los suburbios de Buenos Aires, se suceden las escenas principales que componen la obra y que tienen su complemento en las descripciones de la vida, oscura, difícil y torturada, de una serie de familias humildes que habitan las viejas casas (...) Sus personajes, algunos de ellos fotografiados en dos o tres frases, no tienen más vínculo entre ellos, en su mayoría, que si diario sufrir y su diario esperar (...) Pasan ante el lector como una serie de rápidos cuadros cinematográficos, y toda la obra es algo como un conjunto de retazos, hilvanados con un hilo de tristeza y de dolor (...) No nos sorprendería que (...) esta sutil observadora de la vida de los humildes, nos revelara que la obra emprendida por aquel malogrado y atormentado

narrador que fue Roberto Arlt tiene una continuadora en la literatura argentina. (Warschaver, 2019, p. 151)<sup>20</sup>

La extensa cita anterior, sin el rigor académico, pero descriptivamente acertada, apunta la tendencia objetiva que impulsa la intensión de documentar parte de una realidad ignorada. A través de la “fotografía” o de lo “cinematográfico” la escritura explora otros modos de representación que desafían los límites, los ritmos y la forma total de la narración. Por eso, algo molesta o resulta incómodo, como si esos retazos no llegaran a configurar el sentido adecuado o “acordado” para lo real.

Haber accedido al mundo editorial es todo un logro, más aún si se emparenta su relato a la línea vanguardista de Roberto Arlt. Sin embargo ya está implícita en esta lectura una innovación formal que complejiza su relación con las vanguardias al tensionar el eje del contenido, siempre en función de una crítica social, con la experimentación y la fragmentación de los modelos narrativos. De hecho, esa misma discordancia se duplicará cuando se incluya dentro de la impronta social una mirada que registra la explotación de la mujer.

En su segunda novela, *La Casa Modesa* (1949) narra la angustia de una mujer militante ante el terror de la persecución política. Con esta obra, Warschaver se arriesga a abordar un tema poco explorado en la literatura de la época al exponer los mecanismos de represión que socavaron las bases del gobierno democrático aun antes de los crímenes cometidos durante la última dictadura militar<sup>21</sup>. Es sabido que al debilitarse el bloque populista del gobierno de Yrigoyen, se activan los procesos de persecución y encarcelamiento que se acrecentarán con el golpe de Uriburu. En ese

---

<sup>20</sup> Reseña aparecida en *La prensa* 9 de marzo 1947, tomada del *Apéndice* escrito por Alberto Giudici para la edición de *La Casa Modesa* (2019).

<sup>21</sup> Son pocas las novelas que abordan la temática de la persecución política durante el peronismo y los golpes intermitentes con los que se intentó contenerlo. Desde *El incendio y las vísperas* (Beatriz Guido) hasta *Operación masacre* (Rodolfo Walsh) hay un arco bastante débil que sirve para mostrar la escasa representación literaria que tiene la represión política hasta que explota en la década del 80 con el regreso de la democracia. Sin embargo, la represión previa tiene solo algunos ejemplos en *Los dueños de la tierra* (David Viñas) o *La lengua del malón* (Saccomanno) en comparación con la gran cantidad de novelas que refieren a la última dictadura desde *Respiración artificial* (Ricardo Piglia) hasta *Confesión* (Martín Kohan) y en la literatura posterior.

periodo se crean grupos parapoliciales que actúan paralelamente al poder y se aplican métodos de torturas que irán aumentando el grado de violencia que se elevará hasta a niveles impensados en la dictadura comandada por la Junta Militar. La violencia política no habita solo en los gobiernos de facto sino que se esconde en los subsuelos de la democracia. A este respecto, Marcelo Larraquy considera que la acción represiva que desarmó las huelgas obreras de la Semana Trágica es el comienzo de una era que utilizará la violencia, clandestina, parapolicial e incluso los servicios de inteligencia, desde el Estado<sup>22</sup>.

Todos los hechos peligrosos de la represión política ocurren en *La Casa Modesta*. Amenazas telefónicas, persecuciones, huidas a lugares secretos, incluso la prisión y los fusilamientos.

En la mitad de la vereda, a un costado, un hombre observa. Aunque no lleva uniforme yo sé que es un policía. Junto a mí, pasan mujeres con caras esquivas y me empujan.... No he obrado con suficiente rapidez para alejarme de allí... He caído por casualidad. ¿Qué hacía yo en la calle vestida de esa forma inconveniente en una calle tan concurrida, flotando con los brazos en vilo? Ahora, o sospechará la verdad, o puede creer que voy con esas mujeres mientras que, si estuviera bien vestida, con la cartera y la cédula, habría pasado inadvertida. Mi manera de andar así por la calle, sin nada en las manos, es sospechosa. Las mujeres siempre llevan algo en las manos cuando salen. (pp. 76-77)

Esta cita supone el allanamiento, la pérdida del refugio secreto, la salida a la calle como último recurso para esconderse, la persecución. Pero además expresa una observación que enfatiza el lugar domesticado que ocupa la mujer dentro de una sociedad que los hombres vuelven cada vez más violenta. A la manera del *Manual de la buena esposa* (1953) que educa a la mujer en las máximas del franquismo, la narradora revisa mentalmente las normas que se ha saltado y la han puesto al descubierto. El punto relevante

---

<sup>22</sup> “Lo distintivo fue que, tras la tardía intervención conciliatoria del Ejecutivo, el Presidente cedió la represión y el control de Buenos Aires a las Fuerzas Armadas. Yrigoyen tampoco desarticularía los “batallones de civiles” que se crearon durante la huelga y fueron a la caza de anarquistas, obreros y judíos para darles muerte o detenerlos ilegalmente y trasladarlos a las comisarías para aplicar las primeras torturas policiales del Estado. La práctica se extendería en forma más sistemática y eficiente contra los opositores al gobierno militar de 1930 y al peronismo, a partir de 1946” (Larraquy, p. 418)



de esta reflexión se ubica en la mirada de género, ya que es una mujer la que cae y son otros los cuestionamientos que surgirán en la novela, tanto hacia las fuerzas represivas, como hacia el interior de la causa revolucionaria.

Antes de revisar esta cuestión en torno a lo femenino es importante subrayar que el tema central de la novela se sitúa en la lucha armada del presente y que está construido sobre un desfasaje temporal que remite a la persecución de los cristianos primitivos durante el Imperio romano. Al incorporar esta dimensión fantástica, Warschaver no esquivo la conciencia social pero se revela contra los moldes de la estética del compromiso. En otras palabras, la crueldad que agujerea la realidad adormecida de la vida cotidiana se percibe con toda la contundencia de los hechos pero la narración se deriva hacia otros territorios que distorsionan los límites de lo real. Mediante superposición de distintas temporalidades, aunando breves relatos aparentemente desconectados y entrando en el campo siniestro de lo onírico, la novela se desliza sutilmente proponiendo un giro hacia lo fantástico<sup>23</sup>.

A la disonancia fantástica se le suman las reflexiones genéricas que trasmite la narradora quien expone argumentos contra la opresión de la mujer pero además delibera sobre las condiciones y modalidades en las que se manifiesta lo real explorando el subjetivismo que empieza a socavar las certezas de mundo objetivo<sup>24</sup>. La mujer del relato “Suicidio por un lápiz” perdido se angustia porque no encuentra en el día a día el tiempo necesario para escribir. Las tareas domésticas la asedian:

---

<sup>23</sup> Dentro de las teorías superadoras del análisis estructuralista realizado por Todorov, *La Casa Modesta* contempla varios elementos que lo inscriben en el género fantástico entendido como transgresión. Según Rosalba Campra, este eje se puede establecer en un nivel semántico, sintáctico y de enunciación. Pero en todos se produce un borramiento de fronteras marcadas por las oposiciones específicas de cada uno. Warschaver ejerce ese pasaje en el nivel de la enunciación en el que se superponen los espacios, los tiempos y las identidades.

<sup>24</sup> Como el objetivo del análisis es estudiar cómo afecta la incorporación de la crítica feminista al género literario no voy a detenerme en el subjetivismo que alienta tanto lo psicológico como las innovaciones formales que introdujo el modernismo anglosajón. Trabajo este tema en *La casa propia* de Fina Warschaver. En los márgenes de la vanguardia, *Anclajes* Nro. 26, 2022, pp49-66.

No ignoro los numerosos obstáculos que hay que vencer. En primer lugar, está la casa. Tengo que limpiar la casa. No puedo trabajar en una casa sucia. Es cuestión de tiempo. “Ordenar el tiempo”. La casa, por ejemplo, puedo limpiarla en una hora, trabajar rápido y sin distraerme. (Warschaver, 2019, p. 81).

El cuidado de los hijos se le impone como parte del imperativo patriarcal y la inmanencia de las cosas le impide reconocer el origen de su frustración<sup>25</sup>.

A pesar de la opresión de la casa, logra concentrarse en la escritura, pero la realidad se le presenta como un desafío ya que ha perdido su carácter total. Así como la duda atraviesa la moral y la ideología de la causa revolucionaria, lo real también quiebra su transparencia y pierde el sentido concordado sobre la verdad de la representación. De pronto, la narradora descubre los matices de las cosas:

La bomba de agua, después del accidente, fue la segunda revelación que debía urgirme a algo definitivo [ese “algo” se refiere a escribir una obra]. Funcionaba el motor de agua. Ese ritmo era un ritmo absorbente, como del de la marcha del tren, era el ritmo de las cosas, descubrí el sonido de las cosas. ¡Todo tiene un sonido! ¡Oh si yo pudiera reflejar ese sonido de las cosas! Abarcarlo todo; el color el ritmo del mundo... ¿Por qué me había desviado de mi niñez. Un senderito apenas perceptible pero mío. (Warschaver, 2019, p. 67)

Lo que cambia en la narradora es la percepción; el mundo real deja de ser una exterioridad completa y objetiva para mostrarse como una realidad que se construye en el acto mismo de la percepción dentro de una consciencia que le da forma. Las actividades cotidianas, lo trivial, aquello que configura nuestro entorno se presenta como materia narrativa que adquiere sentido una vez que lo objetivo se reúne bajo el ala del pensamiento, en donde termina de adquirir su forma. De este modo, Warschaver implementa el monólogo interior propio del modernismo anglosajón, una manera de acceder a la expresión fragmentaria de lo real a partir de la superposición

---

<sup>25</sup> Beauvoir, afirma que la trascendencia encuentra el sentido de la vida en un deseo que proyecta al sujeto más allá del presente. La mujer, al hallarse atrapada en la inmanencia de la vida cotidiana, no reconoce el sentido histórico de su situación, no puedo entender el origen de esa opresión de género porque pierde de vista su génesis que es lo que la reconoce como construcción cultural y, por eso mismo, factible de ser modificada.

de distintas percepciones que, como en un mosaico, crean el sentido del mundo en el interior del sujeto que lo percibe. Esa decisión que desbarata la totalidad de lo real y cuestiona la representación constituye uno de los elementos vanguardistas que singularizan la escritura de Warschaver colocándola dentro de una narrativa moderna que no solo abreva en el inconsciente surrealista sino también en el subjetivismo que invade lo real desde lo psicológico. De ahí que, Virginia Woolf exija la transformación de la escritura moderna para que sea capaz de plasmar los elementos subjetivos del mundo material.

La vida no es una serie de lámparas de calesa dispuestas simétricamente; la vida es un halo luminoso, una envoltura semitransparente que nos recubre desde el principio de la conciencia hasta el final. ¿No es el cometido del novelista transmitir este espíritu cambiante, desconocido e ilimitado, cualquiera que sea la aberración o la complejidad que pueda mostrar, con tan poca mezcla de lo ajeno y lo externo como sea posible? No estamos simplemente suplicando coraje y sinceridad; estamos sugiriendo que la materia prima adecuada de la narrativa difiere un poco de lo que la costumbre pretende que creamos. (Woolf, 1921, p.40)

Por esta razón, a pesar de su contenido social, la forma narrativa de *La casa Modesa* desconcierta a la vanguardia oficial de la revolución. No es necesario entrar en el debate vanguardista que generó desacuerdos importantes entre el formalismo ruso y los principios de la estética proletaria de Trotsky o Lenin para entender los alcances de su provocación. Al presentar los avatares de un ama de casa que además se involucra con la lucha armada desde la experimentación formal, Warschaver se aleja de la teoría del reflejo haciendo evidente la crisis de representación e invocando otro concepto de realismo que no solo cuestiona las normas estéticas de la vanguardia sino que critica el materialismo histórico sobre el que se sostiene la revolución. Esto coloca en el centro del debate la polémica vanguardista sobre la función del arte pero también la discusión sobre los límites del realismo.

Aunque alentada por un fin político, esta obra no pertenece a la literatura comprometida. Le falta para ello la obediencia a las normas que aquel mismo impone a quienes, con mayor jerarquía, lo sirven en el plano de la creación estética. (Warschaver, 2019, 157)

El destino editorial de *La Casa Modesa* comprueba la discriminación cultural que funciona en el interior mismo de las vanguardias. En el momento de su publicación, los agentes culturales del partido se reunieron para sentenciar el resultado estético de una obra que, según sus criterios, no cumplía con los requisitos literarios de sus consignas políticas. “Juzgada por un comité convertido en tribunal literario, sería condenada por burguesa, por minoritaria. No está al alcance de las masas a las que, según el criterio al que aludimos, no pueden interesarles los problemas psicológicos de la protagonista” (Warschaver, 2020, p. 157). La respuesta directa de la autora aparece en un artículo que publica en la revista *Testigo* en el que examina la relación entre las vanguardias y la revolución. En esa defensa de la creación artística no habla de su propia obra pero sus argumentos pueden perfectamente leerse en sintonía con la experimentación formal y lingüística que su novela manifiesta y que los censores no supieron valorar. “La necesidad de revolucionar la forma es el requisito indispensable para la revolución del arte, así como hay que revolucionar las formas de producción para revolucionar la sociedad” (Warschaver, 1972, p. 50). La instancia revolucionaria es condición indispensable tanto del arte como del orden social en el que esta interviene.

Sin embargo, este elemento común no garantiza la sincronidad de sus manifestaciones ya que no siempre el ideal revolucionario coincide con la idea de revolución de la esfera artística. En efecto, las incongruencias que el régimen soviético sostuvo en relación a sus políticas culturales y la vanguardia demuestra el desfasaje que vuelve a normativizar la revolución del arte. Mientras que el orden social se estanca en un régimen que se vuelve cada vez más restrictivo, el arte avanza en su espíritu revolucionario, en términos de Warschaver, la revolución política se vuelve estática mientras que el arte es dinámico. Este principio funciona como disparador de sus propias transgresiones. Para que la obra de arte trascienda el régimen social que le dio vida necesita un cambio formal y una autoconsciencia que garantice la independencia de sus materiales y funciones. De ahí que

“lo revolucionario en arte, como en lo social, es revolucionar la propia materia y el propio campo de acción creadores” (Warschaver, 1972, p. 51).

Hasta aquí, los signos de su rebeldía artística se debaten con argumentos estéticos dentro de la vanguardia adscripta a la revolución socialista. Sin embargo, en la escritura de Warschaver hay otras desobediencias que cuestionan los lugares de poder. *La Casa Modesa* desplaza el protagonismo masculino en la lucha armada colocando en su lugar a una mujer que sufre la persecución aumentada por las preocupaciones que le reclaman su lugar genérico: cómo garantizar el trabajo doméstico y ocuparse de los hijos mientras se combate por la libertad. En este sentido, la novela agrega la perspectiva de género que comienza a ser considerada dentro del ambiente de la época a partir de la presencia femenina en la política de las revoluciones. Tanto en los debates ideológicos de la Revolución soviética como durante la segunda guerra mundial, las mujeres adquieren protagonismo ya sea dentro de las filas del ejército o ejerciendo funciones públicas abandonadas por los hombres en pos de las armas. Esos dos ámbitos nuevos son territorios conquistados que las mujeres visualizan<sup>26</sup>. Aún faltan algunos años para que el *Movimiento de Liberación de la mujer* suceda. Sin embargo, Warschaver va asestando una crítica al partido y al patriarcado desde la perspectiva de género que la misma escritora sustenta con sus propias lecturas feministas.

## Modos de narrar el género

La novela tradicional, frente a la novela de vanguardia feminista, trata de reconstruir la historia nacional a partir de la comprobación de las raíces cifradas en la familia, los hijos y la herencia. Por eso, la casa es el lugar donde anida una tradición creada con esfuerzo, un espacio en el que la vida individual se corresponde con el contexto político. Como consecuencia de

---

<sup>26</sup> En sus testimonios Victoria Ocampo observa cómo se involucran las mujeres en la guerra. “La mujer americana en las fábricas, en las oficinas, en los hospitales, en los laboratorios, a la retaguardia de los ejércitos, en infinidad de tareas humildes o dislocadas y difíciles, está luchando: luchando sin emplear armas, como de costumbre” (2022, p. 156). Sin embargo, asegura que Rusia es la excepción porque las ha incorporado al ejército y les ha otorgado un lugar más igualitario dentro de la revolución:

la mujer rusa es a quien se le ofrecen hoy todas las posibilidades de desenvolvimiento. Esta vez, y quizá la primera en la historia contemporánea, lo que llegará a ser mañana depende únicamente de sus capacidades, de su consciencia y de sus aptitudes (2022, p. 103)

esa identificación, la mujer es la que protege y garantiza el mito fundacional de la nación que estructura las bases del Estado liberal. “Se experimenta entonces una especie de “naturalización” donde los miembros de la familia llegan a entender los valores de autoridad, moral, obediencia y respeto por la propiedad privada y a partir de allí aceptan el orden establecido” (Masiello, 1985, p. 807). Esa naturalización es parte de las prácticas culturales sobre las que el patriarcado cimentó la división genérica que ubica a la mujer dentro de la realidad doméstica, en el espacio privado e íntimo de la casa, en el imperativo de la reproducción y en la negación del espacio público o productivo. Sin embargo, la novela vanguardista inicia un quiebre de estos símbolos que “naturalizan” las prácticas de género.

En la novela, el modelo de familia burguesa se muestra interrumpido ya que la figura masculina está borrada del mundo cotidiano. El hombre está siempre afuera, viviendo en la clandestinidad, en la lucha armada, o en la prisión. Por lo tanto, no hay padre ni esposo que comparta la responsabilidad de la familia. La mujer recurre al apoyo de las compañeras del partido; también mujeres que resuelven, tanto las necesidades primarias de ayuda económica, como los inconvenientes legales para las visitas carcelarias.

¿Qué es esto? ¿Un almuerzo para ella y los chicos? ...No se preocupe. Ya sé que los trámites le hacen perder mucho tiempo. No puede trabajar. Lo malo es que no me lo haya dicho. Estamos para ayudarla (...) -Vine para ver la carta que usted recibió. Me comunicaron que había unos pedidos... -Y tomándole las manos, agregó -: Y arregle su viaje lo antes posible, compañera. (pp. 36-37)

Hay una red de mujeres, una comunidad horizontal de cuñadas, hermanas y compañeras de partido en la que ella está contenida.

Por otro lado, dentro de la casa, la mujer es parte de la propiedad privada que surge de la transformación de los medios de producción cuando el hombre pasa a ejercer la agricultura y se vuelve sedentario. Este cambio económico es producto tanto de los efectos tecnológicos con los que el hombre dominó a la naturaleza como de los mecanismos que utilizó para dominar a la mujer. Según explica Simone de Beauvoir (2020) siguiendo el desarrollo planteado por Engels pero insistiendo en la voluntad dominadora del hombre, la situación de la mujer cambia radicalmente cuando el

universo masculino la coloca en el lugar del Otro. Que la mujer pase a ser objeto o propiedad privada implica la entrega de su autonomía, ceder la igualdad que garantizaba el espacio compartido de la producción en la prehistoria de la modernidad.

Sin entrar en detalles acerca del rol productivo femenino en la economía previa, es importante observar el cerco que le impide a la mujer conquistar un espacio propio relativo al mundo laboral. El trabajo intelectual femenino cuestiona el lugar conservador de la casa y desestabiliza la estructura económica moderna porque es una salida que quiebra las divisiones de género y cuestiona la mecánica de la producción capitalista. Dentro de la familia burguesa, el hombre conserva su lugar de poder basado, no en la propiedad privada o en la transformación económica que originó la aparición del bronce y del arado para el progreso de la agricultura, sino en la trascendencia y ambición lograda a partir de la desigualdad genérica.

La incapacidad de la mujer ha comportado su ruina, porque el hombre la ha aprehendido a través de un proyecto de enriquecimiento y expansión. Y ese proyecto no basta para explicar que haya sido oprimida: la división del trabajo por sexos pudiera haber sido una amistosa asociación. Si la relación original del hombre con sus semejantes fuese exclusivamente de amistad, no se podría explicar ningún tipo de servidumbre: este fenómeno es una consecuencia del imperialismo de la conciencia humana, que trata de cumplir objetivamente su soberanía. Si no hubiese en ella la categoría original del Otro, y una pretensión original de dominar a ese Otro el descubrimiento útil del bronce no habría podido comportar la opresión de la mujer. (de Beauvoir, 2020, p. 21)

La complicidad del hombre con el entorno de la economía moderna es fundamental para entender la subordinación de la mujer y su confinamiento dentro de la casa como parte de la propiedad privada del hombre. La casa se convierte, entonces, en espacio de contradicciones. En primera instancia, funciona como el lugar asignado en el que la mujer se siente dueña de un dominio que le es propio por experiencia; pero también, la casa es una prisión, un lugar que asfixia que le impide a la mujer atravesar las fronteras hacia el espacio público.

No son pocas las mujeres que, habiendo ganado ese cuarto propio que les otorga independencia, aun encuentran obstáculos para concretar sus

anhelos artísticos. Es difícil crear un espacio para el arte, un espacio que es también hacerse el tiempo para la escritura entre las tareas del hogar y la crianza de los hijos. Warschaver aborda este tema en la misma novela en la que expone y denuncia la persecución política. *La Casa Modesa* cuenta también otra historia, la de una ama de casa sometida a los rigores de la sociedad patriarcal. La mujer se angustia porque no puede producir, porque no encuentra la manera de sacarle el cuerpo a la casa para poner el cuerpo en la escritura.

No ignoro los numerosos obstáculos que hay que vencer. En primer lugar, la casa. Tengo que limpiar la casa. No puedo trabajar en una casa toda sucia. Es cuestión de ordenar el tiempo. “Ordenar el tiempo”. La casa, por ejemplo, puedo limpiarla en una hora, trabajando rápido y sin distraerme... (p. 82)

Cuando la mujer logra enfocarse en sus ideas, su escritorio está abarrotado de libros, no hay lugar para la máquina de escribir; suena el timbre, luego el teléfono y su angustia crece porque el día transcurre sin que haya podido anotar una frase. “Todo esto le ocupa a uno tiempo, fuerzas, energías. Y cuando uno se quiere acordar ya tiene encima la hora del almuerzo” (p. 82). La opresión de la casa podría solo expresar la queja inútil de una ama de casa frustrada. Sin embargo, la mujer defiende su derecho a crear a pesar de las tareas doméstica inscribiendo la desigualdad laboral en el mundo del trabajo. En efecto, la misma mujer encara a su editor con un reclamo de género cuando éste se niega a darle una respuesta precisa sobre la publicación de su artículo. No se trata de la velocidad del mercado editorial sino de la valoración del trabajo intelectual de la mujer que se siente expulsada del espacio de producción y, a la vez, sobrecargada como fuerza de trabajo doméstico. La mujer, desde una falsa humildad, insiste en que su principal preocupación no es el reconocimiento sino la necesidad de recuperar el tiempo perdido, las horas de preparación del artículo, la postergación de su escritura por asumir las tareas del hogar, un rol de género que la narradora comienza a cuestionar y a hacer consciente.

A todo esto usted se preguntará qué relación hay entre lo expuesto, con la premura que se desató en mi vida (...) quiero decirle que nuestra casa es pobre pero con pisos encerados. Y los pisos encerados exigen desvelos incontables. Los demás no comparten, posiblemente, esa preocupación; los pisos se cubren de cenizas, los niños realizan sobre ellos las gimnasias más



audaces y aventuradas; todo en detrimento del encerado. De modo que uno queda ridículamente atado a la limpieza de los pisos. Nadie se lo agradece y uno se desvive por ellos. No puede uno pagarse un personal para este refinamiento. Y su sacrificio no se lo reconoce nadie. Además, mientras uno encera, piensa. Hace proyectos de grandes cosas, pero cuando llega la noche está agotado y solo siente la necesidad de tirarse en la cama. Es el drama del encerado. Y le pregunto otra cosa: ¿Puede usted optar entre su consciencia que lo impulsa a la absoluta entrega a un apostolado y el puesto que debe ubicarlo en la sociedad y extender el certificado de apto para la vida? (p. 67)

Usando el masculino gramatical que niega lo femenino pero convocando un argumento de género, la narradora requiere que el editor se coloque en el lugar de la mujer. Entre el puesto, la garantía del éxito en la vida y el agotamiento de la vida cotidiana se dirimen las diferencias de género. Sin embargo, el reclamo no termina en la simple exposición de las normas patriarcales. La metáfora del piso encerado esconde la aceptación de una situación que impide la realización del deseo. Bajo las premisas religiosas del sacrificio, la entrega y el apostolado se manifiesta la naturalización de las normas de género que la narradora quiere desarmar. No se trata de la falta de capacidad, de hecho la mujer no tiene dudas sobre la calidad de su artículo, sino de cierta impotencia ante las disposiciones de la vida cotidiana que, lejos de ser naturales se revelan como una construcción asumida culturalmente.

Desde la perspectiva existencialista que define el ser a través de la trascendencia también se plantea la paradoja del sujeto femenino. Si el hombre, en tanto ser humano, encuentra su realización a partir de la consumación de un deseo que lo impulsa más allá de lo real, la mujer está atrapada en la inmanencia de las cosas. De acuerdo a cómo el universo masculino define el carácter de la mujer, Simone de Beauvoir identifica que “La mujer se “revuelca en la inmanencia” tiene el espíritu de la contradicción, es prudente y mezquina, carece del sentido de la verdad y de la exactitud, no tiene moral, es bajamente utilitaria...” (2020, p. 276) pero advierte que estas características están determinadas por su situación; una situación generada por la cultura patriarcal que al negarle su trascendencia la inhibe de toda posibilidad de acción y la coloca en una posición subordinada. La oposición trascendencia/inmanencia replica la dinámica de

los géneros, mientras que el hombre busca impulsar su ser más allá de su experiencia interior, la mujer queda atrapada en un mundo cerrado en sí mismo, agotando su capacidad de realización dentro de una realidad que se le presenta como límite.

En la novela, la trascendencia del sujeto está doblemente implicada. Por un lado, se halla vinculada a una causa política que la coloca en el triunfo de la revolución; por otro, se plantea en el dilema del artista que busca trascender a partir de su obra. En el caso del hombre, la tensión arte/vida describe el territorio cultural de la posguerra y la disposición del campo intelectual en el que se inscriben las vanguardias. Pero en el caso de la mujer, esa misma tensión expresa una limitación velada: la imposibilidad de trascender a través de su obra por asumir su rol de género. Muchas mujeres abordan el tema de la escritura como objetivo trascendental, en el sentido que le da el existencialismo, es decir, despojándose de la reproducción o de la maternidad asumidas como imposición del género y arrojándose al campo de la producción que tiene en el arte una forma de trascender. En el plano de la ficción, Warschaver lo plasma como una imposibilidad relacionada, no a la falta de inspiración como podría platearse desde una perspectiva romántica sino como la caída en la inmediatez. La mujer se mueve por la casa buscando espacios limpios y tiempos disponibles para escribir. Pero la inmanencia como propiedad de su ser femenino la encierra dentro de un interior que le impide buscar lo trascendente en la escritura. De ahí la insistencia en la pérdida del lápiz, una metáfora que habla de un objetivo perdido de antemano y de la cualidad siempre postergada del deseo.

