

25  
BOLETÍN

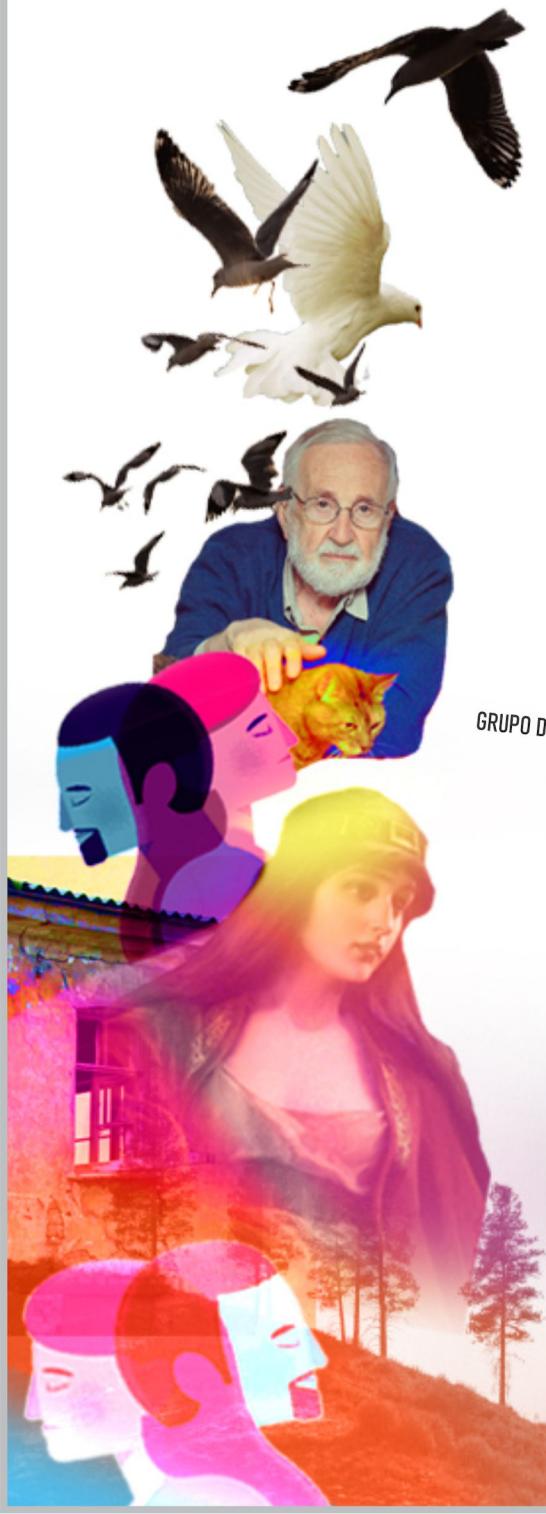
eISSN 2618-334X



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

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

MENDOZA,  
JUNIO 2020



eISSN 2618-334X

Universidad Nacional de Cuyo  
Facultad de Filosofía y Letras  
Instituto de Literaturas Modernas

# Boletín GEC

Grupo de Estudios  
sobre la Crítica Literaria

Nº 25

Mendoza  
Junio de 2020

**BOLETÍN GEC**

Nº 25, jun. 2020, Mendoza (Argentina). eISSN 2618-334X

© 2020 by Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo

Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria  
Instituto de Literaturas Modernas  
Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras,  
Gabinete 319  
Centro Universitario-Parque General San Martín-M5502JMA  
Mendoza Argentina  
E-mail: [boletingec@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:boletingec@ffyl.uncu.edu.ar) Url: [boletingec.uncu.edu.ar](http://boletingec.uncu.edu.ar)

**EDYFIL**

(Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo)  
Centro Universitario-Parque General San Martín- M5502JMA  
Mendoza Argentina  
Fono/Fax: 54-261-4135000-interno 2256  
Email: [editorial@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:editorial@ffyl.uncu.edu.ar)  
Web: <http://ffyl.uncu.edu.ar>

Diseño y diagramación: Clara Luz Muñiz

**Revista**

*Boletín GEC*

Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de  
Filosofía y Letras

Nº 25 (2020), jun.

ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X

Semestral

1. Teoría literaria. 2. Crítica literaria.

El *Boletín GEC* es una publicación a cargo del Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. Desde su fundación, en 1987, por parte de la Prof. Emérita Emilia de Zuleta, se dedica a difundir trabajos académicos sobre teoría literaria y prácticas críticas, además de sus relaciones con otras disciplinas. Suele incluir también entrevistas, reseñas u otros documentos relevantes. Desde 2019, se publican dos números por año.

*Boletín GEC* is an annual publication in charge of the Research Group on Literary Criticism (GEC), School of Philosophy and Literature, National University of Cuyo. Since its foundation in 1987 by Emeritus Professor Emilia de Zuleta, it disseminates academic works on literary theory and critical practices, in addition to its relationship with other disciplines. It often includes also interviews, reviews and other relevant documents. Since 2019, two issues are published per year.

#### **Equipo editorial**

*Director y editor científico:* Luis Emilio Abraham (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina). *Editoras:* Laura Martín Osorio (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina), María Victoria Urquiza (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina). *Correctoras:* Silvina Bruno (Instituto Superior de Formación Docente Santa María Goretti, Argentina), Flavia Farías Castro (Universidad Nacional de Cuyo, Argentina).

#### **Comité editorial**

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

#### **Consejo asesor y evaluador**

Mabel Brizuela (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)  
María del Valle Calviño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)  
Gloria Chicote (Universidad Nacional de La Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)  
Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)  
Óscar Cornago (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)  
Pablo Darío Dema (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)  
José Di Marco (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)  
Laura Fobbio (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)  
José Luis García Barrientos (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)  
Ana Levstein (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)  
Raquel Macchiuci (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)  
Hebe Beatriz Molina (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)  
María del Carmen Novo (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)  
Germán Prósperi (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)  
Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)  
Guillermo Ricca (Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina)  
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)  
Gabriela Simón (Universidad Nacional de San Juan, Argentina)  
María Beatriz Taboada (Universidad Nacional de Entre Ríos- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)  
Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires, Argentina)  
Alicia Vaggione (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)  
Gustavo Zonana (Universidad Nacional de Cuyo-Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)  
Emilia de Zuleta (Academia Argentina de Letras)



## ÍNDICE

NOTA EDITORIAL (CON UNAS PALABRAS EN MEMORIA DE DANIEL ISRAEL) .....	6
--	---

### ESTUDIOS

IMÁGENES DE MELANCOLÍA EN <i>THE WORLD DOESN'T END</i> DE CHARLES SIMIC.....	11
Gustavo Bernal Díaz	
MONSTRUOS, MUERTOS Y OTRAS HISTORIAS DEL BORDE: GÓTICO Y CIVILIBARBARIE EN "BAJO EL AGUA NEGRA", DE MARIANA ENRIQUEZ .....	28
Inti Soledad Bustos	
OPERACIONES CRÍTICAS SOBRE PUBLICACIONES PERIÓDICAS EN LA <i>HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA ARGENTINA</i> , DE NOÉ JITRIK.....	44
Cristina Patricia Sosa	
VIAJE AL MÁS ALLÁ: IDENTIDAD MUTANTE Y FICCIONALIZACIÓN EN LA OBRA DE MARIO BELLATIN .....	63
Alejandro Useche	
EL CUERPO EMOCIONADO EN UN RELATO DE MARIANA DE CARVAJAL .....	93
René Aldo Vijarra	

### ENTREVISTAS

FEMINISMOS Y POLÍTICA. ENTREVISTA A ELSA DRUCAROFF .....	111
Carmen Toriano y Luis Emilio Abraham	

NORMAS PARA AUTORES.....	134
--------------------------	-----

## NOTA EDITORIAL (CON UNAS PALABRAS EN MEMORIA DE DANIEL ISRAEL)

Este número 25 del *Boletín GEC* recoge seis trabajos de temas variados. Como ocurre frente a toda miscelánea, cada lector, cada lectora, podrá hacer sus conexiones y establecer sus nexos. Adelanto simplemente que todos los trabajos tienen un vínculo estrecho con problemáticas del presente.

En “Imágenes de melancolía en *The World Doesn't End* de Charles Simic”, el colombiano Gustavo Bernal Díaz estudia el tono melancólico que, en su opinión, domina el poemario de Simic, y lo hace a través del análisis de sus imágenes, fundamentalmente las que tienen que ver con el vacío, con la luz o su ausencia, y con la animalidad del ser humano. A partir de estas imágenes, Bernal Díaz lee en el poemario tópicos del pensamiento posmoderno y encuentra añoranzas por un pasado perdido, un presente de crisis y un futuro que solo promete incertidumbres.

El artículo de Inti Soledad Bustos (Universidad Nacional de Cuyo) se ocupa de un cuento de la escritora argentina Mariana Enriquez a partir de un marco teórico que enlaza categorías procedentes del estudio del género gótico (fundamentalmente la conceptualización de David Punter, para quien el miedo a la barbarie es uno de los ingredientes fundamentales) con la noción de “civilibarbarie” propuesta por Elsa Drucaroff para indagar manifestaciones de la Nueva Narrativa Argentina en las que se observa una fusión de los términos que conformaban la vieja antinomia “civilización vs. barbarie”, archipresente en la literatura argentina de los siglos XIX y XX. Con esas herramientas, Bustos realiza un análisis de “Bajo el agua negra” y expone hipótesis que bien podrían extenderse a otras obras de Enriquez.

Cristina Patricia Sosa (Instituto de Formación Docente Villa Mercedes - Universidad Nacional de San Luis) se aproxima al modo de narrar la historia de la literatura en el recientemente terminado proyecto de Noé Jitrik: los doce volúmenes de la *Historia crítica de la literatura argentina*. Para plantearse cómo se ajusta ese proyecto a las creencias de una época en que la concepción de Historia como totalidad no parece ni posible ni, en algunos casos, deseable, Sosa realiza un análisis de las operaciones críticas llevadas a cabo por quienes toman como objeto específico, en diversos capítulos de la Historia, las publicaciones periódicas.

Alejandro Useche (de la Universidad de Concepción, Chile) se sirve de herramientas de mitocrítica y hermenéutica simbólica para examinar tres textos del escritor uruguayo Mario Bellatin: *Jacobo el mutante*, *El libro uruguayo de los muertos* y *La mirada del pájaro transparente*. Haciendo un análisis de los mitemas y de las relaciones transtextuales presentes en esos relatos, Useche sostiene que “las constelaciones simbólicas” rastreables en esas obras “apuntan al mito del migrante, tanto terreno como ultraterreno” y que con eso se tematizan las irrupciones de lo heterogéneo en una sociedad, aquello que provoca la mutación constante de las identidades individuales y colectivas.

Con los últimos dos trabajos del número, llega el turno de lo femenino y de los feminismos. El artículo de René Aldo Vijarra, de la Universidad Nacional de Córdoba, se pregunta por la existencia, en el siglo XVII, de acciones de resistencia femenina frente al orden patriarcal, y lo hace adentrándose en las acciones simbólicas de la escritora Mariana de Carvajal y Saavedra. Vijarra se ocupa de uno de los relatos de *Navidades de Madrid y noches entretenidas en ocho novelas*. Utilizando herramientas teóricas que conciben las emociones como estados afectivos corporizados y socialmente motivados, observa que el modo de resistencia femenina que propone la novela corta de Carvajal consiste en la intervención activa de la mujer en la elección del cónyuge. Al tomar decisiones que afectan a su propio cuerpo y a su manera de experimentar emociones, la mujer incrementaría de ese modo su autonomía.

El número se cierra con una entrevista a Elsa Drucaroff. El 24 de mayo de 2019, Carmen Toriano y yo le hicimos una entrevista pública como plenario de clausura de las Jornadas organizadas por el Centro Interdisciplinario de Estudios sobre las Mujeres (CIEM), en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Drucaroff hizo una generosa entrega de lo que sabe y piensa. La entrevista fue larga y muy rica en contenido. Publicamos aquí una parte de la conversación, en la que Drucaroff respondió nuestras inquietudes sobre el movimiento feminista, explicando algunas líneas o corrientes que han dejado importantes huellas en la formación de su pensamiento, discutiendo otras.

Este número 25 se publica en tiempos difíciles. A la soledad, las tensiones sociales y la incertidumbre provocadas por la pandemia, se suma una tristísima pérdida sufrida por la Universidad Nacional de Cuyo. El 6 de julio falleció de un paro cardíaco el Dr. Daniel Israel, que tanto hizo en Mendoza por la difusión y el conocimiento de la literatura y de la teoría literaria. Se doctoró por la Universidad Autónoma de Madrid. Fue profesor de Teoría Literaria en la Facultad de Filosofía y Letras, y profesor titular de Psicolingüística y Literatura para niños, jóvenes y adultos, en la Facultad de Educación. Se especializó en la teoría del canon literario, la teoría cultural de las emociones, el análisis lingüístico de textos literarios y la psicología de la lectura literaria. Pero más allá de esas imborrables huellas que ha dejado en el campo académico, buena parte de su herencia proviene de la personalidad con la que hacía todo eso. Acierta la redacción de *Los Andes* (08/07/2020) cuando lo describe con las siguientes palabras: “Daniel era uno de los intelectuales más interesantes de la provincia. Su amor por los libros, el cine y el lenguaje audiovisual lo convirtieron en un experto en estas materias, y en un formador espléndido; con una visión abierta, desprejuiciada, osada y contemporánea. Era un ácido e inteligente lector de nuestra realidad cultural y social, pero siempre con una generosidad abierta a la escucha del otro” (Comunicado firmado por Cecilia Tejón, Elisabeth González, Osvaldo Ivars, Luis Aguirre y Paola Bruno).

Además de mi admiración, me unía con Daniel una profunda amistad. Estando como estoy, tratando de entender (de no negar) su ausencia, no he podido hasta ahora escribir las palabras que saldrían de mi corazón. Reproduzco abajo dos textos con los que me identifico, redactados por dos queridos colegas. El primero es de Gustavo Zonana, que compartió con Daniel el amor a la literatura desde la escuela secundaria. El segundo es de Gastón Ortiz Bandes, uno de los alumnos más brillantes que tuvo Daniel, hoy admirado profesor de literatura por sus estudiantes del Colegio Universitario Central.

Luis Emilio Abraham  
Director

*Como garra de puma es esta pena,  
como sangre que cae a sobresaltos de un adiós a otro adiós,  
como arena de vidrio entre los dientes.  
Olga Orozco*

La noticia nos ha llegado así, en el sopor de esta ausencia que impone el distanciamiento. No hay nada más seguro que la muerte, pero la tuya nos duele como garra de puma porque te hacíamos lleno de proyectos y no la esperábamos.

Compartimos –la enumeración permite esta síntesis de tiempos y espacios– bancos de secundaria, orfandades adolescentes, repertorios corales y actuaciones, clases de francés, pasiones y resistencias teóricas, transformaciones curriculares, proyectos, presentaciones en congresos, calles de Madrid, Londres, Estocolmo y Amsterdam, cátedras llenas de hipótesis oscuras e inenseñables que mortificaron a nuestras estudiantes de la Facultad de Educación. (Las que sobrevivieron son ahora autoridad... algo les diste, pienso.)

Y en este caminar conjunto siempre admiré tu capacidad de lector voraz, ese recorrido insomne por las literaturas menos previsibles y más fascinantes, esa curiosidad sin límites y sin prejuicios, esa generosidad para compartir recorridos y lecturas no desde el rol del experto sino desde el amigo que invita, siempre en el lugar que otros dejaban, tal vez el menos pensado, el más incómodo, el más original. Fuiste buenísimo y querible.

Este abrazo de palabras encendidas llega tarde, con

sordina, en el dolor de esta ausencia que impone el distanciamiento.

*Víctor Gustavo Zonana  
Vicedecano de la Facultad de Filosofía y Letras,  
Universidad Nacional de Cuyo*

Se me acaba de ir el mejor profe que tuve,  
que hablaba de literatura queer y algoritmos en red antes  
de que derrumbaran las Torres gemelas

El que me prestaba todos los libros de neobarroco  
americano y realismo sucio anglosajón y un día me los regaló

El que explicaba la última tendencia en nanolingüística  
con una vieja anécdota de alguna tía Esther (“en las  
familias judías, todas las tías se llaman Esther”, decía)

El que interpretaba en todos los campos del  
conocimiento humano las obras de Almodóvar y Puig pero  
en qué momento estaba enganchándolas con cómo había  
comido vaca loca un mes entero en Londres (“no me pasó  
nada y encima era baratísima”).

El que te mandaba VHS de cuando competía en “El  
imbatible” en España o me decía que sí a cada charla  
militante o revista indi que yo anduviera organizando

El que se veía todas las series (debe estar ahora con  
el Pablo Pereyra hablando de *Dark*)

El que amaba a Alfonsina y sor Juana, a Benjamin y  
Deleuze, a John Irving y Nabokov

El que siempre te contaba un chisme más impactante  
del que tenías para contarle vos

El que te hacía matar de risa sin parar

El director de tesis que no alcanzó a vérmela  
terminada porque soy un vago y hace meses que no la  
escribo y capaz por eso no lo llamé esta semana ni la  
pasada ni la anterior, porque somos así, perezosos, y  
dejamos todo para pasado mañana y la muerte lo sabe y  
viene y te deja sin nada que decir, sin emoji que poner, sin  
nadie a quien contarle el último chisme: che, ¿viste quién  
se murió...? Pero seguro que él tiene otro mucho más  
gracioso.

*Gastón Ortiz Bandes  
Colegio Universitario Central,  
Universidad Nacional de Cuyo*

# IMÁGENES DE MELANCOLÍA EN *THE WORLD DOESN'T END* DE CHARLES SIMIC

**Gustavo Bernal Díaz**

Institución Educativa Monseñor Ramón Arcilia, Colombia  
ataraxia0@hotmail.es

Recibido: 30/03/2020. Aceptado: 08/06/2020.

## Resumen

La colección de poemas *The World Doesn't End* de Charles Simic irradia melancolía. Las diversas imágenes invocan el regreso a la infancia (la individual y la colectiva humana) y muestran el desamparo existencial por la ausencia de Dios y la consecuente soledad por escenarios de un mundo de atardeceres, de sombras y de naturalezas que ponen en entredicho la racionalidad humana. El surrealismo de estas imágenes es la consecuencia del insomnio crónico de su autor que utiliza la ensoñación como fuente de su poética. Esta poética y su carácter melancólico y desilusionado revelan un profundo descontento con la realidad, convirtiendo a la ensoñación en una colección de imágenes que describen visiones de un futuro oscuro y pesimista.

**Palabras clave:** Charles Simic - Retorno - Ensoñación - Melancolía - Surrealismo

## IMAGES OF MELANCHOLIA IN CHARLES SIMIC'S *THE WORLD DOESN'T END*

### Abstract

The collection of poems *The World Doesn't End* by Charles Simic radiates melancholia. The different images invoke the return to childhood (that of the individual and the human collective) and show the existential abandonment caused by the absence of God and its subsequent loneliness through scenes of a world of sunsets, of shades, and of natures that casts doubts upon human rationality. The surrealism of the images is a consequence of the author's chronic insomnia who uses daydreaming as a source for his poetics. This poetics with its melancholic and disillusioned nature reveals a deep discontent with reality turning daydreaming into a collection of images that portray visions of a dark and pessimistic future.

**Keywords:** Charles Simic - Return - Daydream - Melancholia - Surrealism

## Introducción

La colección de poemas en prosa *The World Doesn't End*, publicada en 1989 por el autor serbio-americano y poeta laureado Charles Simic (1983), le hizo acreedor a un premio Pulitzer de poesía en 1990. Esta es la decimosexta obra poética en un conjunto que se inicia con la colección *What The Grass Says* en 1967 y culmina actualmente con *Scribbled in the Dark* en 2017. Algunos de los poemas de esta colección, *The World Doesn't End*, son el objeto de análisis del presente ensayo.

*The World Doesn't End* es una colección poética dedicada al poeta norteamericano y amigo personal de Simic James Tate (nacido en 1943). En una entrevista realizada por el mismo Simic (2006), Tate discute temas que son evidentes en los poemas de su entrevistador: la presencia siempre intermitente del padre; los muchos insectos, como las cucarachas que eran tan comunes durante un período de desarraigo que le producía la convicción de que, aquí o allá, todo hombre experimenta las mismas cosas; el influjo del surrealismo y el poder de las imágenes; la coexistencia de tragedia y comedia en la vida humana y, uno de los temas más importantes para la estructura de *The World Doesn't End*, la suprema importancia de la ensoñación (*daydreaming*) en las solitarias horas de infancia que, según Tate, “were a kind of training for poetry” (2006).