Todos son pretextos. Ya lo sé...Incluso lo del lápiz... ¿Dónde está mi lápiz? ¿Quién me lo sacó?... ¿Por qué nadie tiene respeto por mis cosas? No tengo nada mío; mi tiempo todo tengo que dárselo a ustedes, todo... Lo mismo no podría escribir nada sin mi lápiz. – ¡Mentira! Si quisieras, de veras, no te importaría que fuese ese y no otro lápiz, escribirías. Allí sobre la mesa hay por lo menos media docena de lápices, cualquiera podría servirte.... Tengo

que encontrarlo aunque no lo utilice para escribir. Hasta que no lo haya encontrado no podré hacer nada. (pp. 84-85)<sup>27</sup>

La escritura es una práctica esquiva. La excusa del lápiz que no aparece revela la fuerza de una obra que se le niega por la inmanencia de una vida atada a la subordinación. El reclamo hacia los otros, remite a la comprobación de ser una consciencia dependiente, sometida al cuidado y a las exigencias del exterior. Fuera del contexto familiar, con ese pequeño gesto, la mano que toma la pluma, la mujer avanza sobre el territorio masculino de la producción y, al mismo tiempo, coloca la diferencia genérica como un elemento central en la disposición que organiza las jerarquías del campo intelectual.

El género articula una nueva inscripción de lo femenino al postularse como sujeto en la producción de la obra artística. Pero Warschaver lo hace desde una posición revolucionaria, como mujer escribe acerca de la revolución y acerca de la opresión de género, como escritora lo hace desde los géneros menores, asediando la novela realista desde lo fantástico y la ciencia ficción.

## **Sexo débil y género menor**

La escritura como un espacio conquistado no implica necesariamente la deconstrucción de los imperativos del género. Para la mujer, el acceso a esa esfera de lo público se sustenta en una reflexión previa en la que debe asegurar su identidad. En efecto, ante un mundo construido sobre el predominio del hombre, avalado por las desigualdades de género y sostenido por las normas patriarcales, la subjetividad femenina se plantea su propia subordinación en una acción autocrítica que reconoce su propia responsabilidad en las relaciones de dominación. Esta cuestión genérica ha sido abordada por la literatura feminista de vanguardia a través del

---

<sup>27</sup> En los testimonios de Victoria Ocampo, también vuelve la metáfora del lápiz extraviado que no permite la escritura. Pero en su caso se trata de la imagen imponente de los Andes frente a la minúscula inserción del hombre en lo real.

No éramos nosotros los que avanzábamos en el crepúsculo solemne: era la montaña. Venía a nuestro encuentro. Se alzaba en torno y nos circundaba en un abrazo interminable Desordenada, soberana y amenazadora como la estatua de una tempestad. ¡Lindo tema para un lápiz sin punta! (2022, p. 115)

cuestionamiento de la familia patriarcal, unida al modelo nacionalista y al Estado liberal. Sin embargo, pocas veces se ha realizado una exposición que se desvía de la novela tradicional para explorar los géneros menores. Como hemos apuntado, en *La Casa Modesa* la realidad política junto a los modelos de representación del realismo incursionan en lo fantástico. Este género injustamente calificado de “género menor” por su relación con el mercado y con la literatura popular de evasión, comienza a tener una presencia más visible y respetada en el campo literario de la época. José Bianco secretario de dirección de la revista *Sur* desde 1938, promueve la literatura de la imaginación abriendo un camino para la difusión de obras del género. Reseñas, traducciones y ediciones locales de autores europeos crean un ambiente propicio para que lo fantástico acceda no solo al público lector sino también a la producción nacional que forjará una tradición singular en el Río de la Plata.

Algo similar ocurre con la ciencia ficción, un género desprestigiado por ser concebido como una literatura exportada de Estados Unidos, asociado a la evolución tecnológica de posguerra más desarrollada en los países imperialistas que en el imaginario de precarios saberes de la industria local. Quizás esa condición menor es lo que permite que esa narrativa sea utilizada fuera de sus moldes occidentales para expresar temas no abordados por la novela realista o la narrativa tradicional. Cabe destacar que, aun en Estados Unidos, el relato de ciencia ficción adquiere otro valor cuando incorpora la crítica social, a partir de Bradbury y del inglés J. G. Ballard quienes elevan la calidad literaria del género<sup>28</sup>.

En Argentina, el campo de la ciencia ficción comienza a partir de las “ficciones científicas” que, a la manera de los relatos de anticipación inspirados en Julio Verne, explotan los elementos tecnológicos capaces de modificar el futuro del hombre. Junto a los precursores como Holmberg o Quiroga, Borges y Bioy Casares son los lectores del género que impulsan su desarrollo a partir de la difusión de autores europeos y de su propia

---

<sup>28</sup> En esta etapa de madurez, el relato de ciencia ficción pasa de la fascinación por máquinas maravillosas que resuelven problemas, ese mundo tecnológico que fue catalogado como *technique's bedtime stories*, a ser un modo de expresión de las ideas políticas y sociales basado en argumentos filosóficos. De ahí que Pablo Capanna (1994) lo considere como la mitología del siglo XXI.

producción. Sin lugar a dudas, *La invención de Morel* (1940) se inscribe dentro la ciencia ficción crítica que traslada el interés de lo tecnológico hacia temas filosóficos ampliando el espectro del género. Las afinidades entre el fantástico y la ciencia ficción han sido ampliamente estudiadas y escaparían a la pertinencia de este análisis pero no podemos dejar de mencionar que en la manifestación singular del Río de la Plata, ambos géneros se encuentran singularmente imbricados. A modo de fundamentación, Capanna señala que:

Al producirse la transformación de esa “ficción científica” en “ciencia ficción” en los Estados Unidos, el nuevo oleaje que arribó a nuestras playas en los años 50 vino a encontrarse con aquella tradición de irrealidad que ya se había hecho tradicional con Borges y Bioy Casares: la síntesis asoma en la obra de los recientes escritores de ciencia ficción argentinos, que usan de la temática “científica” como de un trampolín para liberar la fantasía que tanto condice con nuestra improbable pero cierta condición nacional. (1994, p. 48)

Dada la importancia radical que Warschaver le da a la revolución estética no es ilógico plantear que su acercamiento a las formas menores sea también revolucionario. *Hombre Tiempo* (1973) es el libro más experimental en el que esta escritora se desplaza entre géneros: del relato breve a la nouvelle, del fantástico a la ciencia ficción, del surrealismo al desdoblamiento de narradores, de la intertextualidad a la multiplicación de puntos de vista narrativos, la escritura se revela como una instancia auto-reflexiva<sup>29</sup>. Dentro de la amalgama que asume distintos cuestionamientos sociales y políticos, la perspectiva de género iniciada en *La Casa Modesta*, ocupa cada vez más un lugar central en el desmonte de las estructuras ideológicas y también discursivas. Entre medio de estos dos libros, como un periodo de transición o exploración de las posibilidades de la ciencia ficción en tanto escritura política, *El hilo grabado* (1964) reúne relatos en los que la crítica feminista se vuelve central. En una distopía bastante cercana al presente, un invento tecnológico parece haber logrado superar a la muerte mediante unas bobinas que conservan la vida de los hombres ilustres. En el

---

<sup>29</sup> Allí se anima al cambio de género utilizando el cambio de pronombres, un giro gramatical que va de lo femenino a lo masculino colocándolo en la figura del narrador/escritor que se desvincula de la identificación binaria a partir de esa oscilación.

mundo futuro nada se pierde; la vida de Helio, un importante biólogo cósmico, es registrada para que sus investigaciones puedan ser retomadas en la posteridad. Solo los hombres notables acceden a este beneficio que, para el resto de los mortales se ve reducido a alguna ceremonia particular, como las bodas o los nacimientos.

Su vida registrada no la constituía tal o cual momento suspendido en el tiempo y desconectado del resto. Era una vida completa. Un largo hilo entero que no se cortaría hasta el día de su fin humano. La sociedad velaba para que así fuera. De noche y de día, para que nada de su evolución, de sus facultades, de sus sueños, quedara ignorado o perdido en el olvido, la bobina captaba la energía de sus ondas visuales, sonoras, pensantes, emanadas por el cuerpo del pequeño talento. (p. 199)

Esta vida “completa” del hombre resuena como contrapartida de la vida “subordinada” de la mujer. A Liana -que siempre creyó más en la potencia evocadora del recuerdo- no le interesan las bobinas públicas que la universidad archivaría y recibe con recelo las bobinas domésticas que conservan la vida privada de su esposo. Sin embargo, tener la posibilidad de volver a vivir con su esposo es una tentación. Lo que sucede es que esa debilidad plantea un problema existencial. Reproducir una presencia mediante un artificio afecta la lógica del tiempo y fomenta la duplicación, no solo del espacio sino también de las personas.

La ausencia abierta por la muerte enfatiza el vacío de su espacio doméstico; Liana comienza a experimentar el sin sentido de su vida cotidiana y a reflexionar sobre la naturaleza vincular de su relación. A partir de oposiciones sostenidas sobre la tensión entre la imagen y el silencio, entre lo visual y lo escrito, entre la presencia real y sus simulacros, la protagonista plantea la paradoja de la existencia femenina replegada en torno a la subordinación de su deseo. Cuando enciende el hilo se da cuenta de que:

Él actuaba de acuerdo al carretel grabado de esos diez años de vida matrimonial. Y, para estar con él, ella debía relegar lo nuevo o distinto, debía seguirlo. A él le pertenecía la iniciativa de esa vida extraña a la cual Liana no tenía otro recurso que adaptarse sin agregar ni poner nada de sí misma (p. 202).

Como el fugitivo de la invención de Morel, quien al darse cuenta de que Faustine no es real sino una proyección, decide insertarse en la historia para

compartir con ella la eternidad de la repetición, así también Liana se acomoda a una rutina diaria que la mantiene en un presente perpetuo diseñado por otro. Lo que interesa de esta comparación no es tanto la posibilidad técnica de que una máquina reproduzca lo real o los conflictos ideológicos que plantean la conservación de la memoria o la naturaleza irracional del amor, sino la consciencia de género que despierta este aparato. De manera gradual, Liana va reconociendo cómo su vida fue marcada por la subordinación, no solo ahora cuando intenta acomodar sus respuestas a las de la cinta grabada sino durante todo el tiempo en el que vivieron juntos. “Tal vez siempre fui el eco del él y no hice más que responder a sus incitaciones sin la más leve preocupación de introducir algo realmente propio en mi existencia” (p. 207). Este cuestionamiento permite reconocer que la opresión de género persiste en el futuro y que es algo que la tecnología no hizo más que afianzar. Ya no se trata del hombre dominando a la naturaleza sino del predominio masculino que hace al sometimiento de la mujer.

En ese punto, el relato examina la relación de género introduciendo una mirada crítica que excede la simple reivindicación de los derechos de la mujer. Cuando Liana activa la máquina reproductora, siente un placer primitivo, una especie de satisfacción que colma la ausencia. Pero esa falsa compensación se torna opresiva a medida que reconoce el lugar que ocupa en la vida de los otros. El culto a la presencia, aunque sea una presencia artificial, traduce el miedo a la muerte: “una negativa irracional a aceptar la muerte como un hecho natural” (p. 193), pero Liana reconoce en esa ecuación también una forma de miedo relacionada a la liberación del deseo. No es solo ligarse al destino de un hombre “completo” sino necesitar verse reflejada en el otro para experimentar la vida. Ese destino femenino se halla determinado por la dependencia que es también una marca del sometimiento de las mujeres que

necesitaban estar junto al ser que las había conocido para sentirse ellas mismas (...) Así en el pasado, muchas mujeres habían necesitado, por costumbre, embeberse en el ámbito de otros miembros de la familia, para sentirse a sí mismas, para ser (p. 194).

Ese pasado abre la historia familiar y la costumbre subraya las prácticas internalizadas por la cultura patriarcal. Al destruir el mito de la presencia

se revela la verdadera naturaleza de la mujer. Esta sensación de vacuidad que le produce la muerte del marido pero también la ceremonia mortuoria de su abuela, se explican a través de una relación de dominación basada en la proyección del deseo en otro capaz de completar el sentido de la existencia. La otredad encarnada en la mujer está representada en la dialéctica del amo y el esclavo, la misma que Simone de Beauvoir utilizó para entender la relación subordinada que establece el género construido en base a esta oposición binaria:

Se descubre en la consciencia misma una hostilidad fundamental respecto a toda otra consciencia; el sujeto no se plantea más que oponiéndose: pretende afirmarse como lo esencial y construir al otro como inesencial, en objeto. Pero la otra consciencia le opone una pretensión recíproca.... ¿Cómo es posible que esta reciprocidad no se haya planteado entre los sexos; que uno de los términos se haya afirmado como el único esencial, negando toda relatividad con respecto a su correlativo, definiendo a este como la alteridad pura? ¿Por qué no ponen en discusión las mujeres la soberanía masculina? (Beauvoir, 2020, p. 4)

La negociación que debe producirse entre dos sujetos que se saben autónomos y, por lo tanto, relativos a la reciprocidad de las acciones, no actúa en el caso de las relaciones de género. Por esta razón, la mujer no solo es el Otro del hombre sino que desconoce su verdadera identidad ya que no se concibe como una consciencia soberana. Por esta razón, se mantiene como un sujeto dependiente incapaz de alcanzar la realización de su propio deseo. En esa dinámica en la que solo el sujeto masculino es una consciencia autónoma, la mujer carece de proyecto, se adhiere a la subordinación y termina sometiendo su propia singularidad.

El reconocimiento de la responsabilidad femenina en la reproducción de la desigualdad y en el lugar del esclavo, permite un primer paso hacia la autonomía. Desde esta perspectiva, el sujeto femenino debe buscar su propia realización y trabajar en la construcción de una consciencia soberana. Ese camino es el que elige recorrer Liana en la novela.

Su vida se le presentó de pronto como algo incomprensible... aun en la sociedad mejor equilibrada, resultaba desnivelador estar casada con un hombre "registrado" en la IIS. La verdad es que nunca pudo saber, a ciencia cierta, qué quería ni hacia dónde orientarse. No debía culpar a nadie; solo



ella era culpable de su fracaso. Ni siquiera el trabajo le producía satisfacción y lo cumplía rutinariamente como algún ser del siglo XX, cuando la gente trabajaba por obligación Y todo porque ignoraba qué era ella en realidad. (p. 209)

Esa culpa que aflora al final de la cita es real pero debe interpretarse desde la deconstrucción de las normas de género. Si el discurso patriarcal determina los territorios del género, a la mujer le corresponde la immanencia de lo cotidiano, y al hombre la búsqueda de la trascendencia. Para lograr saber quién es, la mujer deberá elevarse por encima esa determinación y explorar el lugar de su propia trascendencia, sin los prejuicios del universo masculino creando su propio lenguaje. En este sentido, la novela femenina de vanguardia aborda la experimentación narrativa como un modo de establecer su identidad. La disgregación formal y la fragmentación de la narración pueden leerse como un signo de la alienación de la narradora pero, como afirma Masiello, “dicho proceso sirve también para rechazar la estabilidad de la palabra y su capacidad simbólica” (1985, p. 818). Warschaver discurre por este camino que cuestiona el logos masculino desafiando el lenguaje y las novelas del patriarcado. No solo a partir del lugar que la mujer ocupa en el campo laboral o en la camaradería de la lucha armada sino como consciencia autónoma que también desarticula la tiranía binaria de la enunciación.

## Referencias

- Bioy Casares, A. (1997). *La invención de Morel*. Alfaguara.
- Bourdieu, P. (2021). *Las reglas del arte*. Anagrama.
- Bourriaud, N. (2015). *La exforma*. Adriana Hidalgo.
- Bürger, P. (2009). *Teoría de la vanguardia*. Las cuarenta.
- Butler, J. (2018). *El género en disputa*. Paidós.
- Campra, R. (2001). Lo fantástico: una isotopía de la transgresión en David Roa (ed.) *Teorías de lo fantástico* (pp.153-193). Arco.
- Capanna, P. (1994). La ciencia ficción criolla en Daniel Link (ed.), *Escalera al cielo*. La marca.
- de Beauvoir, S. (2020). *El segundo sexo*. Siglo Veinte.
- Foster, H. (2008). *Belleza compulsiva*. Adriana Hidalgo.
- Giunta, A. (2020). *Contra el canon*. Siglo XXI.

- Larraquy, M. (2017). *Argentina un siglo de violencia política*. Sudamericana.
- Masiello, F. (1985). Texto, ley y transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia. *Revista Iberoamericana*, LI, (132-133), 807-822. DOI: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1985.4114>
- Ocampo, V. (2022). *La viajera y su sombra*. Tierra Firme.
- Sarlo, B. (1997). Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro* en C. Altamirano y B. Sarlo (eds.), *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (pp. 211-261). Ariel.
- Yudice, G. (1992). La vanguardia a partir de sus exclusiones en P. Bacarisse. (ed.) *Carnal Knowledge*. Ediciones Tres ríos.
- Warschaver, F. (1973). *Hombre tiempo*. Ediciones el botero.
- Warschaver, F. (2014). *El hilo grabado*. Eduvim.
- Warschaver, F. (2019). *La casa Modesa*. Final Abierto.
- Woolf, V. (1921). "La narrativa moderna". *El lector común*. Turolero, ePub.
- Woolf, V. (2021). *Un cuarto propio*. Lumen.



REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 53, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2023 | PP. 58-79

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

RECEPCIÓN 9 AGO 2023 – ACEPTACIÓN 24 OCT 2023

## **El intelectual ante la realidad: Ensayo y lenguaje del disenso en Mario Benedetti**

*The intellectual before reality:  
Essay and language of dissent in Mario Benedetti*

**Claudio Gustavo Maíz**

Universidad Nacional de Cuyo  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
Argentina

[cmaiz@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:cmaiz@ffyl.uncu.edu.ar)

<https://orcid.org/0000-0001-5312-374>

**Constanza Correa Lust**

Universidad Nacional de Cuyo  
Argentina

[correalust@gmail.com](mailto:correalust@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-1122-0335>

### **Resumen**

En el presente artículo se aborda la relación entre el rol de los intelectuales en los sesenta latinoamericanos, el llamado “lenguaje del disenso” y el lugar preponderante que el ensayo tuvo como práctica discursiva privilegiada de estos sujetos. Mediante este género en particular, los debates sobre el compromiso, la militancia y el rol social y político de la literatura adquieren nuevas dimensiones al poner en relieve la interpretación que estos intelectuales hacen sobre la contemporaneidad. El análisis de las dimensiones que adquiere el lenguaje del disenso en los ensayos de Mario Benedetti nos ofrece una excelente oportunidad para reflexionar sobre los debates que protagonizaron el campo simbólico e intelectual de esos años.

Realizaremos, entonces, un análisis de aquellas consideraciones en la redefinición que adquiere el compromiso intelectual en la coyuntura continental. Se vuelve entonces, una vez más, al debate sobre la funcionalidad de la literatura en tanto instrumento de cambio social y resistencia cultural.

**Palabras clave:** Intelectual comprometido – lenguaje del disenso – sesenta latinoamericanos – ensayo – Benedetti

### Resumen

This article broaches the relationship between the role of intellectuals in the Latin American sixties, the so-called "language of dissent" and the preponderant place that the essay had as a privileged discursive practice of these subjects. Through this genre in particular, the debates on commitment, militancy and the social and political role of literature acquire new dimensions by highlighting the interpretation that these intellectuals make of contemporaneity. The analysis of the dimensions that the language of dissent addresses in Mario Benedetti's essays offers us an excellent opportunity to reflect on the debates that they starred in the symbolic and intellectual field of those years. We will carry out, then, an analysis of those considerations that the role acquires and the redefinition that intellectual commitment acquires in the continental conjuncture. As we will be able to observe, a critical attitude, of situated commitment will be what leads him to be skeptical of phenomena such as the publishing boom. It then returns, once again, to the debate on the functionality of literature as an instrument of social change and cultural resistance.

**Keywords:** Committed intellectual – language of dissent – Latin American sixties – essay

## Introducción

La noción de los años 60 globales<sup>1</sup> del siglo pasado abre algunos nuevos interrogantes sobre el rol de los intelectuales en el campo intelectual latinoamericano. En primer lugar, porque ya no se trata de una perspectiva que aborde fenómenos locales, nacionales o continentales, sino que se

---

<sup>1</sup> Aldo Marchesi ha sido uno de los historiadores que más recientemente ha trabajado esta noción (Marchesi, 2019). Véase asimismo Scheuzger, S. (2018).

articula con una historia global, enriqueciendo el estudio de las variables en juego en la coyuntura sesentista. Asimismo, nos permite percibir que el lenguaje del disenso emergente no es una particularidad del continente latinoamericano sino una fuerza transnacional. Si bien se trata de tradiciones diferentes, la central y la periférica, la toma de posición de los hombres de letras frente a la realidad no se circunscribe a los años 60, sino que es factible rastrearla desde el siglo XIX en adelante en uno de los géneros identitarios que mejor se avino a la expresión crítica: el ensayo. Las discusiones sobre el compromiso, la militancia o la responsabilidad del letrado han sido debates que preceden a los que mantuvo la crítica francesa, especialmente en la figura de Jean Paul Sarte. Nos parece que la escritura de Mario Benedetti enriquece la discusión en torno a los deberes del intelectual en coyunturas determinadas, que no son otras que las que le presenta la contemporaneidad<sup>2</sup>. Nos proponemos, entonces, ocuparnos del debate sobre el compromiso y la contemporaneidad en el discurso ensayístico de uno de los escritores que quizás más aportó a crear antecedentes críticos al problema.

## Interpretaciones de lo contemporáneo

El ensayo constituye un género discursivo especialmente apto, en la tradición crítica latinoamericana, para la expresión de las interpretaciones que el autor realiza sobre la contemporaneidad en la que se sitúa. La relación entre lo ensayístico y lo contemporáneo adquiere una relevancia crucial para comprender algunas aristas inherentes a esta discursividad en determinados momentos. El proceso de análisis no estaría completo si no insertamos la problemática moral que atañe al compromiso que el sujeto ensayístico asume. En otras palabras, en el campo intelectual

---

<sup>2</sup> Un claro ejemplo de la sincronidad de los ensayos con la coyuntura del campo intelectual latinoamericano lo da la espontánea y elocuente apertura de su artículo "Las prioridades del escritor" que fuera escrito originalmente para el semanario *Marcha* y publicado allí en junio de 1971, cuando la tensión existente entre las distintas facciones de la intelectualidad latinoamericana eran más que evidentes. Afirma Benedetti, entonces, y antes de ninguna otra afirmación:

Por fin explotó la bomba. Durante años, el asunto fue postergado, esquivado, pasado por alto. Pero estaba ahí. Si algo hay que agradecerle al caso Padilla, es que de algún modo haya sido el detonante de un problema al que era necesario meterle mano (1974, p. 61).

latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, las interpretaciones están subordinadas al imperativo del estrechamiento de los vínculos con la contemporaneidad. Los ensayistas de este periodo perciben el deber de pronunciarse mediante una toma de posición fuertemente definida frente a los hechos coetáneos que interpretan y critican. El compromiso - necesariamente ideológico- regula el rol y la práctica intelectual. Es necesario hacer la salvedad de que la naturaleza de ese compromiso conlleva un componente ideológico, ya que traza diferencias entre los ensayistas que se asumen comprometidos de aquellos que no. El compromiso podría pensarse como una sutura de la escisión que se había producido a partir del modernismo entre el escritor y el político (Gutiérrez Girarot, 2004). La profesionalización del escritor por entonces suponía la autonomía artística, que en muchos casos no pasaba más allá de ser una pose. Ahora bien, el deber ser comprometido de los ensayistas no es una condición que engloba al universo discursivo del periodo indicado, sin embargo, se impuso como un valor predominante. Ensayo, responsabilidad moral con la forma y contemporaneidad integran un mismo andarivel productivo en la expresión ensayística que alcanza una de sus cotas más altas en los llamados años 60 del siglo anterior.

Lo contemporáneo entendido, a grandes rasgos, como un contexto, merece que lo abordemos para calibrar las relaciones entre discurso y producción ensayística. Parece apropiado traer a colación el análisis que Agamben (2011) hace de un poema titulado “El siglo”, escrito por el ruso Ósip Mandelstam en 1923. El filósofo se vale del poema para preguntarse por el significado de lo contemporáneo. Sus reflexiones nos servirán para ajustar mejor la noción que nos interesa. Agamben sostiene que la contemporaneidad es una relación con el tiempo, que de manera pendular atrae y provoca distancia. Agrega: “Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella” (pp. 18-19). Extendiendo el razonamiento a nuestro propósito, no puede haber crítica de la contemporaneidad si antes no hay desapego e incordio con el tiempo presente del que se toma distancia. Fijar la mirada en el propio tiempo no debería proyectar las luces sino la “oscuridad” que no percibe inmediatamente. Coincidir con el presente es no cuestionar un orden de las

cosas, lo contrario es percibir los pliegues oscuros de la realidad presente (p. 21). Agamben enfatiza a la hora de reconocer el carácter de contemporáneo al individuo:

Puede llamarse contemporáneo sólo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad. Con esto, sin embargo, aún no hemos respondido a nuestra pregunta. ¿Por qué debería interesarnos poder percibir las tinieblas que provienen de la época? ¿Acaso la oscuridad no es una experiencia anónima y por definición impenetrable, algo que no está dirigido a nosotros y no puede, por lo tanto, incumbirnos? Por el contrario, contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le incumbe y no cesa de interpelarlo, algo que, más que cualquier luz, se dirige directa y singularmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo. (p 22)

La condición de contemporáneo demanda coraje, dice Agamben, que se necesita para percibir lo oscuro en el presente de la luz. Es por esta razón que no todos son contemporáneos, sólo unos pocos que pueden soportar la mirada fija en la oscuridad de la época y al mismo tiempo percatarse de la presencia de una luz que surge del oscuro presente, dirigida hacia el que mira pero que a la vez se aleja indefectiblemente. La escritura ensayística se asemeja a ese vidente que percibe la luz que no habrá de iluminar en su tiempo pero que podría hacerlo en el futuro. De esa manera es la utopía la única salida para un programa crítico imaginado, pero de poca o nula concreción. La utopía no es la imaginación irrealizable sino la imaginación crítica de la contemporaneidad.

Ahora bien, ¿qué diferencia existe entre un discurso comprometido y uno militante? La obra de Rodolfo Walsh no encaja en los moldes del compromiso, como tampoco la de Roque Dalton, el Pablo Neruda de la poesía coloquial o la de Paco Urendo. La ensayística de Mario Benedetti no se ajusta completamente a la noción sartreana del escritor comprometido si tomamos en cuenta que mucho antes de que el filósofo francés aludiera al compromiso, los vínculos con la realidad política, social de la contemporaneidad eran moneda corriente entre los ensayistas del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. De Sarmiento, Martí a Ugarte, Ingenieros o Martínez Estrada, el imperativo de no eludir los presentes respectivos no ha dejado de ser una constante en ellos y otros hombres y mujeres que han

practicado el oficio de las letras. La distancia entre compromiso y militancia resulta a veces difusa, ya que ambos comparten la adhesión a una ideología. La pregunta se podría reformular especificando qué convierte a una ideología en militante. Debe aclararse que no todo ensayo ideológico (como si hubiera alguna que no lo sea) ni es comprometido ni militante. Para avanzar en algún deslinde, digamos que los rasgos que diferencian el compromiso de la militancia son rastreables en los discursos mismos. Agreguemos que no se trata nada más que una cuestión de grados entre uno y otro. Existen rasgos propios del discurso ensayístico militante. En primer lugar, en el discurso ensayístico militante se percibe el uso de figuras retóricas como la repetición con fines no solo persuasivos sino principalmente didácticos; la organización argumentativa es deductiva mediante el uso de silogismos, en los que la premisa mayor está ocupada por caso, el imperialismo norteamericano, la explotación de los obreros, las oligarquías terratenientes, etc; el énfasis en el tono es la fuerza de articulación discursiva que toma la forma de indignación, imprecación o el razonamiento *ad hominem*.

### **Uso político del lenguaje y el “compromiso situado”**

Pocock propuso hablar de la verbalización de un acto político y de la verbalización “como un acto político” (2009, p. 49). De esa manera, el autor entiende la política como un sistema lingüístico y el lenguaje como un sistema político. La perspectiva admite referirnos a los actos performativos que promueve el discurso ensayístico cuando interviene en su contemporaneidad, mediante una noción de Pocock, la “verbalización performativa” (p. 51), que se justifica dentro de un modelo en el que el lenguaje actúa como una acción comunicativa bidireccional, capaz de contrarrestar afirmaciones unilaterales del poder en el seno de una comunidad política. Es una dialéctica que se desenvuelve entre la crítica y la contra-crítica. La producción del ensayo en los marcos de las controversias contemporáneas necesita del lector como el otro a quien comunicar la visión crítica que anima al sujeto ensayístico.

El compromiso con la expresión crítica conlleva una dimensión moral que modula la función intelectual hacia la toma de posiciones que en la mayoría de los casos no son autónomas. Por esta misma razón, observaremos que



las consideraciones que comienzan estipulándose en términos de validez o relatividad moral, luego pasarán a estar atravesadas también por condicionamientos políticos y militantes. Hay una variedad importante de ensayos a lo largo del siglo XX, que, una vez superados los límites de la cavilación materializada en el discurso, contienen un componente programático. En otros términos, buscamos señalar cómo en el ensayo el mismo ejercicio de escritura comprende la praxis intelectual que se intenta definir y cómo, por contigüidad, la misma adopta estas características que se intenta estipular como fundamentales para la definición del rol y la función. El género ensayístico verifica la concreción del fenómeno como una constante en la relación ensayo-intelectual en el campo literario latinoamericano: la práctica discursiva que supone el ensayar, es al mismo tiempo una concreción de esa performatividad que se persigue con el rol intelectual; ya que se trata de una producción ideológica que tiene la capacidad de intervenir en la sociedad. En este sentido, y teniendo en cuenta la enorme cantidad de ensayos que pueden ser analizados bajo esta dimensión performática, haremos especial énfasis en aquellos que resulten más ilustrativos de cómo este género funciona como una práctica discursiva especialmente provechosa para este intelectual comprometido.

En el caso particular de Benedetti, se observa que el imperativo del compromiso, de clara procedencia sartreana, influye de tal forma en su discurso ensayístico que supone la materialización de una inflexión en su trayectoria ideológica. La adhesión a la causa revolucionaria se vuelve manifiesta a través de las modificaciones que la absorción de estos postulados imprime a su consideración del rol intelectual. En efecto, este último ya no se caracteriza, después de los sesenta, por un tutelaje social, debido a que supondría lo que justamente Benedetti denuncia al señalar que “inscribiéndose en una elite del intelecto, sintiéndose clan sacrosanto e inculcado, es casi obligatorio que la prioridad sea el individualismo” (1974, p. 78). Por el contrario, desde estos años, podemos observar una intención de organicidad (en términos gramscianos) que se desprende de una progresiva conciencia de clase y de subdesarrollo que el autor ha ido adquiriendo. Se trata, como señala da Cunha Giabbai (2011), de una asunción de la intelectualidad en tanto una parte más de ese pueblo como garantía de fidelidad (p. 64). Un primer momento en esa transformación puede observarse en la conciencia del origen mesocrático del rol, cuando

sostiene que “aunque generalmente provenga de la clase media, hoy ya se ha convertido en sapo de otro pozo” (1960/1968, p.139)<sup>3</sup>.

Skinner (2007) realizó una interesante distinción entre los “textos arquitectónicos” y los “textos situados” o también llamados de “ocasión” para aludir a textos con una clara pertenencia a un contexto determinado, cuyo estudio demandaba preguntarse por las intenciones que movieron al autor a escribir tal texto. Ahora bien, la diferencia entre uno y otro radica en una indisimulada ubicación en un contexto y movidos por “intenciones” que anima justamente a los “textos de ocasión” (p.10). En esa dirección, el “estar situados en su realidad”, para los intelectuales latinoamericanos comprometidos tiene una estrecha relación con la reflexión sobre el propio lugar de enunciación, una comunidad de lectores imaginada que comparte con ellos un horizonte político-cultural semejante, la asunción de la dependencia con los países centrales (especialmente los Estados Unidos), el propósito emancipatorio unido a un ideal de integración continental. Mario Benedetti lo expresaba de este modo: “mientras América Latina busque, así sea caóticamente y a empujones, su propio destino y su mínima felicidad, permítasenos que sigamos pensando en el escritor como alguien que enfrenta una doble responsabilidad: la de su arte y la de su contorno” (1967/1970, p. 19). Arte y contorno, o lo que es análogo arte y contexto constituyen aristas valiosas para describir con mayor precisión la prosa de ocasión proveniente del ensayo crítico de la contemporaneidad.

### **Avatares de un intelectual en el contexto de los 60 globales. *Mario Benedetti: la Forja de un Escritor Contemporáneo***

El discurso benedettiano se inscribió entonces como parte un proyecto cultural continental y transnacional, si tomamos en cuenta la propuesta de

---

<sup>3</sup> Respecto de la identificación de este aspecto sociocultural de la función intelectual, Gregory (2014) afirma que

lo auténticamente único en la posición y la manera de actuar de Benedetti era que (...) manteniéndose fiel a un moralismo perfectamente compatible con la clase media más o menos ilustrada con la que se identificaban tanto él como gran parte de su público lector, supo hacer todo lo que pudo por establecer otro sistema político que rompiera ese esquema espiritual e ideológico al sentar otras bases colectivas para pensar de otro modo las categorías tan fundamentales como ‘individuo’ y ‘libertad’ (p. 201).

Aldo Marchesi, quien se refiere a la cultura de los 60 del siglo pasado como un fenómeno global, ni nacional ni continental. La coyuntura sesentista se conforma gracias a una conjunción de episodios centrales y periféricos. Luchas políticas, sociales e intelectuales que se combinaron indistintamente al factor geográfico: la guerra de Vietnam, el mayo francés, la Revolución cubana, la primavera de Praga, las protestas estudiantiles en México. Marchesi (2019) advierte que una renovada cultura de izquierda impacta recíprocamente en América como en Europa. La emergencia de un lenguaje del disenso<sup>4</sup> es preponderante para situar contextualmente los discursos del compromiso o la militancia.

A partir de *Letras del continente mestizo*, se ve una marcada preocupación no solo por la definición del rol en sí mismo —en cuanto categoría— sino por la dilucidación de los alcances de su praxis en el contexto revolucionario que reclama urgentes pronunciamientos:

Nunca como en estos años había enfrentado el intelectual, y en particular el escritor latinoamericano, una obligación tan perentoria de asumir actitudes ante el espectáculo de una sociedad que se transforma, una tan insoslayable conminación a definir frente a su propio juicio el sentido de su obra. (1967/1970, p. 32)

El compromiso tiene ahora dimensiones continentales y ha dejado de ser un precepto eminentemente moral ya que, en este contexto, “el escritor, como individuo, (...) inevitablemente se compromete en política” (1968, p. 42-43, resaltado en el original). El compromiso, sigue siendo el trasfondo de la reflexión sobre el arte poética, siempre en profunda relación para Benedetti con los fenómenos socio-políticos, que el intelectual “puede y debe ayudar a transformar” y frente a los cuales “se corre un riesgo y se asume una responsabilidad” (1974, p. 121). Es decir, se exige de los escritores una actitud concreta, como se desprende de las siguientes palabras:

(...) la explosiva situación social y política de América Latina, reclama del escritor que en ella vive, un tipo de pronunciamiento que cada vez estrecha más la posibilidad de elección: o el intelectual asume, en su actitud (aun en

---

<sup>4</sup> Al respecto, véase Suri, J. (2003) *Power and Protest. Global revolution and the Rise of Detente*. Harvard University Press.

el caso de que su obra se instale en lo fantástico, zona tan legítima como cualquier otra) la responsabilidad de denuncia a que el presente lo conmina, o, por temor, apatía, por apego al confort, por simple omisión o, en el peor de los casos, por razones contantes y sonantes, le da la espalda a la realidad y se refugia en la cartuja de su arte. (1967/1970, p. 44)

El confort y el interés lucrativo al que hace alusión se refiere, concretamente, al fenómeno del *boom*. Frente a estos intentos de cooptación y neutralización que representan para él las iniciativas seductoras de estas grandes editoriales, el escritor debe mantenerse fiel a su compromiso literario, ya que “la poesía es una especie de catapulta que hace llegar más lejos la denuncia” (1968, p. 37). Se observa aquí una preceptiva retórica que busca, al igual que lo hará durante el resto de su trayectoria literaria, establecer una simbiosis entre esa “doble responsabilidad”: el valor literario de la obra y su capacidad de transformar el medio circundante. Sostiene al respecto Benedetti que:

Aun el más militante de los autores –como puede ser el caso de Bertolt Brecht– debe construir primero una estructura que contenga validez artística, y solo después de haber cumplido esa condición obligatoria, estará en condiciones de insuflarle un mensaje, una intención, y hasta una fuerza de persuasión determinada. (p. 37)

El compromiso se establece entonces como una “congénita función de indagador” (1967/1970, p. 33), por “una actitud sacrificadamente honesta, valiente y definida” (p. 45) que permite que se logre una “integral vinculación del escritor con su época” (p. 40), pero se mide en términos de una “libertad” cuya naturaleza y validez, como veremos más adelante, será cuestionada años después<sup>5</sup>. Una vez más, la perceptiva del rol adquiere

---

<sup>5</sup> En efecto, Castro (1976) llega a sostener, respecto de este artículo en particular, que

el escritor de que habla es todavía abstracto (...) un escritor teórico, nutrido solo de razón y pluma. Esa ‘libertad’ con que arremete a golpes es la preservación de una individualidad que está más allá del pueblo (...) incontaminada en su pura intelectualidad, desde donde acude en ciertos momentos estelares a ‘pronunciarse’ solidaria (o paternalista), pero solitariamente, con él (p. 67).

Más adelante agrega el crítico, haciendo mención de la nota al pie de ese mismo artículo que comentamos más adelante: “la tesis queda lastrada por los ingredientes elitistas que ya traía consigo su modelo europeo. Como pronto reconocería Benedetti, el escritor del que se hablaba era cualquier cosa menos un latinoamericano; o mejor, era la implantación de otra baladronada francesa” (p. 68).

matices deónticos, que pueden observarse en los verbos “debería” y la fuerza que adquieren en este contexto algunos adjetivos elegidos para enunciar las distinciones que él “quisiera que quedaran bien claras” y que citamos a continuación:

2) como escritor propiamente dicho, debería comprometerse con su realidad, con su tiempo, con su época, y asimismo pronunciarse frente al hecho político (...); 3) es importante que la obra del escritor sea vehículo de una opinión personal, o de una expresión de su conciencia social frente al hecho político; en cambio parece bastante más riesgoso para su libertad intelectual, que inscriba su quehacer literario en la línea de un partido determinado, ya que este, aunque momentáneamente coincida con sus opiniones, puede imprevistamente cambiar su rumbo y aun su esencia ideológica. (pp. 42-43)

En su artículo “Situación del escritor en América Latina”, Benedetti insiste en el problema de la concretización de un compromiso intelectual que pueda establecer una conjugación entre la actitud vital del intelectual y el involucramiento de su obra en la tarea de transformación revolucionaria sigue siendo una constante. El autor se cuestiona estas limitaciones y parámetros de la obra literaria como instrumento privilegiado de intervención para un escritor en los siguientes términos:

No creo en el compromiso forzado, sin profundidad existencial; ni en la militancia que desvitaliza un tema, ni menos aún en la moraleja edificante que poda la fuerza trágica de un personaje. Pero tampoco creo en el hipotético deslinde, en esa improbable línea divisoria que muchos intelectuales, curándose en salud, prefieren trazar entre la obra literaria y la responsabilidad humana del escritor. (1967/1970, pp. 19-20)

Resulta necesario recordar que, como también hemos señalado con anterioridad, ocurre entre finales de los sesenta y los principios de los setenta –todavía antes de que el autor comience el periplo exiliar– un cambio de perspectivas que está relacionado directamente con el vínculo cada vez más estrecho que Benedetti irá forjando con la Revolución Cubana; pero también con el distanciamiento del mismo Sartre después del incidente del caso Padilla y, concretamente, el manifiesto de “los 62”. A partir de entonces, el compromiso para Benedetti ya no se medirá en términos sartreanos, sino más bien marxistas, sobre todo bajo los

lineamientos gramscianos, como observamos en esta cita de *El escritor latinoamericano y la revolución posible* (1974):

O sea que la única forma de que el escritor venza su soledad y supere su frustración o su egoísmo (meros síntomas del subdesarrollo cultural) es que aporte su esfuerzo a la lucha de clases (...) no parece lógico, ni justo, que esa lucha de clases, que esa batalla por el desarrollo, la deban emprender *tan solo* ‘los demás miembros de la colectividad’, sin contar con la participación generosa, y a veces esclarecedora del intelectual. (...) Solo participando de algún modo en la transformación colectiva, adquirirá el escritor su inalienable derecho a sentirse transformado. Gramsci lo ha dicho de una manera impecable, al hablar de la lucha por una nueva cultura, esto es, por una nueva *vida moral*. (pp. 164-165, resaltado en el original)

Señalamos con anterioridad que, desde sus primeras reflexiones sobre la intelectualidad, esta categoría se presenta a Benedetti como problemática tanto por el origen mesocrático como por el carácter elitista que supone. Sin embargo, si en su obra de 1960 hablaba de las “clases medias”, ahora los términos empleados implican una conciencia de clase atravesada por la adhesión a ciertos postulados marxistas que antes no resultaban tan evidentes. Esta transformación se observa en la siguiente cita, en la que Benedetti sostiene que el proceso revolucionario puede provocar “algunos rechinamientos en la formación burguesa del intelectual”, ya que “todos nos hemos educado en un contexto social y pedagógico absolutamente dominado por la burguesía” por lo tanto “son inevitables las adherencias y los prejuicios que manufactura la burguesía” (1974, p. 62). En definitiva, una vez que tiene lugar la ampliación de la noción del “intelectual comprometido”, sumándole los imperativos revolucionarios, podemos observar cómo comienza a ser necesario el despojamiento de ciertas características que, para otros autores, parecen intrínsecas de esta clase particular como, por ejemplo, el individualismo.

Si bien estas reflexiones atraviesan todo el ensayo de *El intelectual revolucionario...* es en el artículo titulado sintomáticamente “Ni víctima ni fiscal” en el que Benedetti inserta su posicionamiento más explícito respecto del origen de este rol y de los alcances de su función. En el mismo, sostiene que “el escritor debe resistir dos tentaciones que lo acosa. Una: ser fiscal de la historia. Otra: ser víctima de la historia” (1974, p. 125). Es

decir, el intelectual no tiene más categoría que nadie como para tener ese rol en la sociedad, ni tampoco es un espécimen especial que sufra vicisitudes mayores que otros hombres. Para el autor, ambos extremos devienen de un mismo defecto de clase, de un reflejo de ese individualismo burgués que él tanto critica y que se evidencia cuando “se aísla y tiene tendencia a considerarse, lo confiese o no, como integrando una suerte de clan”, a una “suerte de masonería del intelecto” (pp. 125-126). Esta idea, según el propio autor, se ve reforzada como una consecuencia directa del plan de neutralización que se lleva adelante para manipular ideológicamente a los escritores latinoamericanos mediante el otorgamiento de premios y becas. En este contexto, “el escritor se vio de pronto involucrado en una maniobra para la que no estaba preparado; se vio convertido en instrumento ideológico” (p. 95) ya que “el imperialismo, ha ajustado y afinado cada vez más sus procedimientos y sus tentaciones, orquestando una ‘operación de seducción’ con finísimo tratamiento de la vanidad, y una particular atención verbal a la famosa libertad del escritor” (p. 127). Bajo la óptica de nuestro autor, dichas distinciones no hacen sino alimentar la jactancia de quienes se ven a sí mismos como singulares personalidades pertenecientes a un sector especial de la población, fomentando de este modo una asunción del rol intelectual no como una responsabilidad o un deber, sino como un derecho, como un mérito y, en última instancia, como un privilegio a resguardar. Por lo tanto, se genera alrededor de ese sentimiento mismo de posesión de un bien a defender, una paranoia (algunas veces más justificada que otras) respecto de las diversas amenazas de esos privilegios del intelectual que deviene en la posibilidad de neutralizarlo (pp. 127-128). Dependiendo del posicionamiento ideológico, la amenaza provendrá del imperialismo, o de los gobiernos revolucionarios; ambos tendientes, a los ojos del otro, a manipular y dominar el espíritu pretendidamente libre y crítico del intelectual. Benedetti concluye que, frente a esto, “el escritor precisa una cura de modestia, para así integrarse a la sociedad, en primer término como ciudadano (...) para comunicarse con su sociedad” (p. 126).

En definitiva, el autor deconstruye, como parte también de un particular posicionamiento en el campo, su noción del rol para imprimirle un carácter revolucionario, que busca transformar el orden también desde la misma autopercepción que estos sujetos tienen de sí mismos: “Evidentemente, se

puede ser intelectual revolucionario y no renunciar a ser intelectual. El problema es repensar esa relación” (p. 129). En este replanteamiento de la relación es que, autores como Gilman, ubican lo que ya hemos definido a lo largo de este trabajo como “antiintelectualismo” como una particular forma de esa “actitud cívica, la actitud como ente social” que Benedetti le reclama al artista (p. 129).

Es decir, se produjo un cambio de prioridades, la cual se dio, en palabras de Gregory (2014), “respecto a la aplicación en la sociedad de cualquier forma de arte u oficio: la libertad de ejercerlo era otorgada por y dentro del cuerpo social y no construida desde alguna ilusoria atalaya individual erigida artificialmente fuera de él” (p. 204). Podemos, en definitiva, observar una búsqueda intensa por una manera de concebir el rol del intelectual que pueda conciliar el compromiso con la literatura, por una parte, y con la Revolución, por otra. En el proceso de construcción de una literatura revolucionaria, los límites entre el hombre de acción y el hombre intelectual no serán fáciles de establecer. Claudia Gilman (1993) describe este contexto de la siguiente forma:

Se delinea, en nuevas discusiones que establecen nuevos imperativos una nueva figura o modelo a alcanzar: el del intelectual revolucionario. /Una declaración del Consejo de Colaboración de la revista cubana *Casa de las Américas* se hace cargo de la urgencia de definir este perfil, en una coyuntura que parece urgir las definiciones y obligar a los intelectuales a asumir posiciones cada vez más militantes al punto de combatir, sufrir prisión o censura. (p. 176)

El dilema se establecerá entre dos extremos indeseables: el realismo socialista y el hermetismo literario, del cual se comenzará a acusar sobre todo a los representantes del *boom*, los que se refugian en “la palabra, esa nueva cartuja” (Benedetti, 1974, pp. 51-58). Estas dos prioridades, la literatura y la Revolución, como se desprende del análisis que intentamos proponer, en más de una oportunidad se presentaron como una encrucijada que lo hizo incurrir en aparentes contradicciones o sucesivas reformulaciones. Un ejemplo de dichas reformulaciones es el caso de su postura sobre la función misma del intelectual y su papel dentro del proceso revolucionario. De este modo, unos años antes, en *Letras del continente mestizo* (1967) el autor había sostenido que:



La indocilidad del intelectual cabe perfectamente dentro de la revolución; más aún, la enriquece, la hace más viva, más sensible, más creadora. El intelectual verdaderamente revolucionario nunca podrá convertirse en un simple amanuense del hombre de acción; y si se convierte, estará en realidad traicionando la revolución, ya que su misión neutral dentro de la misma es ser algo así como su conciencia vigilante, su imaginario intérprete, su crítico proveedor. (p. 30)

Sin embargo, algunos años más tarde y, sobre todo, después de la ruptura ya mencionada que supuso en el campo intelectual el caso Padilla; en *El escritor latinoamericano...* (1974) Benedetti se pronuncia entonces en otro sentido, parafraseando a Fidel y rectificando sus propias palabras:

Continuar tratando de subvertir un orden que entonces sería socialista, significaría sencillamente pasar a militar en la contrarrevolución. Es una regla mínima de coherencia (...). Dentro de la revolución cabe perfectamente la literatura crítica, y sobre todo una actitud crítica, pero siempre dentro de la revolución y no fuera de ella (pp. 74-75)

Más adelante, en el mismo ensayo, vuelve sobre la misma idea, para reafirmarla: “El escritor revolucionario puede ser indudablemente la conciencia vigilante de la revolución, pero no como escritor sino como revolucionario” (Benedetti, 1974, p. 81). A partir de que Benedetti cierra filas con la defensa del régimen cubano a partir del ’68; sus ensayos pasaron a poblarse de “reflexiones sobre cómo los intelectuales de izquierda deben relacionarse con el pueblo en cuyo nombre quieren actuar y escribir y a cuya causa quieren adherirse” (Gregory, 2014, p. 59). La actitud prescriptiva sobre la praxis intelectual va acentuándose en los ensayos de los años posteriores, cuando definitivamente “La cuestión de los deberes de la *intelligentsia* se sitúa en el centro” (Altamirano, 2013, p. 55), y es en *El escritor latinoamericano y La revolución posible* donde estas caracterizaciones del rol adquirirán su carácter más programático, como se evidencia en la siguiente cita:

Cuando se dice (en los últimos tiempos, lo sostienen en particular los intelectuales latinoamericanos radicados en Europa) que el escritor es la *conciencia crítica* de la sociedad, dicho así, como un derecho aislado, es apenas un rasgo inocultable de soberbia. El escritor tiene todo el derecho de ser la conciencia crítica de la sociedad, pero en cuanto ciudadano, en

cuanto integrante de una comunidad y no por el hecho fortuito (o privilegiado) de ser un intelectual. Entonces sí su ejercicio crítico pasa a convertirse en un rasgo de humildad. Ya no estará juzgando desde un pedestal lo bueno y lo malo que hace el resto de la comunidad. El ciudadano que de algún modo ejerce la crítica acerca de su sociedad (y en especial cuando esa sociedad se convierte en revolucionaria), sabe que se está juzgando y criticando a sí mismo, ya que tácitamente admite que sobre él recae también una cuota parte de las culpas y los errores colectivos. (1974, p. 162)

Gregory (2014), en su estudio, sostiene que esta obra en particular (y, como complementación, algunos escritos políticos de esos años) resulta:

una suerte de informe detallado sobre las contradicciones y frustraciones del intento algo quijotesco de un intelectual tradicional de estirpe sartreana por convertirse en un intelectual orgánico de linaje gramsciano antes de que existieran las condiciones sociales que justificaran el nacimiento de tal fenómeno. (pp. 201-202)

Es posible también observar, en este ensayo de 1973, que el término “intelectual” es a veces reemplazado por “escritor” o “artista latinoamericano” –probablemente, uno de los resabios de la influencia sartreana que jamás abandonaría–; y que la precisión sobre sus funciones y su rol se va ciñendo cada vez más sobre la tarea de conformación de un arte nuevo, con sus consecuente y “formidable desafío: crear para (y desde) el pueblo, pero sin crear fórmulas manidas, sin recetas gastadas por la rutina. El hombre nuevo reclama (o va a reclamar muy pronto) un *arte nuevo*” (p. 110, resaltado en el original). Hay, nuevamente, una fuerte voluntad programática de definir el rol siguiendo, en este caso, los postulados del Che y sus reflexiones en función del realismo socialista y la necesidad de renovar las formas en que el arte pueda contribuir a la lucha revolucionaria. La voluntad programática, adquiere nuevamente fuertes tintes deónticos:

(...) debemos afirmarnos en nuestra voluntad revolucionaria, pero también en nuestra imaginación creadora; en nuestra cultura de masas, pero también en nuestra guerrilla cultural. Y esta acaso sea nuestra modesta contribución para que, a nivel latinoamericano, la *revolución posible* se convierta sencillamente en *revolución*. (p. 111, resaltado en el original)

Sobre la adopción del Che como figura paradigmática de intelectual revolucionario, que puede rastrearse a través de todos los ensayos de esta

obra en particular, y sobre la relación epigonal que Benedetti desarrolla de sus preceptos artísticos, Gregory (2014) afirma que se produce una especie de canonización y que traslada

(...) sus preferencias como lector y crítico prácticamente por un realismo social y psicológico en la literatura a su acercamiento ético a las cuestiones ideológicas y políticas, reemplazando el análisis político propiamente dicho de un proceso con una apreciación de las calidades admirables del individuo que mejor parece ejemplificarlo. (p. 102)

Tanto en el caso de *El intelectual latinoamericano* como de *El recurso del supremo patriarca*, así como cada una de sus obras desde entonces hasta 1985, hablamos de un autor que se sitúa en la encrucijada vital del exilio. En este marco, las tareas del intelectual se restringen, obligadamente, pero también se vuelven más apremiantes. Benedetti manifiesta tener pleno conocimiento de cuáles son las intervenciones que los escritores pueden realizar como forma de colaboración en la búsqueda permanente de transformar la sociedad. La consciencia de la imperiosidad que adquieren dichas intervenciones como parte de la lucha contrahegemónica puede observarse en la siguiente cita de “Los temas del exilio”, de 1979:

Las tareas que puede desempeñar un escritor exiliado van por supuesto desde la prosecución de su obra hasta la participación en encuentro o simposios, es decir, reuniones en las que de alguna manera se intenta esclarecer ante la opinión internacional los problemas humanos, sociales, culturales y políticos que el exilio implica. También van desde una conferencias hasta la colaboración con cantantes populares; desde la redacción o la simple firma de un manifiesto de denuncia hasta la investigación sobre las causas profundas del dramático proceso que vive el país; desde la función soldaría que pueden cumplir sus escritos, hasta la incorporación a su obra de una o varias de las situaciones y conmociones que le ha tocado vivir o presenciar; desde el análisis documentado de todo este desarrollo nacional hasta la más audaz suelta de la imaginación en busca de soluciones o esperanzas. (pp. 141-142)

En estos tiempos de exilio y además de su constante denuncia hacia las dictaduras, nuestro autor sumará nuevos desafíos a la tarea intelectual: la batalla entonces será contra las “formas subsidiarias de penetración cultural”. En este marco, como siempre y como se sostiene en la editorial que encabeza el monográfico dedicado a su obra, “Benedetti afirma con

claridad y denuncia con inteligencia las nuevas formas de colonialismo, junto a las tradicionales, económicas y culturales. Ataca la idea recurrente de considerar a América Latina como un todo homogéneo” (Nogueira Dobarro, 1992, p. 16). Llegado el tiempo de la instalación de las dictaduras y del comienzo de su exilio, su noción del intelectual se vio absolutamente atravesada por el cambio sufrido en el estado del campo literario. De este modo, como vimos a lo largo del presente apartado, su posicionamiento en dicho campo varía desde una posición hegemónica (como miembro de la generación crítica y del grupo de *Marcha*)<sup>6</sup>, hacia una marginal o, por lo menos, periférica (en tanto excluido del fenómeno del *boom* e incluido en las filas antiintelectuales). Por último, y tal como lo estipula Faccini y hemos señalado numerosas veces en el presente estudio, luego de 1973 Mario Benedetti pasa a integrar parte fundamental de la fracción contrahegemónica de la sociedad, como opositor a (y perseguido por) todos los gobiernos de facto que se van instalando a lo largo de Latinoamérica). En su obra *El recurso del supremo patriarca*, podemos encontrar todavía una convicción firme en la necesidad de que el intelectual siga desempeñando su función situado en la particular realidad latinoamericana como parte fundamental de su praxis contrahegemónica –que analizaremos más detenidamente en el siguiente apartado–. En la siguiente cita, vemos que es esta actitud la que el autor sigue persiguiendo y postulando como forma de transformación de la situación de subdesarrollo y neocolonialismo de nuestro continente:

Es un deber de nuestra ensayística, de nuestra crítica, de nuestra historia de ideas el de vincularnos a nuestra historia real, no de modo obsecuente ni demoleedor; vincularnos a ella para buscar allí nuestra expresión (tantas veces sofocada, calumniada, malversada, teñida), como el medio más

---

<sup>6</sup> En efecto, en esta misma crítica que Benedetti realiza al grupo de *Marcha*, no se priva de conceder, en una nota al pie, que el semanario es

el único periódico que, sin tener un partido detrás, se juega por causas (...), el único periódico que, ante la eclosión de determinados problemas nacionales, se afana (ya sea mediante encuestas o reportajes o exhumación de documentos) en hacer oír todas las campanas y en acercar al lector tantos elementos como sean necesarios para permitirle formular una opinión verdaderamente propia (Benedetti, 1960/1968, p. 92).