La primera impresión después de leer algunos poemas de esta colección es la de estar leyendo narraciones oníricas: a lo largo de las páginas, podemos “ver” a un hombre decapitado que lleva a su propia cabeza a tomarse un trago, hombres y mujeres que levitan, un hombre convertido en perro, una rata parlante que nos enseña moralidad, y a diversos objetos ordinarios que toman vida propia. Pero no es sólo la impresión o las imágenes lo que nos dice que los poemas son narraciones oníricas. Como explica J. Heath Atchley, “Simic muestra su obsesión con el tema del insomnio” (2003: 54). La ensoñación es tan importante para Tate como para Simic. En su introducción a *Confessions of a Poet Laureate* (Simic, 2010: 6) sus primeras palabras son:

I've never been a good sleeper. Even when I was very

young, I remember tossing and turning for hours. My father was like that too. When I'd complain how badly I'd slept the night before, he'd joke that we'll both get plenty of sleep when we're dead.

Aunque Simic hace referencia explícita a los sueños (varios de los poemas reflejan, evocan y mencionan la palabra), lo que yace bajo esas imágenes oníricas es la ausencia de sueño: "Other people tell their dreams; I tell about what keeps me awake and entertains me at night" (Simic, 2010: 6). Una investigación que se interese por el análisis arquetípico de lo onírico en el poemario que nos ocupa podría empezar por brindar una distinción entre ensoñación y sueño o, para hacer menos equívoca la relación, entre *daydream* y *nightdream*<sup>1</sup>, y explicar cómo los poemas encajan en cada categoría. Aunque ese no es el propósito fundamental de este trabajo, sí se brindarán algunas ideas para entender la naturaleza del *daydream* en *The World Doesn't End* y para observar cómo sus imágenes crean una atmósfera de melancolía y desilusión que revela una disposición hacia la extinción o la muerte.

Trabajaremos con un corpus de quince poemas. Los criterios para la selección los proporcionan aquellas obsesiones presentes bajo la forma de imágenes e ideas recurrentes a lo largo de la colección y se han clasificado como expresiones de *vacío* (en términos de ausencia o abandono), imágenes *luz* (como iluminación, razón, conocimiento, o simplemente como una nueva forma de ver el mundo), e imágenes relativas al *animal-humano* (con la que se implicará un rechazo de la condición humana o una depreciación, descrédito de la superioridad humana sobre el mundo animal). El propósito de esta clasificación es evidenciar la condición postmoderna de un poeta marcado por un sentido profundo de la melancolía, por la pérdida de la fe en la humanidad, por un rechazo hacia la naturaleza humana y por el vacío de la existencia. Esta condición postmoderna, en el sentido del filósofo italiano Gianni Vattimo en *La sociedad transparente* (1990), implica

---

<sup>1</sup> Como en inglés estos sustantivos compuestos establecen una distinción mucho más clara que en nuestra lengua, se seguirán usando en lo sucesivo en lugar de sus equivalentes en español.

un cambio en la idea del Ser: “un ser débil, despotenciado, que deviene, nace y muere” (43). La muerte de Dios que declaró Nietzsche también se puede sentir en la colección, en las muchas escenas que describen esa “emptiness over our heads” (Sartre, 1960: 44), que demarca el tiempo de la ausencia de una vida simbólica que pueda, como dice Jung (2014: 274), expresar las necesidades del alma en el ocaso de las religiones y de la fe.

La mayoría de los poemas no posee un título. Cuando eso ocurra, aludiremos a ellos citando un fragmento de su comienzo. El desarrollo se organizará en dos apartados. El primero es una descripción general de cómo se dan las imágenes de vacío, de luz y del animal-humano en los poemas del corpus. El segundo es un análisis de cuatro poemas que pretende mostrar las diferentes formas en que esas imágenes y la melancolía se manifiestan en el poemario.

### **Imágenes del vacío, de la luz y del animal-humano**

El *vacío* está representado básicamente por imágenes que evocan la ausencia de Dios y la pérdida de la esperanza. “What a mess!”, dice Simic, “I believe in images as vehicles of transcendence, but I don’t believe in God!” (citado en Atchley, 2003: 48). La poesía de Simic parece interesarse mucho en lo religioso. Cuando Simic fue nombrado Poeta Laureado en 2007, se sorprendía al conocer que la cantidad de información que decía que “poetry is universally despised and read by practically no one in the United States”, o que vivía en un país en el que las escuelas parecían enseñar menos literatura cada año y donde cada vez menos gente leía libros y la ignorancia reinaba soberanamente respecto de la mayoría de los asuntos, no era totalmente cierta. De hecho, “se leía y escribía más poesía ahora que en ningún otro momento en nuestra historia” (Simic, 2010: cap. 4). Simic está seguro de que la poesía “cumple con una necesidad profunda”, e incluso la considera una manera en la que la población actual enfrenta su “sufrimiento” (cap.4). De este modo, Simic da a la poesía una gran relevancia en la vida

espiritual. Y su idea está en consonancia con lo que Gustave Jung, el psicólogo de las profundidades, observaba sobre la influencia de la guía espiritual en la vida de las personas: después de descubrir que la neurosis se hallaba menos presente en los católicos, Jung se dio cuenta de que es en el renacimiento (o avivamiento) de la vida ritual católica y en el acto de la confesión donde el alma encuentra una forma de comunicar y aliviar el peso de los sufrimientos (2014: 267-271).

En *The World Doesn't End* todo lo que está en el cielo parece ser un motivo para expresar la idea del vacío, sobre todo, el vacío provocado por el abandono de Dios. El vasto cielo azul<sup>2</sup> o las nubes que lo abandonan<sup>3</sup>, el ángel guardián que se va<sup>4</sup>, las diminutas orejas que hacen de estrellas a una distancia tan lejana que ninguna oración podría ser escuchada<sup>5</sup>, son ejemplos de cómo se representa el vacío. Otras veces al vacío lo acentúan aquellos que oran y esperan<sup>6</sup>, o los que ruegan por algo y no reciben más que silencio<sup>7</sup>, o aquellos que esperan una respuesta de un orden divino<sup>8</sup>. Otros representan la ausencia con la figura del que se lamenta o está de luto<sup>9</sup>, con ciudades desoladas<sup>10</sup> o aludiendo al insomnio (esa ausencia del sueño)<sup>11</sup>.

Las de la *luz* son imágenes y metáforas que implican o

---

<sup>2</sup> "Lots of people..." (Simic, 1989: 63), "An artic Voyager..." (67).

<sup>3</sup> "The clouds..." (35).

<sup>4</sup> "My guardian angel..." (39).

<sup>5</sup> "My mother was a..." (3).

<sup>6</sup> "Someone shuffles..." (72), "Dear Friedrich..." (33), "My mother was a..." (3), "A century of gathering..." (54).

<sup>7</sup> "The fat man..." (61), "All this gets..." (68).

<sup>8</sup> "In the fourth year of..." (14).

<sup>9</sup> "I am the last Napoleonic..." (9), "My thumb..." (49), "A century of gathering..." (54), "Lover of endless..." (19).

<sup>10</sup> "Lover of endless..." (19), "The old farmer..." (43).

<sup>11</sup> "The flies in the Artic..." (20).

revelan una postura o una actitud hacia el conocimiento y parecen evocar una nueva forma de comprensión, una nueva forma de mirar el mundo. Algunas veces ponen de manifiesto un obstáculo para la visión, sugiriendo la imposibilidad de ver (o entender) apropiadamente. Una de esas metáforas más recurrentes es la de la ceguera. Algunas de esas representaciones son mujeres ciegas<sup>12</sup>, o algo que sugiere una figura femenina (rascacielos que asemejan “pitonisas”<sup>13</sup>), o un hombre ciego que grita desde una esquina el nombre del poeta<sup>14</sup>. Otras veces la ceguera está en los ojos vendados<sup>15</sup>. La oscuridad, esa ausencia de luz, también se representa varias veces; por ejemplo, en las visiones de la puesta del sol (su retirada) y la luz que se extingue<sup>16</sup>, o en los vestidos negros de las que están de luto (las viudas). En ocasiones, la oscuridad aparece como el motivo de todo un poema<sup>17</sup>. Aunque pareciera que esos atardeceres pertenecen a la categoría del vacío debido a la ausencia de luz implícita, aquí esas imágenes son consideradas como parte de un juego de luces y de sombras que revela, sobre todo, la forma subjetiva en la que la voz lírica experimenta el mundo, una disposición del alma que opera como un estado de conciencia.

La persona poética con frecuencia ve el mundo a través de ventanas, unas veces desde adentro<sup>18</sup>, otras desde afuera<sup>19</sup>; ventanas en una estación de metro<sup>20</sup> o en rascacielos donde las mismas parecen “ojos vendados”<sup>21</sup>,

---

<sup>12</sup> “It was the epoch...” (12).

<sup>13</sup> “A poem about...” (32).

<sup>14</sup> “Gospel” (50).

<sup>15</sup> “My father loved...” (66), “Margaret was...” (31).

<sup>16</sup> “The city had fallen” (15), “The clouds...” (35). Ver también la nota 12.

<sup>17</sup> “Things were not as...” (41).

<sup>18</sup> “I Played in the Smallest Theatres” (16), “Margaret was...” (31).

<sup>19</sup> “Once I knew then...” (46).

<sup>20</sup> Ver nota 12.

<sup>21</sup> Ver nota 12.

o como filtros a través de los cuales todo parece ennegrecer<sup>22</sup>. Algunas veces las ventanas están abiertas y pareciera que el interior y el exterior, lo interno y externo, estuvieran conectados o se comunicaran en el mismo espacio<sup>23</sup>.

En cuanto a las imágenes del *animal-humano*, cabe destacar que animales como los perros, las ratas, las lagartijas, los monos, las aves y las mariposas, las vacas, un caballo, e incluso una liendra, aparecen en la colección. Algunos pueden hablar y hasta expresar preocupaciones morales. "These are dark and evil days", dice un ratón<sup>24</sup>, y así se lo dota de una racionalidad humana, como es también el caso de una rata que puede hablar de la naturaleza de las aves o del amor<sup>25</sup>. Los perros aparecen siempre y de diferente forma convertidos en humanos; el poeta incluso les da nombres de celebridades y los trata con reverencia<sup>26</sup>, o se dirige a ellos como si fueran niños<sup>27</sup>. En otros momentos, el perro es usado como término para denigrar al hombre<sup>28</sup>. Aun en otro poema, un hombre se convierte a sí mismo en un perro para tratar de salvar su vida, pero termina ciego y sordo<sup>29</sup>. La comparación entre humanos y animales se hace explícita en "Time- the lizard..." (Simic, 1989: 30), donde la habilidad de estos animales para regenerar su cola es una metáfora de la habilidad humana para recuperarse de sus heridas y persistir, testarudamente, en su existencia. Otro poema, altamente surrealista, describe lagartijas que visten atuendos eclesiásticos y alaban, en francés, la figura de una presunta Virgen María que amamanta a un pequeño

---

<sup>22</sup> Ver nota 16.

<sup>23</sup> "The rat..." (44), "My Secret Identity Is" (74).

<sup>24</sup> "We were so poor..." (8).

<sup>25</sup> "The rat..." (44).

<sup>26</sup> "He calls one..." (28).

<sup>27</sup> "Police dogs..." (56).

<sup>28</sup> "A dog with a soul..." (29).

<sup>29</sup> "The dog..." (40).

mono<sup>30</sup>, lo cual bien podría evocar una etapa prehumana<sup>31</sup>.

El propósito de este vínculo entre animal y humano se puede comprender al menos desde dos interpretaciones. La primera desdeña, denigra la superioridad del hombre, dado que los animales de la colección son más racionales que los humanos. Aquí, sin embargo, se revela una emoción: resentimiento. La segunda está más relacionada con nivelar esas dos naturalezas, como cuando vemos nuestro rostro reflejado en los grandes ojos brillantes de una lagartija<sup>32</sup>. O cuando, irreverente y sarcástica, aunque tierna al mismo tiempo, la aparente Virgen María amamanta a un pequeño mono. El deseo por acercar estas dos naturalezas pone de manifiesto una racionalidad humana fallida y, en ese sentido, el juicio a una racionalidad que no justifica dicha superioridad. El deseo por participar de esa naturaleza animal puede ser interpretado entonces como nostalgia por su “pérdida”. El divorcio entre ambas realidades se evoca y anhela ser entendido, pero los poemas no alcanzan a resolver esta escisión; sólo pueden lamentarse y sorprenderse ante ella, en ocasiones, de una forma sutil e íntima: “In the hush,” dice Simic, “your heart sounds like a black cricket” (1989: 17).

## Análisis

A continuación, se analizarán cuatro poemas de *The World Doesn't End* prestando especial atención al objeto principal de este ensayo y procurando estructurar u organizar las manifestaciones de la melancolía en este poemario de Charles Simic. Comenzamos por el siguiente texto, que se ubica en la tercera parte del libro:

---

<sup>30</sup> “Tropical luxuriance...” (34).

<sup>31</sup> “A week-long...” (62).

<sup>32</sup> “Time- the lizard...” (30).

Ambiguity created by a growing uncertainty of antecedents bade us welcome.

“The Art of Making Gods” is what the advertisement said. We were given buckets of mud and shown a star atlas. “The Minotaur doesn’t like whistling,” someone whispered, so we resumed our work in silence.

Evening classes. The sky like a mirror of a dead beauty to use as a model. The spit of melancholia’s plague carrier to make it stick (Simic, 1989: 57)<sup>33</sup>.

Habiendo sido bienvenidos por la *ambigüedad* y creciente *incertidumbre*, la persona lírica y sus siempre desconocidos compañeros (se hace siempre referencia a un “us” que no se define), entran a un taller. Han llegado para una tarea insólita: aprender a *hacer* dioses. Llegado a este momento del libro, el lector ya ha notado la persistencia de los cielos vacíos, las nubes que se alejan, los santos mudos, los durmientes maestros de la levitación y las muchas otras entidades que oran y ruegan. Pero las oraciones de estos suplicantes jamás son escuchadas por esos seres divinos. En tanto que estrellas (como *tiny ears*), nubes, santos o seres levitantes, estos permanecen distantes y silenciosos, indiferentes a toda situación humana. Para proceder con la fabricación de dioses, los visitantes reciben tarros de lodo y “The sky like a mirror of a dead beauty to use as a model”: la belleza muerta del cielo, es decir, un cielo de un azul tan profundo como vacío. Nada divino domina su vastedad, sólo una ausencia triste e infinita. Su maestro el Minotauro, un monstruo, les enseña su arte (el de hacer dioses), pero sólo en medio del silencio podrán estos estudiantes aprender: hacer dioses de fango y silencio bajo el manto de la noche.

Esta criatura mitad hombre, mitad animal que es el Minotauro, también sugiere un pasado mítico. Este

---

<sup>33</sup> La traducción de Jordi Doce es la siguiente: “La ambigüedad creada por una creciente incertidumbre de los antecedentes nos dio la bienvenida. / ‘El Arte de hacer dioses’, rezaba el anuncio. Nos dieron cubos de barro y nos mostraron una carta estelar. ‘Al Minotauro no le gusta que se silve’, susurró alguien, así que reanudamos nuestra tarea en silencio. / Clases nocturnas. El cielo como el espejo de una belleza muerta para hacer de modelo. La saliva del portador de la plaga de la melancolía para mantenerlo pegado” (Simic, 2013: 121).

maestro, dominado por las fuerzas instintivas de su naturaleza animal (Cirlot, 1983: 209-210), sugiere una incertidumbre: ¿es el humano o el animal el que tiene el control? “Crear” dioses, ¿es un acto instintivo (y por lo tanto irracional) del ser humano? Esta figura no sólo insinúa un rechazo de la superioridad humana basada en su capacidad de razonar, como lo demuestra en su momento un ratón moralista. Lo mítico es usado también como una manera de representar aquí una naturaleza única, una forma de cerrar una brecha, de evocar un tiempo de certezas (creencias) ya pasadas (o caídas en desuso). La piedra que es un espejo, lagartijas, perros vestidos de humano y humanos que parecen perros, proponen a su vez incertidumbres y ambigüedades.

Otros poemas exponen una ambivalencia de tipo interior/exterior. La teoría surrealista (Gullette, 2005) sugiere que es a través de la técnica de la escritura automática que el poeta crea un canal para manifestar una realidad cósmica con palabras. Al hacer esto, el poeta niega o anula la separación entre el yo y el objeto. El resultado es la creación de una unidad suprarreal de la psiquis con la realidad exterior, de lo interno y lo externo. Esa operación es el interés de poemas como “From inside...”: “From inside the pot on the stove someone threatens the stars with a wooden spoon” (Simic, 1989: 69), es decir, desde dentro de la olla que está sobre la estufa alguien amenaza a las estrellas con un cucharón de madera. Algo parecido sucede en el poema cuyo comienzo es “Lots of people...”, donde se alude a unos seres tan pequeños que pueden dormir dentro de sus propias orejas: “They are so small they can sleep inside their own ears” (63). Igualmente, en “He had mixed...”, de una manera metaficcional el yo lírico interpela a su creador, el escritor de una novela (71); y en “My Secret Identity Is” (74), el yo lírico personifica el espacio vacío yendo del interior al exterior a través de una ventana abierta. El poema resulta entonces el ejemplo de un deseo, de un anhelo por una *unidad* original que pueda alinear al hombre y al animal, el pasado y el presente, el consciente y el inconsciente. Pero dioses y hombres pertenecen a naturalezas distintas y, en este poema, los primeros son inexistentes a menos que los segundos los fabriquen. En una época sin dioses, sólo la

soledad humana puede anhelar su presencia y, finalmente, pegar (*stick*) esa presencia con un escupitajo de melancolía (*the spit of melancholia*).

Pasemos al poema que comienza diciendo “The city had fallen...”, en la primera parte del libro:

The city had fallen. We came to the window of a house drawn by a madman. The setting sun shone on a few abandoned machines of futility. “I remember,” someone said, “how in ancient times one could turn a wolf into a human and then lecture it to one’s heart’s content” (Simic, 1989: 15)<sup>34</sup>.

Crepúsculo. La luz moribunda del sol se derrama sobre las ruinas de la ciudad dando paso a la noche. El ojo ardiente<sup>35</sup> que lo ve todo deja caer sus últimos rayos sobre “abandoned machines of futility”. Bajo esta luz moribunda, estas imágenes del progreso yacen olvidadas sobre la tierra, inútiles. Una guerra irracional creada por la raza “racional” ha puesto fin a la cordura de la humanidad y un loco, al otro lado de la ventana, bien podría ser su nuevo reflejo. El sujeto lírico escucha la voz de un desconocido que recuerda “how in ancient times one could turn a wolf into a human and then lecture it to one’s heart’s content”. La voz evoca, de nuevo, una época en la que el hombre era la medida de todas las cosas pero que, ahora, ya no alberga promesas para el futuro. De hecho, como se sugiere en “The dog went to dancing...” (Simic, 1989: 40), la figura del *amo de universo*, el tirano, atestigua la vileza y la locura humana tanto que puede convertir a su propia gente en animales bajo el poder del miedo y la opresión. La melancolía también es claramente transmitida en este poema por la añoranza de un tiempo pasado, por la luz de la razón que abandona la tierra y por una oscuridad transfigurada en el rostro de un loco.

---

<sup>34</sup> Jordi Doce traduce así: “La ciudad había caído. Llegamos ante la ventana de una casa dibujada por un loco. El sol poniente brillaba sobre algunas máquinas sin utilidad abandonadas. ‘Recuerdo’, dijo alguien, ‘que antiguamente era posible convertir a un lobo en hombre y luego sermonearle hasta quedarnos a gusto’” (Simic, 2013: 43).

<sup>35</sup> Sobre el simbolismo del sol, se puede consultar Ferber (1999: 209-212).

Otro de los poemas de la tercera parte dice así:

Where ignorance is bliss, where one lies at night on the bed of stupidity, where one prays on one's knees to a foolish angel... Where one follows a numbskull to war in an army of beatific dunces... Where the roosters crow all day...

The lovely emptyhead is singing the same snatch of a love song over and over. For breakfast on the terrace we are having some eye-fooling painted grapes which even the birds peck at. And now the kisses... for which we forgot to remove our Halloween masks (Simic, 1989: 70)<sup>36</sup>.