Se desprende de estas consideraciones cierta consciencia de excepcionalidad dentro del grupo generacional al que, al mismo tiempo, el autor adhiere cuando establece: “Esto que digo acerca de *Marcha* me lo estoy diciendo en primer término a mí mismo” (p. 92).

seguro de interpretar y asumir nuestra realidad y también como una inevitable y previa condición para cambiarla. (1979/1982, p. 34)

En ese contexto latinoamericano de la dictadura, en que la cultura está amenazada “entre dos fuegos”, Benedetti escribe un ensayo fundamental para analizar su trayectoria ideológica, ya que en él podemos identificar aquellas continuidades que, años después de sus primeras enunciaciones sobre el rol intelectual, sigue manteniendo como premisas. Nos referimos a “Los intelectuales y la embriaguez del pesimismo”, ensayo de 1986 que fue publicado por la Udelar e incluido después en otras cuatro compilaciones, entre ellas las dos más importantes (en términos de balance): *El ejercicio del criterio* y *45 años de ensayos críticos*. En este texto fundamental, Benedetti realiza una primera comparación respecto de cómo ha ido variando, en las últimas décadas, la caracterización del rol intelectual –y, por consiguiente, de su praxis– en Latinoamérica y en Europa. Sostiene, entonces, que:

En América Latina el intelectual no se hace mayores ilusiones acerca de su posible gravitación en el plano político. Sin embargo, con perdón de Descartes, piensa, luego *insiste*. Por lo común no tiene mayores aspiraciones de poder. Si para el polémico André Gorz ‘asumir la realidad es tener horror de ella’, para el intelectual latinoamericano asumir la realidad es *experimentarla acuciante necesidad de cambiarla* (1987/2002, p. 241, resaltado en el original)

Esa misma insistencia de la que habla el uruguayo es la que subyace al carácter prescriptivo que le imprime a la determinación del rol, que una vez más no se limita a describir, sino que está atravesada por una dimensión normativa que se encuentra en permanente relación con su propia praxis, la cual ejerce a la par que define. En sus palabras, podemos ver cómo esta funcionalidad social de la literatura es asumida por él siempre en términos de un *deber hacer* y, sobre todo, un *deber comprometerse*, ya que “El intelectual tiene obligaciones éticas que (la verdad sea dicha) nadie le ha asignado y él sin embargo asume. Salvaguardar la razón crítica es una de ellas, y debe llevarla a cabo aunque los índices oficiales le señalen lo contrario” (1987/2002, p. 237). Como podemos observar, el componente ético del rol y su relación con ser “conciencia crítica” de la sociedad son dos términos de su concepción integral y diacrónica que sufren múltiples

reformulaciones para luego, hacia los últimos años del siglo XX, volver a ponerse en consideración.

Una última observación sobre el abordaje que hace Benedetti de la definición del intelectual está relacionada con el hecho de que no parte solo de sus apreciaciones personales y de la propia práctica, sino que es también un proceso dialéctico de influencias y afiliaciones. En más de un ensayo podemos encontrarlo discutiendo alguna formulación sobre el rol o sus funciones de algún autor en particular. Ya hemos hecho alusión a la numerosa cantidad de veces en que, para tales fines, trae a colación palabras de Sartre o de Gramsci. En efecto, todo el volumen de *El intelectual revolucionario...* se encuentra poblado de citas de este último, de Marx, Lenin y el Che. También resulta destacable, sobre todo en términos de contemporaneidad y actualidad de la propuesta el extenso comentario que realiza sobre la obra de un colega, Fernando Brumana, y su fascículo titulado, justamente, “Los intelectuales”<sup>7</sup>. El contenido mismo es tomado como eje para toda la argumentación desplegada a lo largo del artículo “El intelectual y la transformación” (1974, pp. 115-122); a lo largo del cual realiza críticas a otro tipo de concepciones sobre el rol del intelectual, como sería el caso de André Gorz (pp. 116-117); Marcuse y Horkheimer (pp. 120-122). Al mismo tiempo, en la construcción de sus argumentos, utiliza más de una vez la mención a algún otro intelectual sobre el cual ejemplifica por contraste, como sería el caso de Borges (dice, textualmente: “Algunos intelectuales y otros Borges” (p. 117)), Miguel Ángel Asturias o Juan Goytisolo.

Como sosteníamos al principio del presente apartado, el ensayo, en su dimensión performática, permitió a lo largo de las sucesivas etapas que atravesó Benedetti, que la escritura se transforme en práctica discursiva. Dicha praxis funcionó, a su vez, como una intervención específica de un intelectual que se pensó y definió hasta el cansancio, siempre atravesado por la ‘situación’ y embanderando, incansablemente, una ‘disposición habituada’ al compromiso. Así podemos observarlo en uno de los últimos libros de ensayos que escribió: *Perplejidades de fin de siglo*, cuando retoma

---

<sup>7</sup> El fascículo corresponde a una serie publicada por el Centro Editor de América Latina, titulada *Transformaciones*, de la cual, el escrito por Brumana, es el número 63, publicado en 1972.

las palabras de Sartre, quien quizá fue su mayor influencia y, también y por eso mismo, el referente sobre el compromiso intelectual a quien más problematizó, llegando a polemizar con sus dichos e ideas en más de un ensayo, para decir luego con él: “Un intelectual para mí es esto: alguien que es fiel a una realidad política y social, pero que no deja de ponerla en duda” (1993, p. 204). En efecto, en esta obra encontramos un artículo titulado “Ética de amplio espectro” en el que realiza las siguientes afirmaciones, que podríamos considerar prácticamente autodescriptiva:

(...) el intelectual comprometido es alguien que se niega a cerrar los ojos. Ve y dice lo que ve aunque a veces duela decirlo (...). Como hombre libre, pero sin paternalismo ni soberbia, sin ínfulas ni desplantes, el intelectual puede contribuir a la investigación de su realidad. Con sus ensayos, artículos periodísticos, pero también con sus novelas, sus dramas y hasta con sus poemas. (pp. 204-205)

Consideramos especialmente indicativo de sus propias opciones y convicciones que el autor haya situado al ensayo como el primer género literario con el cual el artista puede intervenir, mediante el ejercicio de la escritura, en la sociedad. Esta intervención no es posible sin un sentido moral y ético del deber y la función de ese rol, aunque, por otro lado, “es bueno recordar que el compromiso no siempre se ejerce desde la certeza, sino también desde la inseguridad, desde la incertidumbre” (p. 205), tal y como hemos podido observar en sus sucesivas reformulaciones a lo largo de su ensayística. Sin embargo, no cesa en su insistencia y sigue sosteniendo, hasta el final del libro y de su vida que “En un mundo donde el hombre se entiende cada vez más y mejor con las máquinas pero se desentiende del semejante, el compromiso es uno de los últimos enclaves de la solidaridad. Y como tal hay que defenderlo” (p. 208).

Por todo lo señalado hasta aquí, es posible arribar a la conclusión de que el análisis de la ensayística de Mario Benedetti nos ofrece una excelente oportunidad para observar el carácter performático que adquiere el “el lenguaje del disenso”. La contemporaneidad de este discurso se manifiesta en la participación que el autor uruguayo realiza en los grandes debates culturales que tuvieron como marco la latinoamericanización del intelectual comprometido en el contexto de los 60 globales. En los diferentes ensayos que fuimos analizando, encontramos diferentes posturas que responden

siempre a una interpretación coyuntural del campo intelectual latinoamericano de los '60. De esta forma, mediante el pronunciamiento explícito que materializan los ensayos benedettianos, podemos observar su dimensión performática que tiene como fin intervenir en la sociedad.

## Referencias

- Agamben, G. (2011). *Desnudez*. Anagrama.
- Altamirano, C. (2013). *Intelectuales: notas de investigación sobre una cultura inquieta*. Siglo Veintiuno Editores.
- Benedetti, M. (1960/1968). *El país de la cola de paja*. (Séptima edición). Bolsilibros Arca.
- Benedetti, M. (1967/1970). *Letras del continente mestizo*. Arca.
- Benedetti, M. (1968). *Sobre artes y oficios*. Editorial Alfa.
- Benedetti, M. (1974). *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Editorial Alfa.
- Benedetti, M. (1974). *El escritor latinoamericano y la revolución posible*. Editorial Alfa.
- Benedetti, M. (1979/1982). *El recurso del supremo patriarca*. Nueva Imagen.
- Benedetti, M. (1987/2002). *Subdesarrollo y letras de osadía*. Alianza Editorial.
- Benedetti, M. (1993). *Perplejidades de fin de siglo*. Seix Barral.
- Da Cunha Giabbai, G. (2001). *Mario Benedetti y la nación posible*. Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.
- Gilman, C. (1993). Política y cultura: Marcha a partir de los años sesenta. *Nuevo texto crítico*, vol. VI (11), pp. 153-186.
- Gregory, S. (2014). *El rostro tras la página: Mario Benedetti y el fracaso de una política del prójimo*. Estuario.
- Gutiérrez Girardot, R. (2004). *Modernismo: supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica.
- Marchesi, A. (2019). *Hacer la revolución* (Primera edición). Siglo XXI Editores.
- Nogueira Dobarro, A. (1992). Mario Benedetti. Literatura e Historia. El arte como proceso, proyecto y compromiso intelectual de liberación social. *Anthropos*, n° 132, pp. 2-24.
- Pocock, J. G. A. (2009). *Pensamiento político e historia. Ensayos sobre teoría y método*. (Trad. Sandra Chaparro Martínez) Akal. (Trabajo original publicado en 1985)
- Scheuzger, S. (2018). La historia contemporánea de México y la historia global: reflexiones acerca de los "sesenta globales". *Historia Mexicana*, 68 (1), pp. 313-358. <https://doi.org/10.24201/hm.v68i1.3644>
- Skinner, Q. (2007). *Lenguaje, política e historia*. (Pról. Eduardo Rinesi Skinner). Universidad Nacional de Quilmes.







REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 53, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2023 | PP. 81-108

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 5 MAY 2023 – ACEPTACIÓN 5 SEP 2023

## Autoficción en México y los estudios literarios contemporáneos

*Autofiction in Mexico and contemporary literary studies*

**Carlos Alberto Navarro Fuentes**

Universidad Autónoma de San Luis Potosí  
México

[betoballack@yahoo.com.mx](mailto:betoballack@yahoo.com.mx)

### Resumen

El objetivo de este trabajo consiste en proporcionar una introducción teórica general a la autoficción, rastreando la historia del concepto, sus límites y variantes, analizando autoficciones mexicanas de los siglos XX y XXI y explicando dentro de una perspectiva diacrónica los rasgos más característicos de la autoficción. Aunado a lo anterior, haremos una propuesta teórico-conceptual sobre la importancia del estudio de la autoficción como parte significativa de la literatura y los estudios literarios contemporáneos. Intentaremos contestar: ¿cuál es la relación que guarda la autoficción con la literatura o el relato testimonial?, ¿de qué manera se interrelacionan la subjetividad, las “escrituras o literatura del yo” y la autoficción?, ¿qué relación guardan la ficción y la imaginación creativa, con el relato autobiográfico y otros tipos de discurso referencial, en tanto afirmaciones sobre el yo y el mundo que nos circunda?

**Palabras clave:** autoficción – pacto autobiográfico – testimonio – subjetividad – literatura contemporánea

### Abstract

The objective of this work is to provide a general theoretical introduction to autofiction, tracking the history of the concept, its limits and variants,

analyzing Mexican autofictions from the 20th and 21st centuries and explaining the most characteristic features of autofiction from a diachronic perspective. In addition to the above, we will make a theoretical-conceptual proposal on the importance of the study of autofiction as a significant part of contemporary literature and literary studies. We will try to answer: what is the relationship that autofiction maintains with literature or the testimony? Which ways are subjective, the "writings or literature of the self" and autofiction interrelated? What relationship do fiction and the creative imagination, with the autobiographical story and other types of referential discourse, as affirmations about the self and the world that surrounds us?

**Keywords:** autofiction – autobiographical pact – testimony – subjectivity – contemporary literature

*La tarea original de una verdadera revolución no es  
nunca el simple "cambiar el mundo", sino también, y  
antes que nada, "cambiar el tiempo"*  
Giorgio Agamben

*El resto es silencio*  
Hamlet

## Introducción. Literatura y contemporaneidad

Al adentrarse en los estudios literarios contemporáneos, es importante tener en cuenta ciertas consideraciones para poder comprender los enfoques y métodos que se utilizan en la actualidad para analizar y teorizar sobre la literatura. A continuación, se presentan algunas de las consideraciones más relevantes:

- a) Enfoque interdisciplinario: Los estudios literarios contemporáneos se caracterizan por tener un enfoque interdisciplinario, que implica la incorporación de diversas disciplinas y teorías, como la sociología, la psicología, la filosofía, la teoría del género, la teoría cultural y la crítica literaria.
- b) Atención a la diversidad: Los estudios literarios contemporáneos prestan una atención especial a la diversidad de voces, perspectivas y culturas que se encuentran presentes en la literatura. Esto incluye

el análisis de obras producidas por autores de diferentes orígenes culturales, de géneros diversos, y que abordan temas sociales y políticos relevantes.

- c) Enfoque en la recepción: Los estudios literarios contemporáneos han puesto un mayor énfasis en el papel que juega el lector en la interpretación y valoración de una obra. Por lo tanto, se enfoca en el análisis de la recepción de las obras literarias, incluyendo cómo las diferentes audiencias interpretan y comprenden una obra en particular.
- d) Teoría literaria: Los estudios literarios contemporáneos se basan en una variedad de teorías literarias que van desde la teoría formalista y la teoría de la recepción hasta la teoría poscolonial, la teoría queer y la teoría feminista. La aplicación de estas teorías permite a los estudiosos de la literatura analizar y comprender las obras de manera más compleja y profunda.
- e) Medios digitales: Los estudios literarios contemporáneos también han incorporado el uso de medios digitales para el análisis y estudio de la literatura, como la digitalización de bibliotecas, la utilización de bases de datos en línea y herramientas de análisis de texto.

Para Hans Ulrich Gumbrecht,

repensar los estudios literarios significa, por tanto, menos responder a las transformaciones intrínsecas de la disciplina, sino que se presenta el reto de diferenciar y aceptar el cambiante entorno epistemológico –las cambiantes condiciones externas–, donde inevitablemente debe acontecer cualquier desarrollo de la disciplina orientada hacia el future (2015, p. 10).

En el mismo ánimo crítico, Diana Diaconu considera que

el desconocimiento o la concepción insuficiente del valor literario, debido a una reflexión teórica superficial sobre la forma artística, es una tendencia que se ve reforzada últimamente en el mundo entero por los así llamados estudios culturales, con su opción decidida por el camino fácil: el desdén y abandono de la teoría a favor de la praxis (2021, p. 227).

Lo anterior implica concebir a la literatura y los estudios sobre esta, partiendo desde un imaginario de apertura permanente, nunca susceptible de ser abarcado con clasificaciones últimas y definitivas ni en términos teóricos ni prácticos. Para Diaconu:

El abandono de la categoría de género literario en un sentido fuerte y específico, propio de la literatura, apto para evaluar la forma artística, que desafortunadamente representa una orientación o tendencia mayoritaria y claramente empobrecedora en el medio académico contemporáneo, es la causa del fenómeno estudiado aquí: el *impasse* del actual discurso teórico y crítico a la hora de abordar un proceso más complejo, como es el surgimiento de un nuevo género o la reformulación radical de un género existente, que deja irreconocible su capa más superficial. Precisamente ante fenómenos de este tipo, el discurso descriptivo de los enfoques temáticos y formales revela sus severas limitaciones, su total incapacidad para explicar y evaluar procesos históricos, de concebir la auténtica naturaleza y particularidad de un género literario y, desde luego, de dar pie a [un] urgente replanteamiento historiográfico (...). (2021, pp. 224-225)

Los enfoques para el estudio de la literatura como sabemos han sido diversos, unos más positivistas o canónicos que otros, tal vez a veces hasta dogmáticos; otros quizá, excesivamente relativistas y plurivocistas, hasta parecer estallar toda posibilidad de aprehensión, verosimilitud, conceptualización y teorización en torno al sentido y al significado. Esto es, entre lo que parece ser el paradigma comúnmente aceptado y hasta exaltado como el canon, hasta la anomalía enmascarada de análisis textual cuyo objetivo principal resulta en no dejarse atrapar ni encasillar por ningún “constituyente” de sentido o significado a partir del cual poder partir establemente con hábitos propios y comúnmente aceptados por la disciplina y sus estudiosos.

La desestabilización y el ascenso de nuevas —y a veces muy radicales— propuestas literarias ha venido a reconfigurar tanto la escritura literaria en sus diversos géneros, en particular lo que aquí nos atañe, como es el caso de la ficción como autoficción y su autonomía con respecto a la literatura autobiográfica. Lo anterior significa que, el ‘golpeteo’ ocurre tanto dentro del lado de los fenómenos literarios en tanto creación, como del lado de los estudios literarios y la producción de teoría. Los efectos que esto produce

generan a su vez intereses, dudas, expectativas, escuelas, teorías, entre muchas otras cosas que conforman comunidades de sentido que difícilmente en la actualidad buscan erigirse y resguardarse tras un régimen que les asegure estabilidad en términos de verdad, sentido, significado e interpretación. Conformarse con lo anterior, sería renunciar a la posibilidad de la crítica.

La condición posmoderna, los estudios decoloniales, la teoría de la recepción (impulsada principalmente por Hans Robert Jauss), el postestructuralismo (Roland Barthes y sus estudios sobre el discurso y la literatura), el interés en la recuperación de la memoria y la subjetividad bajo supuestos diversos y distintos a los que operaron durante gran parte del siglo XX, jugarán un papel significativo en lo que contiene, gestiona y ofrece la autoficción como género –o subgénero– literario. Es objetivo de este trabajo contestar interrogantes relacionados con la posibilidad de establecer cuerpos teórico-conceptuales (cajas de herramientas) para aproximarse al estudio teórico, reflexivo y crítico de las nuevas formas de hacer, analizar, criticar y comprender la literatura, en particular la autoficción escrita en México, por autores / as nacidos /as en México durante la segunda mitad del siglo XXI y en donde el tiempo que impone la globalización capitalista neoliberal y transnacional hace del pasado, el presente y el futuro un único tiempo aparentemente homogéneo y plano. Para Gumbrecht:

El presente que siempre se ensancha ha comenzado a darnos la impresión de estar varados en un momento de estancamiento. El tiempo deja de ser considerado un agente absoluto de cambio. Simultáneamente, dentro del presente que siempre se ensancha, ciertas actividades y comportamientos, y por cierto todas las formas de comportamiento facilitadas por la tecnología electrónica, se acelerarán y consumirán más y más del tiempo que tenemos a disposición, sin producir ninguna sensación de dirección o de logro. (2015, p.194)

Podemos afirmar que la autoficción expresa los mismos motivos que la literatura siempre ha presentado, pero también los de su propio tiempo, desde un uso de la subjetividad distinto y no sin la intermediación e ‘invasión’ fortuita de la tecnología y la transdisciplina; es este último caso, en donde los límites entre los géneros literarios suelen difuminarse en

ocasiones. Esta afirmación sirve de alguna manera para ayudar a definir lo que en la literatura podría considerarse como contemporáneo. Para Julio Premat, lo contemporáneo en literatura tendría como objetivo “interrogar cómo los textos se sitúan en el presente, es decir, en frente y alrededor del tiempo [y también] cómo los escritores se inscriben en su tiempo, cómo la literatura circunscribe su propia época, su propia pertinencia” (Premat, 2014, p. 212).

## **Apuntes conceptuales sobre un término movetido y la autoficción mexicana**

Como sabemos, el término “autoficción” es un neologismo creado en 1977 por Serge Doubrovsky, crítico literario y novelista francés, para designar su novela *Fils* [Hijos] (1977). El término se compone del prefijo auto (del griego *αὐτός*: "sí mismo") y de ficción. Con respecto a este considera Manuel Alberca, que fue “hasta que Doubrovsky no lo formuló, no se había tenido conciencia teórica ni genérica de la especificidad de este tipo de relatos olvidados, rechazados, incomprensibles e inclasificables por su forma contradictoria” (Alberca, 2007, p. 141). En la contraportada de la obra mencionada de Doubrovsky, se lee: “¿Autobiografía? No. Ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales. Si se quiere, autoficción, por haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura de un lenguaje en libertad” (1977, s.p.). Para Ana Casas “en la autoficción, dada la confluencia de datos contradictorios, se producirá una lectura simultánea, que sería autobiográfica y ficcional” (2012, p. 23).

El pacto autobiográfico “no se produce cuando alguien dice la verdad sobre su vida, sino cuando dice que la dice” (Alberca parafraseando a Lejeune, 1996, p. 66). En el caso de una autobiografía ficticia, se imita la autobiografía de una persona inexistente, por ejemplo: *El lazarrillo de Tormes* (1554). Mientras que, en la novela autobiográfica, el autor no es igual a ninguno de sus personajes, sin embargo, pueden encontrarse en uno de los personajes huellas de la propia vida y personalidad del autor, por ejemplo, todas las novelas de Guadalupe Nettel, excepto *El cuerpo en que nací* (2011). Según Serge Doubrovsky, los tres parámetros de la autoficción consisten en:

- 1) Identidad onomástica entre autor, narrador y personaje;
- 2) Lenguaje y composición libres, estilo “literario”, similar al de la novela:
  - a) Marco temporal de 12h;
  - b) *stream of consciousness*, cf. *Ulysses* (1922) de Joyce;
  - c) sintaxis inconexa.
- 3) Psicoanálisis<sup>1</sup>.

Phillippe Lejeune escribió en su obra *Le pacte autobiographique* publicada por primera vez en 1975:

La escena parece ser la repetición de la misma escena directamente vivida como real, no hay duda, no cabe ninguna duda, estoy sentado aquí en el asiento, con el dorso de la mano en el volante, basta con que ponga el cuaderno beige entre los dedos, libro del sueño construido en sueño, me volatilizó, aquí estoy, es real, si escribo en mí auto mí autobiografía será mi auto-ficción. (1996, p. 1636)

Vincent Colonna, en *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004) “añade a la concepción ‘biográfica’ de Doubrovsky (basada en un contenido veraz) lo que llama la ‘autofabulación’, donde, sin modificar su nombre propio, el autor reinventa su personalidad y su existencia en proporciones variables” (p. 924). La autoficción se puede definir como un pacto contradictorio y polémico, asociando dos tipos de narraciones opuestas en principio, es decir, un relato como la autobiografía, por ejemplo, basado en un principio trinitario o de identidad por triplicado: el autor funge como narrador y personaje principal, aunque es ficción en sus modalidades narrativas y en sus paratextos. En virtud de lo anterior, también se le llama “novela personal”, debido precisamente a que se trata de un cruce entre un relato real de la vida del autor y el relato de una experiencia ficticia vivida por este. Es así como la autoficción surge de dos “pactos de lectura” que dan lugar a un tercero, el “pacto ambiguo”, “pues ambos no cuentan lo que

---

<sup>1</sup> Ver una entrevista que le hacen a Serge Doubrovsky en donde habla brevemente de su concepción de la autoficción, la cual menciona: “consiste en una manera contemporánea para el escritor de escribir sobre sí”. Université Lumière Lyon 2. (18 de octubre de 2011). *Université Lyon 2: Serge Doubrovsky*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=KmNLALbShik>



hacen, sino que aspiran a hacer lo que proyectan sus respectivos personajes” (Alberca, 2007, p. 143).

La recepción juega en lo que ofrece este “pacto ambiguo” de lectura un papel relevante, puesto que los textos aludidos bajo estos supuestos no se encuentran necesariamente en su contenido verbal, permitiendo que un artículo de divulgación científica que podemos ubicar en revistas como *Acércate*<sup>2</sup> o *¿Cómo ves?*<sup>3</sup> no sea leído como un relato de ficción o un cuento histórico que tiene como escenario la Revolución Mexicana no se entienda como un documento historiográfico verídico, como sería el caso de *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* (1931), de Nellie Campobello.

En esta última obra, notamos esta mezcla de elementos autobiográficos y de invención que impactó negativamente la recepción de la novela, al igual que su forma compleja: 56 relatos breves o estampas, elipsis (la niña nunca nos cuenta todo), no linealidad (no hay principio ni fin, ni ninguna lógica en el orden de las estampas), sintaxis poco clara (quien nos cuenta la historia razona y ‘habla’ como niña), la niña nos da además las perspectivas de numerosos otros personajes sobre los acontecimientos. Encontramos en la narrativa que guerra y juego en los relatos que componen la obra no se oponen: “Cuando quería divertirse se ponía a hacer blanco en los sombreros de los hombres que pasaban por la calle. Nunca mató a nadie: era jugando y no se disgustaban con él” (Campobello, 2019, p. 49); “jugando a balazos ninguno se le escapó” (p. 154); “¡Ah qué Martín tan travieso!, ¡cómo se burlaba de aquellos malditos changos! Cómo jugaba con ellos, había que verlo” (p. 160); “la pequeña Nellie jugando debajo de una mesa” (p. 47); etc.

Continuando con ejemplos extraídos del corpus de la autoficción mexicana, tenemos *El libro vacío* (1958) de Josefina Vicens. Esta obra provoca una doble ruptura. Por un lado, se trata de una novela sobre la nada (la imposibilidad de escribir); por otro lado, y al mismo tiempo, ofrece una gran

---

<sup>2</sup> *Acércate*, es una publicación de divulgación científica de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM).

<sup>3</sup> *¿Cómo ves?*, es una publicación de divulgación científica de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

abundancia de temas tratados de modo oblicuo, sin profundidad ni detalle, incluyendo una cierta relativización / deconstrucción de los géneros masculino/femenino perceptible a través de un cuestionamiento explícito de la masculinidad: “¡De hombre a hombre! ¿Qué supondrá mi hijo que es un hombre?” (Vicens, 2006, p. 66). La representación y percepción por José García de los personajes femeninos como: La abuela (p. 39); la primera novia (pp. 121-123); la primera amante (p. 103); la madre (pp. 73-74); y sobre todo su esposa, que es un personaje ambivalente.

Jorge Ibargüengoitia, en su novela *La ley de Heródes* (1967), utiliza elementos autobiográficos, por ejemplo, el nombre de ‘Jorge’ (2019, p. 20) o ‘Ibargüengoitia’ (pp. 59; 65), además de “operadores de identificación”: el narrador-protagonista es un joven mexicano, ciudadano, de recursos económicos modestos, es de clase media, vinculado al ambiente universitario y con aspiraciones intelectuales y artísticas. Se percibe una autodisminución notoria de Jorge Ibargüengoitia, al no presentarse a sí mismo como un héroe sino como un antihéroe; es cínico, egoísta, grosero, seductor empedernido, aunque poco exitoso, en fin, profundamente falible. Juan Pablo Villalobos en *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016), también se empequeñece a sí mismo, de forma similar a como lo hacía Jorge Ibargüengoitia y a cómo lo han hecho, desde entonces, una multitud de autoficcionalistas. Realiza múltiples referencias a Jorge Ibargüengoitia (pp. 18; 51; 52; 123; 229), y a sí mismo, puesto que aparece el nombre del autor (p. 22) más varios operadores de identificación. Escribe:

La doctora Ripoll me pide que aproveche para presentarme. Hablo brevemente de mi currículum, de mi proyecto de investigación sobre humor machista y homofóbico, les cuento que ya en mi tesis de licenciatura analicé los cuentos de Jorge Ibargüengoitia, en uno de los cuales, por ejemplo, hay un personaje que considera la mayor humillación posible que un médico le meta el dedo en el culo. En realidad, usó los términos “introduzca” y “ano”, que suenan más académicos. Y lo digo todo con un tono horrorizado, aunque la verdad es que el cuento me encanta. (p. 64)

Philippe Gasparini aborda este tema en *Est-il je?* (2004, pp. 245-247), al igual que Manuel Alberca, quien escribe en *El pacto ambiguo*:

La figura del personaje escritor, que aparece con frecuencia en los relatos de estos últimos años, resulta en ocasiones la imagen de un escritor improductivo y parásito, un misántropo de frágil personalidad y de autocaracterización grotesca y denigratoria, cuando no se conforma con la mediocridad del oficinista o burócrata que gestiona con ombliguismo autista su carrera literaria. (2007, p. 24)

Carlos Fuentes estuvo durante toda su vida ‘dividido’ entre México, Europa y América del Norte. En *Una familia lejana* (1980), esta identidad ‘escindida’ es tematizada. “Dejó de ser tan rioplatense y se hizo más francés que otra cosa, ¿no es verdad?” (p. 204);

habla usted de México y los mexicanos, las heridas de un cuerpo, la persistencia de un sueño, la máscara del progreso. Queda para siempre identificado con ese país y su gente. —No fue así, Branly, digo sin demasiada seguridad. No sé si para bien o para mal, pero soy otra cosa” (pp. 204-205)

y

Mi Lucie me lo dice con la voz mojada y olorosa a hongos, estás envejeciendo rápidamente, Carlos; no eres de aquí, nunca más serás de allá. ¿Conoces a tu fantasma? Tomará tu lugar apenas mueras y entonces tú serás el fantasma de quien fue, en tu vida, tu propio espectro. No te hagas ilusiones; no lo has podido asesinar, por más que lo has intentado; no lo dejaste atrás, en México, en Buenos Aires, como creíste de niño (p. 210).

En *El cuerpo en que nació* (2011), Guadalupe Nettel presenta numerosos animales, en particular la cucaracha, con la que el personaje de Guadalupe Nettel se identifica explícitamente (pp. 16; 30; 77; 94-95; 145; 155; 166; 179) y que remite al Subcomandante Marcos, el cual aparece en calidad de personaje en la versión embrionaria de la novela<sup>4</sup>.

Quería que el baño fuera una limpia espiritual de todo lo que necesitaba dejar atrás en ese momento. Frente a las olas apacibles de un océano que por una vez hacía honor a su nombre, invoqué a las fuerzas superiores — fueran cuales fueran— y les pedí un giro inmenso que me sacara del pozo

---

<sup>4</sup> Ver Subcomandante Marcos (1999). *Don Durito de la Lacandona*. Centro de Información y Análisis de Chiapas.

en el que estaba viviendo. A esa misma hora, varios kilómetros más al sur de la República Mexicana, se levantaba en armas el EZLN, pero yo no lo supe sino un par de días más tarde, cuando salí de esa playa semidesierta y volví a la civilización. (Letras Libres, 2009, p. 26 – Trazos, 2010, pp. 168-169).

En la versión embrionaria de la novela, *El cuerpo en que nací* se lee: “Algunas personas simplistas sospechan que, como muchas jóvenes de aquel entonces, me enamoré del Subcomandante. Se equivocan. Mi admiración era más que nada humanitaria, intelectual, política si se quiere, pero no literaria y mucho menos sexual” (Trazos pp. 170-171). De forma similar a Marcos, que aminora la importancia de su propio personaje en los cuentos de *Don Durito de la Lacandona* (1999), Nettel acentúa en su autorretrato los rasgos que la marginalizan en la escuela, en el ámbito familiar, a nivel espacial, así como en sus gustos y preferencias.

Cristina Rivera Garza en *La muerte me da* (2007), se inscribe entre lo que podría considerarse “literatura postneopolicial” al romper con los códigos más comunes de la “literatura policial”. En esta encontramos fragmentación estructural, estética del lenguaje, personajes complejos, menor importancia del personaje del/de la detective, espacios narrativos periféricos, denuncia sociopolítica implícita (Manickam, 2017), rompe con los códigos más habituales de la literatura policiaca al destruir la ilusión mimética realista (cf. el nombre de los personajes y el recurso a lo fantástico) y al subvertir sus normas de género: Homicida, detective e informante son mujeres, mientras que las víctimas son hombres; las víctimas son castradas; varios de los personajes tienen un género ambiguo, por ejemplo, Cristina lleva una barba postiza (p. 59); y del homicida, Valerio dice que es “una mujer y un hombre, las dos cosas al mismo tiempo” (p. 217). Las cuestiones de género son tematizadas, verbigracia, en clase cuando el personaje de Rivera Garza mantiene debates sobre este asunto con sus estudiantes (pp. 40-41), o cuando este mismo personaje reflexiona sobre la palabra ‘víctima’ (p. 16).

En *Canción de tumba* (2011), Julián Herbert nos permite reflexionar sobre la cercanía y la distancia entre autobiografía y autoficción. La primera diferencia viene dada por la “metaficción” (reflexión sobre la ficción). En la

entrevista que Herbert concedió para *La memoria cercena lo que une* (2019), expresa:

He procurado hacer un retrato a mano alzada de mi leucémica madre. Un retrato aderezado con reminiscencias pueriles, datos biográficos y algunos toques de ficción. Un retrato (un relato) que dé cuenta de su circunstancia médica sin sucumbir del todo al tono tópico del caso: doctores y llanto, entereza sin límites del paciente, solidaridad entre los seres humanos, purificación de la mente a través del dolor... No, por favor. Mesero: retíreme estos leftovers de Patch Adams. (...) ¿Y si mamá no muere? ¿Valdrá la pena haber dedicado tantas horas de desvelo junto a su cama, un estricto ejercicio de memoria, no poca imaginación, cierto decoro gramatical; valdrá la pena este archivo de Word si mi madre sobrevive a la leucemia...? La pregunta sola me convierte en una puta de lo peor. Mamá estaría orgullosa de saberlo, pues ella me brindó mis primeras y más sólidas lecciones de estilo. Me enseñó, por ejemplo, que una ficción solo es honesta cuando mantiene su lógica en la materialidad del discurso: ella mintiendo a los vecinos sobre su origen y su oficio con un vocabulario exquisito, incomparable al del resto de las mujeres del barrio, imposible de imaginar en la voz de una prostituta que no cursó más de dos años de escuela elemental. (2011, pp. 38-40)

La segunda diferencia viene dada por el título evocativo. Lleva a cabo un guiño al pensamiento de Quevedo, autor de *La cuna y la sepultura* (1634). La tercera diferencia pasa por la problematización de la identidad de los personajes. Los nombres de la madre, Guadalupe Chávez, alias Marisela/Vicky/Lorena/Juana/etc. Acosta Favio vs Flavio Julián Herbert Chávez. En *Punto ciego del yo* (2017), Ana Casas analiza las autoficciones de Guadalupe Nettel, Lina Meruane y Miren Agur Meabe. Allí escribe:

La narración de sus respectivos padecimientos es el signo inequívoco del proceso de empoderamiento experimentado por las protagonistas como enfermas y también como mujeres, en la medida en que el discurso hegemónico de la ciencia funciona en estos relatos como una de las manifestaciones más evidentes del discurso patriarcal. La ascensión del cuerpo patológico va en paralelo con la ascensión y el goce del cuerpo sexuado: así lo revelan la epifanía final de Nettel, la actividad erótica de Meruane o la pasión desahogada de Meabe. (p. 53)

Parecería tratarse más bien de una tendencia general de la autoficción: Alberca (2007), Gasparini (2008) y Darrieussecq (1996) asocian la autoficción al ideario posmoderno que se caracteriza entre otras cosas, por el cuestionamiento de las nociones de verdad y objetividad.

En *En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta* (2013), de Mario Bellatin, encontramos una autoficción ‘fantástica’ (esto es, dominancia ficticia sobre la biográfica y bioficcional). Dice Colonna:

El escritor está en el centro del texto como en una autobiografía (es el protagonista), pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil. El doble proyectado se convierte en un personaje extraordinario, en puro héroe de ficción, del que a nadie se le ocurriría extraer una imagen del autor. (2004, p. 86)

En *En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta*, Bellatin narra sus paseos con el señor Bernard —trasunto de Robbe-Grillet—, con quien Mario Bellatin sostuvo uno de sus últimos diálogos públicos antes de su muerte. Ambos nacidos en Brest, ambos ingenieros agrónomos y ambos han dirigido una editorial y comparten la misma bibliografía: Djinn (1981) y Romanesques (1986-1994). Si el señor Bernard es Alain Robbe-Grillet (como sabemos), entonces (debemos suponer que) el Movimiento Literario Sumamente Innovador es el *Nouveau Roman*. Las características de los personajes de Robbe-Grillet cambian de forma imprevisible entre el principio y el final de un mismo relato. El deterioro, desaparición o degradación del personaje resulta en el sello distintivo de su movimiento.

Por último, tocaremos de manera muy breve *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber. Se trata de un relato cuyas características más importantes son el desorden, la fragmentación, las “historias” entremezcladas, la no linealidad, la dendrocronología, la frase que se repite: “el amor siempre nos demuestra la circularidad del mundo”, y sus imágenes. La conclusión sobre el contenido potencialmente crítico de la autoficción es doble:

- 1) No sería menor sino solamente menos unívoco;
- 2) Reside también en su misma forma abierta.

Una de las características más importantes de la autoficción es que no se rige propiamente por ningún pacto de lectura, sino que se estructura a partir de la transgresión y al mismo tiempo del préstamo de ciertos aspectos de dos pactos de lectura específicos: el autobiográfico y el novelesco. Alberca, en su obra multicitada sobre el tema e intitulada *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) afirma que independientemente de la verdad de los datos y acontecimientos que un autor refiera sobre su vida como verdaderos – independientemente de su verdad o falsedad –, como tales habrán de asumirse, por lo que este pacto autobiográfico “le propone al lector que lea e interprete el texto conectado a principios que discriminen su falsedad o sinceridad, según criterios similares a los que utiliza para evaluar actitudes y comportamientos de la vida cotidiana” [66]. Lo que esta cita confirma es la identidad existente entre el autor y el narrador de la obra, su obra. A diferencia de este pacto autobiográfico, Alberca expone de manera diferentista lo que sería el pacto novelesco, en el que:

Los nombres del narrador o de los héroes novelescos no son los del autor, son distintos de este y no pueden ser erróneamente identificados. Se le pueden parecer, pero nunca identificar. El parecido es amplio y matizable, pero la identidad no [...] El autor, aunque sabe que todo lo que cuenta es literalmente falso, lo cuenta como verdadero, y el lector, aunque sabe que los hechos novelescos son irreales, los recibe como posibles”. (Alberca, 2007, pp. 71-72)

Por último, llegamos al pacto ambiguo o difuso que da nombre a su obra para referirse a la autoficción, por un lado; y, autonomía con respecto a los otros dos pactos aquí aludidos, en virtud de la transgresión. Este pacto transgrede a los dos pactos de lectura anteriores, al mantener la identidad reconocible del autor con el narrador y el personaje al interior de un texto de ficción, con independencia de si dice o no necesariamente la verdad y alternando entre datos reales y ficticios. Esta identidad o identificación observa tres situaciones posibles:

- 1) Homonimia perfecta. Se alinean con la necesaria homonimia autor, narrador y personaje defendida por el creador del concepto, Serge Doubrovsky (admitiendo los equivalentes al nombre propio)<sup>5</sup>.
- 2) Equivalentes al nombre propio (iniciales, apodos personales, juegos fonéticos con el nombre y el apellido, alusiones a la biografía del autor, etc.).
- 3) Anonimato, si y solo si se acompaña de una acumulación de lo que Gasparini (2004) llama <<operadores de identificación>> (fecha y lugar de nacimiento, edad, lugar de residencia, aspecto físico, profesión, etc.). Defienden la posibilidad del anonimato [Phillippe Forest (2007); Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (2010); Annick Louis (2010); Isabelle Grell (2014); también y sobre todo Philippe Gasparini (2004)]. Afirma Gasparini en *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* (2004): “Al dejar vacante la nominación del narrador, cierto número de autores dejan a sabiendas el campo libre a una interpretación autobiográfica del lector. Y, en la medida en que esta interpretación es confirmada por otros indicios, el lector la adopta” (p. 41).

Por consiguiente, para Alberca:

Esta ambigüedad, calculada o espontánea, constituye uno de los rasgos más característicos de la autoficción, pues, a pesar de que autor y personaje son y no son la misma persona, sin dejar de parecerlo, su estatuto no postula una exégesis autobiográfica, toda vez que lo real se presenta como un simulacro novelesco sin apenas camuflaje o con evidentes elementos ficticios. (2007, pp. 32-33)

Establecer relaciones de proximidad y distanciamiento con respecto a la novela autobiográfica resulta prioritario, debido a que la autoficción como fenómeno literario contemporáneo, no es del todo innovador, puesto que la novela autobiográfica fue algo común ya desde y durante el siglo XIX. Por lo tanto, el autor no puede sino contraer una plena identidad con el narrador de su obra. Es decir, logra conciliar la definición ‘biográfica’ de Doubrovsky y la definición ‘novelesca’ de Colonna. Quedando así la

---

<sup>5</sup> Ver Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva; y, Colonna, V. (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch.Tristram.



autoficción definida precisamente por esta doble pertenencia ‘ambigua’ entre la autobiografía y la novela. La autoficción vendría a diferenciarse, por tanto, más por sus diferencias que por sus semejanzas. Para Alberca:

En las novelas autobiográficas de origen decimonónico, el autor podía jugar a esconder su identidad y utilizaba su biografía con disimulo, porque en buena medida la figura del autor y su vida eran todavía ajenas al circuito literario. En cambio, en el final del siglo XX, cuando se desarrolla la autoficción, el poder de los medios de comunicación y de la cultura del espectáculo es de tal calibre que el escondite resulta quizá anacrónico y se impone la transparencia y la visibilidad como regla. (2007, p. 126)

La transparencia que subsiste en la autoficción partiendo de la identidad entre el narrador o el personaje con el autor de la obra, por lo general, no ocurre en la novela autobiográfica, debido principalmente a que el autor en esta última acaba por ocultarse en el desarrollo del relato, lo cual ha hecho posible darle el nombre de autoficción a esta forma literaria particular a pesar de su posible ambigüedad y las controversias que suscita. Afirma Alberca que:

A diferencia de las autoficciones biográficas y de las autoficciones fantásticas que basculan respectivamente hacia el pacto autobiográfico y hacia el novelesco, las autoficciones se caracterizan por su equidistancia respecto a ambos pactos y por forzar al máximo el fingimiento de los géneros, su hibridación y mezcla. No son novelas ni autobiografías, o son ambas cosas a la vez, sin que el lector pueda estar seguro (mientras las lee) en qué registro se mueve, ni tampoco está facultado en ciertos pasajes para determinar dónde empieza la ficción y hasta dónde llega lo autobiográfico. (2007, pp. 194-195)

Por su parte, para Vincent Colonna en *Autofiction et autres mythomanies littéraires* (2004):

[En la autoficción biográfica] El escritor sigue siendo el protagonista de su historia, el núcleo en torno al cual se ordena la materia narrativa, pero imagina su existencia a partir de datos reales, permaneciendo lo más cerca posible de lo verosímil y avalando su texto con una verdad al menos subjetiva. Algunos contemporáneos (Doubrovsky, Angot) reivindicaban una verdad literal y afirman que verifican fechas, acontecimientos y nombres. Otros abandonan la realidad empírica [...], pero siguen siendo plausibles, evitan lo fantástico; lo hacen de tal modo que el lector comprende que se

trata de una 'mentira verdadera', de una distorsión al servicio de la veracidad (2004: 94-95). [...] [Mientras que en la autoficción fantástica] El escritor está en el centro del texto como en una autobiografía (es el protagonista), pero transfigura su existencia y su identidad dentro de una historia irreal, indiferente a lo verosímil. El doble proyectado se convierte en un personaje extraordinario, en puro héroe de ficción, del que a nadie se le ocurriría extraer una imagen del autor. A diferencia de la propuesta autobiográfica, esta no se limita a adaptar la existencia real, sino que la inventa; la distancia entre la vida y la escritura es irreductible, la confusión es imposible, la ficción del yo es total. (p. 86)

## **La autoficción en la literatura y los estudios literarios contemporáneos**

Siguiendo lo expuesto sobre la autoficción hasta aquí, partiremos de que esta se trata de un género literario que combina elementos de la autobiografía y la ficción, y se caracteriza por la presencia de un narrador que comparte rasgos con el autor real pero que, al mismo tiempo, tiene libertad para manipular la historia y los personajes con fines narrativos. Entre las características más importantes de la autoficción, se pueden mencionar las siguientes:

- 1) **Híbrido entre realidad y ficción:** La autoficción es un género que se mueve en una zona de ambigüedad entre lo real y lo ficticio, por lo que es difícil distinguir lo que es verdadero de lo que ha sido inventado por el autor.
- 2) **El autor es el protagonista:** En la autoficción, el narrador es, en muchos casos, el propio autor. Esto implica que los hechos que se narran están conectados de alguna manera con la vida real del autor.
- 3) **La subjetividad del narrador:** A diferencia de la autobiografía, en la que se busca presentar una versión objetiva de los hechos, en la autoficción el narrador tiene total libertad para expresar su punto de vista y su subjetividad.
- 4) **El uso de recursos literarios:** El autor de autoficción no se limita a relatar hechos de su vida, sino que puede utilizar recursos literarios como la

metáfora, el simbolismo o la descripción detallada de personajes y lugares para dar más profundidad a la historia.

- 5) El carácter reflexivo: La autoficción se caracteriza por ser una reflexión sobre la propia vida del autor y sobre la literatura en sí misma. En este sentido, el autor puede plantear preguntas sobre la naturaleza de la verdad, la memoria o la identidad.

La autoficción es considerada un nuevo género narrativo, aunque esto último parece haber ido quedando abandonado como objeto de estudio por parte de la investigación académica y los estudios literarios abocados a la literatura contemporánea. Internarse en el estudio sobre los géneros literarios implica ya aventurarse en una serie de discursos y motivos temáticos y narrativos ricos en formas y contenidos, realidades e imaginarios que aportan intereses y evidencias sobre la importancia del estudio de los géneros literarios, la intertextualidad, la intermedialidad, entre otras características propias de la narrativa contemporánea, sobre todo en el ámbito latinoamericano.

Y es que, el formalismo al que suele acudir la academia bajo una perspectiva purista o positivista en términos formales no alcanza a diferenciar la riqueza existente en la nueva narrativa que se está gestando en el subcontinente latinoamericano, en particular, la que atañe a la autoficción. Los trabajos recopilatorios, antologadores y especializados basados en un orden cronológico o de índole temporal parecen ser la perspectiva que mejor ejemplifica esta situación. Los grandes relatos o colecciones seculares parecen resistirse a la contemporaneidad que suele asociarse con la condición posmoderna y su perspectiva acerca del relato, la narrativa y el discurso literario, lo que resulta en un escollo complicado para el espacio que ocupa para efectos de este trabajo, la autoficción, entre las definiciones incluyentes, amplias, sin hibridaciones y, sobre todo, políticamente correctas. Quedando así reducida la autoficción según estos ordenamientos a lo que podría denominarse residualmente “escrituras del yo” o “literaturas del yo”. Para Diaconu:

Reconocer en la autoficción un género es lo que la rescata de este gran saco donde cabe todo, que a veces se usa como si fuera una categoría, pero que no pasa de ser una etiqueta: las así llamadas “escrituras del yo”,

que abarcan obras literarias y narraciones en primera persona de otra índole, sin dimensión literaria, la mayoría de ellas, escritos testimoniales. Abarcan y confunden las obras más innovadoras y la literatura comercial más exitosa, pero también la más banal, lo mejor y lo peor de nuestra época entra en este saco roto que es el colmo de la arbitrariedad. (2021, pp. 215-216)

La intención de mantener límites claros y precisos –como hemos mencionado– entre género y género conlleva a que quienes optan por la narrativa de autoficción, lo que menos les importe sea el cómo habrán de ser clasificados. El saco siempre ha sido prestado por la hegemonía univocista, autosuficiente y totalizadora. Resulta insoslayable advertir el fenómeno que presenciamos en la narrativa latinoamericana contemporánea, en particular, tratándose de la autoficción, esto es, el hecho de que la taxonomía “género literario” ha visto trastocado su estatus ontológico narrativo tanto en lo que se refiere a la creación literaria, como a su ejecución, divulgación, crítica y estudio, entre otras cosas. La complejidad y transdisciplinariedad de la cual no logran evadirse los estudios y las aproximaciones teóricas, críticas y metodológicas sobre la narrativa “no tradicional”, como sería el caso de la autoficción, que no tan fácil se deja encasillar en un género, sumadas a la “interpretación” de carácter estético que presuponen los estudios literarios, resultan un tanto ajenos e improductivos para aproximarse al estudio de las narrativas que produce la autoficción.

La vida es demasiado rica para dejarse encasillar en historias sobre la literatura y sus géneros que, además logren coincidir con los intereses de quienes se encuentran más preocupados por sus puestos de trabajo en la academia y las altas esferas de la vida cultural institucional (incluyendo claro, a los críticos literarios que tienen un pie en la academia, las editoriales, y en el otorgamiento de becas y premios) que estarán siempre más ocupados en los ratings, las ventas y sus “puntitos” SNI (Sistema Nacional de Investigadores en México); o, no quedarse fuera de los presupuestos para “proyectos de investigación” realizados por pandillas de zombies al interior de los centros de investigación en ciencias sociales y

humanidades, de los cuales el “área” de literatura suele formar parte<sup>6</sup>. Afirma Diaconu que:

Al analizar el caso de la autoficción, desde esta perspectiva se observa cómo, ante la necesidad imperativa y apremiante de des-ideologizar la esfera pública, respectivamente el discurso literario, de oponerse a los discursos oficiales mentirosos, criminales y de denunciarlos, rescatando la verdad de la experiencia, reaccionan dos géneros sumamente diferentes y, sin embargo, a menudo confundidos por la crítica latinoamericanista contemporánea: el testimonio y la autoficción. El testimonio es un género primario que reelaboran varios géneros narrativos contemporáneos, entre ellos, la autoficción. (2021, p. 221)

El cambio, como la crisis y la interpretación deben reformularse radicalmente en horizontes de apertura, tolerancia, respeto a la diferencia, el género, entre muchas otras formas de pluralidad que las sociedades contemporáneas exigen y requieren, lo cual conlleva necesariamente a la reformulación más que sobre los géneros y su tradicional manera de clasificar, a virar para descubrir los ricos horizontes que ofrece y exige la inclusión y la diversidad de las sociedades atravesadas por la complejidad, la fragmentación, la globalización neoliberal, neocolonial y transnacional, donde la literatura, las editoriales, los clasificadores, los premios, las becas y sobre todo, los autores y las autoras se circunscriben.

Pensar en la autoficción como campo de creación o de estudio de la literatura contemporánea conlleva a considerar el tiempo y el espacio desde una perspectiva metodológica distinta que se desmarca de la tradición. Así, afirma Premat que:

Quizás la dificultad para pensar lo actual tenga que ver con la exigencia de asumir un cambio metodológico profundo, es decir, la de explicar una visión inédita del tiempo [...] Hoy, antes que las características y constantes de la producción, estamos confrontados a una pregunta

---

<sup>6</sup> Ver Romero Aguirre, R. (2021). “Autoficción y autorreflexividad en dos generaciones de la literatura mexicana. *Autobiografías precoces* (1966) y *Trazos en el espejo* (2011)”, en *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea*, C. Sperling, D. Samperio Jiménez, G. Ramos Morales y A. Rodríguez González (Coordinadores). Universidad Autónoma Metropolitana.

mayor, englobante, la del cambio de las representaciones y del funcionamiento del tiempo. (2014, p. 214)

Para Mijail Bajtín, la imagen del ser humano resulta siempre en una históricamente específica, esto es, 'cronotópica'. "Las imágenes cronotópicas construyen aspectos extraliterarios de la temporalidad que en la secuencialidad del texto pueden coexistir, combinarse, yuxtaponerse o confrontarse" (2008, p. 8). Para Diaconu:

Los planteamientos de Bajtín y de Todorov arrojan mucha luz tanto sobre las afinidades como sobre las significativas diferencias entre los géneros primarios, que reaccionan ante una realidad inmediata, y los géneros secundarios (entre ellos, los géneros literarios), sistemas complejos, de segundo grado, que trabajan a partir de aquellos, usándolos como materiales de construcción. (2021, pp. 220-221)

La subjetividad, el diálogo consigo mismo(a), la experiencia propia presentificada (pasado-presente [*Vergegenwärtigen*] "traer a la memoria") y/o testimonial individual o compartida, la dimensión emocional y su representación, el movimiento y desplazamiento entre los géneros literarios, el intercambio de voces y tiempos y la vida cotidiana son algunos de los temas predominantes tanto de la literatura contemporánea como entre los autores de la autoficción, frente a la saturación espaciotemporal mediática de información y desinformación, entre otras cosas, como serían la misma tradición y el canon moderno. Afirma Diaconu que:

La autoficción no solamente no se puede confundir con toda esta abigarrada producción, sino que, además, es uno de los caminos de ruptura más atrevidos, una de las "salidas del Archivo" más prometedoras, si llamamos, según la propuesta de Roberto González Echevarría "ficciones del Archivo" a la franja más consagrada de las narraciones de la década del sesenta. En cambio, si definimos la autoficción como la preocupación por determinados temas o como un conjunto de técnicas literarias, la devolvemos al saco donde cabe todo, ya que tanto los temas como las técnicas, en su calidad de instrumentos, recorren los siglos y están presentes en propuestas muy diferentes, con sentidos muy distintos. (2021, p. 216)

Así, la autoficción, definida descriptivamente desde sus temas y motivos no acontece sin una suerte de confesionalismo consigo mismo (a) para el autor

o autora, inmerso (a) en el tejido sociocultural al cual pertenece y/o en el cual se encuentra. Por ejemplo, en México, es muy común encontrar que los temas están con suma frecuencia entrelazados con problemáticas agudas que atraviesan al país en su totalidad y que incluyen diversas formas de violencia relacionadas con el género, desapariciones forzadas, feminicidios, acoso sexual, violaciones, pobreza, narcotráfico (y otros tipos de tráfico), devastación y contaminación ambiental, migración, entre otros.

El pacto autobiográfico como el contrato social tienen una dimensión tan abstracta, como histórica, funcional y operacional que se supone habrá de funcionar y aceptarse como referente mínimo aceptado para nombrar, clasificar, referir y desde allí, aceptar o rechazar elementos potencialmente pertenecientes o no a un conjunto con una realidad histórica y social propia. En la diversidad de géneros literarios y discursivos, cualquier operación de reducción con atención al género y su clasificación precisa y exhaustiva, inevitable e indeseablemente empobrece más que enriquecer<sup>7</sup>.

Como toda escritura autobiográfica en algún sentido reconfigurada en un relato de autoficción, sea que haga o no referencia el autor o la autora a su propia vida, esta influye en y a través de sus motivos y temas incluidos en su obra. En este 'movimiento' el <<yo narrador>> queda atrapado en la narración misma intentando dar solución a las tensiones y conflictos que presenta en su relato, por lo que este y sus circunstancias aparecen problematizadas. Es así, que el autor (a) protagonista logra aparecer como <<en crisis>> en una suerte de sucesos fragmentados entretejidos, bien entre memoria y ficción, realidad concreta-física y material onírico, pasado y presente (presentificado). Hans-George Gadamer, hablando de lo simbólico como parte constitutiva de la obra de arte, refiere que

Lo simbólico no sólo refiere a un significado, sino que permite que adquiera presencia; es decir, representa significado (...) En la obra artística no solo se refiere a algo, sino en ella se encuentra propiamente a lo que se refiere (...) Lo simbólico encarna el significado, mismo al que remite. (1977, pp. 46-49)

---

<sup>7</sup> Ver Tzvetan T. (1988). El origen de los géneros en M. Á. Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*. Arco Libros, pp. 31-48.

Afirma Giorgio Agamben que “ser contemporáneo significa (...) volver a un presente en el cual nunca hemos estado” (2008, p. 7).