Las referencias a la infancia aparecen por todos lados en estos poemas. Esta vez, el poema habla de un lugar (*where*) temporal. La cama, el ángel y el niño que reza de rodillas son, por supuesto, imágenes que hablan de una infancia casi generalizada, casi universal. Sin embargo, en ningún otro poema “el desencanto del mundo” (Vattimo, 1990) es tan evidente. También la ambigüedad se hace presente. El sujeto lírico deplora y al mismo tiempo ensalza un período de la existencia bendecido por la ignorancia. Pero el hombre crea sus propias ilusiones y fantasías y es eso lo que el poema parece sugerir con la imagen de un desayuno de uvas pintadas, imagen que refuerza la idea del hombre que vive (¡y se alimenta!) de sus propias falsedades. En consecuencia, el poema sugiere una crítica al hombre del *buen juicio*, muy diferente del tratamiento de las figuras animales que ya se trató. La infancia aparece como un estadio de la humanidad en el que esta se regodea entre falsedades indulgentes: religiones, guerra, amor e incluso el arte parecen servir a la autocomplacencia. Tan deplorable como se describe, la infancia, en términos generales, es uno de los temas que

---

<sup>36</sup> “Donde la ignorancia es una bendición, donde uno yace de noche en la cama de la estupidez, donde uno reza de rodillas a un ángel insensato... Donde uno sigue a un zopenco a la guerra con un ejército de necios beatíficos... Donde los gallos cacarean todo el día... / El precioso cabeza hueca está cantando una y otra vez el mismo fragmento de una canción de amor. Para desayunar en la terraza tenemos uvas pintadas con tanto realismo que hasta los pájaros las picotean. Y ahora los besos... para los que hemos olvidado quitarnos nuestras caretas de Halloween” (Simic, 2013: 147).

distingue la colección: está presente en la figura del padre y la madre, en el *daydream*, en todo lo relacionado con el sueño y en las muchas escenas que describen recuerdos de la niñez. Así, el poema invita a una regresión al pasado íntimo de la infancia, disponible en la dimensión consciente del individuo (el autor) y la colectiva (sus lectores).

Veamos, por último, otro de los poemas de la tercera parte:

Someone shuffles by my door muttering: "Our goose is cooked."

Strange! I have my knife and fork ready. I even have the napkin tied around my neck, but the plate before me is still empty.

Nevertheless, someone continues to mutter outside my door regarding a certain hypothetical, allegedly cooked goose that he claims is ours in common (Simic, 1989: 72)<sup>37</sup>.

El tema del vacío y la fe se combinan perfectamente en este poema onírico. Aquí también, de nuevo, hay una voz desconocida que, tras una puerta, anuncia la llegada de una comida. Nunca se la puede ver, sólo escuchar. Parece que es de una persona anciana por el sonido de unos pies que se arrastran. Este supuesto anciano promete una comida que jamás llega al sujeto lírico del poema, dejándole deseoso y expectante. De acuerdo con Ferber (1999: 69), el ganso representa aquellas cosas que nunca se materializan y también ha sido usado como sinónimo de "tonto". Al considerar que el poeta no cree en Dios, esta idea de la promesa de un alimento que nunca llega es una alegoría salida de su ateísmo que cuestiona las promesas divinas que no se cumplen. Este alimento es espiritual pero inexistente y, en este sentido, el vacío es también el de las palabras que hacen que la fuerte presencia del silencio sea más entendible como una

---

<sup>37</sup> "Alguien arrastra los pies junto a mi puerta y masculla: 'El ganso ya está listo'. / ¡Qué extraño! Tengo listos tenedor y cuchillo. Tengo hasta una servilleta anudada al cuello, pero el plato que hay ante mí sigue vacío. / Sin embargo, alguien no deja de mascullar junto a mi puerta algo sobre cierto ganso hipotético y al parecer cocinado que según él es nuestro a medias" (Simic, 2013: 151).

estrategia para hacer hablar a ese vacío, o para dar voz a lo indecible. Este tema también implica una era anterior al habla articulada; una idea que está a la base del imaginario de este mundo y que se alinea con los mitos de creación, como en "The Art of Making Gods" (Simic, 1989: 57), poema en el que, como ya se vio, el silencio es una condición.

Por otro lado, las últimas líneas del poema declaran la propiedad del ganso, que pertenece tanto al sujeto lírico como a la voz: "Nevertheless, someone continues to mutter outside my door regarding a certain hypothetical, allegedly cooked goose that he claims is ours in common"; el poema parece decir que aquello es un algo colectivamente construido. El otro lado de la inexistencia de Dios es el de cómo lo traemos a la existencia. Ese "our" (nuestro), esa declaración, pareciera ser un esfuerzo del *logos*<sup>38</sup> y un artefacto del poema para inducir un significado o, al menos, para reducir el número de posibilidades de conjetura. De esta forma, lo que se dijo sobre el poema "Ambiguity created by..." acerca de la unidad surreal de psiquis y realidad externa, puede aplicarse a este poema si se considera que hay una comunicación entre la esfera de las representaciones (imágenes que componen la visión: el plato vacío, la voz desconocida, la espera) y la de las interpretaciones (la voz de un desconocido anunciando el ganso que es "nuestro").

## Conclusiones

Los temas del vacío, de la luz y la oscuridad, y del animal, como se ha dicho, están presentes en estos cuatro poemas (y a lo largo de toda la colección). El tema del vacío informa sobre la ausencia de fe en un ser todopoderoso (Dios o dioses). La luz, y su contraparte la oscuridad, manifiestan el declive de la razón humana como algo que representaba la grandeza humana, pero cuyo

---

<sup>38</sup> Del griego "speech, logic, reason, God's word" (Taylor, 2003: 232).

fracaso fue evidente “after the social and ethical crisis of Auschwitz” (Taylor, 2003: 292). Finalmente, las imágenes de animales con atributos humanos muestran una denigración de la superioridad de la razón humana, pero también el anhelo por un tiempo pre-civilizado que bien podría implicar un rechazo de la naturaleza humana.

A partir de estas imágenes, se puede ver al hombre occidental que añora un pasado ya perdido, que vive su presente en una crisis espiritual y que carece de esperanza hacia el futuro, el cual sólo promete incertidumbres o, como dice Simic, un “forest of questions marks”, donde usted y yo somos “no bigger than an asterisk” (1989: 26).

El término *imagen* ha sido usado aquí como término sombrilla para designar los productos de la mente, sean provenientes del *daydream* o el *nightdream*. Pero, por supuesto, un enfoque distinto requeriría hacer una distinción. Revonsuo (2000: 897) da información importante acerca de la distinción entre *dreams* (*nightdreams*) y *daydreams*. Ambos, se sabe, consisten en imágenes mentales, pero los primeros tienden a privilegiar las metas que nos gustaría alcanzar en el futuro (y que necesitamos que se nos recuerden), mientras que los *nightdreams* tienden a simular los peligros que nosotros o nuestros ancestros encontraban en el pasado (y que, particularmente, no nos gustaría que nos recordaran).

Podemos suponer que el *daydreaming* es la fuente más clara de esta colección. Sin embargo, en este caso se transmiten sentimientos de desilusión y abandono espiritual que, finalmente, enmarcan tanto una visión general de un futuro oscuro como la melancolía del poeta. Además, aunque los poemas no sean productos de *nightdreams* en sentido estricto, los poemas parecen visiones y la forma onírica tiene mucho que ver con el efecto que el autor pareciera querer evocar. Aparte de ser fruto de una obsesión por el insomnio (padecida por Simic y su amigo Tate), el sueño se considera comúnmente como metáfora de la muerte ya que procede de un estado de inactividad física, por eso incluso el padre de Simic le dijo alguna vez: “we’ll both get plenty of sleep when we’re dead” (Simic, 2010: Introduction). Esta obsesión, usada

como técnica para su poesía, es también una retirada del mundo de los vivos, o de aquellos que están despiertos. Quizá la intención es, como ya se dijo de los surrealistas, hacer menos evidente la línea que separa el consciente del inconsciente; pero la potencia del tema del abandono, la abundancia de las figuras que enlutan, la presencia de la madre y el niño, el sol en constante retirada y dando paso a la oscuridad, la falsedad de la superioridad intelectual humana burlada por los muchos animales, la riqueza de la ausencia, todo este imaginario resulta en un “soundless screaming at the top of the lungs”<sup>39</sup> anunciando, como Pedro en su evangelio, que “The end of all things is near” (4:7 New International Version). Empero, como ateo, Simic diría *The World Doesn't End* (El mundo no tiene fin): aún hay mucho sufrimiento por sentir, mucha inequidad, barbarie y soledad; mucha indiferencia de la naturaleza que mira como con ojos de vaca, “looking sideways”<sup>40</sup>. Comprobamos con Simic que es cierto: “Dear Friedrich, the world's still false, cruel and beautiful”<sup>41</sup>.

## Referencias

- Atchley, J. Heath (2003). “Charles Simic's *Insomnia: Presence, Emptiness, and the Secular Divine*”. *Literature and Theology*, vol. 17, n. 1. 44-58. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/litthe/17.1.44>
- Cirlot, Juan Eduardo (1983). *A Dictionary of Symbols*. Trans. Jack William Sage. 2nd ed. London: Routledge & Kegan Paul.
- Ferber, Michael (1999). *A Dictionary of Literary Symbols*. New York: Cambridge University Press.
- Gullette, Alan (1979). “The Theory and Techniques of Surrealist Poetry”. *Alangulette.com*. <http://www.alangulette.com/essays/lit/surreal.htm>

---

<sup>39</sup> “A century of gathering...” (Simic, 1989: 54).

<sup>40</sup> “The old farmer...” (43).

<sup>41</sup> “Dear Friedrich, the...” (33).

Jung, Carl Gustave (2014). *Collected Works of C.G. Jung, Volume 18: The Symbolic Life: Miscellaneous Writings*. Complete digital edition. Trans. Gerhard Adler and R. F. C. Hull. London: Princeton University Press.

Revonsuo, Antti (2000). "The reinterpretation of dreams: An evolutionary hypothesis of the function of dreaming." *Behavioral and Brain Sciences*, vol. 23, n. 6. 877-1121. Disponible en: [http://www.unil.ch/files/live/sites/ln/files/shared/Revonsuo\\_1.pdf](http://www.unil.ch/files/live/sites/ln/files/shared/Revonsuo_1.pdf)

Sartre, Jean-Paul (1960). *The Devil & the Good Lord, and Two Other Plays*. Trans. Kitty Black. New York: Knopf.

Simic, Charles (1989). *The World Doesn't End*. New York: Harcourt.

Simic, Charles (2006). "James Tate, The Art of Poetry No. 92". *The Paris Review*, n. 177. Disponible en: <http://www.theparisreview.org/interviews/5636/the-art-of-poetry-no-92-james-tate>

Simic, Charles (2010). *Confessions of a Poet Laureate*. Kindle edition. New York: New York Review Books.

Simic, Charles (2013). *El mundo no se acaba*. Edición bilingüe a cargo de Jordi Doce. Madrid: Vaso Roto.

Taylor, Victor. E. 2003. *Encyclopedia of Postmodernism*. London: Routledge.

Vattimo, Gianni (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.

# MONSTRUOS, MUERTOS Y OTRAS HISTORIAS DEL BORDE: GÓTICO Y CIVILIBARBARIE EN “BAJO EL AGUA NEGRA”, DE MARIANA ENRIQUEZ

**Inti Soledad Bustos**

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina  
intibustos@gmail.com

Recibido: 23/05/2020. Aceptado: 15/06/2020.

## Resumen

El presente artículo es una propuesta de análisis del cuento “Bajo el agua negra”, de la autora argentina Mariana Enriquez (1973). El relato pertenece a la antología *Las cosas que perdimos en el fuego*, del año 2016; y pone al conurbano bonaerense y sus personajes en el centro de la trama, como elemento clave y desencadenante de la acción gótica. Es por ello, que el foco del análisis estará puesto sobre el territorio urbano y sus derivaciones. Los principales elementos teóricos que resultarán útiles para este abordaje son conceptos formulados para el estudio de la literatura de terror (fundamentalmente la teoría de David Punter sobre el género gótico) y la categoría de “civilibarbarie” propuesta por Elsa Drucaroff para pensar muchas manifestaciones de la Nueva Narrativa Argentina.

**Palabras clave:** Literatura argentina - Mariana Enriquez - Gótico - Civilibarbarie

*MONSTERS, BORDERS AND DEAD: THE ARGENTINE GOTHIC IN  
“UNDER THE BLACK WATER”, BY MARIANA ENRIQUEZ*

## Abstract

This article is a proposal for the analysis of the tale “Under the black water”, by the Argentine author Mariana Enriquez (1973). The story belongs to the anthology *Things We lost in the fire* (2016), and puts Buenos Aires *conurbano* and its characters at the center of the plot, as a key element and trigger for the Gothic action. For this reason, the focus of the analysis is on the urban territory and its derivations. The main theoretical elements that will be useful for this approach are concepts formulated for the study of horror literature (mainly David Punter’s theory on the Gothic genre) and the category of “civilibarbarism” proposed by Elsa Drucaroff to think about many manifestations of the New Argentine Narrative.

**Keywords:** Argentine Literature - Mariana Enriquez - Gothic - Civilibarbarism

## Ficciones góticas

El gótico es, ante todo, una ficción oscura nacida a plena luz. A mediados del siglo XVIII, Europa vivía una serie de cambios que conducirían a la sociedad occidental a la Edad Contemporánea. Estamos en pleno auge del Siglo de las Luces. En Francia, Diderot y D'Alembert sistematizan *La Enciclopedia* (1751-1772), mientras en Europa del este campesinos y campesinas estacan cadáveres por temor a los upires (Ibarlucía y Castelló-Joubert, 2019). En Inglaterra, dos gestaciones se superponen y coexisten. Por un lado la ciencia y la tecnología dan lugar a la revolución más importante desde el Neolítico, y por otro, brujas, monstruos y fantasmas encuentran poco a poco su lugar en la literatura como manifestaciones del desasosiego provocado por la anulación de todas aquellas verdades simbólicas que la panacea racionalista intentaba erradicar. Las supersticiones de las que se burlaba el pensamiento ilustrado, lejos de desaparecer, cobraron fuerza en los textos literarios y conformaron una revolución paralela, la de la mente de los lectores (Punter, 2013: 71).

Sin embargo, la popularidad del gótico no alcanzó para que las voces académicas se pronunciaran en favor de la sistematización y los estudios del género, y esa situación se prolongó por mucho tiempo y se vio especialmente intensificada cuando los productos culturales en cuestión provenían de Hispanoamérica (Llopis, 1974: 336)<sup>1</sup>. No fue hasta 1980, con la publicación de *The Literature of Terror. The Gothic Tradition*, de David Punter, que se consolidó en los círculos académicos británicos el estudio sistemático del género, que quedó definido de manera general en el propio título del libro.

En la obra mencionada, David Punter asegura que el gótico debe ser entendido como una tendencia que

---

<sup>1</sup> En un artículo para la revista literaria estadounidense *Literary Hub*, titulado "Creando una nueva tradición del horror latinoamericano", Mariana Enriquez afirma que "no hay tradición de horror o escritura extraña en español". Siempre que se traduzca en nota, la traducción es mía.

persiste en la literatura y el arte; al referirse puntualmente a las características de la novela gótica, dirá que estas presentan siempre o casi siempre:

[...] an emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters and the attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense [...] (Punter, 1980: 1)<sup>2</sup>.

Una vez que se plantea esta caracterización general, profundiza Punter en que el género tiene tres manifestaciones clave, que permiten identificar el nacimiento de la literatura de terror y seguir su evolución hasta nuestros días sin desviarnos hacia otros géneros o tradiciones literarias. Paranoia, barbarie y tabú son esas tres piezas fundamentales de las que nos habla (1996: 183). En primer lugar, la paranoia o ficción paranoica ubica al lector en una posición ambigua respecto de sus temores y es invitado a compartir la incertidumbre y las dudas que la trama suscita (185). En segundo lugar, el concepto de barbarie está íntimamente relacionado con el gótico y se hace presente a través de todas las manifestaciones de miedo al pasado, pero también al presente e incluso al futuro; además de todas aquellas representaciones de la cultura del horror que ponen sobre la mesa un posicionamiento cultural que obliga a pensar una dialéctica de poder e impotencia; y de la realidad literaria en la que:

Time and time again, those writers who are referred to as Gothic turn out to be those who bring us up against the boundaries of the civilised, who demonstrate to us the relative nature of ethical and behavioural codes, and who place, over against the conventional world, a different sphere in which these codes operate at best in distorted forms (Punter, 2013: 184)<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> “[...] un énfasis en representar lo terrorífico, una insistencia común en entornos arcaicos, un uso prominente de lo sobrenatural, la presencia de personajes altamente estereotipados y el intento de desplegar y perfeccionar técnicas propias del suspenso literario [...]”.

<sup>3</sup> “Una y otra vez, los escritores llamados ‘góticos’, resultan ser los que nos llevan a los límites de lo civilizado, los que nos muestran la naturaleza relativa de los códigos de conducta y de ética; y que colocan,

En tercer lugar, Punter ubica al tabú. Afirma que los escritores de terror se acercan constantemente a aquellas áreas de la vida que resultan, cuando menos, incómodas. Son representaciones que oscilan entre la repulsión y la atracción; y que generan una ambivalencia emocional (2013: 190). Esto último es lo que Stephen King llamaría “puntos de presión fóbica” y que se definen como un conjunto de miedos conscientes e inconscientes con un ineludible anclaje social, que creemos celosamente ocultos y guardados, y que la ficción gótica presiona constantemente con el objetivo de desestabilizar al lector (King, 2016: 13).

### **Mariana Enriquez y la Nueva Narrativa Argentina**

A la hora de definir la escritura de Mariana Enriquez (1973), la mayoría de las investigaciones coinciden en que es una voz consagrada del género del terror, en especial a partir de la publicación de *Nuestra parte de noche* (2019), novela de casi setecientas páginas que ganó el Premio Herralde y que colocó a la autora en el centro de la escena de las letras hispanoamericanas. Ya en 2011, Elsa Drucaroff la incluye en *Los prisioneros de la torre* dentro de las generaciones de posdictadura, más específicamente, dentro de la segunda generación de posdictadura, de la que participan escritores que nacieron a partir de 1971 aproximadamente y que publicaron a partir de los noventa. Drucaroff afirma que estas generaciones son las que inauguran la Nueva Narrativa Argentina (NNA) (2011: 197). Caracterizada por el abandono del tono de denuncia de la generación anterior y testigo de la caída de los grandes discursos de lucha y emancipación de los setenta, la NNA tomó diversos caminos para ilustrar esas vivencias generacionales y configurar una nueva estética; desde la *Historia argentina* (1991), de Rodrigo Fresán (1963), en la que la irreverencia y la provocación para referirse a la

---

frente al mundo de las convenciones, una esfera diferente en la que estos códigos operan, en el mejor de los casos, de manera distorsionada”.

última dictadura militar se dejan ver sin velos, hasta la reciente *Nuestra parte de noche* (2019), de Mariana Enriquez (1973), en la que la dictadura solo es una muestra de la inconmensurabilidad del poder a través de los siglos y los continentes; o el elaborado mosaico narrativo de María Gainza (1975) en el que la presencia íntima y personal se entreteje, como siempre, con historias de otros, en este caso, de grandes y olvidados de la pintura, como sucede en *El nervio óptico* (2017).

En el caso puntual de Mariana Enriquez, el terror como género expresa, no solo las características culturales y socio económicas de la Argentina post 2001, sino también una inextricable conexión con las lecturas de un gótico foráneo, mayormente anglosajón, que había conseguido trascender las fronteras del tiempo y el espacio. En su obra conviven sin conflicto los mencionados “puntos de presión fóbica” (King, 2016: 13). El odio, la alienación, la locura, son algunos ejemplos de estos puntos de presión fóbica que Enriquez combina con la realidad argentina y los paisajes del conurbano bonaerense o las fronteras litoraleñas con Paraguay; y los horrores sobrenaturales al estilo de Lovecraft. El terror es omnipresente en una realidad sociopolítica que se encuentra representada en estos paisajes urbanos y que hace de la obra de la autora una manifestación creativa nacional, rasgos que serán compartidos por escritores coetáneos como Luciano Lamberti (1978), en quien también podemos identificar, especialmente en su novela *La maestra rural* (2016), la influencia, por ejemplo, de la ciencia ficción norteamericana que se conjuga con elementos narrativos de la novela testimonial y que, con absoluta maestría pone sobre la mesa una escritura latinoamericana propia que recuerda por momentos a Roberto Bolaño.

Esta conjunción de factores, en Enriquez, se ve potenciada por la elección consciente del género en su forma narrativa, es decir que en la poética enriqueziana no solo vemos una sinergia perfecta entre lo social y el terror, sino que también vemos plasmada la decisión consciente de la presencia transversal del gótico como configurador de ficciones narrativas, lo que hace que la autora sea definida como una “rara avis del terror gótico, no sólo a

nivel nacional” (Grazioli, 2020). Enriquez es parte de la NNA y elige el gótico para hablar de una realidad latinoamericana y nacional. Los arquetipos del género se actualizan y argentinizan en la narrativa enriqueziana de un modo que ella misma describe cuando dice: “el gótico latinoamericano no puede escapar a la resonancia social” (Enriquez, 2020).

### **Barbarie gótica y civilbarbarie**

Resulta interesante traer a colación aquel concepto de barbarie que Punter desarrolla como elemento configurador del gótico, junto a la paranoia y el tabú (1996: 184), y que en esta instancia nos muestra hasta qué punto la cultura del horror está atravesada por una dialéctica entre poder e impotencia que resulta, cuando menos, ominosa:

The question of the effects of this culture, to which I shall return, has centrally to do with perceptions of relations between the power of the State machine, which may in the West be seen alternately as totalitarian and failing, and the powers which, while apparently absent, may be seen as imminently achievable by the individual: through urban invisibility and its criminal concomitant [...] (Punter, 2013: 184)<sup>4</sup>.

Todos estos aspectos, sumados a los que se mencionaron en apartados anteriores, tienen su origen en una serie de dudas acerca del mandato de la civilización; dudas que generan intensos estados de creciente angustia para la que no existe remedio alguno (184-185). La barbarie de la ficción gótica se manifiesta continuamente

---

<sup>4</sup> “La cuestión de los efectos de la cultura del horror, tiene que ver principalmente con las percepciones de las relaciones entre el poder de la maquinaria del Estado, que en Occidente puede verse alternativamente como totalitario y fallido; y el poder en apariencia ausente que, sin embargo, se presenta como inminente y paradójicamente alcanzable por parte del individuo a través de diversos mecanismos como pueden ser, por ejemplo, la invisibilidad urbana y su concomitancia criminal [...]”.

en el miedo al pasado, esta es la verdadera fuerza motivadora del género y la madre de todas las dudas que llegarán después de la mano de la angustia. El miedo de la aristocracia hacia el otro, el que viene de afuera, el que es distinto, proporciona la base para las historias de vampiros que encuentran su punto cúlmine en Stoker (1847); el miedo a la degeneración racial, da pie al terror en Stevenson (1850); y el miedo a los pobres da lugar a la ficción gótica en Mariana Enriquez (1973). El miedo a la barbarie es un miedo que tiene entidad propia en la literatura de terror y con el que los escritores góticos han construido una fuerza disruptiva que empuja una y otra vez hacia las fronteras del mundo aparentemente civilizado. Dirá Punter (2013: 200) que lo que vemos como formas de civilización y que nos permiten establecer una oposición con un otro, son en realidad formas distorsionadas de una construcción cultural que adoptamos para mantenernos a salvo. Las ficciones góticas se presentan siempre en los márgenes de lo aceptable, de lo civilizado, porque es en esta frontera donde reside el miedo. Y es hablando de estos límites de lo civilizado que encontramos el desarrollo del concepto de *civilibarbárie* introducido por Elsa Drucaroff.

En su ensayo “El quiebre en la posdictadura: narrativas del sinceramiento”, Elsa Drucaroff (2018: 295-306) propone que con la NNA surge la *civilibarbárie*, una “fusión de la antinomia”. Desde la primera mitad del siglo XIX y hasta finales del XX, la literatura argentina y el pensamiento social, estuvieron teñidos de una dicotomía que operó como espacio de reflexión y de análisis de toda la cultura. Durante casi dos siglos, todas las ficciones se leyeron obsesivamente desde esta perspectiva analítica de civilización o barbarie, entendida la primera como una “luz contra la oscuridad de la ignorancia y la violencia” (296), especialmente durante el siglo XIX. Entrado el siglo XX, se produjo una relectura de la dicotomía, en la que “lo «bárbaro» fue levantado por vital y auténtico, desde la verdad de los oprimidos que lo «civilizado» acallaba con su prestigio extranjerizante, antipopular” (Drucaroff, 2018: 297).

La evolución de esta antinomia acompañó el desarrollo del pensamiento nacional y “[...] Lo que las

diferentes formulaciones de la antinomia construyen puede leerse, en definitiva, como una narrativa del enfrentamiento de clases en una nación emergente y compleja que usó la literatura para fundarse y pensarse” (296).

Sin embargo, con la llegada del nuevo siglo, la fuerza de la oposición entre civilización y barbarie se diluyó y esto generó una fusión que se manifestó en el imaginario de la literatura nacional:

[...] con la NNA nació la *civilibardbarie*, fusión de la antinomia que puede relacionarse con transformaciones del país, del capitalismo, de los imaginarios nacionales y globales que surgen en la postmodernidad, con la tremenda crisis que avanzó entre 1976 y 2001 y con la amputación brutal de un sector de la clase media que en los 90 fue arrojado a una pobreza de la cual se ha recuperado solo en parte (296).

El término no implica una superación, ni mucho menos una síntesis armónica de aquella contradicción indisoluble y omnipresente durante los siglos XIX y XX; es sencillamente un indicador de que las fronteras se difuminaron, el sentido contenido en la antinomia civilización/barbarie a lo largo de la narrativa argentina ha dejado de existir y estas nuevas generaciones entienden algo que patentizan en su escritura y que se verá con claridad en el cuento analizado: no hay dicotomía ni nuevas discusiones acerca de la civilización y la barbarie porque lo que ha dejado de existir es la opción entre una y otra, la *civilibardbarie* “contiene los dos términos que, indiscernibles, conviven con naturalidad” (Drucaroff, 2018: 296).

### **Las fronteras del horror: “Bajo el agua negra”**

En “Bajo el agua negra” (2016), la historia versa sobre una fiscal que investiga el caso de un abuso policial en el que dos adolescentes son obligados a “nadar” en el Riachuelo y que, como es de esperarse, terminan muertos. En un camino plagado de cruces entre lo universal y lo netamente latinoamericano y nacional, el cuento nos ubica ya desde el comienzo en una frontera con el cuento

policial, que, como los personajes y los espacios que narra, va mutando hacia el horror, para desembocar en un final que es claramente un homenaje a Lovecraft y su terror sobrenatural (Lovecraft, 1937).

Basado en el caso real y sonado de Ezequiel Demonty<sup>5</sup>, un adolescente que después de un simulacro de fusilamiento fue obligado por la policía a nadar en el Riachuelo y murió, este cuento inicia con la historia de la investigación de la fiscal Marina Pinat, que tiene a cargo los casos de las zonas más pobres del conurbano bonaerense y se sabe de memoria el mal que se vive en Latinoamérica, y particularmente en Argentina: la violencia institucional, específicamente la violencia policial y la corrupción e impunidad subsiguientes:

[...] ¿Cuántas veces un policía le negaba, en su cara y frente a toda la evidencia, que había asesinado a un adolescente pobre? Porque eso hacían los policías del sur, mucho más que proteger a las personas: matar adolescentes [...] (Enriquez, 2016: 155-156).

Alertada por una adolescente de la villa que se acerca a su despacho, de que Emanuel López ha vuelto de las aguas del Riachuelo, la fiscal emprende un camino que aparenta ser heroico, pero que, bien al estilo de la tradición gótica del siglo XX, se torna ominoso e irreversible. El taxi la deja, por supuesto, en el límite de la villa, el puente Moreno. Al adentrarse cada vez más en el laberíntico paisaje, Marina Pinat se encuentra con una realidad atípica; los habituales signos de la villa están ausentes; no hay olor a chorizo, ni cumbia, ni gente. Avanza entonces hacia la iglesia buscando a Francisco, el cura, al que encuentra borracho y asustado. Es él quien sintetiza el momento en el que, definitivamente, ya no estamos en el terreno de lo policial, sino del horror más arcano. Francisco le cuenta a la fiscal que el Riachuelo, ese río que es uno de los más contaminados del planeta y en cuya cuenca, llamada Matanza-Riachuelo, viven cerca de veinte mil

---

<sup>5</sup> Para detalles del caso, puede verse la página web del Estudio Vera: <http://estudiovera.com/novedades?!=caso-demonty>

personas, entre ellas las de la Villa Moreno, lugar en que se sitúa la narración, estaba contaminado por una buena razón. A lo largo de generaciones, todo tipo de desechos fueron arrojados ahí porque “Estaban tapando algo, ¡no querían dejarlo salir y lo cubrieron de capas de aceite y barro!” (170). Pero las cosas cambiaron cuando los policías empezaron a tirar gente al agua, muertos que aprendieron a nadar bajo el agua negra y que entonces “lo despertaron” (171). Mientras en las calles suenan tambores cada vez más fuerte, en la iglesia una sorda tensión se acumula cuando un niño deforme da gritos mudos mientras el cura le roba el arma a Pinat y finalmente se pega un tiro. Al salir de la iglesia, la fiscal se encuentra con una peregrinación macabra y terrorífica, perverso via crucis en el que Emanuel, convertido en ídolo es cargado sobre una cama. El cuento termina con la imagen de las negras aguas del Riachuelo agitándose en un oleaje creciente y la fiscal que corre hacia el puente sin mirar atrás.

En “Bajo el agua negra”, el gótico y la civilbarbarie se manifiestan a través de la violencia y también de la desigualdad. Dice Enriquez sobre su narrativa: “[...] one source of my horror—my idea of horror—is institutional violence and also violent crime, but in most cases it’s also related to inequality or some form of violence related to inequality” (en Rice, 2018)<sup>6</sup>.

El horror está configurado, contenido y manifestado en el espacio, ese espacio que ya no es bárbaro o civilizado, sino que ha sido resignificado a partir de la muerte y la miseria. Como en un juego de espejos, lo ominoso (Freud, 1919) se extiende a las configuraciones narrativas:

So the river is a metaphor but also a geographical border. And when I take that into literature, that border appears in the frontier between realism and the fantastic, that not-so-comfortable place where you recognize the setting and the

---

<sup>6</sup> “[...] una fuente de mi horror –mi idea del horror–, es la violencia institucional y el crimen violento, pero en la mayoría de los casos también está conectada con la desigualdad o alguna forma de violencia relacionada con la desigualdad”.

words but reality dissolves into something sinister (Enriquez en entrevista de Rice, 2018)<sup>7</sup>.

El espacio de la ficción gótica es completamente civilibárbaro. Lo universal y lo local también están fundidos; el terror político de la desigualdad y la violencia institucional es también el lugar del terror sobrenatural.

El diseño del espacio se revela, una vez más, ante la imposibilidad de optar entre (en este caso) lo local y lo universal. Hasta tal punto están imbricadas estas características ficcionales, que no es posible distinguir una sin la otra. Mientras el territorio de la cuenca Matanza-Riachuelo con sus colores y sus olores recuerdan a la realidad de *El matadero*, de Esteban Echeverría (1840), la conjuración de un dios antiguo escrita en las paredes de la iglesia, es un claro homenaje a Lovecraft y sus monstruos<sup>8</sup>. Sin embargo, esto que a simple vista parece una distinción, no lo es en absoluto. La característica fundacional del texto de Echeverría y su coincidencia geográfica con la Villa Moreno (Ordiz, 2019) hace pensar en un inicio del mal, el momento en que todo empezó y que fue sostenido por innumerables generaciones; característica que se mezcla con ese gran punto de presión fóbica que es la violencia policial en América Latina y con frases en una lengua primitiva invocando una y otra vez a ese dios de la muerte al que se le han hecho ofrendas humanas. La dicotomía que estaba incuestionablemente vigente durante la Generación del '37, ha llegado a su fin, mutando; de la misma manera que ha mutado terroríficamente el territorio presentado en el relato. Si hay algo narrado con claridad aquí no son ciertamente los avatares de la civilización y la barbarie, tanto como la evolución de un mal que se sumerge y

---

<sup>7</sup> “Entonces, el río es una metáfora, pero también una frontera geográfica. Y cuando llevo eso a la literatura, esa frontera aparece en los márgenes entre el realismo y lo fantástico, ese lugar no tan cómodo donde se reconocen el escenario y las palabras, pero la realidad se disuelve en algo siniestro”.

<sup>8</sup> Las palabras aparentemente sin sentido escritas en las paredes de la iglesia, son en realidad una invocación al dios del agua Yog- Sothoth, un antepasado del famoso monstruo lovecraftiano, Cthulhu.

emerge marcando un final. El final de la villa que queda (como podemos presuponer a partir de esa especie de ebullición y esas olas) literalmente bajo el agua negra.

Resulta interesante observar cómo este diseño se extiende hasta los personajes, que, como sucede numerosas veces en la ficción de horror de Mariana Enriquez, se convierten en una manifestación del espacio gótico. Nos encontramos así, con seres que han mutado como consecuencia de la contaminación con “brazos de más (a veces hasta cuatro), las narices anchas como las de felinos, los ojos ciegos y cerca de las sienes” (159). A estas cualidades físicas, se suma que los personajes también concentran el matiz civilibárbaro del espacio: Marina Pinat no es una joven indefensa que huye del mal, es uno más de los tantos personajes de las ficciones enriquezianas que:

[...] They crave evil because they feel guilty and want to be punished. So they seek it to see something they don't know, to get what they think they deserve, and in a way to see things as they really are and escape their cocoons (Enriquez en entrevista de Rice, 2018)<sup>9</sup>.

Sin embargo, aunque los personajes sean castigados, no se produce ninguna sensación de alivio o de reparación. Como dice Enriquez:

[...] it's not them, individually, that deserve the punishment [...]. [They] are involved in social situations that they just can't fix. Their good intentions are punished, because they're dealing with something way beyond them (en Rice, 2018)<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> “Anhelan el mal porque se sienten culpables y quieren ser castigados. Así que lo buscan para ver algo que no saben, para obtener lo que creen que se merecen y, de alguna forma, para ver las cosas como realmente son y salir de sus burbujas”.

<sup>10</sup> “[...] no son ellos, individualmente, los que merecen el castigo [...] están involucrados en situaciones sociales que sencillamente no pueden solucionar. Sus buenas intenciones son castigadas porque están lidiando con algo que está mucho más allá de ellos”.

Finalmente, vemos cómo todo aquel territorio de la villa, que contenía música, bailes, comidas típicas y bullicio constantes; ha mutado hasta convertirse en siniestra fusión:

Ni civilización ni barbarie: el docto Estado civilizado asesina a sangre y fuego; jueces, Iglesia, prensa, policía son responsables del acotado genocidio, (de la villa), inquietante y bizarro núcleo de sociabilidad diferente que, por su parte, también fue lugar de violencia, delito, ignorancia, autodestrucción y arte [...] (Drucaroff, 2018: 300).

Así es como Mariana Enriquez, como parte de esa NNA que “urde ficciones con la civilbarbarie” (Drucaroff, 2018: 301), transcribe los horrores propios de un género en plena vigencia como es el gótico.

### **Conclusiones: el gótico, del borde al centro de la escena**

Milonga de los arrabales, mezclados con la ciudad.  
Milonga del que no tiene, más tiempo para esperar.  
Milonga de los olvidados, cansados de rebotar,  
contra el borde de la nada, siempre al filo, siempre atrás.

Victoria Di Raimondo

Como hemos podido ver a lo largo de este análisis, el género gótico, según David Punter (2013), encierra tres manifestaciones indispensables como son la ficción paranoica, la barbarie y el tabú, conectado este último a los puntos de presión fóbica mencionados por Stephen King (2016). La barbarie que se manifiesta en las ficciones del horror no es otra que la representación de los miedos y ansiedades de la clase media, que claramente se observan en el texto literario visto.

La función de la tradición gótica ha sido históricamente mostrar y poner sobre la mesa aspectos de la realidad que tienden a ser escondidos, aquello que late, que acecha desde las sombras; ya sea en los límites de un bosque prohibido o, como en este caso, en las orillas de un

río de aguas podridas y contaminadas. Lo que decidimos ignorar deliberadamente se convierte en el monstruo que nos condena; las fobias sociales presionan hasta que la realidad se convierte en un hecho que explota ante nuestros ojos, o que emerge desde lo más oscuro.

La NNA (Drucaroff, 2011), sincera y cruda, busca la forma de filtrar en sus textos el desencanto y la crisis tan propios de la posdictadura. Mariana Enriquez (1973) elige, magistralmente, un modo poco canónico y marginal, ese gran *border* de la tradición literaria hispánica que es el gótico, para desarrollar sus ficciones de impunidad, desigualdad y violencia.

Ya inmersos completamente en “Bajo el agua negra” (2016), encontramos un espacio definido a partir de un hecho bastante común en este tipo de territorios olvidados por el Estado, algo que podría haber pasado desapercibido, como tantas otras veces. El desecho que ha ido a parar al Riachuelo solo ha conjurado el mal cuando lo arrojado han sido personas. Personas del borde, que incomodan, que son feas, que han ido deviniendo pequeñas monstruosidades escondidas en el laberinto de la villa, del que no se supone que salgan y al que no se supone que nadie entre. La frontera dibujada por el puente y legitimada por la policía, que sabe que para desaparecer a alguien alcanza con tirarlo al río, al otro lado del puente, cruzando esa frontera. Los muertos por la pobreza y la policía no van a parar a este lado del puente, van a parar al olvido. El despertar de Emanuel, es la vuelta de un dios encarnado en el pobre, el marginado y por estxs mismxs es idolatradx mientras lo pasean en macabra procesión. Pero este dios, muy lejos de la revictimización social, es un dios de muerte, un dios con poder. En un territorio ya aislado y olvidado como la villa, el dios de la muerte nos recuerda que todavía puede haber una resignificación territorial en la que tanto los habitantes como la propia policía van a parar más allá del borde de la nada. La civilización y la barbarie mueren en la fusión de ambas y el territorio es un testigo clave de esta procesión hacia el final.

Los puntos de conexión con la realidad latinoamericana y particularmente argentina no son

escasos; el más obvio quizá sea aquel que nos muestra a través del cuento que, dentro de este sistema capitalista salvaje del que la NNA se ha ocupado bastante, las fronteras urbanas suelen trazarse para proteger a las clases dominantes y medias de los excluidos por ellos mismos, para esconderlos. Las fuerzas de seguridad solo operan en un sentido y el “gobierno de la vida” solo vigila y controla que la muerte siempre gobierne únicamente de aquel lado del puente.

Tanto Mariana Enriquez como los narradores del terror argentino actual nos proponen un recorrido literario sin anteojeras y sin utopías, sin promesas, donde acaso la única ambición profunda sea recordarnos que aún somos capaces de sentir los más arcanos terrores; y que el monstruo viene encarnado en la desigualdad, en la naturalización de la violencia. Nos ponen frente a frente con la civilizarbarbarie únicamente para que sepamos que existe y que somos parte ineludible de eso. La acción maldita no es más que el ejercicio continuo de un pacto de indiferencia que construimos continuamente.

## Referencias

Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Drucaroff, Elsa (2018). “El quiebre en la postdictadura: narrativas del sinceramiento”. *Historia crítica de la Literatura Argentina. Vol. 12: Una literatura en aflicción*. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Jorge Monteleone. Buenos Aires: Emecé. 287-315.

Enriquez, Mariana (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.

Enriquez, Mariana (2018). “Creating a New Tradition of Latin American Horror”. *Literary Hub*, 31 oct. Disponible en <https://lithub.com/creating-a-new-tradition-of-latin-american-horror/>

Enriquez, Mariana (2020). “Cómo me hice escritora”. Clase magistral pronunciada el 15 de marzo de 2019 en el Centro Cultural San Martín. *Youtube.com*, 9 abr. [https://www.youtube.com/watch?v=AyTz\\_XfYEpl&t=7s](https://www.youtube.com/watch?v=AyTz_XfYEpl&t=7s)

Grazioli, Gustavo (2020). "Mariana Enríquez, la dama del terror gótico". *Clarín*, 5 enero. Disponible en:

[https://www.clarin.com/viva/mariana-enriquez-dama-argentina-terror-gotico\\_0 IS2f8Sfw.html](https://www.clarin.com/viva/mariana-enriquez-dama-argentina-terror-gotico_0 IS2f8Sfw.html)

Ibarlucía, Ricardo y Valeria Castelló-Joubert (2019). *Vampiria. De Polidori a Lovecraft*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

King, Stephen (2010). *Danza macabra*. Madrid: Valdemar.

Llopis, Rafael (1974). *Esbozo de una historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Júcar.

Ordiz, Inés (2019). "De brujas, mujeres libres y otras transgresiones: el gótico en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez". Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coords.) *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. 263-286.

Punter, David (1980). *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions From 1765 to the Present Day. Vol I: The Gothic Tradition*. London: Routledge.

Punter, David (2013) [1996]. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions From 1765 to the Present Day. Vol. II: The Modern Gothic*. London: Routledge.

Rice, David Leo (2018). "Mariana Enríquez on Political Violence and Writing Horror". Entrevista. *Literary Hub*, 18 abr. Disponible en: <https://lithub.com/mariana-enriquez-on-political-violence-and-writing-horror/>

# OPERACIONES CRÍTICAS SOBRE PUBLICACIONES PERIÓDICAS EN LA *HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA ARGENTINA*, DE NOÉ JITRIK

**Cristina Patricia Sosa**

Instituto de Formación Docente Villa Mercedes -  
Universidad Nacional de San Luis, Argentina  
cristinap\_sosa@hotmail.com

Recibido: 15/03/2020. Aceptado: 30/05/2020.

## **Resumen**

En el año 2018 y con la publicación del volumen 12, se concretó el plan de obra de la *Historia crítica de la literatura argentina*, proyecto dirigido por Noé Jitrik. Nos proponemos indagar esta historia vernácula contemporánea que tiene la particularidad de ser producida en postdictadura y que brinda la oportunidad de revisar las condiciones de legibilidad crítica de este tiempo. Atenderemos al tratamiento que reciben en este proyecto monumental un conjunto de publicaciones periódicas.