## **A manera de conclusión**

Estudiar la autoficción como género literario contemporáneo implica adentrarse en un territorio lleno de polémica y discusión sobre la separación entre la ficción y la no ficción, discusión que no puede quedarse ni partir en aceptar premisas cerradas, definidas y bien delimitadas, sino más bien a otros aspectos y criterios que conciernen más a la posibilidad de una cierta variabilidad sociocultural y pluralidad epistemológica. No obstante, dicho debate sobre los géneros y marcos contextuales garantizan que los lectores puedan discernir sin complicaciones severas que una crónica periodística publicada en un diario deba ser entendida como un relato sobre la realidad, mientras que un cuento es una narración imaginaria.

En una aproximación a la época actual, Alberca mencionó también el esfuerzo con que la crítica del siglo XX ha huido de los tópicos biográficos que acosaban a la crítica hermenéutica del siglo XIX. En este sentido, si la crítica anterior había caído en la falacia de centrarse en la figura del autor y explicar cualquier rasgo de una obra relacionándolo con eventos de su vida, la crítica del siglo XX cae en el extremo contrario de la balanza (la muerte del autor, la recepción, la hermenéutica y la interpretación, entre otros).

Durante el siglo XX, la corriente formalista predominante en los estudios literarios ha menospreciado los valores que no estuvieran representados por el objetivismo textual desligado de cualquier excrecencia subjetiva o por estructuras puras y autosuficientes sin adherencias extratextuales de cualquier tipo, personales, sociales o históricas. (Alberca, 2007, p. 13)

Vimos que algunas de las estrategias recurrentes que sigue la autoficción para crear este efecto híbrido entre realidad y ficción son las siguientes:

- 1) La utilización de la primera persona: En la autoficción, el narrador es, en muchos casos, el propio autor, lo que implica que se utilice la primera persona para narrar la historia. Esta estrategia permite que el



lector se identifique con el narrador y, a su vez, cuestionar la veracidad de lo que se está contando.

- 2) La manipulación de la realidad: Aunque la autoficción se basa en la vida del autor, el narrador tiene libertad para manipular la realidad y crear una versión ficticia de los hechos. Esta estrategia le permite al autor explorar diferentes temas y situaciones de una manera más creativa.
- 3) El uso de elementos ficticios: La autoficción utiliza elementos ficticios como personajes, escenarios y eventos para crear una historia más completa y entretenida. Aunque estos elementos no sean completamente verdaderos, ayudan a que la historia sea más atractiva para el lector.
- 4) La reflexión sobre la propia escritura: La autoficción se caracteriza por ser una reflexión sobre la propia vida del autor y sobre la literatura en sí misma. Esta estrategia permite al autor cuestionar la naturaleza de la verdad y la identidad, mientras explora los límites de la escritura y la creación de la ficción.
- 5) La inclusión de detalles cotidianos: La autoficción a menudo incluye detalles cotidianos y pequeñas anécdotas que ayudan a que la historia sea más realista y creíble. Estos detalles también ayudan a que el lector se sienta más conectado con el narrador y los personajes.

Los supuestos teóricos que acusan la necesidad de especialización y erudición en la crítica, acaban por invisibilizar o desatender elementos propios y más comunes que aparecen en la narrativa autoficcional como la introspección subjetiva, el testimonio emotivo y de sensaciones y vivencias propias capaces de poner a la experiencia humana mediata e inmediata en el centro de la escritura, lo cual reconocen críticos e historiadores de la literatura como Tzvetan Todorov (2009)<sup>8</sup>, Ricardo Piglia (2001)<sup>9</sup>, Terry Eagleton (2013)<sup>10</sup>, entre otros. Lo anterior, por ir precisamente en contra de las posibilidades reales de formar, atraer y reproducir potenciales

---

<sup>8</sup> Ver Tzvetan T. (2009). *La literatura en peligro*. Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

<sup>9</sup> Ver Ricardo P. (2001). *Crítica y ficción*. Anagrama.

<sup>10</sup> Ver Terry E. (2013). *El acontecimiento de la literatura*. Península.

lectores contemporáneos desde las escuelas, si se piensa insistir en aquellos modelos teóricos formalistas que prevalecieron durante la modernidad, mientras que los lectores contemporáneos requieren y buscan narrativas con las cuales poder conectarse y sentirse interpelados, por lo que los criterios editoriales, universitarios (docentes y de divulgación) y críticos de aproximarse a las formas contemporáneas diversas de aproximarse a la literatura, deben también proceder de manera más plural, abierta, creativa, heterodoxa, humilde e inclusiva.

La autoficción en México en el siglo XXI se caracteriza por una exploración cada vez más profunda de la identidad, la memoria y la subjetividad en un contexto sociohistórico específico. Algunas de las especificidades de la autoficción en México en el siglo XXI son las siguientes:

- 1) La exploración de la identidad nacional y la interculturalidad. Los autores han utilizado la autoficción para cuestionar la construcción de la identidad nacional, explorar la diversidad cultural y lingüística de México y reflexionar sobre la relación entre la cultura mexicana y la cultura global.
- 2) El enfoque en la violencia y la crisis social. Se han venido abordando de manera significativa temas relacionados con la violencia y la crisis social, utilizando la autoficción para dar voz a las víctimas de la violencia, explorar las raíces y las consecuencias de la violencia en México y cuestionar la responsabilidad del gobierno y la sociedad en la solución de estos problemas.
- 3) La experimentación con la forma literaria. Los autores /as han utilizado la autoficción para explorar nuevas formas de narración, incluyendo la mezcla de géneros literarios, la fragmentación de la estructura narrativa y la incorporación de elementos multimedia.
- 4) El uso de nuevas formas de expresión y de experimentación con el lenguaje utilizado de manera creativa para transmitir experiencias subjetivas y emociones. Los autores han utilizado la autoficción para cuestionar los límites del lenguaje y para explorar las posibilidades de la literatura como forma de comunicación.

El neoliberalismo ha tenido un impacto significativo en la producción de escrituras autoficcionales en México. Esta transformación de la economía mexicana ha tenido efectos en la cultura y la literatura, incluyendo la producción de escrituras autoficcionales. En la autoficción, el autor / la autora utiliza su propia vida como material literario, explorando su subjetividad y su relación con la realidad social y cultural en la que vive. En este sentido, el neoliberalismo ha influido en la producción de escrituras autoficcionales en México al influir en la vida de los autores y en su relación con el mundo. El impacto del neoliberalismo se refleja en la escritura autoficcional en varios niveles. En primer lugar, el neoliberalismo ha generado una mayor inseguridad económica, social y laboral para muchos mexicanos, lo que se refleja en la escritura autoficcional como un tema recurrente. Los autores a menudo exploran la precariedad laboral, la pobreza, la desigualdad y la violencia como aspectos de su propia vida y de la sociedad en la que viven. En segundo lugar, el neoliberalismo ha generado un cambio en los valores culturales y en la forma de relacionarse con el mundo. En la escritura autoficcional, los autores a menudo exploran su relación con el mercado y con la cultura de consumo, que se han vuelto cada vez más dominantes en la sociedad mexicana. La exploración de la subjetividad, la memoria y la identidad en la autoficción también puede verse como una respuesta a la homogeneización cultural promovida por el neoliberalismo.

En ningún momento este ensayo ha pretendido apoyar la relativización de los criterios ni de lo que debe aceptarse como literatura de calidad ni de la crítica, so pena de dejarle a la superficialidad de los parámetros comerciales la tarea de legitimación de la teoría, la crítica y la producción de literatura. Pero, como se mencionó, debe tomarse distancia de los esquemas y modelos dominantes que aportó la modernidad y que funcionaron de manera positiva durante más de un siglo (Yo fuerte, pensamiento fuerte, etc.), en gran parte con desapego de la experiencia humana y la realidad vital, considerando los diversos fenómenos que comprenden la esfera de lo humano bajo consideraciones muchas veces instrumentalistas e ideológicas.

## Referencias

- Agamben, G. (2008). ¿Qué es lo contemporáneo? en *19BAP*. Bienal de Arte Paiz. <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Annick, L. (2010). Sin pacto previo explícito: el caso de la autoficción en V. Toro, S. Schlickers y A. Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (pp. 73-96). Iberoamericana-Vervuert.
- Bajtín, M. (2011). *Chronotopos*. Suhrkamp.
- Bellatin, M. (2013). En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta en *Obra reunida 2* (pp. 585-611). Alfaguara.
- Campobello, N. (1931). *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. Ediciones Era.
- Casas, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual en A. Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 9-44). Arco/Libros.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Tristram.
- Diaconu, D. (2021). Vigencia y abandono de la categoría de género literario en la crítica académica contemporánea en C. Sperling, D. Samperio Jiménez, G. Ramos Morales y A. Rodríguez González (coords), *Desafíos y debates para el estudio de la literatura contemporánea*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Gallimard.
- Eagleton, T. (2013). *El acontecimiento de la literatura*. Península.
- Forest, P. (2007). *Le Roman, le réel et autres essais (Allaphbed 3)*. Cécile Defaut.
- Fuentes, C. (2008). *Una familia lejana*. Ediciones Era.
- Gadamer, H. (1977). *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*. Reclam.
- Garrido, M. (1988). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco / Libros.
- Gasparini, P. (2004). *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Éditions du Sueil.
- Gerber, V. (2017). *Conjunto vacío*. Pepitas de Calabaza.
- GRELL, I. (2014). *L'autofiction*. Armand Colin.
- Gumbrecht, H. (2015). *Präzens*. Suhrkamp.
- Gumbrecht, H. (2015). *Después de 1945. La latencia como origen del presente*. Universidad Iberoamericana.
- Herbert, J. (2011a). *Canción de tumba*. Penguin Random House.
- Herbert, J. (2011b). Mamá leucemia (fragmento) en VV.AA., *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (pp. 77-93). Ediciones Era/Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Ibargüengoitia, J. (2019). *La ley de Herodes*. Booket.

- Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique*. Éditions du Seuil.
- Manickham, M. (2017). Nuevas tendencias en el género neopolicial del siglo XXI. *Revista de Filología y Lingüística* de Costa Rica, vol. 43 (2), 35-49.
- Nettel, G. (2011). *El cuerpo en que nació*. Anagrama.
- Nettel, G. (2009) El cuerpo en que nació. *Letras Libres*, 129, 22-28. <https://letraslibres.com/revista-espana/el-cuerpo-en-quenaci/>.
- Nettel, G. (2011). El cuerpo en que nació en VV.AA., *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (pp. 155-176). Ediciones Era/Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Anagrama.
- Premat, J. (2014). Contratiempos. Literatura y ética. *Revista de Estudios Hispánicos* (St. Louis), XLVIII, 201-217.
- Rivera Garza, C. (2007). *La muerte me da*. Tusquets.
- Subcomandante Marcos. (1999). *Don Durito de la Lacandona*. Centro de Información y Análisis de Chiapas.
- Todorov, T. (2009). *La literatura en peligro*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- Toro, V., Schlickers, S. y Luengo, A. (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Iberoamericana/Vervuert.
- Vicens, J. (2006). *El libro vacío/Los años falsos*. de Cultura Económica.
- Villalobos, J. P. (2016). *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Anagrama.



REVISTAS DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 53, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2023 | PP. 109-132

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasm modernas>

RECEPCIÓN 8 FEB 2023 - ACEPTACIÓN 1 AGO 2023

## Martina Chapanay: leyenda y novela de una gaucha montonera y salteadora

*Martina Chapanay: a Legend and a Novel  
about the Highway Robber and a Montonera Gaucha*

**Emiliano Sued**

Instituto de Literatura Hispanoamericana  
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires  
Argentina  
[emilianosued@hotmail.com](mailto:emilianosued@hotmail.com)

### Resumen

De origen huarpe y nacida en San Juan, Martina Chapanay fue una salteadora y una miembro de las montoneras de Facundo Quiroga y del Chacho Peñaloza. En el siglo XIX, Pedro Desiderio Quiroga y Pedro Echagüe contaron su historia. El trabajo propone la confrontación de dos textos poco estudiados, cuyos sentidos, personajes y escenarios se relacionan con los relatos sobre gauchos matreros, el *Facundo* y *El Chacho* de Sarmiento, las guerras civiles y la etapa de Organización Nacional posterior a Pavón. “Martina Chapanay. Leyenda histórica americana” fue publicada en el *Correo del Domingo* en 1865. El relato de Quiroga recorre la vida militar y criminal de la protagonista de un modo en que los montoneros y los bandoleros terminan siendo equiparados. Luego de la muerte de Peñaloza, Martina se transforma en la legendaria *baqueana* y *rastreadora* que auxilia al viajero. En la novela *La Chapanay*, publicada en 1884, Echagüe la *desfederaliza* y la presenta como una salteadora arrepentida que buscará redimirse convirtiéndose en el “Quijote de las travesías cuyanas”. En ambas versiones, la apariencia y el comportamiento viriles de Martina configuran una rebeldía contra el mandato de género que acompaña su espíritu matrero y trasciende los conflictos políticos y legales.

**Palabras clave:** montoneras – bandidismo – San Juan – travesía – huarpe

### **Abstract**

Of Huarpean descent and born in the province of San Juan, Martina Chapanay was a highway robber and member of the *montoneras* of Facundo Quiroga and Chacho Peñaloza. In the 19th century, Pedro Desiderio Quiroga and Pedro Echagüe told her story. This article proposes the comparison of two little-studied texts, whose meanings, characters and settings are related to stories about outlaw gauchos, *Facundo* and *El Chacho* de Sarmiento, the civil wars and the stage of National Organization after the battle of Pavón. “Martina Chapanay. American historical legend” was published in the *Correo del Domingo* in 1865. Quiroga's story traces the heroine's military and criminal life in such a way that we find there is little difference between the *montoneros* and the bandits. After Peñaloza's death, Martina becomes the legendary *baqueana* and tracker who helps the traveller. In the novel *La Chapanay*, published in 1884, Echagüe erases her Federalist status and presents her as a repentant highway robber who seeks to redeem herself by becoming the “Quixote of the Cuyo *travesías*”. In both versions, Martina's virile appearance and demeanour constitute a rebellion against the gender mandate that accompanies her *matrero* spirit and transcends political and legal conflicts.

**Keywords:** montoneras – banditry – San Juan – crossing – Huarpe

## **Introducción**

El trabajo propone la confrontación de dos textos poco estudiados: “Martina Chapanay: leyenda histórica americana”, de Pedro Desiderio Quiroga, y *La Chapanay*, de Pedro Echagüe. El objetivo es poner en relación sus principales sentidos, procedimientos literarios, personajes y escenarios con los relatos sobre gauchos matreros, el *Facundo* y *El Chacho* de Sarmiento, y, de un modo más sintético, con las guerras civiles y la etapa de Organización Nacional posterior a la batalla de Pavón (1861). Partiendo de la presunción de que estas producciones literarias han tenido poca difusión y pocas reimpressiones –muy especialmente la primera, que, hasta donde

sabemos, solo fue publicada una vez más, en 1871<sup>1</sup>–, el análisis de sus resoluciones estéticas, de las formas genéricas que adoptaron y de las posiciones ideológicas de sus autores demandará numerosas citas o paráfrasis que recuperen el contenido textual al que se esté haciendo referencia.

“Martina Chapanay. Leyenda histórica americana” se publicó por primera vez, en dos entregas, en los números 65 y 66 del *Correo del Domingo*, el 26 de marzo y el 2 de abril de 1865. El relato recorre la vida militar y criminal de una mujer de origen huarpe, montonera y salteadora, nacida a comienzos del siglo XIX. En el texto de Quiroga, si bien los saqueos de los montoneros y las características de sus desplazamientos equiparan –al mismo tiempo que condenan– a estos hombres con los bandidos, Martina queda separada del resto, el autor la salva: su participación sucesiva en las montoneras y en las bandas criminales es justificada mediante un sentimiento puro o su naturaleza guerrera; en definitiva, valiosas cualidades vitales que no han sido correctamente encauzadas. Luego de la muerte de Peñaloza, Martina se transforma en la legendaria baqueana y rastreadora que auxilia al viajero. Quiroga aprovecha los tipos gauchos descriptos y destacados por Sarmiento en *Facundo* para acentuar el perfil legendario de su personaje. La forma “leyenda histórica” le permite situar precipitadamente las luchas civiles –de las montoneras contra el gobierno central de Buenos Aires– y el bandidismo en el pasado. Por esa vía el relato colabora en la constitución simbólica de un estado nacional en vías de consolidación.

En la novela *La Chapanay*, publicada en 1884, Echagüe aleja a la protagonista de las luchas políticas y la presenta como una salteadora arrepentida, alguien que comete un error al dejarse arrastrar por el criminal del que estaba enamorada. Martina busca luego redimirse convirtiéndose en el “Quijote de las travesías cuyanas”, una figura que condensa su voluntad aventurera para prestar auxilio al viajero y que alcanzará estatuto místico tras su muerte, situada por Echagüe en 1874. Pero esta práctica solidaria a su vez comprende el despliegue social y espacial de una mujer

---

<sup>1</sup> En el folletín del semanario bonaerense *Monitor de la Campaña* (del número 8 al 11, entre el 14 de agosto y el 4 de septiembre de 1871).



pobre que se ha rebelado contra el lugar que le fue asignado en el orden doméstico. En ese sentido, tanto en la versión de Quiroga como en la de Echagüe, la apariencia y el comportamiento viriles de Martina configuran una rebeldía contra el mandato de género que acompaña su espíritu matrero y trasciende los conflictos políticos y legales.

## El sendero de la patria

Al leer las últimas líneas de “Martina Chapanay: leyenda histórica americana”, podemos reconocer una suerte de mecanismo biográfico, una manera de presentar una historia de vida: el protagonista habría sido diferente, habría sido otro, si algo hubiera pasado. Dice el narrador, como conclusión del relato: “Preciso es confesar, en honor de la verdad, que Martina, con una educación esmerada y en otro teatro más digno, habría sido una Juana de Arco o una Policarpa Zalabarrieta” (Quiroga, 1865, p. 223)<sup>2</sup>. De igual modo, en 1845, decía Sarmiento en *Facundo*:

La carrera gloriosa de las armas se abría para él con los primeros rayos del sol de Mayo; y no hay duda que con el temple de que estaba dotado, con sus instintos de destrucción y carnicería, Facundo, moralizado por la disciplina y ennoblecido por la sublimidad del objeto de la lucha, habría vuelto un día del Perú, Chile o Bolivia, uno de los generales de la República Argentina, como tantos otros valientes gauchos que principiaron su carrera desde el humilde puesto de soldado. (2000, p. 106)

Dirá el narrador de *Juan Moreira* sobre el protagonista, en 1879: “lanzado en las sendas nobles, por ejemplo, al frente de un regimiento de caballería, hubiera sido una gloria patria” (Gutiérrez, 2001, p. 15). Y poco después, agrega: “Educado y bien dirigido, cultivadas con esmero su propensión guerrera y su astucia, (...) hubiera hecho una figura gloriosa” (p. 15).

La estructura condicional subtiende una historia alternativa que permanece latente e irradia cierta cuota de aceptación, indulgencia, admiración y hasta fascinación por quien ha tomado el camino equivocado; esa otra historia posible –contrafáctica– ilumina desde abajo la historia crítica que se despliega en la superficie; es la que explica y hasta cierto punto disculpa las

---

<sup>2</sup> La paginación corresponde al volumen 3 del *Correo del Domingo*.

acciones que efectivamente el biografiado/protagonista ha llevado a cabo. Esa biografía fallida, esa historia que no pudo ser es la que permite destacar bondades o virtudes en medio de una cadena de situaciones y acciones reprobables.

La ficción imaginada por el escritor revela una axiología. El destino que finalmente no tuvo lugar es el de aquel que pone su vida al servicio de la patria; la historia de estos protagonistas es el negativo de la historia del héroe; la hipotética trayectoria de vida de esta figura marca el camino recto, el ideal respecto del cual la historia real resulta un desvío. El alejamiento del parámetro moral (del *debería haber sido*) dimensiona el lamento (¿y el deseo?) del escritor, pone de manifiesto la oportunidad perdida, da lugar a la fatalidad (y a la escritura).

En el caso del relato de Pedro Quiroga, el camino posible y deseado es el de dos mujeres al servicio de la causa nacional; dos heroínas, dos mártires, que sacrificaron su vida por la patria; habiendo defendido su propia libertad, habiendo superado las severas limitaciones que la sociedad de su época les imponía a las mujeres, pudieron luchar por la libertad y la gloria de su nación. Las virtudes no realizadas, potenciales, de Martina, esta capacidad de haber podido ser alguien admirable, se ve frustrada, no se concreta, debido a una falta y a un condicionamiento. Es así que la historia posible pero fallida permanece oculta y requiere una *confesión* que la exhume, y de ese modo quede (parcialmente) disculpado no solo el biografiado, sino el también biógrafo. Esa potencialidad ahora explícita es la que, en el final del relato, debería darle mayor relieve a todo lo que acaba de ser narrado.

Adriana Rodríguez Pérsico señala que en las “biografías de la barbarie” escritas por Sarmiento, el autor sostiene la idea (que se convertirá en propuesta y acción política) de que son las instituciones las que deben encauzar y fiscalizar las energías que los hombres notables del mundo bárbaro son capaces de desplegar (1993, p. 103). Para Sarmiento –continúa Rodríguez Pérsico–, el Ejército y la familia son los espacios que debieron contener y, por lo tanto, volver productivos, virtuosos, los perturbadores “excesos de vida” de hombres como Facundo Quiroga o el fraile José Félix Aldao. El objetivo es “que el ‘gaucho valiente’ sofoque al caudillo” (p. 104).

Para postular un destino diferente en la vida de Martina Chapanay, Pedro D. Quiroga designa una tercera institución: la escuela. Al igual que Sarmiento, cree en el poder transformador de la educación y, en especial, de la lectura. En 1865, momento en que publica la leyenda de Martina, era un estudiante de derecho y “enseñaba en el Colegio Nacional y en el curso preparatorio de la Universidad” (Cutolo, 1978, p. 673). Más tarde será uno de los miembros fundadores de la Biblioteca Popular Franklin en San Juan (la primera del país), e integrará distintas comisiones destinadas a proteger y propagar las bibliotecas públicas en el territorio nacional<sup>3</sup>. Además de ser sanjuanino, su larga carrera en la instrucción pública y su ferviente interés por afianzar y expandir la lectura en todos los estratos de la sociedad lo vincularon muy estrechamente a Sarmiento.

La otra falta que impide el cumplimiento del destino ilustre, aquel que habría hecho de Martina una mujer comparable a Juana de Arco o Policarpa Salavarrieta, es un “teatro más digno”. A Martina le ha faltado una causa, un campo de acontecimientos que promueva acciones más nobles. Veinte años antes, Sarmiento imaginaba un Facundo “ennoblecido por la sublimidad del objeto de lucha” (2000, p. 106): la ocasión hace al héroe. Nacida a comienzos del siglo XIX, Martina acaso no tuvo edad suficiente para participar en las guerras de la Independencia; sus años de juventud se corresponden con las guerras civiles que comenzaron en la década de 1820 y se prolongaron durante muchos años. Según Pedro Quiroga, ella es la última descendiente del último cacique huarpe del valle de Zonda; es decir que cierra un linaje, es la representante de una raza casi extinguida: “una parte pereció defendiendo la independencia americana, en el Ejército de San Martín; otra ha sucumbido en nuestras disensiones políticas posteriores a la revolución de Mayo” (Quiroga, 1865, p. 207). El escenario de guerras civiles no genera indiscutidos héroes nacionales; es la mirada parcial (facciosa) la que determina los límites del reconocimiento.

---

<sup>3</sup> También fue inspector general de escuelas de la provincia de Buenos Aires y miembro de la Comisión Nacional de Escuelas. En 1871 publicó *Legislación y jurisprudencia de la educación común*, compilación de las doctrinas y leyes más notables sobre esta materia. En 1875 se convirtió en secretario del Consejo y de la Dirección General de Educación; en 1881, fue designado director de la Biblioteca y Archivo del Consejo Nacional de Educación; y años después fue designado procurador y agente judicial de este Consejo. Publicó también algunos folletos sobre el mejoramiento de escuelas y la instrucción pública (Cutolo, 1978, pp. 673-674).

De acuerdo con Rodríguez Pérsico, en las biografías de la barbarie hay “una increíble supervivencia de la historia de la patria preservada por la institución. El ejército resguarda los intereses comunitarios y es el brazo armado de los ideales de Mayo” (1993, p. 106). Para Sarmiento, son sin duda los unitarios quienes le han dado supervivencia a la institución militar; y en la década de 1860, en los años posteriores a Pavón, quienes aún representan esa tradición son los ejércitos regulares que enfrentarán desde el gobierno central de Buenos Aires a las montoneras del interior. Pedro Quiroga, aunque reivindica –de un modo moderado y menos explícito– la línea patriótica de la que se ha investido a los ejércitos unitarios y nacionales decide contar la historia de Martina Chapanay, quien fue parte de las fuerzas federales de Facundo Quiroga y de las del Chacho Peñaloza<sup>4</sup>.

En 1884, el año en que Eduardo Gutiérrez publica *El Chacho* (el primer volumen de la trilogía dedicada al caudillo riojano), Pedro Echagüe –nacido en Buenos Aires y fallecido en San Juan– publica la novela *La Chapanay*. En cuanto a la fidelidad histórica de los episodios allí narrados, Marcos Estrada considera que la versión de Echagüe contiene muchos elementos ficcionales y es poco confiable en términos históricos: “El escrito es manifiestamente ficticio en cuanto se refiere a lo anecdótico; cuando introduce el dato histórico, es igualmente inexacto” (1962, p. 151). De un modo menos categórico, Hugo Chumbita también critica el grado de veracidad fáctica con que trabaja Echagüe, pero su opinión está algo más desarrollada y comprende otros aspectos:

Las memorias populares se han mezclado con la trama novelística de Echagüe, que tuvo gran difusión y no carece de atractivo literario. Si bien el autor declara fundarse en los testimonios orales, su relato fue escrito con una evidente intención de sustraer a la Chapanay de la tradición federal (2013, p. 86).

Efectivamente, en *La Chapanay*, Echagüe *desfederaliza* a Martina e incluso se propone dejarla al margen de toda postura política; se concentra en su pasado delictivo de la década de 1830, en sus posteriores años de expiación,

---

<sup>4</sup> En ocasión de la rebelión federal que se produjo en Mendoza entre noviembre de 1866 y abril de 1867, Pedro Quiroga fue asistente del general Wenceslao Paunero. Sin embargo, al regresar a su provincia, cuando le tocó ejercer como abogado, “logró la revocación de varias sentencias, apelando ante la Suprema Corte, como ‘defensor de reos de delito de rebelión’” (Cutolo, 1978, p. 673).

y luego salta hasta 1874 para narrar la muerte de la protagonista. En el prefacio, desde el presente de la escritura, Echagüe afirma que los salteadores, los gauchos bandidos de la campaña, son parte de un pasado bárbaro que el país ha superado, “un medio material y moral que la civilización ha ido transformando” (Echagüe, 1845, p. 71). La perspectiva temporal y el contexto político e institucional de los años ochenta le brindan al autor condiciones más favorables para separarse de la realidad y novelar la historia de Martina. Podríamos decir que, acaso sin proponérselo, Echagüe presenta una solución para narrar la historia de esta bandolera sin que le resulte necesario *confesar* aquello que disculparía su impulso literario.

### **Crímenes y caminos hacia la redención**

Llama la atención que Sarmiento no se haya detenido –siquiera brevemente– en Martina Chapanay. No solo era sanjuanina, sino que su caracterización se ajusta bien a las figuras del gaucho malo, el rastreador y el baqueano, además de que provenía de la tribu de los huarpes, los aborígenes de los que se ocupa Sarmiento al comienzo de *Recuerdos de provincia*. Concretamente, Calíbar, el rastreador por antonomasia era descendiente de los huarpes. En *El Chacho*, publicado tres años después del texto de Pedro Quiroga, Sarmiento hará una única mención al apellido de Martina: “Las lagunas de Huanacache están escasamente pobladas por los descendientes de la antigua tribu indígena de los huarpes. Los apellidos Chiñinca, Juaquinchay, Chapanay, están acusando el origen y la lengua primitiva de los habitantes” (1973, p. 78)<sup>5</sup>.

En *Facundo*, luego de cuatro capítulos en que Sarmiento despliega el escenario geográfico, social, cultural y político donde se desarrolla el drama de las guerras civiles, finalmente empieza la biografía del caudillo riojano asesinado en 1835. Sarmiento nos da una primera idea del personaje a partir de una breve “escena”; pero antes de narrarla, describe el espacio natural en que tendrá lugar:

---

<sup>5</sup> Si bien Pedro Quiroga incluye las Lagunas de Guanacache entre los lugares donde habitaron las comunidades huarpes, sitúa a la tribu en la que nació Martina en el valle de Zonda.

Media entre las ciudades de San Luis y San Juan un dilatado desierto que, por su falta completa de agua, recibe el nombre de *travesía*. El aspecto de aquellas soledades es, por lo general, triste y desamparado, y el viajero que viene de oriente no pasa la última *represa* o aljibe de campo sin proveer sus *chifles* de suficiente cantidad de agua. (2000, p. 99)

En *El Chacho*, en el capítulo “Las travesías”, Sarmiento brinda una descripción geográficamente más completa de este territorio desértico:

Las faldas orientales de la cordillera de Los Andes (...) pocas corrientes de agua dejan escapar para humedecer la llanura que se extiende hasta las sierras de Córdoba y San Luis, al Este, que limitan este valle superior. (...) Desierto es el espacio que cubren los llanos de La Rioja, las Lagunas de Huanacache, hasta las faldas occidentales de las dichas sierras. (...) Veinte mil leguas cuadradas que forman las Travesías, están más o menos pobladas según que el agua de pozos, de baldes, o aljibes, ofrece medios de apacentar ganados. (1973, p. 77)

Más adelante, en el capítulo “El Chacho en Córdoba”, dice que algunos huarpes formaban parte de la rebelión contra el gobierno de San Juan y otras provincias aledañas: “Como se ha visto ya, los descendientes de los indios de Mogna, los de los Huarpes, de Guanacache, y los raros pobladores del desierto al oriente de Pie de Palo, estaban desde el principio en abierta insurrección” (Sarmiento, 1973, p. 130). La razón ya la ha brindado el mismo Sarmiento en “Las travesías”: los indios fueron desalojados de sus tierras por los conquistadores y sus herederos criollos, que establecieron estancias ganaderas; cuando no directamente exterminados, los indios fueron desplazados a reducciones de tierras infértiles; en otros casos, conservaron un territorio al que se le quitó el agua desviando el curso original de las corrientes naturales. Concluye Sarmiento:

¿Cómo se explicaría, sin estos antecedentes, la especial y espontánea parte que en el levantamiento del Chacho tomaron, no sólo los Llanos y los Pueblos de La Rioja, sino los laguneros de Guanacache, los habitantes de Mogna y Valle Fértil, y todos los habitantes de San Juan diseminados en el desierto que se extiende al Este y norte de la ciudad y hasta el pie de las montañas por la parte del sur, con el Flaco de los Berros que tanto dio que hacer? (1973, p. 84)

Sobre los seguidores del Chacho, Ariel de la Fuente sostiene que los rebeldes no eran criminales ni profesionales militares, y que las montoneras no eran una expresión de bandidaje rural ni un modo de vida, sino una de las formas que tomaron las luchas partidarias y una de las formas en que los gauchos se involucraron en la política (2000, p. 189). Pero en la versión de Pedro Quiroga, Martina sin duda representa un punto de encuentro entre los salteadores y los montoneros, primero de Facundo Quiroga y luego del Chacho.

Eric Hobsbawm afirma que el bandolerismo debe ser analizado en el contexto del control que ejercen o pretenden ejercer los gobiernos u otros centros de poder (en el campo, principalmente los dueños de la tierra y el ganado) sobre los territorios y las poblaciones (2001, p. 24). En el relato de Pedro Quiroga, esa relación aparece formulada en las primeras líneas del relato: “Allá en tiempos de la conquista americana, moraba la tribu de los Huarpes, en el mismo valle donde hoy se asienta la ciudad de San Juan. Esos indígenas fueron despojados de sus mejores propiedades” (p. 207). A continuación, el narrador brinda una descripción del escenario y el panorama en que Martina comienza su carrera criminal:

Los caminos que de diversos puntos conducen a San Juan, atraviesan por áridos desiertos de veinte a cuarenta leguas, por escabrosas serranías o por espesos bosques, propios para guaridas de salteadores. Por los años de 1833<sup>6</sup>, pululaban en todos los caminos cuadrillas de salteadores, que asechaban a los viajeros en los parajes más solos e inhospitalarios, matándolos en caso de resistencia. (Quiroga, 1865, pp. 207-208)

En coincidencia con las precisiones aportadas por Hobsbawm, el narrador de la novela de Echagüe, *La Chapanay*, señala que las condiciones geográficas, las antiguas condiciones materiales y los débiles recursos

---

<sup>6</sup> Tanto en la versión del *Correo del Domingo* como en la del *Monitor de la Campaña*, en lugar de 1833 leemos 1853, lo cual resulta una evidente errata, porque se está haciendo referencia a los años inmediatamente posteriores a la disolución de la montonera de Facundo Quiroga. Marcos Estrada (1962), el autor más convocado por aquellos que han estudiado la vida de Martina Chapanay, al citar este mismo fragmento, sin ninguna aclaración que dé cuenta de su corrección, anota directamente 1833. Coincidentemente, Sarmiento sitúa este año como el momento en que comienza la decadencia de la ciudad de San Juan: “Cualquiera que fuese el partido dominante, gobernador y empleados eran tomados de la parte educada de la población, hasta el año 1833, en que Facundo Quiroga colocó a un hombre vulgar [Martín Yanzón] en el gobierno” (2000, p. 92).

policiales facilitaban el funcionamiento del bandidismo. A su vez, su descripción topográfica se aproxima mucho a la de Pedro Quiroga; las sierras circundantes, así como también los montes (bosques) de algarrobos y chañares, constituyen el refugio de los salteadores que atacan en los desolados e inhóspitos llanos de la travesía:

Los ladrones de caminos ejercían su siniestra industria casi impunemente por aquellos tiempos. Las grandes distancias que separaban entre sí los centros poblados, lo primitivo de los medios de transporte, limitados a la cabalgadura y a la galera, lo desierto de los campos que para trasladarse de pueblo a pueblo y de ciudad a ciudad, era necesario atravesar, todo eso facilitaba el salteo y el robo en descampado. Las policías bastaban apenas para mantener el orden en los departamentos urbanos, y los salteadores podían operar en completa libertad, refugiándose luego, como en seguras guaridas, en los vericuetos de las serranías, o en los montes de algarrobos, y chañares que crecen en las desoladas travesías. (Echagüe, 1945, pp. 84-85)

De acuerdo con Hobsbawm, una epidemia de bandolerismo es síntoma de una distorsión social, surgida de importantes transformaciones que traen aparejada la resistencia de comunidades o pueblos enteros frente a la destrucción de su forma de vida. Es así que en “estas épocas el bandolerismo puede ser el precursor o el acompañante de movimientos sociales de mayor importancia, tales como las revoluciones campesinas” (2001, p. 39). En el presente de la narración de la novela de Echagüe, el ambiente natural de las Lagunas se encuentra completamente degradado, y el pueblo de los laguneros se ha extinguido. Pero en la descripción del narrador, este estado no resulta de un proceso. Instalando un hiato temporal que desliga dos etapas puestas en sucesión por la sintaxis del párrafo, el narrador pasa de decir que las contiendas políticas y militares no incidieron en la vida de la comunidad a decir que lo hicieron de manera muy negativa:

El ruido de armas no turbó la tranquilidad de aquellos lugares; y ni cuando el caudillaje trastornó todo el país, dejaron de ser los laguneros un pacífico pueblo de pescadores y pastores, aislados del resto del mundo al borde de sus lagunas. La región de las Lagunas de Guanacache, está hoy lejos de ser lo que antes fue. Se ha convertido en un desierto en el que el fango y los tembladerales alternan con los arenales. El antiguo pueblo ha desaparecido. Los caudillejos locales concluyeron por envenenar el espíritu de aquellos



hombres sencillos y primitivos, y Jerónimo Agüero, Benavidez y Guayama, los arrastraron al fin a las revueltas, perturbando su vida de paz y de trabajo. (Echagüe, 1945, p. 76)

Dentro de la omisión que explicaría semejante transformación, aquello que habría ocurrido durante el pasaje de un estado a otro, podríamos incluir aquello que el narrador no cuenta –ni contará– sobre la participación de Martina en las guerras civiles, como miembro de las montoneras de Facundo Quiroga y del Chacho Peñaloza. En la versión de Pedro Quiroga, Martina es montonera antes que salteadora. Siendo muy joven, vio deslumbrada los movimientos militares de quienes se unían a los ejércitos nacionales que batallaban por la Independencia. Algunos de sus familiares participaron en estas guerras. Todo esto dejó una fuerte impresión en su “imaginación salvaje”, explica el narrador. Años después, durante las guerras civiles, cuando las huestes de Facundo Quiroga pasaban por San Juan, además de que el despliegue militar despertó sus recuerdos, Martina siguió los pasos de un montonero a quien amaba. Durante la campaña del caudillo riojano, el “carácter varonil” de Martina, dice el narrador, le infunde valor a su amado; en estas instancias, adquiere y luce sus virtudes guerreras: “se adiestró de tal manera en el arte de andar a caballo, manejar el lazo, las bolas y el cuchillo que el más pintado gaucho la envidiara” (Quiroga, 1865, p. 207).

Su compañero muere en la batalla de la Ciudadela (en Tucumán), en 1831; Martina sigue en las filas de Facundo haciendo de espía<sup>7</sup>. Disuelta la montonera a comienzos de la década del 30, Martina decide volver a sus pagos. Se encuentra con un panorama desolador: algunos de sus familiares han resultado víctimas de las guerras civiles, otros han abandonado sus hogares. Entonces el narrador encuentra una razón para el nuevo camino que Martina está a punto de tomar: convertirse en bandolera. Además del abatimiento producido por la soledad, “Martina sintió la necesidad de buscar otro ambiente menos desagradable, otras impresiones más conformes con los hábitos contraídos en la guerra” (Quiroga, 1865, p. 207). Esta última necesidad, aquella que surge de un hábito del que resulta difícil

---

<sup>7</sup> También Policarpa Salavarrieta cumplió esa función.

tomar distancia, es una de las razones expuestas por Marcos Estrada, quien suma otras de índole social y económica. Se trataba de una gran cantidad de individuos desocupados que debían encontrar un medio de subsistencia y a quienes “la constante vida militar había separado de las tareas rurales o ciudadanas” (1962, p. 105).

Más allá de las observaciones en el plano colectivo, pueden convertirse en bandidos –afirma Hobsbawm– “los hombres que se niegan a asumir el papel social manso y pasivo del campesino sometido; los testarudos y recalcitrantes, los rebeldes individuales” (2001, p. 51). El caso de Martina Chapanay es sin duda el de una rebelde que se niega a asumir lo que se espera de ella; este es el desvío inicial que muestra su naturaleza singular, la que le permitiría convertirse en Juana de Arco o Policarpa Salavarrieta, pero que, dada su falta de educación y la ausencia de un “teatro más digno”, es la que la lleva por el camino del crimen y la rebelión montonera. En el relato de Pedro Quiroga, Martina es presentada justamente a partir de esas expectativas y presunciones no cumplidas, lo que cualquiera habría esperado que fuera de acuerdo con el contexto en que nació:

Descendiente de una raza que, de altiva e indomable, se ha convertido por el roce con la sociedad civilizada, en pacífica y de buena índole, cualquiera diría que Martina debía participar de su mismo carácter apacible, cualquiera diría que el espíritu varonil de sus primitivos ascendientes, ya no debía animarla, cualquiera supondría en esa mujer instintos y costumbres propios de su sexo... Mas, ¡cuán equivocado está quien tal piense!... Martina es una mujer especial, una originalidad de esas que aparecen muy de tarde en tarde, como vais a verlo en el curso de esta leyenda. (Quiroga, 1865, p. 207)

Echagüe sitúa el nacimiento de Martina en 1811 –esto es, once años después que Pedro Quiroga–, en las Lagunas de Guanacache. Y aunque esta región fue habitada por los huarpes, Martina no tiene la sangre de estos indios, ya que su madre era blanca y su padre, según Echagüe, era natural del Chaco y “había sido arrebatado de la tribu de los Tobas” (Echagüe, 1945, p. 74). En el prefacio, el autor resume el recorrido vital de Martina; allí justifica su ingreso en el mundo criminal y anticipa las acciones virtuosas que configurarán la última imagen del personaje:

En la primera parte de su vida no fue precisamente una ladrona, sino una sometida al bandolero con quien vivía. Cuando se emancipó de él, se

entregó al bien, y hay sin duda una gran nobleza de ese gaucho-hembra que se convierte en una especie de Quijote de las travesías cuyanas, primero por natural honradez, y luego por su afán de redimirse de culpas anteriores. (Echagüe, 1945, p. 72)

Al igual que en el relato de Quiroga, en la novela de Echagüe, Martina es presentada con rasgos de varón: “crecía casi abandonada, sin dirección ni consejos, en la vida semisalvaje de las Lagunas. A tan corta edad, denotaba ya un carácter rebelde y varonil” (Echagüe, 1945, p. 89). Pero al menos en su fase criminal, Martina no tiene la impronta activa del personaje masculino. El destino de salteadora de Martina parece ser la herencia de un origen traumático. La protagonista terminará siendo salteadora como aquellos que mataron al primer marido de su madre. Juan Chapanay, el futuro padre de Martina fue quien rescató a la flamante viuda cuando yacía malherida y abandonada luego de que ella y su esposo fueran atacados por una banda de salteadores.

Según Hobsbawm, “las mujeres de una banda rara vez van más allá de su aceptado papel sexual. No llevan armas de fuego y normalmente no toman parte en la pelea” (2001, p.158). En el relato de Quiroga, Martina se diferencia en un doble sentido de esta función; en primer lugar porque el narrador la presenta como “la célebre capitana de bandidos”; y en segundo, porque luego de un golpe en el que traiciona a sus compañeros y huye sola con el botín—que consistía en un “apero chapeao” y ropas de gaucho—, roba un caballo y lo monta con el lujoso recado y se viste con las prendas robadas; desde ese momento, el traje masculino sustituye completa y definitivamente al de mujer. Martina se traviste y su apariencia engaña. Por las soledades y en medio del silencio de un pequeño paraje se ve a un jinete solitario persiguiendo unos guanacos. “¿Quién es ese gaucho solitario?”, pregunta el narrador; e inmediatamente responde: “Es Martina Chapanay; viste traje de hombre” (Quiroga, 1865, p. 222).

En *Cultura y simulacro*, Jean Baudrillard traza la siguiente distinción: “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que se no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia” (1978, p. 8). En el caso de Martina, la simulación comprende un exceso: se viste de hombre, *simula* ser hombre, con la intención de tener la oportunidad de demostrar que es *más hombre* que el resto de los hombres. Luego de haber

transformado su apariencia, el narrador del relato de Quiroga describe, en un tiempo presente que refiere cierta continuidad o repetición rutinaria, sus incursiones fuera de la ley; difícil no recordar en estas líneas al gaucho malo (o incluso al cantor) del *Facundo*:

Júntase con sus camaradas y recorre todas las pulperías. Juega, se embriaga y da y recibe sendas puñaladas en todos los suburbios de la ciudad. La justicia la persigue, huye a *Caucete*, de allí pasa a *Angaco* y recorre por fin todas las poblaciones, siempre con el mismo entusiasmo de dar muestra de su destreza en el manejo del caballo y de su arma favorita, el cuchillo. (Quiroga, 1865, p. 221)

En la versión de Quiroga, Martina se corresponde bastante bien con lo que Hobsbawm llama un bandolero social. Además de su origen rural, Martina no se aleja de la sociedad campesina; es considerada una criminal por las autoridades, pero no comete abusos de ningún tipo contra los miembros de su comunidad o de su clase social, y podría decirse que goza de cierta popularidad cuando, con el botín recaudado, ella y sus secuaces hacen fiestas en las que Martina es la protagonista, en las que beben barriles de aguardiente y organizan juegos de apuestas a los que asisten todos los tahúres de las cercanías.

En la novela de Echagüe, Cruz, apodado el “Cuero”, es el gaucho malo de la historia; y Martina es solo su compañera. Repitiendo una escena típica de la literatura sobre gauchos fuera de la ley, es la mujer secuestrada por el gaucho perseguido. Se trata de “raptos consensuados”, una variante que ya tenía sus antecedentes (*Aventuras de un centauro de la América meridional* [1868], de José Joaquín de Vedia; o *Juan Cuello* [1880], de Eduardo Gutiérrez, por dar solo un par de ejemplos). Martina es presentada entonces como una enamorada que se deja arrastrar a la mala vida por Cuero:

La naturaleza honrada de Martina Chapanay, se rebelaba contra la idea del robo y del asalto. El recuerdo de lo que sabía de su madre, recta, misericordiosa y buena, le vino más de una vez a la memoria, y sintió remordimientos y vergüenza de la abyección en que la hija iba a caer. Pero había dado ya el primer paso y las circunstancias la arrastraron. Además, seguía queriendo a Cruz Cuero, cuya brutalidad ejercía sobre ella una extraña fascinación. (Echagüe, 1945, p. 95)

Al lado de Cuero, a quien primero ama y poco después desprecia, Martina se masculiniza (“recibe una educación de marimacho”) y se convierte en bandido y cuchillero. A pesar de ello, queda siempre a salvo de la condena moral del narrador. Es parte de la banda de salteadores pero trata de participar lo menos posible: “Martina Chapanay no bebía ni tomaba parte en la algazara. [...] Decididamente, el fondo generoso y sano que aquella mujer había heredado de su madre se mantenía latente, a pesar de la crápula y el delito en que estaba viviendo” (Echagüe, 1945, pp. 100-101). Luego de un golpe en el que Cuero mata a un joven viajero, Martina decide abandonarlo. En 1830 –cuenta el narrador–, cuando la policía, comandada por el gobernador Gregorio Quiroga<sup>8</sup>, luego de una larga búsqueda, logra encontrar y enfrentar a la banda de salteadores, en lugar de huir, Martina se entrega.

Con la intención de morigerar su castigo, ella misma propone un plan para que el fugitivo Cuero sea capturado. En la redada, la policía cree atrapar a este bandido al confundirlo con otro a quien le han destrozado la cabeza. Pero no solo Cuero ha vuelto a escapar (sin que la policía lo sepa), también lo ha hecho Eladio Bustillo, alias el Doctor. El relato enmarcado de este personaje cuenta su historia fuera de la ley: ha sido un prófugo y un vagabundo, primero, y un salteador<sup>9</sup> después. Con la historia de Cuero, en la que Martina no es el personaje principal (es una víctima de Cuero), y la historia del “Doctor”, la novela se aleja de lo que se esperaría que fuera su centro temático. Sin embargo, la historia del Doctor, y más específicamente este personaje, es utilizado por Echagüe para cerrar la trama de la novela, y evitar así la mera sarta episódica.

Habiendo reparado sus cuentas con la justicia, Martina es absuelta. Volver a la legalidad implicará volver al género: “Quiero ser caritativa y olvido tus acciones pasadas, a fin de que puedas volver al buen camino. Aquí tienes

---

<sup>8</sup> En realidad, Manuel Gregorio Quiroga del Carril, miembro del partido federal, fue gobernador de San Juan entre enero de 1827 y noviembre de 1828.

<sup>9</sup> Eladio Bustillo, alias el Doctor, podría ser considerado –de acuerdo con la clasificación de Hobsbawm– un “barón ladrón”, dado que proviene de una familia rica y prestigiosa de San Juan, amiga del general San Martín, de cuyo ejército libertador Eladio llega a ser teniente. Por amor a la hija de un realista, comete un acto de traición y es descubierto. Para evitar ser juzgado por un consejo de guerra, huye; comienza entonces su vida fuera de la ley (Echagüe, 1945, pp. 114-115).

un vestido de mujer; deja esos harapos de hombre que te cubren, y ven conmigo” (Echagüe, 1945, pp. 142-143), le propone la mujer que la tuvo trabajando en su casa, y de la que Martina se fugó para seguir a Cuero. La señora Sánchez la lleva a vivir a la ciudad de San Juan, pero al ver que Martina está triste porque siente nuevamente la necesidad de “aire y libertad”, la exime de su compromiso y le brinda lo necesario para que Martina siga su deseo: un caballo, un traje de gaucho, una daga e instrumentos de caza. Esto es censurado por el narrador, quien considera que, en lugar de convertirla en una “gaucha aventurera”, la señora Sánchez debió haberle enseñado las primeras letras. Podríamos decir que, al igual que Pedro Quiroga, Echagüe también cree que la educación hubiera puesto a la protagonista en un sendero diferente, mejor.

Martina pretende comenzar una nueva vida yéndose “a los campos”: “allí me convertiré en protectora del viajero extraviado, cansado o sediento... haré todo lo contrario de lo que hacen los salteadores, y seré su peor enemigo” (Echagüe, 1945, p. 144). Como primer destino elige el lugar donde nació, tiene necesidad de vagar “por aquellas arenas”. Pero al volver al hogar familiar encuentra el rancho donde vivía con sus padres en ruinas. Los laguneros huyen de ella, la discriminan por su mala fama.

A comienzos de la década del 40, en la versión de Quiroga, Martina participa en la nueva racha de batallas que enfrentan a las fuerzas unitarias con las federales. En este caso, integra las filas del gobernador de San Juan, Nazario Benavídez, quien luchará contra el ejército del coronel Mariano Acha. Es ambiguo el fragmento en que se narra el enfrentamiento de los ejércitos comandados por estos dos hombres. Acaso la condición de unitario o liberal de Pedro Quiroga es la que lo lleva a destacar la acción de su protagonista, al mismo tiempo que no puede dejar de declarar la valentía de Acha, la superioridad (teórica y simbólica) de su ejército regular (de un modo similar a los elogios de Sarmiento a Paz cuando este enfrenta a Facundo).

En *La Chapanay*, Echagüe exhibe su posición antirrosista al incluir una aventura de Martina en la que ayuda a los unitarios: “Llegó el año 1841 en que el tirano Juan Manuel de Rosas, afianzó su dominio en el territorio de la Confederación. Cada pueblo era un feudo [...] y la patria entera un panteón donde la libertad yacía sepultada” (Echagüe, 1945, p. 171). El general Mariano Acha (unitario) resulta vencedor en la batalla de Angaco,

pero luego es derrotado por Benavídez: “cayó al fin, como un mártir, después de haber demostrado que tenía el alma de un héroe” (Echagüe, 1945, p. 173). Martina no participa de las batallas, pero, a pedido del prior de un convento, ayuda a dos unitarios porteños (el teniente coronel Jacobo Yaques y el sargento mayor Pablo Buter) a cruzar el río para que puedan escapar de la persecución de los federales. Martina tiene en este caso una posición muy diferente de la que presenta el relato de Quiroga: “Yo no sé qué es eso de ‘federales’ y de ‘unitarios’” (Echagüe, 1945, pp. 176-177).

Luego de esta aventura, Martina vuelve a su pago y deja de andar. Los laguneros esta vez la reciben bien: su fama ha cambiado. En la versión de Quiroga, en cambio, una vez terminada la batalla que le permite a Benavídez recuperar la ciudad de San Juan, el proceso subsiguiente es parecido al descrito anteriormente: “Una vez contenido el furor guerrero por un repentino arreglo de paz, muchos gauchos de mala índole sentían todavía necesidad de más impresiones y de dar rienda suelta a sus instintos salvajes” (Quiroga, 1865, p. 222). Martina vuelve a las andanzas y se une a un grupo de famosos salteadores; juntos “cometieron algunos robos y asesinatos y ganaron las emboscadas de los caminos” (Quiroga, 1865, p. 222). Aquellos temibles bandidos que asolaron San Juan fueron capturados y posteriormente ejecutados o encarcelados; solo Martina logró escapar y “se conserva aún errante en esos escabrosos parajes” (Quiroga, 1865, p. 222).

A mediados de siglo, Martina vaga en soledad por la Sierra de Pie de Palo y sus alrededores. La vida tranquila provoca una nueva pasión. Pedro Quiroga narra el tópico ya mencionado en las historias del gaucho fuera de la ley: el rapto de la persona deseada. Pero en su versión es Martina la que ejecuta el rapto, y el muchacho de quien ella se apodera no comparte los deseos de su raptora<sup>10</sup>. Acaso por carecer de la información necesaria y no atreverse a imaginar un desarrollo ficcional, el episodio pasional queda inconcluso; lo interrumpe la narración de un hecho político solo insinuado: el asesinato del caudillo federal Nazario Benavídez. “El año 1858 pasaba el Chacho con

---

<sup>10</sup> También Echagüe incorpora un episodio pasional en el que es la protagonista la que toma la iniciativa, pero sin ejercer violencia: Martina consigue un ayudante, Ñor Féliz, a quien le transmite sus saberes gauchos. Se enamora de él y le propone casamiento, pero el muchacho la rechaza y huye.

sus divisiones riojanas llamado por la comisión nacional que se dirigía a San Juan por asuntos que nadie ignora” (Quiroga, 1865, p. 222), dice el narrador, que ha evitado en más de una ocasión pronunciarse políticamente. Martina vuelve a ponerse a las órdenes del líder riojano. En 1862, las fuerzas del Chacho se rebelarán contra el gobierno nacional atacando las provincias de La Rioja, Córdoba, San Juan y San Luis. En 1863, Peñaloza llevará a cabo otro intento de rebelión, pero será derrotado en Caucete (San Juan) y, poco después, capturado y ultimado en Olta (La Rioja). El relato de Quiroga sobre la participación de Martina en estas campañas militares, por un lado, destaca su desempeño como espía –tal como lo hacía en las tropas de Facundo– y sus virtudes guerreras; y por otro, pone a los montoneros del Chacho fuera de la ley<sup>11</sup>: “ella les servía de guía en todas las partidas de saqueo que hacían aquellos por los contornos de la ciudad” (Quiroga, 1865, p. 222). Martina primero es parte de la delincuencia: es la baqueana salteadora que integra la montonera del Chacho; pero una vez concluida la rebelión, a causa de “la muerte del caudillo”, concluida entonces la acción militar, Martina pasa bruscamente del otro lado de la ley; deja de vagar – “tuvo la previsión de fijar su domicilio en el Valle Fértil” (Quiroga, 1865, p. 223)– y se encarga de “dar aviso a las autoridades de todos los intentos más que meditaban los montoneros que habían quedado por entonces dispersos en pequeños grupos asolando las poblaciones de la campaña de la provincia de San Juan” (Quiroga, 1865, p. 223).

---

<sup>11</sup> Adriana Amante señala que, en *El Chacho*, Sarmiento adopta como estrategia argumentativa para justificar la muerte de Peñaloza desplazar al caudillo riojano de su posición de general de la Nación a la de bandido, salteador, *outlaw*. Sin embargo, según Amante, esa estrategia jurídica comprende una discusión política:

no se trata solamente de la justificación del acto como legítimo, porque habría estado dentro de lo que manda la ley, para quedar bien parado frente al juicio de la historia. Se trata también de su disputa con el gobierno nacional. [...] el gobierno de Mitre consideraba a Peñaloza un ‘general de la Nación’ y había hecho un tratado con él; y Sarmiento se pregunta: ¿*tratado*? No le parece que sea la forma más adecuada de relación entre el gobierno y un bandido, pero tampoco de un gobierno con un general (2013, p. 141).

Y para desacreditar la posición de quienes le negaban su apoyo, Sarmiento hace pública una carta privada del gobierno nacional en la que se le indicaba que trate con el Chacho como se trata con los bandidos, agrega Amante. Es así que Sarmiento, más que intentar atenuar su responsabilidad en la muerte del Chacho a manos de uno de sus hombres (el mayor Irrazábal), le estampa su firma con orgullo, concluye Amante (p. 141).