**Palabras clave:** Publicaciones periódicas - Historia de la literatura argentina - Posdictadura

*CRITICAL OPERATIONS ON PERIODIC PUBLICATIONS MADE IN THE HISTORIA CRÍTICA DE LA LITERATURA ARGENTINA, BY NOÉ JITRIK*

## **Abstract**

In 2018, with the publication of the 12th volume, the plan of *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, project directed by Noé Jitrik, was completed. Being produced during the time we call "Post-dictatorship", this history gives the opportunity to look over the conditions of critical readability that characterizes the period. We will focus on the critical treatment received by a set of periodical publications.

**Keywords:** Periodic Publications - History of Argentine Literature - Post-dictatorship

## Introducción

Una particularidad de las historias de la literatura argentina contemporáneas es que problematizan sus materiales y establecen relaciones específicas con la crítica entendida como intervención. Así es como en ellas se ponen de manifiesto las acciones críticas producidas en la lectura al tiempo que son sostenidas conceptualmente y cuestionadas (Maradei, 2014a). Otro de los rasgos que han definido a algunas de estas historias<sup>1</sup> tiene que ver con la inconclusividad. Dicha característica resulta iluminadora sobre su relación con la crítica ya que: “no aspiran a alcanzar una totalidad, y por ende no definen una periodización tendiente a la exhaustividad” (Maradei, 2014b: 5).

En el año 2018 y con la publicación del volumen 12, se concretó el plan de obra de la *Historia crítica de la literatura argentina* (en adelante, *HCLA*). De acuerdo con lo que afirma su principal responsable, Noé Jitrik, en una entrevista realizada para el diario *Clarín* por Daniel Molina (1999), la organización del conjunto de la obra se ajusta a una forma de pensar de esta época en la que no se puede pretender dar cuenta de todo. Nos proponemos como tarea volver visibles los detalles de la trama que se teje detrás del trabajo crítico-historiográfico de esta colección.

Nos preguntamos cómo son historiadas las publicaciones periódicas<sup>2</sup> en el proyecto dirigido por Jitrik.

---

<sup>1</sup> Guadalupe Maradei (2014b) aborda los proyectos de Jitrik y Viñas (nos referimos a la *Historia social de la literatura argentina* que luego se llamó *Literatura argentina siglo XX*) a los que define como planes de obra de varios tomos que tienen la peculiaridad de ser producidos de manera colectiva.

<sup>2</sup> Manejamos una concepción amplia de publicaciones periódicas. Entendemos por ellas las revistas (tanto las culturales, como las políticas, de actualidad, de humor, de deportes, etc.), así como los diarios y otras formas de la prensa como los boletines. Numerosos trabajos publicados en los últimos años han hecho foco en el análisis de publicaciones periódicas y, junto con eventos académicos y tesis acerca de diarios y revistas, revelan que estos ocupan un nuevo lugar puesto que se han convertido en un objeto de estudio diferenciado. Aunque los estudios de

En otras palabras, nos interrogamos por los modos de abordaje y el tratamiento de este objeto de estudio. En rigor, debido a la extensión de la obra y con el objetivo de evitar una lectura superficial, no abordaremos exhaustivamente todos los volúmenes, sino que indagaremos los capítulos en los que revistas literarias, culturales, políticas o de actualidad, diarios y proyectos editoriales afines, constituyan el objeto específico de atención.

### **La *HCLA* y los modos de historiar: operaciones críticas**

Entendemos la historia literaria como una opción que tiene un sentido y una significación (Pizarro, 1989), esto es, como una serie de decisiones que involucran no solo una selección, sino un recorte interesado que incluye y excluye obras, nombres, estilos, etc. Además, consideramos que historiar implica anclar geopolíticamente y posibilita ver la complejidad de un sistema literario. Esto nos lleva a atender a los actores e instituciones involucrados en la producción, la circulación, la lectura y la interpretación.

En relación con esto, Jitrik explica que los volúmenes de la *HCLA* constituyen “estallidos de significación” (citado

---

publicaciones periódicas no son algo nuevo, ya que se encuentran algunos ligados a la bibliofilia (a través de la elaboración de índices y resúmenes de contenido) desde mediados del siglo XIX, es notable la atención que se le ha dado recientemente y cómo esto contribuyó al nuevo estatus del que hablamos. Estudiar publicaciones periódicas supone considerarlas como un material heterogéneo, polifónico, a veces contradictorio, e implica pensar la relación que las publicaciones establecen desde su enunciación política, ética, estética, literaria, con el campo cultural. Se destaca, de esta manera, su carácter necesariamente histórico (Delgado, 2014). Ninguna historia cultural o literaria podría prescindir del recorrido “por ese *entrelugar*, esa multiplicidad de fragmentos que es más que la suma de todos ellos y cuya riqueza habilita una lectura compleja de una sensibilidad social y cultural de una época” (Patiño, 2006). En síntesis, las publicaciones periódicas conforman el lugar donde se discuten y redefinen las características, las funciones y la legitimidad de sus propias prácticas.

en Maradei, 2014a: 109); en otras palabras, son doce momentos de condensación de significación en el conjunto de la literatura argentina que funcionan como disparadores de problemas. De modo que el criterio cronológico deja de ser predominante para dar lugar a un ordenamiento asociativo que presenta nuevos marcos de medición temporal.

En las introducciones de los diferentes volúmenes, cada director/a se ocupó de explicitar los criterios que orientaron la organización de los contenidos y la forma final de cada tomo de la colección. Mientras que algunos/as se concentraron en la figura de un autor (es el caso de los volúmenes 4 sobre Domingo Faustino Sarmiento y del 8 sobre Macedonio Fernández), otros/as atendieron a la constitución del campo o institución cultural (como en los volúmenes 2, *La lucha de los lenguajes* o en el 9, *El oficio se afirma*). También se abordaron géneros y poéticas literarias (como en el volumen 3, *El brote de los géneros*; el 11, *La narración gana la partida*; el 6, *El imperio realista*; o el volumen 7, *Rupturas*, por mencionar algunos ejemplos). Por lo tanto, se ha optado por formas de agrupamiento que trascienden la periodización que se suele encontrar en historias de las literaturas más tradicionales.

De esta manera, las introducciones no solo funcionan como presentaciones, sino también como declaraciones programáticas en las que observamos que lo que se propone en esta colección es propiciar una mirada transversal que tenga presentes diversos cruces disciplinarios (Laera, vol. 3, 2010), ligar la literatura a la historia de un modo novedoso (Cella, vol. 10, 1999), constituirse como espacios heterodoxos respecto a los que habitualmente ingresan en las historias de la literatura (Manzoni, vol. 7, 2009) y, como explica Jorge Monteleone (vol. 12, 2018), no es un catálogo ni una enciclopedia, sino que bien podría definirse como una reflexión abierta, plural y articulada.

Monteleone se enfrenta al desafío de historiar escrituras del presente, ya que están a su cargo las producciones del periodo dictatorial y posdictatorial. Y es que, aunque los criterios de organización se pretenden heterodoxos, tal como indica Jitrik, hay una historicidad

ineludible en toda gestión humana, por lo que en los volúmenes se establecen algunos recortes temporales bien definidos. Por ejemplo, el volumen 5 abarca desde la etapa final del siglo XIX hasta el Centenario, mientras que en el volumen 2 se comienza con la institución del Salón Literario de 1837 y se llega hasta la producción intelectual de la Generación del 80<sup>3</sup>. En tanto que el volumen 6 abarca desde fines del siglo XIX hasta los años 30 y el volumen 7, el período de entreguerras. En el volumen 9, en cambio, se trabajan las décadas del 40 y del 50, y el volumen 10 atiende la producción literaria entre mediados de la década del 50 y mediados del 70 (1955 a 1976).

En la entrevista mencionada anteriormente, Jitrik sostiene que, en cualquier historia de la literatura, al problema de la temporalidad se suma el de la valoración, es decir, la construcción del valor de una obra, poética o autor. La *HCLA* explicita con qué criterios y por medio de qué procedimientos se configura esa historia. Esto nos remite a los “problemas de contacto” a los que hace referencia Panesi (2000). Expresión a la que define como una: “metáfora de cuño espacial, relacional y de límites fronterizos” (Panesi, 2000: 11) y que nos sirve para relevar la distancia variable de la crítica con otros discursos, así como para determinar qué singularidades posee el proyecto de Jitrik. Panesi advierte la pregnancia de un término que viene de otros campos, la palabra “operación”, usada por la crítica contemporánea para referirse a sí misma y cuyo resultado se puede medir por el impacto que produce en las relaciones existentes o por la propuesta de relaciones nuevas.

Cuando analiza los vínculos entre historia y literatura, Nicolás Rosa coincide con Barthes (1963) al afirmar que lo político es el sostén ideológico en el orden de la praxis y explica que: “la resolución política del entramado cultural y de la obra literaria en la secuencia escritor-obra-medio, tiene su correlato de mediaciones y emplazamientos diversos en la sociedad latinoamericana y argentina”

---

<sup>3</sup> La existencia de una “Generación del 80” es discutida en extenso en el vol. 3, *El brote de los géneros*, dirigido por Alejandra Laera.

(Rosas, 1999: 11). Para Rosa, lo político es la marca mayor de la institución literatura y de la escritura argentina, al tiempo que entiende la crítica como una intervención política.

Nos proponemos realizar un ejercicio metacrítico al indagar, en una historia vernácula contemporánea, una historización que tiene la particularidad de ser producida en postdictadura y brinda la oportunidad de revisar las condiciones de legibilidad crítica de este tiempo. Ceñimos nuestro abordaje a la historia de publicaciones periódicas porque consideramos, en coincidencia con lo que afirma Claudia Román, que: “la literatura argentina se escribió en, desde, contra o para los periódicos” (2003: 469). Las publicaciones periódicas han funcionado en la historia de la literatura argentina como un vehículo privilegiado del debate cultural que ofrece un diseño de la cultura en una determinada etapa. Como señalan Silvia Marsimian y Marcela Grosso (2009), toda historia de la literatura argentina debería incluirlas como un capítulo elocuente<sup>4</sup>.

Podemos comenzar a caracterizar las revistas comparándolas con otro tipo de artefacto cultural como el libro. Mientras que el libro es normalmente individual, las revistas y periódicos siempre son colectivos, tienen un tiempo de circulación más veloz y anticipan los textos que el libro se va a demorar en recoger. Por su vida a veces efímera, pero también intensa, es que resultan un objeto de estudio que le permite a la crítica reconocer algunas de sus operaciones en la construcción del relato de una historia literaria argentina.

Rosa (1999) observa que cuando se originan las escrituras comienza la evaluación de éstas y de su sistema de producción. En las publicaciones periódicas, la creación y la evaluación funcionan conjuntamente, se determinan, discuten e influyen. De este modo, Rosa (1999) concluye que la historia de la literatura está ligada a la historia de las

---

<sup>4</sup> Si bien las autoras se refieren a las revistas culturales, pensamos que esa consideración podría hacerse extensible también a otras publicaciones periódicas.

instituciones, a la historia de la cultura y a la historia a secas porque “la literatura es un monumento y simultáneamente un documento que es objeto de la epigrafía social, en temporalidades diversas, pero solo significables en el tiempo histórico” (Rosa, 1999: 15).

### **Las publicaciones periódicas en la *HCLA*: las polémicas, los lectores y los programas**

A partir de la idea de “epigrafía social” de la que habla Rosa (1999), nos preguntamos por la manera en que se inscriben en la historia de la literatura argentina las publicaciones periódicas<sup>5</sup>. En la *HCLA* aparecen en casi todos los volúmenes, a veces en más de un capítulo, y abordadas de modos diversos. Podemos identificar al menos tres maneras de abordarlas: hay capítulos que se ocupan de varias publicaciones de un período: diarios como *La Patria Argentina* (1879-1885), *La Prensa* (1869), *La Nación* (1870) y *La Tribuna* (1853-1884) y revistas de poesía como *Xul*, *Último reino*, *La danza del ratón* y *Diario de poesía*, revistas de izquierda como *Claridad* y *Contra*, son abordadas teniendo en cuenta las discusiones y polémicas que las vincularon. Otros trabajos se concentran en una revista en particular: *Sur*, *Martín Fierro*, *Poesía Buenos Aires* y *Primera plana*; en ellos se da cuenta de los programas de cada una, de quiénes fueron sus miembros y colaboradores, la manera en que circularon, así como sus formas. Pero también hallamos algunos capítulos que ponen el acento en una figura que participó en una publicación: es el caso de la colaboración de Rubén Darío

---

<sup>5</sup> Cuando White (1992) indaga la relación entre historiografía y narrativa se pregunta por el verdadero contenido del discurso histórico. Afirma que los acontecimientos son reales no porque ocurrieron, sino porque fueron recordados y porque son capaces de hallar un lugar en una secuencia cronológicamente ordenada. Asimismo, sostiene que el valor que se atribuye a la “narratividad en la representación de acontecimientos reales surge del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y solo puede ser imaginaria” (White, 1992: 38).

en el diario *La Nación* o el lugar de Hugo Wast en la revista *Criterio*.

Sin dudas, una parte fundamental de nuestra literatura ha sido modelada por la evolución de la prensa periódica, que ha funcionado como una zona de contacto en la que la literatura palpa los bordes de otros discursos. En su tratamiento de este objeto de estudio, la *HCLA* ha atendido aspectos como el público lector, los actores (hombres y mujeres de prensa, escritores/as, editores/as, directores/as, impresores/as, etc.), el desarrollo del mercado editorial (los modos de distribución y la variación de los formatos) con una caracterización del campo y sus tensiones. Una opción recurrente de los/as autores/as de la *HCLA* ha sido apelar a las polémicas<sup>6</sup>, al entender que en diversos momentos de la historia de nuestra literatura las disputas literarias funcionaron como factor de agrupamiento.

Resulta iluminador el trabajo que Alejandro Eujanián y Alberto Giordano (2002) realizan sobre dos revistas de izquierda de las décadas del 20 y 30: *Claridad* (1922-1941)<sup>7</sup> y *Contra* (1933). De acuerdo con lo que señalan los críticos, la primera de estas revistas, fundada por Antonio Zamora, tuvo un propósito pedagógico declarado: aspiró a contribuir con la democratización cultural, a colaborar con el ascenso social de los sectores populares dentro del

---

<sup>6</sup> Aunque lo abordaremos atendiendo a otros aspectos, quisiéramos apuntar aquí que en el trabajo de María Eugenia Mudrovic (1999) se lee el semanario *Primera Plana* prestando atención a las polémicas que allí se desarrollaron, en especial a la discusión con *Sur*. Aunque se rescata el trabajo de Ocampo como cronista, se la cuestiona por su elitismo y el afán de negación y autoexclusión de la directora. También aparece la discusión con el diario *La Nación*. Asimismo, Mudrovic comenta la evaluación del sistema literario que se hace en la revista fundada por Timerman: la burla de la pompa y el lenguaje hiperbólico de Mallea, Güiraldes y Lugones; la recuperación de Marechal por su irreverencia, el festejo a Cortázar y al Borges prosista por su sarcasmo. El descubrimiento de Manuel Puig, Griselda Gambaro y Haroldo Conti. Así como la colocación de Arlt en el centro del sistema literario argentino junto con su heredero natural, Rodolfo Walsh.

<sup>7</sup> En 1922 Antonio Zamora funda la revista *Los Pensadores*. Recién en 1926 cambia su nombre por *Claridad*.

sistema capitalista mediante el acceso de las masas a la alta cultura. Por ese motivo es que, en lugar de definirse como una empresa comercial, se pensó como una especie de universidad popular.

Giordano y Eujanián se detienen a analizar la polémica (suscitada a raíz de la publicación de *Prosas profanas* de Rubén Darío en una edición económica de la editorial de Zamora) con *Martín Fierro*, revista de signo opuesto. En el primer número de la segunda época de *Martín Fierro*, Evar Méndez lamenta esa publicación, que valora como una apropiación. Además, considera que una edición de baja calidad degrada el contenido de la obra, por lo que afirma que:

[...] allá, por la calle Boedo, lejano rincón, característico, por cierto de Buenos Aires, ve la luz una popularísima edición de las *Prosas profanas* en vulgar papel diario, 32 páginas que contienen la obra en apeñuscada tipografía [...]. Indefectiblemente se llega a las multitudes, fatalmente la plebe iletrada se adueña del tesoro mental y rítmico que no se halló en Goicondas, Balsoras y Eldorados para ella [...] las Milonguitas del barrio de Boedo y Chiclana, los malevos y los verduleros en las pingosas “pizzerías” locales recitarán [los poemas de Darío], acaso, en sus fábricas o cabarets, en el pescante de sus carretelas y en las sobremesas rociadas con ‘Barbera’ (Méndez, 1924: 2)<sup>8</sup>.

De la extensa cita se desprende que el malestar proviene de la inadecuación que advierte Méndez en el uso que las clases populares hacen de la producción de un autor que le pertenecería a otra clase social. En 1924, Roberto Mariani envía una respuesta a *Martín Fierro* en la que se expresa que la disputa es por definir, conjurar y habitar el patrimonio cultural de la sociedad. Desde *Martín Fierro* se formula una contestación que manifiesta que, sin importar la ideología de los redactores, “una revista literaria no es un lugar apropiado para expresar ideas políticas por lo mismo que la literatura no tiene que ser un

---

<sup>8</sup> a revista se encuentra disponible en Internet, en AHIRA, *Archivo Histórico de Revistas Argentinas*, proyecto dirigido por Sylvia Saïtta. El sitio cuenta además con estudios críticos sobre esta publicación.

vehículo de agitación ideológica” (Eujanián y Giordano, 2002: 405). Así, delimitan los espacios de pertinencia de lo político y de lo literario e identifican lo literario con el auténtico dominio de la renovación estética.

Luego, cuando Giordano y Eujanián abordan la revista dirigida por Raúl González Tuñón<sup>9</sup>, aunque se menciona su enfrentamiento contra el nacionalismo de *Bandera Argentina* y el catolicismo de *Criterio*<sup>10</sup>, la discusión en la que se pone el acento es la que tiene con *Sur* por la disputa por la herencia vanguardista de *Martín Fierro*. *Contra* delimita un proyecto estético en el cual la izquierda vanguardista se superpone a la militancia política, es decir que los procedimientos de la vanguardia estética son inseparables de sus contenidos ideológicos. Por ese motivo, González Tuñón se niega a considerar a esa revista como una expresión de la modernidad literaria en Argentina. La imagen que construye de *Sur* y de Victoria

---

<sup>9</sup> En *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*, Miguel Dalmaroni (2004: 13 y ss.) dedica un capítulo a las polémicas. Revisa la discusión en la década del 80 en torno a la figura de Raúl González Tuñón y su descalificación por parte de un conjunto de autores, entre ellos Osvaldo Lamborghini (luego Leónidas la continuará en la década siguiente), por ser considerado un escritor populista. Lamborghini define a González Tuñón como el gran enemigo de la revista *Lítera*. Dalmaroni traza las modulaciones que el término “populismo” ha tenido en las revistas *Los libros*, *Punto de vista* y *Babel*.

<sup>10</sup> Esta revista será tratada un par de capítulos después por María Ester Rapalo y María Teresa Gramuglio. Después de realizar una descripción, a cargo de Rapalo, de la revista, en la que se mencionan sus diferentes responsables, quiénes constituían el núcleo intelectual, detalles relativos al formato de la publicación y a su financiamiento, su programa disciplinador y su posicionamiento en relación con la política y con la literatura, Gramuglio analiza la producción de Hugo Wast (seudónimo de Gustavo Martínez Zuviría). Después de puntualizar sobre su producción y prestar atención a las polémicas que suscitó su posicionamiento ideológico, concluye que: “Ni la revista *Criterio* ni Hugo Wast pueden ser considerados exponentes de las tendencias realistas en la literatura argentina. *Criterio* rechazó explícitamente el realismo, en particular en su versión naturalista, por su predisposición a mostrar las aristas más crudas de la vida social y, sobre todo, por el potencial crítico que implicaba. Wast lo falseó sistemáticamente apelando a fórmulas automatizadas y sometiendo la representación a las imposiciones ideológicas de su catolicismo integrista, militante y reaccionario” (Rapalo y Gramuglio, 2002: 470).

Ocampo se reduce a los intereses de clase de la directora de la publicación. El programa de *Contra* resuelve el debate por la función social de la literatura señalando la necesidad de “agitar y hacer propaganda para contribuir a la formación de una conciencia colectiva revolucionaria” (Eujanián y Giordano, 2002: 411).

Es frecuente también que en los capítulos de la *HCLA* que abordan las publicaciones periódicas se atienda a los lectores. En su trabajo sobre la revista *Primera Plana*, María Eugenia Mudrovic (1999)<sup>11</sup> explica que el semanario dirigido por Jacobo Timerman intentó captar la atención de dos sectores específicos: por un lado, un lector politizado e intelectualizado (cercano al lector de *Qué sucedió en siete días*, revista que puede considerarse como un precedente a *Primera Plana*) y un público emergente cuyos intereses se ubicaban en los procesos de modernización cultural, económica y social. Por lo señalado, ubica esta revista en el cruce entre modernización, periodismo y mercado. *Primera Plana* llegó a convertirse en el primer “semanario de actualidad” y fue capaz de alcanzar un impacto masivo a pesar de tener una importante competencia como consecuencia de la expansión del mercado de los magazines.

En la década de 1970 hubo una proliferación de revistas: *Confirmado* (dirigida también por Timerman), *Gente*, *Panorama*, *Así*, *Análisis* y *Siete Días*, por mencionar las más conocidas. A este crecimiento de la oferta de magazines, se contraponía una ampliación moderada, aunque constante, de una masa de lectores. De modo que, para lograr sobrevivir en ese escenario tan

---

<sup>11</sup> En otro trabajo sobre *Primera Plana*, Mudrovic (2010) encuentra que esta publicación deviene en un producto del mercado definido en relación y no en tensión con la industria cultural. Según la autora: “*Primera plana* liberó con este registro tan dado a los cálculos –una forma de autopromoción que calca del mundo publicitario– el vínculo hasta entonces reprimido ente cultura y economía. Al considerar este tipo de variables extraestéticas (sobre todo, las relaciones comerciales, institucionales e ideológicas que ligan a artistas, difusores y público) *Primera plana* incursionó en la producción cultural arrojando luz sobre aspectos económicos que habían sido ocultados o mistificados por las interpretaciones idealistas de la prensa liberal” (Mudrovic, 2010: 37).

competitivo, *Primera Plana* tuvo que poner en funcionamiento una serie de estrategias que le permitiera interpelar a sus lectores y conseguir su fidelidad. Para ello apeló a innovaciones formales como el uso de un lenguaje afectado con términos en inglés y una departamentalización del periodismo que incluía secciones fijas que resultaron novedosas como “Investigaciones” o “Week-end”.

Mudrovic (1999) identifica y explica cuatro rasgos de *Primera Plana*. Nos referimos al culto a los números, a la imagen, a la antiolemnidad y al adjetivo. Nos detendremos en el segundo punto ya que da cuenta de una voluntad de definir al lector por lo que consume, algo que está estrechamente vinculado con la aplicación de técnicas de *marketing* que dominan la publicación. La actitud de *Primera Plana* ante el público se destaca por su carácter pedagógico. En las páginas del semanario se busca enseñar hábitos aceptables de uso, de manera que el lector no funciona como interlocutor, sino como un sujeto cautivo del consumo.

También los lectores ocupan un lugar destacado en el artículo de Carlos Battilana (2006) sobre la participación de Rubén Darío en el diario *La Nación*<sup>12</sup>. Desde su llegada a Buenos Aires en 1893, Darío tiene un rol preponderante en los debates sobre el tema de la profesionalización del escritor. Ese papel lo llevó a enfrentarse con los defensores de la línea “antiprofesionista”, representada por Calixto Oyuela, quien concibe la actividad de escritura como pura y desinteresada, una tarea abstracta de naturaleza espiritual.

En sus escritos, Darío da forma a un lector. Al respecto Battilana sostiene que: “El periodismo, como ámbito natural y propio de difusión masiva, permite a la vez

---

<sup>12</sup> En los volúmenes 2 y 3 encontramos una serie de trabajos de Claudia Román en los que la crítica analiza la prensa del siglo XIX: “La prensa periódica. De *La moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1979-1885)” (Román, 2003a); “Tipos de imprenta. Linajes y trayectorias periodísticas” (Román, 2003b) y “La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y Caretas* (1898)” (Román, 2010).

comunicar la nueva estética y configurar un lector capaz de percibir el cruce entre modernidad y modernismo” (Battilana, 2006: 110). Por lo tanto, en las páginas del periódico, el autor despliega operaciones que a veces vuelven a sus artículos alusiones programáticas de su propia poesía. Se filtra en un nuevo mercado discursivo, el periodismo, con el objetivo de difundir su ideario estético. De esa manera delimita no solo los campos de enunciación, sino también los de recepción.

Battilana se sirve de la figura de Darío para presentar las tensiones del campo cultural. Mientras comenta y analiza los movimientos del escritor dentro y fuera de la redacción del diario, señala las discusiones que generaron su presencia y sus escritos. De las operaciones de escritura de Darío se desprende una plena conciencia del lugar que le tocaba ocupar en un espacio en el que estaba todo por hacerse y de la eficacia de la prensa como instrumento para operar.

Resulta sugestivo otro capítulo de Battilana (2018) que se encuentra en el último volumen de la colección, *Una literatura en aflicción*. Allí, el crítico realiza una descripción de cuatro revistas de poesía y de sus intervenciones críticas<sup>13</sup>. Nos referimos a *Último reino* (1979-1998), *Xul*

---

<sup>13</sup> Ruth Alazraki (2019) realiza una lectura de la segunda época de la revista *Martin Fierro* (1924-1927) en la que atiende a las intervenciones críticas que se hacen sobre esta publicación en *Literatura argentina y política* de David Viñas (1996), en la *Historia social de la literatura argentina* (1989) dirigida por Viñas, en la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto (2006) y en la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik. Analiza la forma del ensayo de Viñas y concluye que, aunque anuncia el tratamiento de Boedo y Florida, en su lectura (a la que define como político-literaria) lo elude. Los trabajos de Gilman y Montaldo que se hallan en la historia dirigida de Viñas marcan las distancias entre los proyectos de Boedo y de Florida, para lo cual observan su posición en relación con el mercado, su actitud con los lectores, sus colaboradores y la posición que toman respecto a los vínculos entre la política y la literatura. Del trabajo de Martín Prieto destaca el posicionamiento de los postulados estilísticos del movimiento que llama “martinfierrismo”: “define la posición del martinfierrismo en sus postulados en relación con el panorama ideológico de las publicaciones periódicas de la época” (Alazraki, 2019: 268). Finalmente, Alazraki se concentra en el tomo 7 de la *HCLA*, “Rupturas”, y comenta los tres capítulos que se ocupan de la revista *Martin Fierro*: los trabajos de

(1980-1997), *La danza del ratón* (que tuvo dos etapas: 1981-1987 y 1993-2001) y *Diario de poesía* (1986-2012). Antes de focalizar en cada revista, nos interesa revisar las consideraciones generales que el crítico hace sobre su corpus.

El arco temporal que trata Battilana en este capítulo comienza en los últimos años de la dictadura cívico-militar y termina en posdictadura. El poeta advierte que, si bien las revistas de poesía no implicaron una disidencia, lograron construir un discurso de alteridad que no se manifestaba en una militancia contestataria explícita. Afirma que: “construían un espacio desligado de los discursos culturales del régimen. En ese contexto, el espacio de la poesía se volvió un ámbito resistente” (Battilana, 2018: 477), motivo que le permite agregar que: “las revistas culturales conformaron una expresión de resistencia” (Battilana, 2018: 478).

Ahora bien, cabe preguntarse por el lugar del discurso de la crítica en esa atmósfera política hostil. Estas cuatro revistas se caracterizan por contener en sus tramas un programa de lecturas, un canon y un modo de concebir la poesía y la crítica. En *Último reino*<sup>14</sup>, publicación dirigida por Víctor Redondo y Gustavo Margulies, el acto crítico fue concebido como creativo. Por ese motivo, la escritura de un poema era considerada una intervención con un punto de vista reconocible y una mirada sobre otras poéticas. Sin embargo, Battilana habla de una “discreción crítica” que se concreta en dos movimientos: en el repliegue de la palabra de sus miembros y en el ideario de la revista acerca de que la palabra poética comportaba un valor absoluto.

---

Jerónimo Ledesma, Ángela Di Tullio y Oscar Traversa. Según Alazraki, cada uno de estos críticos lee la revista desde perspectivas diferentes: mientras que Di Tullio indaga los aspectos lingüísticos de la publicación, Traversa la mira en clave semiológica. Por su parte, Ledesma enriquece las lecturas más tradicionales al pensarla en su conjunto, es decir que logra pensarla como un proyecto total.

<sup>14</sup> Battilana (2018) hace referencia a dos polémicas en torno a *Último reino*: una de orden político (cuando se la acusó de desatención a los acontecimientos históricos) y una de orden estético, por erigirse como un mero epígono del romanticismo tradicional.

En la revista dirigida por Santiago Perednik, *Xul*, que estableció filiaciones con la poesía concreta y con el neobarroco, se promovió un nuevo estatuto de legibilidad. En textos teóricos y programáticos se definió un proyecto estético que atendiera el rol de la poesía y las relaciones del arte con lo social. En textos críticos que reformulaban nociones como opacidad y transparencia se discutió la necesidad de construir una nueva lengua.

Al abordar la revista dirigida por Javier Cófreces y Jonio González, *La danza del ratón*, Battilana (2018) diferencia los programas de cada etapa. En la primera identifica dos vertientes: la atención a la poesía argentina contemporánea y la atención a la poesía latinoamericana y norteamericana (los poetas beatniks como paradigmas del poeta social y anticonformista y la poesía emergente y marginal) y señala que un conjunto de artículos funciona como manifiestos que dan cuenta del ideario de la revista. En la segunda etapa, se pretendió capturar el mundo mediante la escritura. El objetivismo los llevó a sostener que los objetos y los temas convocaban los poemas y no al revés. En este segundo momento, además, *La danza del ratón* puso en escena autores casi desconocidos y rescató las obras de otros poetas. La poesía se concibió en términos de experiencia vital: el poeta participa de la historia y la poesía la documenta.

De *Diario de poesía*, revista dirigida por Daniel Samoilovich, Battilana (2018) destaca dos aspectos que incidieron en la constitución de su discurso: la retórica periodística con que se presentó en su composición global y un modo de su circulación que resultó novedoso para una publicación de este tipo. Como consecuencia logró ampliar la convocatoria de lectores y contó con un público mayor. Por otra parte, Battilana observa que esta revista se diferenció del neorromanticismo y el neobarroco para proponer una estética a la que denominó "objetivista". En relación con esto, destaca que una de las operaciones de la revista consiste en mirar los objetos sin sobredimensionarlos y en realizar ese ejercicio de manera articulada con la impersonalidad retórica.

En la entrevista que citamos al comienzo de este trabajo, Noé Jitrik contaba sobre una contradicción en la

que se encontró cuando empezó el plan de obra de la *HCLA*. En ese momento, se hallaba trabajando en determinar por qué no funcionan en el discurso cultural actual las historias de la literatura. Anticipa, además, que participarán en el proyecto aproximadamente doscientos cincuenta colaboradores. Pero aclara que estos/as autores/as no se especializan en todos los temas sobre los que se les encargó escribir, sino que en muchos casos encontraron en la propuesta la oportunidad de indagar con mayor profundidad algunos objetos de estudio.

Cuando Rosa (1999) se pregunta por las relaciones que se establecen entre el objeto literatura y el proceso histórico, define el vínculo entre la historia y la literatura como conflictivo. Agrega que también hay tensión en la relación que se establece entre el trabajo crítico y el momento histórico en el que se escribieron las obras. En los capítulos de la *HCLA* que hemos abordado, advertimos que lejos de tener una vocación de exhaustividad, parecen inclinarse a la apertura. Presentan conclusiones provisorias, lo cual podría responder a una concepción del trabajo historiográfico y crítico estrechamente vinculado con el ensayo, esto es, al acercamiento a estos materiales variados, múltiples y, en no pocos casos, cercanos, de un modo tentativo, como intentos de interpretación que no se pretenden acabados.

Conviene en este punto retomar las palabras del director del volumen 2, *La lucha de los lenguajes*, Julio Schvartzman (2003), quien sostiene que: “Una historia crítica de la literatura interroga las secuencias, la cronología, los linajes, las genealogías. [...] Debe poner en cuestión, ante todo, sus propios instrumentos y sus operaciones de lectura” (Schvartzman 2003: 9). Si algo es evidente en esta intervención crítica es que el plan de obra estuvo orientado por ese espíritu de exploración, por una ética de la crítica que requería problematizar a cada paso y evidenciar las acciones y las decisiones.

Las publicaciones periódicas son objetos relativos a su tiempo histórico y reclaman ser leídas teniendo en cuenta la tensión temporal entre obsolescencia y duración (Battilana, 2018). La *HCLA* abarca la literatura argentina con profundidad analítica y conceptual; es un proyecto

ambicioso, a la vez monumental y documental, no solo por la cantidad de material a considerar, sino también por la cercanía entre el momento de producción de algunos objetos literarios estudiados y el acto de escritura de críticos y críticas. Casi veinte años después de iniciado el proyecto y con la publicación del último tomo que cierra el ciclo de los 12 volúmenes podemos revisar lo que Rosa (1999) llamó “el problema de lo muy conocido”, de lo que está tan próximo al tiempo y al lugar del investigador que lo podría conducir a una falta de perspectiva histórica. Ante la pregunta: “¿Cuánto tiempo debe pasar para que reconozcamos en un hecho su cualidad de histórico?” (Rosa, 1999: 18), Jitrik y su *HCLA* configuran una posible respuesta al enmarañamiento del tiempo. La obra es una continua reflexión sobre la literatura, la crítica y la historia que se apoya en el ejercicio de contar una historia de singularidades, esos “estallidos de significación” a los que Jitrik se refería.

## Referencias

- Alazraki, Ruth (2019). “La lectura de la revista *Martín Fierro* (1924-1927) desde las historias de la literatura argentina posdictadura. Estrategias de la historización literaria. Guadalupe Maradei (coord.) *Historias de la literatura. Asedios desde el Sur* Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. 249-281.
- Barthes, Roland (1992) [1963]. *Sobre Racine*. México: Siglo XXI.
- Battilana, Carlos (2006). “El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. Proyecciones”. *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 5: La crisis de las formas*. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Alfredo Rubione. Buenos Aires: Emecé. 101-127.
- Battilana, Carlos (2018). “Revistas de poesía: proyectos estéticos y controversias críticas. De la dictadura a la democracia”. p.. En *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 12: Una literatura en aflicción*. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Jorge Monteleone. Buenos Aires: Emecé. 477-517.
- Dalmaroni, Miguel (2004). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina; Santiago de Chile: RIL. Disponible en: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1/pm.1.pdf>

## f

Delgado, Verónica (2014). "Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas". Verónica Delgado, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers (coords.) *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. 11-25.

Eujanián, Alejandro y Alberto Giordano (2002). "Las revistas de izquierda y la función de la literatura: enseñanza y propaganda". *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 6: El imperio realista*. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Emecé. 395-413.

Maradei, Guadalupe (2014a). "Periodizaciones en tránsito: vínculos entre serie literaria y serie histórica en la *Historia crítica de la literatura argentina*". *Filología*, n. 46. 107-124. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/filologia/article/view/2460>.

Maradei, Guadalupe (2014b). "Historias de la literatura argentina posdictadura: dilaciones e intervenciones sobre el canon". Lidia Amor, Florencia Calvo y Mariano Saba (coords.) *El erudito frente al canon II. Por una filología de la historia literaria*. Buenos Aires: EUDEBA.

Méndez, Évar (1924). "Rubén Darío, poeta plebeyo". *Martín Fierro*, n. 1, feb. 2. Disponible en: <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/1-12/>

Marsimiam, Silvia y Marcela Grosso (2009). *Panorama de la literatura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Molina, Daniel (1999). "La literatura argentina encontró su historia". Entrevista a Noé Jitrik. *Clarín*, 8 ag. Disponible en: <http://elijineteinsomne2.blogspot.com/2008/11/noe-jitrik-un-cuento-es-una-derrota.html>

Mudrovic, María Eugenia (1999). "El arma periodística y una literatura 'necesaria'. El caso *Primera Plana*". *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 10: La irrupción de la crítica*. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Susana Cella. Buenos Aires: Emecé. 295-312.

Panesi, Jorge (2000). "Las operaciones de la crítica: el largo aliento". Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.) *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo. 9-22.

Patiño, Roxana (2006). "Revistas literarias y culturales argentinas

de los 80: usinas para pensar una época". *Ínsula*, n. 715-716. Disponible en:

[https://www.insula.es/sites/default/files/articulos\\_muestra/INSULA%20715-716.htm](https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20715-716.htm)

Pizarro, Ana. (1989). "Problemas historiográficos de nuestras literaturas: discurso literario y modernidad". *Revista de Literaturas Modernas*, anejo V, vol I. 69-82. Disponible en: <https://bdigital.uncu.edu.ar/12619>

Rapalo, María Ester y María Teresa Gramuglio (2002). "Pedagogías para la nación católica: *Criterio* y Hugo Wast". *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 6: El imperio realista*. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen María Teresa Gramuglio. Buenos Aires: Emecé. 447-475.

Román, Claudia (2003a). "La prensa periódica. De *La moda* (1837-1838) a *La Patria Argentina* (1979-1885)". *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 2: La lucha de los lenguajes*. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Julio Schwartzman. Buenos Aires: Emecé. 439-467.

Román, Claudia (2003b). "Tipos de imprenta. Linajes y trayectorias periodísticas". *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 2: La lucha de los lenguajes*. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Julio Schwartzman. Buenos Aires: Emecé. 469-484.

Román, Claudia (2010). "La modernización de la prensa periódica, entre *La Patria Argentina* (1879) y *Caras y Caretas* (1898)". *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 3: El brote de los géneros*. Dir. Noé Jitrik. Dir. de volumen Alejandra Laera. Buenos Aires: Emecé. 15-37.

Rosa, Nicolás (1999). *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.

White, Hayden (1992) [1987]. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Buenos Aires: Paidós.

# VIAJES AL MÁS ALLÁ: IDENTIDAD MUTANTE Y FICCIONALIZACIÓN EN LA OBRA DE MARIO BELLATIN

**Alejandro Useche**

Universidad de Concepción, Chile  
alejandrouseche@udec.cl

Recibido: 06/04/2019. Aceptado: 21/04/2019.

## Resumen

En el marco de una lectura simbólica, este trabajo busca dar cuenta de la conciencia del carácter ficcional de toda identidad en la narrativa de Mario Bellatin, en particular en los textos *Jacobo el mutante*, *El libro uruguayo de los muertos* y *La mirada del pájaro transparente*. Se realiza una indagación de las constelaciones simbólicas (Durand, 1993, 2012; Garagalza, 1990) que posibilitan el aprovechamiento máximo que Bellatin efectúa del carácter artificial y maleable y, por ende, mutante de la identidad, privilegiando diversas manifestaciones del mito del viaje iniciático, sobre todo los realizados tanto por el migrante terreno como por el ultraterreno. Con respecto a este último, se plantea una homología entre el ingreso al Más Allá o al *Mundus imaginalis* y los procesos de ficcionalización.

**Palabras clave:** Symbolismo - Mito - Migración - Narrativa latinoamericana - Mario Bellatin

## JOURNEYS TO THE BEYOND: MUTANT IDENTITY AND FICTIONALIZATION IN THE WORK OF MARIO BELLATIN

### Abstract

In the frame of a symbolic reading, this work seeks to highlight the awareness of the fictional nature of any identity in the narrative of Mario Bellatin, particularly in the texts *Jacob the mutant*, *The uruguayan book of the dead* and *The transparent bird's gaze*. An investigation is made of the symbolic constellations (Durand, 1993, 2012; Garagalza, 1990) that allow the maximum use that Bellatin makes of the artificial and malleable character and, therefore, mutant of the identity, privileging diverse manifestations of the myth of the initiatory journey, above all, those carried out both by the terrestrial migrant and by the ultra-terrestrial. With regard to the latter, a homology between the entrance to the Beyond or the *Mundus Imaginalis* and the processes of fictionalization is proposed.

**Keywords:** Symbolism - Myth - Migration - Latin American narrative - Mario Bellatin

## De las constelaciones simbólicas al mito

Bajo las apariencias más diversas de su textura narrativa, la obra de Mario Bellatin atesora en su sima mitos de un gran capital psicosocial. Para poder sacarlos a la luz, una lectura simbólica resulta provechosa, en particular la de naturaleza mitocrítica por su asunción del mito como “modelo matricial” de toda narración, literaria o no (Durand, 2012: 105). Para ello, nos abocaremos a una labor más o menos detallada de observación, seguimiento y agrupamiento de los símbolos de las narraciones *Jacobo el mutante*, *El libro uruguayo de los muertos* y *La mirada del pájaro transparente* (publicados en 2002, 2003 y 2012, respectivamente) con la finalidad de articular “enjambres” o “constelaciones simbólicas”, esto es, símbolos convergentes que conformen conjuntos cuyo hilo diacrónico a lo largo de estos textos permita descubrir los “paquetes sincrónicos” de los mitos subyacentes (Durand, 2012: 105-106; Castro Merrifield, 2012: 56). Estas constelaciones, por vía de la analogía ( semejanza formal) y de la homología (semejanza estructural o funcional) revelarán las variaciones de los distintos mitemas. Estos, a su vez, permitirán la reconstrucción del mito dominante que crea la estructura simbólica del texto. Proponemos que las constelaciones simbólicas formadas en las tres obras arriba señaladas apuntan al mito del migrante, tanto terreno como ultraterreno. Este mito no es sino un desarrollo plástico y personal del arquetipo del ser humano como extranjero. Ello implica la irrupción de lo radicalmente heterogéneo en la sociedad, aquello que hace posible la renovación de las identidades individuales y colectivas.