Ha comenzado entonces el camino de redención, aquello que habilita el relato biográfico, porque el relato sobre el gaucho matrero se inicia cuando este detiene su movimiento (fundamentalmente su huida). En el presente de la enunciación, 1865, Martina es una mujer mayor que goza de un “prestigio sobre natural” y genera admiración en quienes la tratan, por “cierto espíritu agorero y misterioso”. Su transformación involucra una cuota de traición: “Hoy se ejercita en servir de *vaqueano* [sic] a los viajeros que transitan por caminos escusados, habiendo librado a muchos de las asechanzas de los bandidos que hasta hace muy poco los ha frecuentado” (Quiroga, 1865, p. 223). Y no solo guía a los viajeros y los aleja de los salteadores, sino que por su conocimiento de la naturaleza y sus habilidades de *rastreadora* también los mantiene a salvo del mal tiempo y los animales. Aunque brinde otro tipo de auxilio, se ha transformado en la digna heredera del legendario Calíbar.

Error de cálculo mediante (en cuanto a la edad de Martina y el tiempo transcurrido), Echagüe pega un salto en la historia y pasa a referir los últimos meses de vida de Martina: “Cuarenta y cuatro años pasaron. Martina Chapanay había envejecido, pues, y en 1874 cumplía sus sesenta y seis años de edad” (Echagüe, 1945, p. 183). Martina va debilitándose y postrándose. Una última promesa la pone en movimiento para mudarse a su último asilo: “A fines de julio de aquel año [1874], pudo, sin embargo, trasladarse a Mogna. Allí residía una india de su misma edad, con quien la ligaba una antigua y cariñosa amistad” (Echagüe, 1945, pp. 183-184). Martina quiere devolver “las caravanas de la Virgen del Loreto” a un sacerdote. Estas son parte de un robo cometido por el Doctor, quien cedió su botín a Cuero para que este lo aceptara en su banda. Mientras yace moribunda, Martina recibe la visita inesperada de un religioso, un peregrino. Este hombre resulta ser el Doctor, que también está cumpliendo la promesa de restituir a la iglesia de Santiago de Estero otra parte del botín porque la Virgen lo ayudó cuando la policía lo tenía cercado. Se trata de un crucifijo muy valioso que había estado en poder de Cuero. Este bandido tomó la decisión de devolverlo cuando supo que su final estaba cerca. Y fue justamente el Doctor, convertido en sacerdote franciscano, quien lo auxilió durante su agonía. Sin reconocer al Doctor, creyendo que se trataba de un sacerdote más, Cuero le pidió que restituyera el crucifijo a la iglesia de Santiago del Estero. Es decir que el final de Cuero es igual al final de Martina.

Y así la trama se cierra cabalmente mediante la figura del Doctor que, de manera inverosímil e inesperada, aparece en las agonías de los dos personajes. Luego de devolver las caravanas, Martina se confiesa y muere. El Doctor-sacerdote llevará las reliquias a la iglesia de Santiago del Estero y luego continuará su camino a Tierra Santa. Martina es enterrada en Mogna. Su tumba, a pesar de no tener inscripción, constituye un *lugar*, según la conceptualización de Paul Zumthor: “un conjunto de signos se acumulan en él y se organizan en él como un Signo único y complejo, de donde resulta su coherencia, análoga a la de un texto [...] en el que se inscribe una historia” (1994, p. 52). La tumba *localiza* el espacio simbólico de la leyenda.

## Conclusión

Pedro Quiroga decide contar la historia de Martina cuando ella aún está viva. El final del relato deja a la protagonista situada en un presente –casi intemporal– separado de cualquier acontecimiento histórico; el autor busca instalar una atmósfera que propicie lo legendario: “Los viajeros que han tenido ocasión de conversar largamente con esta mujer [¿el autor entre ellos?], encuentran en ella cierto espíritu agorero y misterioso y una observación reconcentrada que le da un prestigio sobre natural” (Quiroga, 1865, p. 223). Pero antes del final, Quiroga ya ha puesto a Martina en contacto con la leyenda, con la muerte, con lo sobrenatural, y este ha sido el momento de condena de la violencia criminal y política, el que borra las fronteras entre salteadores y montoneros<sup>12</sup>. Luego de referirse a una de las quebradas del cerro Pie de Palo, el narrador nos lleva por un camino que

---

<sup>12</sup> El 12 de julio de 1865, pocos meses después de la publicación del relato de Pedro Quiroga en el *Correo del Domingo*, el diario *La Tribuna* de Buenos Aires reproduce una noticia del *Zonda* de San Juan –cuyo principal redactor entonces era casualmente Pedro Echagüe–, titulada “Montoneros” (es probable que el título le pertenezca al medio porteño), en la que se puede observar claramente esta equiparación de los criminales y los miembros de la montonera:

El Juez de Paz del Departamento de Valle Fértil ha oficiado al Sr. Gobernador, haber nuevamente reaparecido en los alrededores de aquella campaña, el famoso salteador Carrizo, juramentado en los días que tuvo su hora postrera la federación. [...] El Juez de Paz anuncia haber tomado activamente las medidas conducentes a darle alcance y escarmentarlo. Desearíamos que algún Irrazábal [el hombre que mató al Chacho], o por lo menos un imitador, fuera el de esa expedición. Parece que este bribón se ha aprovechado de otro movimiento de igual carácter, que ha tenido lugar en La Rioja con motivo de la movilización de fuerzas (p. 2).

corre entre grandes piedras detrás de las cuales puede esconderse una banda de salteadores y atacar por sorpresa a un viajero. Este paraje es conocido como Las Peñas y se ha hecho famoso porque allí se han cometido muchos robos y asesinatos. Entre las cruces de madera que señalan el sitio de esas muertes sobresale la de *la milagrosa Correa*, a quien los viajeros le rezan y dejan ofrendas.

En 1840 Deolinda Correa murió de sed y fatiga en Vallecito, muy cerca del cerro de Pie de Palo, luego de caminar varios días detrás de las tropas montoneras que habían reclutado por la fuerza a su marido. Angustiada por la suerte de él y acosada por el comisario de Angaco, el pueblo donde vivía la pareja, Deolinda emprendió la marcha por el desierto sanjuanino con su bebé en brazos. Los arrieros que encontraron su cuerpo sin vida se sorprendieron al ver que su hijo había sobrevivido gracias a que continuaba amamantándose de su madre. La muerte originada por la violencia de las montoneras se mezcla entonces con las de las víctimas de los asaltantes que pueden ocultarse en esas grandes piedras. Por estos parajes vaga Martina en soledad. En estos días de su historia, ya no asalta a los viajeros, solo les pide algunos víveres o trata de ganárselos mediante su astucia: esconde algunos de sus animales, ofrece su ayuda para encontrarlos y, luego de que los devuelve, recibe de estos viajeros alguna recompensa. Aunque todavía queda por delante su participación en las montoneras del Chacho, donde Martina colabora con el saqueo de los seguidores del caudillo, Pedro Quiroga comienza a tender para su protagonista el camino que conduce a su conversión.

Si bien afirma haber presentado una “leyenda histórica”, es decir, una leyenda que narra sucesos singulares enmarcados en hechos de trascendencia social y política, como fueron las guerras civiles de la Argentina entre fines de la década de 1820 y principios de la de 1860, en su texto predomina el componente histórico. Según Erich Auerbach, en la leyenda el relato no presenta inconexiones o falta de claridad respecto del curso de los hechos y las acciones de los personajes: “La leyenda ordena sus materiales en forma unívoca y decidida” (1996, p. 25). El narrador del relato de Quiroga sostiene un punto de vista siempre lejano y, por esa razón, no le hace lugar a los detalles ni al desarrollo de los episodios. Casi nunca tenemos el punto de vista de Martina, y poco sabemos de lo que piensa;

sabemos, en cambio, lo que siente, Martina actúa por impulso. Pero la forma leyenda histórica le permite, en 1865, situar forzada y precipitadamente las luchas civiles –sobre todo las montoneras– y el bandidismo en el pasado. La leyenda se pone al servicio de la ley, colabora en la constitución simbólica de un estado nacional en vías de consolidación.

Casi veinte años después, cuando habían llegado a su fin las guerras civiles, cuando las montoneras habían sido derrotadas, cuando ya se había liquidado casi toda resistencia indígena, se había consolidado el estado nacional y la idea de progreso empujaba al país hacia una modernidad espiritual y material, Pedro Echagüe hace de la historia de Martina Chapanay una novela. Aquí sí tenemos una mirada más cercana a la protagonista; más que sus instintos, sus impulsos, conoceremos su remordimiento, su moral. Echagüe hace de Martina una pecadora, alguien que se equivoca al dejarse llevar por una pasión amorosa cuando escapa con Cuero, pero que luego intenta enmendar sus errores, quedar en paz con la justicia, sin que ello le impida dar rienda suelta a su espíritu matrero, aquel que la sustrae de quedar sujeta al sistema productivo y que la habilita a tomar distancia de su papel social de mujer pobre, cumpliendo un lugar de servidumbre dentro del ámbito doméstico. Echagüe la presenta como una “especie de Quijote de las travesías cuyanas”; esto la carga de nobleza a la vez que la *desubica* temporal y espacialmente; se trata de hacer del matrero (salteador y montonero) un ejemplar inofensivo, se trata de desactivar su poder disruptivo (ya bastante diezmado y cooptado para entonces). En la novela, Martina no fue federal ni montonera; fue una salteadora arrepentida, convertida más tarde –como también lo cuenta Pedro Quiroga– en un ser solidario que protegía al viajero, y que ahora –en el presente de la enunciación–, tras su muerte, se ha transformado en objeto de culto y espacio de cultivo (cultural) para el relato folclórico: “Aquella tumba (...) es señalada todavía en Mogna a los transeúntes, y en torno suyo han brotado, como flores silvestres, innumerables leyendas que cuentan las hazañas, nunca superadas, de la varonil bienhechora de las travesías...” (Echagüe, 1945, p. 193).

En 1920, en su *Historia de la literatura argentina*, Ricardo Rojas dedica unas páginas a la figura y la obra de Pedro Echagüe, aunque solo destina un par de líneas a *La Chapanay*: “auténtica narración, esta última, sobre un gaicho

macho-hembra que vivió en San Juan, y que es hoy legendario en el folclore cuyano” (1957, vol. 6, p. 394). En tiempos en que el gaucho era el símbolo caballeresco y viril de un nacionalismo muy afianzado y expandido, Rojas decide que prevalezca el género masculino en la caracterización del personaje, no admite la flexión femenina para el lexema *gauch-* (a pesar de que Echagüe articula gaucho-hembra y hasta usa, una vez y peyorativamente, *gaucha*) y se ve obligado al atributo compuesto. En la Martina legendaria aún quedaba un resto indócil a la clasificación; allí persistía su cualidad matraera.

## Referencias

- Amante, A. (2013). La trama. Sobre *El Chacho* de Sarmiento en *Las Ranas*, núm. 8, 137-149.
- Auerbach, E. (1996). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairós.
- Chumbita, H. (2013). *Jinetes rebeldes. Historia del bandolerismo social en la Argentina*. Colihue.
- Cutolo, V. (1978). *Nuevo diccionario biográfico argentino (1750-1930)*, t. V. Elche.
- De la Fuente, A. (2000). *Children of Facundo. Caudillo and Gaucho Insurgency during the Argentine State-Formation Process (La Rioja, 1853-1870)*. Duke University Press.
- Echagüe, P. (1945). *La Chapanay*, en Pedro Echagüe, *Dos novelas regionales*. Jackson.
- Estrada, M. (1962). *Martina Chapanay. Realidad y mito*. Imprenta Varese.
- Gutiérrez, E. (2001). *Juan Moreira*. AGEA.
- Hobsbawm, E. (2001). *Bandidos*. Crítica.
- Quiroga, P. D. (1865). Martina Chapanay. Leyenda histórica americana. *Correo del Domingo*, vol. 3 (65 y 66).
- Quiroga, P. D. (1871). Martina Chapanay. Leyenda histórica americana. *Monitor de la Campaña* (8, 9, 10 y 11).
- Rodríguez Pérsico, A. (1993). *Un huracán llamado progreso. Utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. Interamer-OEA.
- Rojas, R. (1957). *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, vol. 6 (Los proscritos II). Guillermo Kraft Limitada.
- Sarmiento, D. F. (1973). *El Chacho. Último caudillo de la montonera de los Llanos*, en Pedro Orgambide (pról. y ed.), José Hernández, Domingo F. Sarmiento. *Vidas del Chacho*. Rodolfo Alonso.
- Sarmiento, D. F. (2000). *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*. Prólogo de Daniel Alcoba. Buenos Aires: Planeta DeAgostini.
- Zumthor, P. (1994). *La medida del mundo. La representación del espacio en la Edad Media*. Cátedra.

# RESEÑA





REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS

VOL. 53, Nº 2, JULIO-DICIEMBRE 2023 | PP. 135-142

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

**Guevara, M. (2022). *Juan Filloy en la década del 30: Configuraciones de la Nación y sus identidades*. Eduvim, 2022, libro digital, EPUB. ISBN 978-987-699-741-6**

**Ana Lis Señorena**

Universidad Nacional de Cuyo

Argentina

[analis611@hotmail.com](mailto:analis611@hotmail.com)



El estudio de la Dra. Martina Guevara (UBA-CONICET) aborda 4 obras de la primera etapa de escritura del legendario Juan Filloy (1894-2000), quien, al momento de su muerte, días antes de cumplir 106 años, había escrito más de 60 títulos, de los cuales, sólo publicó acaso una treintena en vida (entre ediciones privadas y comerciales).

El corpus acotado en este trabajo – ¡Estafen!, Op Oloop, Caterva y Aquende– abarca desde 1932 a 1937, y coincide, como precisa Guevara, en casi su totalidad con la presidencia de Agustín Pedro Justo (1932-1938), durante la llamada “década infame”.

Con base en conceptualizaciones teóricas provenientes de diferentes campos, la autora descubre, a partir de los ejes temáticos y estructurales



de los textos filloyanos sometidos a su análisis, una visión rupturista, transformadora y abierta, que propone nuevos alcances a las representaciones establecidas de Nación e identidad de la época.

Los seis capítulos que conforman el trayecto crítico del volumen, surgido a partir de la tesis doctoral de la autora, despliegan una nueva y muy necesaria perspectiva sobre la obra de este autor inabarcable por su prolificidad, aspecto que tal vez constituya uno de los motivos del poco asedio de la crítica académica a su creación.

Guevara elabora un extenso trabajo de contextualización histórica, sociopolítica y también literaria, al cotejar la producción de Filloy con la de sus contemporáneos. Además, realiza una importante pesquisa de archivo en Río Cuarto, lugar donde Filloy residió y desde donde se proyectó como escritor y hacedor cultural.

De este modo, su trabajo añade a la ya consensuada afirmación sobre la perfección formal, la atipicidad, la excentricidad y la erudición presentes en Filloy, un vital aporte sobre su compromiso ideológico y político, vale decir, su anclaje como un intelectual de su tiempo.

En la introducción, Guevara precisa la estructura de su recorrido analítico y apunta las fuentes teóricas que sustentan su argumentación, sobre la base de conceptualizaciones de Eric Hobsbawm (2012) y Benedict Anderson (1993), en particular, la idea de “visión desde abajo” de la nacionalidad, para abordar las representaciones de la identidad nacional. Recurre al concepto de “tercer espacio” (Homi Bhabha, 2010) para pensar la relación entre Buenos Aires y las provincias, “marcada por una continua imbricación y negociación de las diferencias” (p.18). Complementa los anteriores con los aportes de Alejandro Grimson (2011) y Stuart Hall (1996), para subrayar la multiplicidad y multidimensionalidad de las identidades. Toma también el concepto de región propuesto por Ricardo Kalimán (1999), como un instrumento para la producción de conocimiento, una circunscripción (constructo mental o social) espacio-temporal. Para el análisis de Córdoba, se sustenta en la perspectiva de la geografía de la cultura, de la mano de la noción de circulación (Agüero y García. 2016), según la cual las relaciones centro-periferia se caracterizan por la inestabilidad, en constante movimiento por sus variaciones. Por último, Guevara también pone en

discusión la concepción de “década del treinta”, o “década infame”, entendida como una “edad oscura” y propone abandonar la mirada de esta etapa como un bloque homogéneo.

Contextualiza el recorte temporal que abarca su corpus con la consolidación del mito de Uriburu, de la Nación católica, la formación de nacionalismos de corte popular, la búsqueda en sectores de izquierda de una identidad latinoamericana y la conformación de frentes antifascistas, como consecuencia del estallido de la Guerra Civil en España.

En el primer capítulo, “Identidades políticas e invenciones nacionales en los años 30”, la autora articula un breve panorama histórico y político desde los dos mitos constitutivos de Córdoba. El primero, acuñado por Sarmiento en Facundo, como una capital víctima del clericalismo, detenida en el tiempo. El segundo, a partir de fines del siglo XIX, con la llegada del ferrocarril y, más tarde, en el XX, la Reforma Universitaria (1918), como la Córdoba rebelde, ciudadana y democrática. Afirma Guevara que el golpe militar de Uriburu (1930), la intervención de la provincia en manos de Carlos Ibarguren (primo hermano de Uriburu), y luego la gobernación de Pedro José Frías contribuyen al imaginario que asocia al interior del país con valores dogmáticos del catolicismo, en contraste con la modernidad de Buenos Aires. En contraposición, los gobiernos democráticos de Sabattini y Castillo (1936 a 1943), junto a FORJA, sientan sobre una herencia yrigoyenista, una corriente innovadora, en defensa del mito derivado de la Reforma Universitaria, en la cual Juan Filloy había participado, de la mano de su amigo Deodoro Roca, líder reformista. Río IV, afirma Guevara, fue precursora de frentes antifascistas bajo la intendencia del sabattinista Miguel Ángel Zavala Ortiz. A partir de todo esto, advierte la autora, Filloy establece sus propias tramas identitarias.

En el segundo capítulo, “Un escritor fundacional”, Guevara se apoya en el libro de Actas, en correspondencia, declaraciones y discursos, para elaborar un detallado análisis de la función de Filloy como fundador y director del Museo de Bellas Artes de Río IV (adonde llegó desde Córdoba Capital por un nombramiento de asesor letrado de menores). Devela las estrategias hábilmente implementadas por el autor para su consolidación como escritor, intelectual y animador cultural. Un mecanismo con el que no sólo consigue conformar colecciones para el museo, sino, además, poner en

circulación su literatura. En torno al museo, el cordobés crea la Asociación de Amigos del Arte, de la que emanará en los 50 la revista *Trapalanda* (dirigida por él y Joaquín Bustamante). Según Guevara, la articulación de la fundación, el mito de Trapalanda y la analogía de “la campaña del desierto”, a la que Filloy recurre en el acto inaugural del museo en 1933, hacen que Río IV se resignifique como centro civilizatorio. Así, concluye que el autor inventa, con hechos y mitos del pasado, una tradición, y logra, a su vez, acercarse a un lugar central en el campo intelectual del país.

En el capítulo tres, “¡Estafen! y Caterva”, los textos son analizados como tramas policiales, pese a no estar incluidos en la historia del género en el país. No obstante, Guevara propone (y justifica cumplidamente) el encuadre de ambos bajo una combinación entre el policial de tradición francesa y el negro norteamericano. Además, señala que Filloy asume “el punto de vista de quien se encuentra fuera de la ley” (p.68) y que “los delinquentes se transforman en detectives de un entramado criminal más dañino que el que ellos mismos accionan como delinquentes” (p.71). Tras un pormenorizado análisis de temáticas, personajes y procedimientos en ambas novelas, Guevara arriba a la conclusión de que hay en Filloy una crítica al sistema judicial y al orden social. Sus personajes, afirma la autora, destrozan el binarismo de civilización y barbarie, que imprime la criminalidad del lado del bárbaro (el rastreador en Sarmiento o los inmigrantes en el período de Filloy). En contraposición, Filloy recupera al rastreador para romper con el modelo del Estado represivo, “el ideal de comunidad homogénea que criminaliza a la alteridad” (p.104). Como rasgos distintivos, hace hincapié en la hibridez de la escritura, en su echar mano a formas genéricas residuales y emergentes y también en constituir como su materia narrativa a lo marginal, el retazo, el desecho, en personajes que también son relegados a la periferia.

La obra *Aquende* (1935), a la que Filloy definió como una “sinfonía aborígen”, es el tema del cuarto capítulo. Presenta el motivo del narrador viajero, en un texto de difícil clasificación por su hibridez, no sólo genérica (narrativa y lírica), sino distintiva y abarcadora de aspectos compositivos, tales como la ekphrasis, la sinestesia y el realismo mágico, que Guevara destaca como estrategias formales para la representación de una geografía nacional disidente. La omisión de Buenos Aires en la descripción del

territorio nacional es, sin dudas, una muestra del cuestionamiento a la historia oficial que coloca a Buenos Aires como centro del país. Desde el mismo título, apunta la autora, se enfatiza que el recorrido es desde aquí (*aquende*), en contraposición a Buenos Aires (*allende*).

La estructura de *Aquende* corresponde a una sinfonía: 4 suites, 2 interludios y 1 intermezzo que, como señala Guevara, conjugada con el adjetivo “aborigen”, subraya la hibridez que conecta dos universos (música clásica y cultura aborigen) contrastantes, en los que se representa la violenta colonización europea y la entrega del territorio. En las suites (preponderantemente líricas) predomina la descripción paisajística de las regiones (Pampa, Patagonia, Litoral y Noreste) -metonímicamente nombradas como el cielo y la pampa, el viento y la nieve, el sol y la selva, el agua y la piedra-, mientras que los interludios (narrativos) presentan episodios de la historia nacional. En el intermezzo, *Los entregadores*, se revisa y discute la construcción hegemónica de la historia y la Nación, en un viaje a un inframundo donde se encuentra grotescamente satirizado el panteón mitrista. En el primer interludio, *Los atlantes*, los expedicionarios de la Patagonia no corren mejor suerte que *Los entregadores*, sus empresas son descritas como infructuosas y, de ese modo, desmitifica las hazañas de exploradores históricos. En tanto, en el segundo interludio, *Chantus choralis: Los inmigrantes*, se muestra la contracara de quienes trabajaron por el futuro del país.

En contraste con la visión de Lugones, en *Aquende* se critica la idealización de la vida rural y se visibilizan los conflictos socioeconómicos y la desigualdad social. Filloy desestabiliza también la idea de paisaje, pues asume la construcción del paisaje en manos de quien lo recorre, una relación entre cuerpo y entorno que integra la realidad social y la historia. Reemplaza así la noción de “paisaje” por la de “espacio”, un “lugar practicado”, factible de ser redefinido, y remite de ese modo a la propuesta de adaptar el territorio a las necesidades de sus habitantes, lejos de la contemplación sublime del paisaje.

En el capítulo cinco, “*Circulaciones periféricas en la configuración del territorio patrio*”, Guevara se vale de la noción de circulación (de mercancías, dinero, personas y medios de transporte) como principio constructivo para explorar la relación entre identidad nacional y

espacialidad, en un corpus conformado por 3 obras: *Caterva* de Filloy (1937), *La cabeza de Goliath* de Martínez Estrada (1940) y *De la estructura mediterránea argentina* (1948) de Canal Feijoo. De esta forma, aborda la configuración del mapa nacional desde la transitoriedad y la transitabilidad. Como conclusión, los tres autores reconfiguran un nuevo imaginario del territorio que desplaza a Buenos Aires de su lugar central. La circulación de los personajes en *Caterva* es a contrapelo de los procesos migratorios del modelo civilizador y es también inversa al extractivismo de Buenos Aires, dirá Guevara. Filloy refleja las coordenadas históricas, es decir, la construcción social producto de relaciones de poder concretas, lo que supone una reelaboración de la literatura regionalista en oposición al modelo lugoniano (que relega el realismo y el naturalismo a segundo plano). “La novela de Filloy se puede pensar desde una práctica política de la literatura que reflexiona sobre su posición ilustrativa” (p. 177) y eso la acerca al ensayo. El “road trip” de *Caterva* sigue el trayecto del ferrocarril que une Río IV con Córdoba Capital. En este sentido, señala Guevara, el descentramiento no es sólo de Buenos Aires sino también de la capital provincial. Martínez Estrada precisa que Buenos Aires succiona, mediante el ferrocarril, la sangre del resto del país, pero no la devuelve oxigenada. Su croquis nacional remite a un cuerpo enfermo: una cabeza hipertrófica (Buenos Aires) y un organismo raquíptico (interior). Por su parte, Canal Feijoo retrata las consecuencias catastróficas para Santiago del Estero de la migración de sus trabajadores.

La circulación de los personajes en *Caterva*, de la producción agropecuaria en *La cabeza de Goliath*, de los ríos en *De la estructura mediterránea argentina* vuelven discontinuas las líneas que demarcan los límites del mapa nacional (...) La circulación como estrategia compositiva que organiza y unifica los tres libros traza, también, una nueva relación entre los elementos que componen la identidad nacional. Configura un nuevo imaginario territorial para otra, posible, Nación argentina (p.193).

Por último, en el sexto capítulo, Guevara se ocupa de *Op Oloop* (1934), la novela más reconocida del autor, acusada de pornográfica y luego censurada. Según la autora, el personaje de *Op Oloop* no puede controlar sus impulsos, deseos y fantasías. Estos son radicalmente contrarios a la moral católica, patriarcal, autoritaria y xenófoba que regía en los 30,

articulada, a su vez, en el amor heterosexual, ligado al orden familiar burgués y a la represión del goce erótico.

Para Guevara, *Op Oloop* es una novela erótica que presenta el amor y la pasión sexual desde su capacidad de alteración, manifestada en el desequilibrio, tanto del personaje (trastorno de identidad) como del lenguaje (inestabilidad de la sintaxis). A partir de estas consideraciones, las conexiones que se establecen entre erotismo, muerte y transgresión llevan a Guevara a la posibilidad de incluir a Filloy dentro de la menguada lista de escritores malditos de la literatura argentina, a ubicarlo como uno que “enfrenta la literatura a la moral dominante, del progreso, de la perfectibilidad humana y de la razón ilustrada, el ideal humanista de un mundo en equilibrio” (p.212).

La sexualidad, las relaciones de poder y la identidad nacional se encuentran imbricadas en la novela. Para Guevara, el encuentro final con la prostituta (Kustaa) conduce a la revisión, por un lado, de la normatividad sexual burguesa y, por otro, del imaginario de Nación de las derechas, es decir, el orden patriarcal necesario para el desarrollo del capitalismo, que configuró a las mujeres como sirvientas de la fuerza de trabajo masculina. En el delirio final de *Op Oloop*, las imágenes de Kustaa (mujer de placer/ prostituta) y Franziska (mujer del hogar/ esposa ideal) se superponen, son ambas objeto de amor y también víctimas del protagonista. De este modo, se presentan las dos como parte de la misma lógica opresiva de un modelo nacional, a la cual la novela contrapone una sexualidad híbrida que impide identificaciones rígidas.

Por otro lado, la autora también remarca en el texto la presencia de múltiples tradiciones, mediante el cruce de clases populares, registros e idiomas, en la constitución de las identidades nacionales. Tal aspecto se visibiliza claramente en la reunión de los 7 comensales en el banquete y, según Guevara, revela no sólo una nueva narrativa identitaria, sino, sobre todo, un proyecto literario alternativo, que vincula a Filloy con las inquietudes de los escritores martinfierristas agrupados en torno a la revista *Sur*, acerca de cómo producir un arte genuinamente nacional.

El libro *Juan Filloy* en la década del 30 es un valioso y muy necesario aporte al estudio de este fundamental escritor argentino. Presenta nuevas

herramientas y perspectivas de abordaje a su creación que, si bien en esta ocasión se circunscriben a la obra temprana, aparecen como válidas para guiar aproximaciones críticas al resto su producción. La autora comparte aspectos inexplorados tanto de la persona (y personaje) que fue Juan Filloy, como del arte poética, las intenciones y los posicionamientos que impulsaron su escritura. Identifica temáticas y preocupaciones constantes en el corpus trabajado, además, señala los procedimientos constructivos a los que el autor recurre para la creación de sus ficciones, y algo no menos importante, la perspectiva que Filloy elige para mirar y escribir el mundo.

La investigación realizada por Martina Guevara deslumbra y estimula a quienes amamos la obra de Juan Filloy a seguir explorando los múltiples rostros de este inmenso autor argentino