Estas constelaciones simbólicas se fundamentan en la concepción del símbolo como ese tipo especial de signo que establece una fuerte solidaridad o “similitud interna” entre los planos de la expresión y del contenido. De esta manera, el símbolo no realiza una labor de sustitución, no alude a un significado previamente establecido y conocido. Por el contrario, “a través de la figura se manifiesta un sentido” (Garagalza, 1990: 54). El símbolo genera recorridos por campos semánticos múltiples desde las

cualidades intrínsecas de su expresión y opera desde las analogías y las homologías, hilvanando correspondencias o correlaciones entre imágenes o acciones disímiles para poder expresar lo que de otro modo no sería posible. La correlación o isomorfismo entre forma y expresión hacen del símbolo, según este criterio, algo siempre motivado. En palabras de Durand, en esta acepción del símbolo se destacan los siguientes aspectos:

Primero, el aspecto concreto (sensible, lleno de imágenes, figurado, etc.) del significante; luego su carácter optimal: es el mejor para evocar (dar a conocer, sugerir, epifanizar, etc.) el significado; y, por fin, este último es 'algo imposible de percibir' (ver, imaginar, comprender, etc.) directamente o de otro modo (Durand, 1993: 18).

### **El migrante terreno**

Una de las premisas cardinales de *Jacobo el mutante, nouvelle* de Mario Bellatin, es la noción de que la identidad es un constructo, y precisamente en la medida en que es un artificio siempre puede convertirse en una nueva al responder a un proceso sin término. La estabilidad y fiabilidad de las identidades es, bajo esta perspectiva, ilusoria y fantasmal. Según esta premisa, no es posible que la identidad sea la manifestación de una esencia, de una pauta básica; no se despliega a partir de una lógica evolucionista que parte de formas elementales e infantiles de la identidad hasta sus expresiones maduras y plenas. La identidad no puede traducirse en la notación de una vida interior definida y, por lo tanto, semiotizable. Por el contrario, es vertiginosa en su constante mutación.

Jacobo Pliniak, el protagonista de una supuesta narración del escritor austríaco Joseph Roth relatada en el texto de Bellatin, migra a Estados Unidos huyendo del pogromo ruso contra los judíos como él. Encarna de modo palmario cómo el migrante tiende a experimentar una reinvencción de su identidad bajo nuevos cielos, con un nuevo idioma, junto a personas distintas y circunstancias inéditas. Jacobo, otrora tabernero y maestro, ahora hace las veces de rabino, pero de uno que no lee la Torá

ortodoxamente ni cumple los ritos según las costumbres antiguas; por el contrario, anima a sus feligreses a abandonar su religión (Bellatin, 2013: 270), comportamiento compartido por otros inmigrantes judíos: “Muchas de las familias asentadas en la región han comenzado a abandonar sus antiguas creencias, han empezado a tratar de olvidar la religión de sus antepasados” (269). Esta situación implica una dilución de los valores tradicionales en pro de un proceso cada vez más radical de transformación por parte de Jacobo. En ese sentido, el personaje es marcadamente liminal: vive de continuo en una no estructura, en una abertura completa.

Desde un inicio, Jacobo Pliniak estuvo signado por este carácter limítrofe. Cuando vivía en Rusia, usaba su taberna La frontera, ubicada en la linde, como fachada para ayudar a los judíos rusos a escapar del exterminio. El nombre, el emplazamiento geográfico y la función de esta taberna hacen de su dueño un personaje de los bordes. Esto se refuerza significativamente si consideramos estos elementos a la luz del ritual de Jacobo de cruzar, vestido y al atardecer, un río fronterizo todos los jueves. Primera bisagra, la espacial: atravesar un río ubicado en la frontera, esto es, en el paso entre dos mundos, conecta con el imaginario escatológico del cruce del mar de la muerte o de las aguas del inframundo, como ocurre con el viaje al Más Allá mesopotámico, según el *Poema de Gilgamesh* (episodio de la visita a Utnapishtim y su esposa), los mitos grecorromanos antiguos en torno al cruce de la Estigia para acceder al Hades o con los viajes al Más Allá en la mitología oceánica, especialmente polinesia. (Por señalar algunos casos relevantes, consúltense los mitos polinesios “Viaje a la isla del Sol” y “Hacia el país de los espíritus”, en McDughann, 2006: 205-208, 225-228). Cabe señalar que cuando Jacobo emigra a Estados Unidos lo hace atravesando las aguas en un barco; esto refuerza la inserción de dicho viaje en los desplazamientos escatológicos y, por consiguiente, en el ámbito de las muertes simbólicas.

Segunda bisagra, la temporal: Jacobo ayuda a los prófugos a cruzar la frontera a medianoche, y realiza su ritual del cruce del río al atardecer. Atardecer y medianoche, junto al amanecer y al mediodía, conforman

las cuatro fronteras temporales del día, los cuatro momentos liminales donde ocurren transformaciones cualitativas. La huida por la frontera a medianoche trae consigo asociaciones con el viaje al Más Allá, a otro mundo, dado que si el mediodía es el punto máximo de la travesía del sol por la bóveda celeste, la medianoche es el punto crítico de su tránsito por el inframundo. Estos migrantes terrenos de la *nouvelle* cruzan la frontera en el origen del punto ascendente del día: de la oscuridad más grande del pogromo hacia una nueva luz en otras tierras. Por su parte, el ritual de cruzar las aguas al atardecer es una acción que se contagia de las conexiones, por homología, con el sol muriente, con el sol hundiéndose en el horizonte o en las aguas –como Ra zambulléndose en el Nun primigenio en la mitología del antiguo Egipto–, anuncio de una futura inmersión que el personaje sufrirá en tierras estadounidenses. En fin, estos indicadores textuales son simbolizaciones de la potencialidad liminal de Jacobo Plianik.

En Nueva York, Jacobo prosigue experimentando las mutaciones de su identidad. En un momento decisivo del proceso, por la gracia de una nueva inmersión en las aguas, el personaje emerge convertido en mujer, en Rosa Plinianson (o Rosalyn), a veces entendida como su hija o como su nieta adoptiva. Este hecho insólito e inesperado, nos pone sobre la pista de un devenir de gran complejidad: Rosa aparece, a un mismo tiempo, como niña y como anciana. En sí misma es fronteriza y hace coexistir los opuestos: no sólo la juventud y la ancianidad, sino el inicio y el fin, la inocencia y la sabiduría, la ignorancia y la experiencia, el pasado y el futuro, el yo y el otro. Su existencia implica una tensión ontológica máxima; de allí las contradicciones de este personaje que comentaremos de inmediato.

Y es que el Nueva York relatado por esta *nouvelle*, en algún punto entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, es el escenario del surgimiento de un sinfín de nuevas academias de baile, impulsadas o apoyadas, en gran medida, por extranjeros:

La aparición de estas escuelas propició asimismo la inmigración de una gran cantidad de músicos. Hubo

aficionados a instrumentos primitivos y ejecutantes de música clásica. Incluso apareció uno que inventaba sus propios instrumentos, muchos de los cuales se tocaban solos (Bellatin, 2013: 274).

El Comité de Damas de la ciudad, representante de la comunidad inmigrante judía ortodoxa, se opone enérgicamente a estas instituciones nuevas. Este comité está asociado al golem, criatura artificial pergeñada, según el hipotexto mítico, para defender al gueto de los invasores, aunque en este caso tiene el propósito de defenderse de las nuevas prácticas y de las transformaciones culturales. Esta resemantización de la figura folclórica y mítica judía del golem alude a fenómenos de resistencia al diálogo intercultural y a una franca negativa de desapegarse de las identidades colectivas. Rosa Plinianson, miembro de este comité, se supone que está en contra de la avanzada de las academias de baile y desea atacarlas desde su interior y crear un golem que las anule. Pero, una vez dentro y en una progresión inconsciente, Rosa está a favor de ellas, al punto tal de que decide crear, “de la noche a la mañana, su propia academia de baile” (277).

El tránsito de Jacobo Pliniak a Rosa Plinianson está marcado por la acción de desaprender y reaprender. En este punto, el migrante terreno, a partir de estas constelaciones simbólicas, se vuelve una expresión singularizada del arquetipo del ser humano como extranjero en su acepción más universal y de cómo este se relaciona con la ilusión de la identidad. Este reaprendizaje se puede entender de varias maneras:

1) Como apostasía, dado el carácter heterodoxo de realizar los ritos y de leer las Escrituras, así como de concebir, en general, la relación con lo divino.

2) Como redescubrimiento del sentido en términos de recorridos posibles para la construcción de contenidos. Esto se hace patente en dos gestos especulares: por un lado, en el ejercicio de Rosa de encontrarle coherencia a los aparentes “ruidos” que producían las academias y, por otro, en descubrir melodías en el corazón del silencio apostada “bajo su reloj de pared” (283). En ambos casos, de lo informe, de lo indefinido, se aprende a trazar nuevas

formas y sentidos plausibles.

3) Como facultad creativa autónoma que posibilita hábitos y creencias nuevos. Esto queda simbolizado por aquellos miembros de las escuelas de baile que fabricaban sus propios instrumentos musicales, los cuales sonaban solos, o en el gesto extremo de la transformación de Jacobo en mujer.

4) Como olvido capaz de constituirse en fuerza recreadora de la identidad. El olvido es una suerte de borradura y reescritura de la vida. Esto nos recuerda a la afirmación de Bellatin ofrecida en una entrevista realizada por Alicia Ortega en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, en la que afirma que le interesaba más “describir” que escribir:

De lo que soy consciente y de lo que siempre he sido consciente es de escribir describiendo, que es otra categoría más [...], que es que el hecho de yo ser escritor es como responder a este impulso de la escritura, pero después hay un proceso, que es donde realmente me siento escritor, cuando voy describiendo, porque en ese primer momento de la escritura es donde surge una serie de elementos que, curiosamente para mí, no son importantes y para el común de la gente y por eso es que hay tantos malos libros, es lo fundamental de la literatura; por ejemplo: la imaginación desbordada, la cantidad de personajes complejos, el lenguaje poético... Toda esa parte es la que tengo que borrar porque para mí es más importante lo no dicho que lo dicho. [...] Lo que yo pretendo, de alguna forma, con mi escritura es crear una suerte de andamios, de vacíos, para que el lector, de alguna forma, ingrese a este universo y se convierta en una suerte de coautor, de cómplice (Bellatin y Ortega, 2014: 4'06"-5'26").

De esta guisa, Bellatin escribe para describir, y deja unas huellas escriturales que constantemente son utilizadas para resemantizarlas bajo tres operaciones frecuentes que abordaremos más adelante: a) la repetición, b) la ampliación y c) la conducción a nuevos niveles ficcionales.

Ahora bien, el reaprendizaje del ser humano en cuanto intrínsecamente extranjero implica la asunción del cambio y el movimiento constantes, simbolizados por las

academias de baile, espacios para aprender a mantenerse en movimiento, para captar el flujo incontenible de la vida. Esta es la razón por la que el baile, en este texto de Bellatin, es su “arco narrativo” (2013: 274), una imagen-motor que condensa el gesto fluido de la mutación que sufren las identidades.

En consecuencia, a partir de esta idea, el texto genera una ligazón entre el movimiento del baile y el de las aguas. Jacobo siempre realiza en Rusia su inmersión ritual o *mikvé* en aguas corrientes, como las de ríos o arroyos. Asimismo, toda la comunidad neoyorkina vive en las cercanías de aguas limpias, movientes, en un “bello remanso”, todo ello en fuerte contraste con las viviendas de los miembros del Comité de Damas, rodeadas de aguas estancadas, putrefactas, malolientes y saturadas de insectos (275). El apego a las identidades pretéritas es, en consecuencia, un estado anti-dinámico que genera descomposición y plagas psicosociales. En un ademán opuesto, Rosa Plinianson se abre al entorno y a la posibilidad del cambio a través de su actividad en la escuela de baile, forma de expresión autóctona que le permite vincularse con las prácticas ancestrales de la nueva cultura a la que está ingresando: “Uno de los miembros del comité de damas sabía que los primeros pobladores, los habitantes originales, habían basado su vida social en la adoración del baile” (282).

En otro orden de ideas, la muerte de Jacobo y su renacimiento en las aguas en forma de Rosa Plinianson, dentro de los límites del imaginario mítico judío, viene a ser una escenificación libre e inconvencional de la *shekinah*, término rabínico y cabalístico que designa el don que Dios otorgó a la humanidad después de la destrucción del primer templo de Jerusalén, la presencia divina que, a partir de ese momento, residió con el pueblo de Israel durante su prolongado exilio. La *shekinah*, que es la “moradora”, la “que habita” o “reside”, desde un primer momento está vinculada al exilio: cuando el primer hombre, Adán, pecó y fue expulsado del Edén junto a Eva, según Joseph ibn Gikatilla, rabino de los siglos XIII y XIV, “arruinó el sistema, rompiendo los canales hasta el punto de detener el agua de los depósitos y entonces la *Shekinah* se fue. El conjunto se desestructuró” (Gikatilla

citado por Vert, 2018). Gikatilla pone en evidencia la relación que hay entre el abandono de la *shekinah* o Presencia de Dios y el estancamiento de las aguas como un estado negativo. Este estado desafortunado o caída moral de Adán y Eva establece un vínculo, por asociación, con las aguas inmóviles y pestilentes que circundan las viviendas de los miembros del Comité de Damas en el texto de Bellatin.

El rabino cordobés, en *Puertas de la luz*, explica cómo, tras las dos destrucciones del Templo de Jerusalén, la *shekinah* mora en el corazón de los hombres. Y añade: “Así cada vez que se reconstruye el templo en el corazón de un hombre justo, la *Shekinah* viene para residir en él, a pesar de que aún esté en este mundo, es decir, en el exilio” (Gikatilla citado por Vert, 2018). Estos hipotextos cabalísticos son reelaborados por Bellatin en un proceso de simbolización de la naturaleza exiliada del ser humano quien, en realidad, no posee patria, salvo su propia alma, la cual cuando está en vigilia y desautomatizada, lleva a la *shekinah* en su interior. Es así como la patria es móvil y se desplaza con la persona. Por ello, vivir en el exilio implica una reconstrucción constante del templo interior para que la *shekinah* pueda habitarnos.

Jacobo, como personaje protagonista, deviene *shekinah* para constituirse en un “*personaje-maestro*”, en “un guía del *gran nombre de Dios*”, esto es, del Tetragramaton, el nombre de cuatro consonantes del dios de Israel (Bellatin, 2013: 279). La *shekinah* no solo es la moradora del templo, sino también es el Nombre de Dios. Esta doble acepción del término permite entender que la *shekinah* habite en el corazón del hombre en cuanto templo móvil como un acto de ser habitado por el Nombre de Dios, por su Verbo. En una lectura laica de la imagen, el alma del hombre en exilio al reconstruir su patria interior es habitada por la palabra. La inacabable labor de reconstrucción del templo psicológico involucra un *verbo mutante*, un lenguaje experimental. Esto es una constante en las experiencias de inmigrantes, quienes se enfrentan, inevitablemente, a una mutación idiomática. Incluso, en los casos en que se emigra a una tierra donde se hable el mismo idioma, las diferencias dialectales lo insertan en

complejos procesos de transformación. En consecuencia, el exilio es una forma de experimentación o manipulación del código verbal, incluido el prosódico. Las mutaciones del lenguaje conllevan saltos cualitativos en la visión de mundo. Ser inmigrante es aprender a ser siempre otro. El extranjero es símbolo de la monstruosidad, es el mutante de las idiosincrasias y de las palabras que las manifiestan, un cruce de caminos, una vida permanentemente liminal. Sin embargo, en última instancia, es posible aseverar que toda la humanidad es inmigrante. Todos provenimos de algún otro lugar. Esta situación se sugiere en el texto de Bellatin cuando se afirma que los colonos de América del Norte, los cuales desplazaron y diezmaron a los aborígenes que los antecedieron, se convirtieron, en algún momento, en los nuevos indígenas de la región (2013: 282).

Este talante fronterizo es patente en Rosa Plinianson quien, sin dejar de ser ella, no ha dejado completamente de ser Jacobo. Bajo este aspecto, el personaje es un palimpsesto que siempre permite entrever los atisbos de una escritura preexistente. En otras ocasiones, el personaje es plenamente híbrido, especialmente cuando se viste o disfraza de Sor Gertrudis la venerada, santa del siglo XIII, en una intercepción de lo judío y lo cristiano. Jacobo-Rosa es la puesta en escena de la vivencia de una muerte simbólica propulsada por la concienciación de nuestra condición de extranjeros y de la artificialidad de cualquier identidad.

## **El hombre en la jaula**

Al contrario de lo que ocurre en *Jacobo el mutante*, los padres de los dos hermanos del relato *La mirada del pájaro transparente*, del mismo autor, son el símbolo del ser humano aferrado a la ilusión de la identidad y del precio que se puede llegar a pagar por naturalizar lo que es una construcción psicosocial. Estos padres, habitantes de un departamento-fortaleza, de donde se defendían de cualquier renovación de la cosmovisión religiosa ortodoxa, son los dos elementos estáticos del relato. En cambio, los

dos tíos mercaderes vienen a asumir los roles dinámicos. Como mercaderes encarnan el intercambio y en sus largos y cíclicos viajes se mantienen siempre en movimiento, en contacto con el mundo. Expertos en “eludir fronteras”, estos tíos son los agentes de la transformación (Bellatin, 2013: 248). Cada dos años, mediante la estratagema del reciclaje del pájaro negro que les entregaban a los padres de los protagonistas, renovaban la posibilidad de la desestructuración de las estructuras preexistentes y, por lo tanto, de la liberación de las ataduras ideológicas.

El pájaro que entregaban cada dos años era siempre asesinado mágicamente por los tíos y reemplazado por uno nuevo. Una y otra vez llegaban al departamento-fortaleza, en El Cairo, para “mejorar la vida espiritual en nuestro hogar” y para acusar a sus padres de “idólatras” tras largas conversaciones sobre el lado más radical y fanático de la religión (248-251). Sin embargo, la suposición de que este gesto se había estado repitiendo puede tomarse como un indicador del fracaso de dicha misión: todo había sido inútil.

El pájaro, por su ligereza y su facultad de volar, es un ser fundamentalmente aéreo y está vinculado al acceso a las alturas. Su flotación y posibilidad de ascenso lo convierten con mucha frecuencia en expresión simbólica que constela los procesos de espiritualización y liberación en oposición a los de corporalización y esclavitud. Los padres, al recibir al pájaro, lo introducían en una jaula, la cual permanecía abierta. Los hermanos dormían, alternadamente, con el pájaro enjaulado junto a sus camas. Si el pájaro en cuestión encarna la posibilidad de desatarse de los nudos ideológicos, el hecho de que la jaula permaneciera siempre abierta sin que el pájaro jamás se escapara implica que la liberación no estaba garantizada por la presencia del ave, no era un hecho, sino una virtualidad. Exigía la voluntad como detonante. El pájaro, liberación latente, se mantiene encerrado en la jaula, contenedor reticular que indica la fuerza encapsuladora e inmovilizadora de los códigos, en este caso, religiosos.

La localización del ave junto a las camas de los hermanos puede sugerir que la esperanza está puesta en

las nuevas generaciones, las cuales tienden a estar más abiertas a las novedades. No obstante, estos hermanos eran mantenidos permanentemente en la ignorancia por sus padres. Uno de ellos comenta: “Años después maldije a nuestros padres por habernos mantenido en la ignorancia” (Bellatin, 2013: 253). Esta ceguera los condujo a cometer el error de asesinar al pájaro antes de la llegada renovadora de los tíos: “En ese momento no podíamos saber que el remedio que habíamos ideado, retorciéndole el cuello al ave, iba a terminar siendo peor que la enfermedad” (253). Los tíos, al comprender la situación frente al edificio del departamento-fortaleza, dejaron volar al pájaro sustituto, el cual resultó ser transparente, como el aire, que simboliza el pensamiento, o como el cristal que es la clarividencia, la capacidad de ver más allá de lo inmediato.

Si bien el pájaro en la jaula siempre era negro, podríamos inferir que cuando estaba en posesión de los tíos era transparente. Esta dualidad es reveladora de lo que cada persona hace con lo que dispone o de cómo cada quien actualiza sus potencialidades. Durante su viaje, los tíos llevaban consigo una “jaula vacía” para poder “preservar el viento” mientras que el ave era resguardada en una caja de madera. Esta jaula contenedora del viento abre el compás para una serie de recorridos de sentidos posibles. El viento, por su movilidad, incluso, agitación, es adaptable, inestable, flexible y puede aludir a las realidades dinámicas y cambiantes. Por ser respiración y soplo, es espíritu que anima todas las cosas, la fuerza intelectual, abstracta –por ser el aire el elemento menos corpóreo– que encarna la idea y la mente. De esta guisa, los tíos traían de sus viajes cíclicos nuevas ideas o formas de emplear el pensamiento, cosmovisiones diferentes, palabras renovadoras, creencias ajenas. Pero esta regeneración fue sistemáticamente rechazada: “Sin embargo, ningún cambio fue capaz de hacerles entender a nuestros padres que Dios es el mismo para todos. Mientras más contacto tenían con las innovaciones que experimentaba nuestra sociedad, más se regodeaban en sus ideas” (253). Esta osificación del espíritu condujo al exterminio de los padres por sus hijos, representantes de la nueva sociedad. Los pies de la madre, raíces culturales

profundas, ya estaban enfermos y finalmente son cercenados. El departamento-fortaleza termina convirtiéndose en un patíbulo donde se ajusticia la intolerancia: los hijos eliminan a toda la familia. Los hermanos quedan libres de “escribir *suras* nuevos en las paredes”, esto es, de reescribir su identidad (255).

### **El migrante ultraterreno**

Una de las ideas vertebrales que subyace en todo *El libro uruguayo de los muertos* es la de que, sin importar dónde o cuándo estemos, la realidad nunca será monolítica, compacta, consistente, cerrada, unívoca y firme. Por el contrario será radicalmente multidimensional. El aquí y el ahora, siempre porosos e inestables, están abiertos y coexisten con un sinfín de realidades paralelas. A su vez cada una de esas realidades existe en un indefinido número de niveles de efectividad. La pluralidad de niveles de existencia de una misma realidad corroe cualquier ilusión de codificación. La mente concreta y analítica resulta insuficiente para abarcar la complejidad y el carácter inasible de lo que implica vivir en el vórtice de convergencia de tantos mundos simultáneos. Ante el colapso de lo conceptual, la aproximación simbólica permite la articulación paradójica, tensa, ambigua e hipertextual de las realidades.

La primera realidad que es pulverizada en *El libro uruguayo de los muertos* es la noción del yo. Esta novela, fuertemente ego-centrada y bajo la estrategia epistolar, exhibe de forma monologante y reiterativa la vida de un Bellatin narrador y protagonista. A pesar de esto, mientras que con una mano se moldea incansablemente su figura, con la otra se la pone en crisis, se le resta consistencia y cohesión y se la ficcionaliza una y otra vez hasta prácticamente evaporarla. Esto último se debe a una clara conciencia del carácter falaz de toda identidad. En correspondencia con estas ideas, el narrador comenta:

Creo que ya entiendo por qué utilizo ahora las fotos en mis libros. Me parece que para apreciar de una manera directa lo irreal en lo que estamos atrapados. Para mirar con

tranquilidad los fantasmas, los tiempos paralelos, los vivos y los muertos comiendo de un mismo plato de arroz que suelen aparecer en mi cuarto justo antes de que me vaya a dormir (Bellatin, 2014: 278).

El narrador, atento a la naturaleza ilusoria de la realidad, se da a la tarea de auto-mitificarse. Si todo es mundo sensible o fenoménico, entonces más vale hacerse cargo de la imagen propia cabalmente, entregarse a la “mundificación” del yo, a su invención consciente. Esta voluntad de mitificación sobre sí mismo que realiza Bellatin nos recuerda a lo que Dru Dougherty apunta con respecto a Ramón del Valle-Inclán, escritor español:

Bohemio, *dandy*, vate ocultista, aristócrata de las letras, embajador intelectual, portavoz del pueblo —estas son algunas de las máscaras que se ponía en vida, consciente de que los demás iban a deformarle si antes él no se deformaba a sí mismo (Dougherty, 1992: 203).

Esta deformación de su persona Bellatin no sólo la lleva a cabo desde su vida pública<sup>1</sup> sino también desde su escritura. El texto literario sería el espejo esperpéntico que devolvería su imagen deforme, magnificada y trascendida.

---

<sup>1</sup> Dentro de los abundantes ejemplos que se podrían mencionar, valgan sus apariciones en los medios de comunicación, las cuales vienen acompañadas de elementos escénicos mitificadores como cuando asiste a una entrevista en el programa televisivo *Contraseñas* vestido con un “traje de trabajo japonés” o cuando aparece en el programa *La Pura Verdad* ataviado como monje, sin contar la proyección lúdica y mítica que le permitieron, por un tiempo, las prótesis artísticas, tal el caso de aquella en forma de falo en el célebre encuentro fotografiado con Marilyn Mason. Toda esta labor es proseguida en sus redes sociales, como Facebook e Instagram. Asimismo, generar una amplia zona de confusión entre lo biográfico y lo ficticio es precisamente una de las estrategias automitificadoras más potentes que permite que su historia de vida se cargue de una fuerza surreal al tiempo que los episodios más insólitos de sus textos se hagan más reales o veraces. Por último, sus opiniones acerca de su escritura construyen una imagen pública de gran capital mítico, como aquellas que versan acerca de cómo él escribe para describir en pro de la eliminación de la “imaginación desbordada” o de la “complejidad de los personajes”, entre otros aspectos, cuando, en realidad, muchos de sus textos narrativos son marcadamente imaginativos —“historias tan fuera de la realidad”, en palabras del autor— y abundan en protagonistas de complejión híbrida y psicología muy densa (D’Artigues y Bellatin, 2017; Banducco y Bellatin, 2017; Beltrán, Lavín y Bellatin, 2017).

Empero, el escritor desdoblado en narrador ha llevado esto a tal extremo que su propia imagen mitificada, al crecer tanto, queda totalmente atomizada gracias a sus contradicciones, silencios e inconsistencias (de las cuales los frecuentes cambios anímicos son los menores), así como al efecto de redimensionamiento por absorción de identidades ajenas. La labor de fabricación de su imagen en el texto es tan fuerte que por más que incluya abundantes elementos biográficos constatables el resultado, en definitiva, no deja de ser apócrifo. La paradoja se podría sintetizar como sigue: dado que el yo es una entelequia, soy libre de forjarlo a mi gusto y para ello genero incontables pequeñas variaciones sobre los mismos rasgos y me sirvo de otras identidades con las que mantengo alguna conexión simbólica; finalmente, el híbrido resultante es el culmen de una artificialidad que desea anularse. El gesto mítico en cuestión involucra, desde esta perspectiva, una fuerte pulsión de muerte expresada iterativamente en su deseo de suicidio, en sus “ganas de morir bien”, en el acoso metafísico que lo asfixia –como a Franz Kafka– y lo hace escuchar los “zumbidos del alma” (Bellatin, 2014: 348, 395, 429).

El título de la novela de Bellatin efectúa un guiño a la literatura clásica escatológica universal, aunque resulten especialmente relevantes el *Libro egipcio de los muertos* y el *Libro tibetano de los muertos* con los que funda sutiles semejanzas y articula paquetes sincrónicos míticos de gran capital constelador. Con respecto al primero, resalta la saturación de imágenes generada por una profunda iconofilia. El *ba*, uno de los cuerpos sutiles del difunto, realiza el viaje al Más Allá, debiendo enfrentar muchos retos y enemigos. Dentro de sus acciones más recurrentes está la de “comer” o absorber los poderes de cada uno de los dioses en su camino al Juicio de Osiris (Anónimo, 2009). Esta deglución divina, ya presente en obras mucho más antiguas como el “Himno caníbal”, perteneciente a los *Textos de las Pirámides*, en la novela de Bellatin se convierte en un ejercicio de apropiación de identidades por parte del protagonista en su camino al Juicio Final para el que se prepara concienzudamente. La faena de apropiación la realiza por contigüidad (como sucede con Sergio Pitol y con sus perros, por ejemplo Perezvón o

Chispitas) o por asociación (como ocurre con su abuelo, con Wendy Weeks o con Tadeo, entre otros). Pero el *Libro egipcio de los muertos*, dada su intensa iconofilia, como ya se ha señalado, concibe a todas las imágenes de la Duat, del Más Allá, como reales hasta sus últimas consecuencias. El *ba* no está atrapado en un mundo de ilusiones, y en este punto la novela de Bellatin toma distancia de su hipotexto egipcio.

Al contrario, *El libro tibetano de los muertos*, con fuerte influencia budista, asume que lo experimentado como realidad es un espejismo y que lo único existente es el Uno. Su índole iconoclasta se opone drásticamente a la travesía por la Duat. Tras la muerte, el viaje por el Bardo Thödol durante 49 días es un ejercicio de vigilia para vencer el engaño de las imágenes y lograr la reencarnación. Todas las imágenes que enfrenta en este mundo intermedio son proyecciones psíquicas de su alma, incluyendo a los dioses, sean estos iracundos o pacíficos. En especial, cuando el difunto experimenta la fase onírica del Chönyid Bardo, se enfrenta con retos o peligros que son, en realidad, ilusiones kármicas, “proyecciones *sangsáricas*” de su existencia previa (Jung, 2003: 32). Se desarrolla un viaje arduo que va desde los procesos de desmembramiento del cuerpo bárdico –que recuerdan a las mutilaciones progresivas del abuelo del Bellatin narrador, su doble ancestral– hasta el sacrificio completo del ego, es decir, de la mente consciente. La estabilidad y la seguridad ilusorias de la conciencia son un lastre del que hay que zafarse. El difunto encara un mundo vertiginoso de presencias fantasmales que son tercetos residuos del estado consciente de su vida anterior. Para superar esta situación se requiere comprender que todo lo contenido en el Bardo Thödol es una proyección de nuestra alma (Anónimo, 2003).

En India, desde la tradición védica, ha sido constante la idea de que todo el mundo sensible es una ilusión, una tejeduría de la diosa Maya, y que ni siquiera los dioses constituyen la realidad última. Esto queda palmariamente expresado en el *Mahabharata*, cuando al cierre de la epopeya todos los héroes, Pandavas y Kauravas, y todas las divinidades, son reabsorbidos por el Absoluto, el Brahman, totalmente irrepresentable, que es el ser y el no

ser. En uno de sus episodios más significativos, el *Bhagavad-Gita*, se plantea que nacer, vivir, morir y matar son quimeras de la mente:

Quien piensa que mata y quien piensa que es matado no conoce cómo actúa la verdad. Lo eterno en el hombre no puede matar: lo eterno en el hombre no puede morir.

Jamás nace, jamás muere. Está en la eternidad: existe por siempre. Ingenerado y eterno, más allá del tiempo pasado o venidero, no sucumbe cuando el cuerpo perece (Anónimo, 1996: II, 19-20).

Estas palabras de Krishna al héroe Arjuna en el campo de Kurukshetra, evocan, en última instancia, aunque en negativo, a las pronunciadas por el protagonista de la novela:

La verdad es que ya no quiero comer, beber, respirar, amar a una mujer o a un hombre o a un niño o a un animal. Ya no quiero morir. Ya no quiero matar. Hazme el favor, por eso, de rasgar la fotografía de autor que aparece en los últimos libros (Bellatin, 2014: 284).

Solicitar que se rompa la fotografía de autor de sus publicaciones comprime el deseo de suprimir la pesada carga de la identidad, no sólo de la máscara social, sino de la imagen reflejada en el espejo. A pesar de la intimidad de la novela epistolar como tipología textual, la voz del narrador busca, por todos los medios, derogar la propia existencia, su mente consciente e, incluso, su propio cuerpo. Sus pulsiones tanáticas convocan las enfermedades para su corrupción. Se desea otro cuerpo, otra modalidad de existencia. Su constante preocupación por la resurrección de la carne, los detallados preparativos para su sepelio y para la confección y uso de su mortaja y de su máscara mortuoria, ambas de papel, lo hacen fantasear con la idea de presentarse bajo otra materialidad en el Juicio Final. No desear ni vivir ni morir es muy cercano a la aspiración budista de dejar de reencarnar para ser reabsorbidos por el nirvana. Esta supresión es una plenitud muy acorde con su confesa sed espiritual y su deseo de acercarse a la presencia de dios (284). La superación de la rueda del Samsara vendría a equivaler a detener la ficcionalización de sí mismo –la cual es una falacia– para convertirse en una autoficcionalización del

Brahman: “Ya no quiero escribir. Ya no quiero vivir. Seré solamente un personaje –como quizá lo predijo el niño musulmán en la mezquita– un personaje más de *El libro uruguayo de los muertos*” (503).

Mario Bellatin ha extrapolado el modelo del viaje escatológico tibetano a su novela. En este orden de ideas, *El libro uruguayo de los muertos* es un viaje al Más Allá que abarca un complejo y desestructurado recorrido por diversas historias, tiempos y lugares a modo de escalas sobrenaturales en las que el protagonista encara todas las formas de una “realidad fantasma”. Las apariciones y sucesos espectrales se repiten sin descanso como ecos o residuos de una mente consciente que se resiste a morir, luchando por tener el control de su propia ficcionalización para, finalmente, desembocar en la aceptación de que se forma parte de un gran teatro cósmico.

Veamos más de cerca las diferentes vías de acceso a la realidad fantasma que Bellatin plantea en su novela. En primer lugar, existen lugares que, por su naturaleza, son propicios para toparse con “apariciones espectrales”, como lo son las *tekkias* o casas sufíes del amor, las catedrales y los cuartos oscuros de revelado fotográfico. Así como en los templos se propicia la manifestación de lo sagrado (hierofanía), de una realidad cualitativamente otra, el cuarto de revelado nos permite ingresar en una oscuridad donde se “revelan” mundos paralelos. Esto cobra especial importancia si tomamos en cuenta que el protagonista, con sus tres cámaras, realiza siempre un trabajo lomográfico. Las fotografías lomográficas, con sus efectos de “barrido”, “aura” y “viñetado”, por su particular cromatismo y atmósfera de enrarecimiento y ensoñación, así como por la facilidad que brindan de superponer imágenes, en fin, por los singulares “errores” típicos de este medio expresivo son ideales para captar “un más allá indefinido” con su propio tiempo y espacio. Estas fotografías, pequeñas y cuadradas, registran realidades simultáneas y nos abren al infinito, a aquello que carece de medida y borde (Bellatin, 2014: 287, 293, 300-301, 306, 316-317, 359, 418).

Una segunda vía de acceso a las realidades fantasma es el viaje. Descuella, sobre todo, la travesía marítima a La Habana, Cuba, como viaje que, por equivalencia

morfológica, constela los Mundos Infernos. La estadia en esta ciudad es referida con las clásicas descripciones escatológicas: se trata de una dimensión donde se vive “un no tiempo”, consistente en “un no estar”, con infinitas horas libres en un estado de inmovilidad y rutina. En este lugar el protagonista participa de discusiones grupales acerca de asuntos que “carecen de razón de ser”, situación que raya en lo irracional (281, 292, 321). Los infiernos, como lo ha explicado James Hillman (2004), son el símbolo del inconsciente, dimensión psíquica en la que no existe el tiempo y el espacio, reino de lo ilógico y de lo que escapa a la consciencia. Así como el inconsciente es lo oculto y clandestino psíquicos, La Habana es la capital de una nación donde todo funciona en los entresijos, plena de reuniones, fiestas y transportes clandestinos, donde se ha impuesto la circulación oculta de la información (281-282, 303, 319). Este viaje al inframundo cuenta con su respectivo guía psicopompo, el Chino, que conduce a Bellatin y a Sergio Pitol por los vericuetos de la isla. Uno de los propósitos principales del viaje es localizar y registrar unos grandes muñecos que están emplazados en distintos lugares de La Habana. Estos estuvieron por mucho tiempo, durante todos los años de “máxima prohibición”, guardados en bodegas y almacenes –imagen elocuente del funcionamiento de lo inconsciente– hasta que fueron ubicados a lo largo del malecón, inclusive, se han convertido en una noticia internacional, metáfora del acto de hacer consciente contenidos ocultos (282, 335).

Los muñecos del malecón, que proyectan vivos colores, “figuras oficializadas” y, por consiguiente, identificadas o gestionadas por el gobierno castrista, son peligrosos. Si se tocan producen descargas eléctricas (319, 333). En realidad, son una fachada, una carnada, una ilusión<sup>2</sup>: “son los muñecos en los que menos se puede

---

<sup>2</sup> La impostura de estos muñecos ya está presente, de algún modo, en ciertas experiencias que, según el autor, han servido de punto de partida para la elaboración de estos pasajes de *El Libro uruguayo de los muertos*. En una entrevista realizada por Daniel Barrón en el programa *Arte afuera*, Bellatin hace referencia al carácter fingido y a la naturaleza “espantosísima” de unos muñecos gigantes con luces de colores al estilo Walt Disney en el malecón de La Habana. De esta forma, entre más se

confiar" (283). Este escenario podría evocar al descrito en *El libro tibetano de los muertos*, el cual, en el marco de un viaje al Más Allá, despliega una serie de apariciones fantasmales divinas de talante demoníaco, que irradian colores (verde, rojo, amarillo, blanco y azul). El viajante en el Bardo Thödol debe ser cuidadoso, vencer la ilusión y comprender que todo se trata de una proyección psíquica.

Junto al mundo de los muñecos del malecón, coexiste otro, no oficializado, no gubernamental, constituido por muñecos más grandes que aparecen y desaparecen de modo fortuito como duendes en las zonas más altas de La Habana, lejos del malecón. Forman una red de muñecos más "serios" y "fuera de la ley" que se han convertido, gracias a mecanismos clandestinos, en "artículos apetecidos" por todos, connacionales y extranjeros. Pero, en este mundo de remesas y control de cambio, todo es, a fin de cuentas, una impostura, una ficcionalización colectiva. Y este aprendizaje lleva al protagonista de regreso a México, dado que le ha permitido "mirar de otra manera la realidad" (318). Este cambio es patente en el hecho de que justo a su regreso llega a pensar que realmente se iba a morir. Y es que este viaje escatológico constituye una muerte simbólica.

Pero no solo Cuba, en su seno, resguarda diversas realidades fantasma. México aparece como una nación esencialmente espectral, repleta de mundos paralelos. En la vida cotidiana de sus habitantes, operando por la gracia de su rico imaginario colectivo, coexisten los vivos y los muertos, codo a codo, rozándose casi. El Día de los Muertos posibilita que tanto los vivos como los extintos coman de un mismo plato de arroz que, por sinécdoque, alude a todo el banquete funerario propio de dicha celebración. Por su parte, el culto a la Santa Muerte convierte a México entero en un gran camposanto por el que caminamos sorteando fragmentos de cadáveres. Estos mundos están en directa relación con el pasado más

---

desea atacar la producción del imperio norteamericano más se la imita; entonces, el anti-modelo oculta un modelo no confesado o inconsciente (Barrón y Bellatin, 2013).

lejano de la sociedad mexicana, sus antepasados aztecas, practicantes de la Guerra Florida y de los sacrificios humanos a los dioses. No se han ido. No murieron. Coexisten, entremezclados, engarzados en el ahora y el aquí con los ciudadanos de a pie. Huitzilopochtli y Tlaltecuhli conviven con ellos cuando están en casa, cuando van al trabajo o cuando van a un *mall*.

El narrador protagonista, en sus diversas peripecias en suelo mexicano, oye voces espectrales de niños, ladridos sobrenaturales, sonidos extraños de todo tipo que aluden a un México oculto. Aunque no todos lo captan, Bellatin, personaje de sensibilidad extraordinaria, es capaz de tantear ese “vacío insondable” que precariamente intenta cubrirse con un “falso piso” (Bellatin, 2014: 298-300, 311). Hasta los lugares más transitados y cotidianos, como el Metro, son espacios donde convergen diferentes mundos paralelos, como sucede en el episodio del diminuto local improvisado del masajista ciego del subterráneo, cuyas paredes de vidrio cubiertas con una cortina permiten atisbar por sus fisuras el transitar de miles de personas. Sin tocarse y a una distancia mínima, el paciente, desnudo, coexiste con la más variada fauna homínida, que va desde usuarios y guardias de seguridad hasta “vendedores de discos, dulces o plumas” (296). Es el mismo México en el que la artista visual Frida Khalo puede estar, al mismo tiempo, viva y muerta. Tras un viaje escatológico dentro de México acompañado por el can psicopompo Perezvón y cruzando poblados de hongos y raíces alucinógenas –imágenes alusivas a los estados alterados de la conciencia y, por consiguiente, a las realidades paralelas–, Bellatin logra dar con el paradero de una Frida Khalo fantasma dedicada a vender comida en un pueblo en medio de la nada.

De esta manera, Bellatin elabora la figura de un *migrante ultraterreno* que constantemente realiza viajes escatológicos al Más Allá. Pero los realiza en este mundo porque desde la existencia cotidiana logra acceder a las realidades paralelas que se le escapan a la mayoría. Y esta labor es bidireccional, dado que los seres de esos mundos simultáneos están en el nuestro como extranjeros. La Frida Khalo fantasma es una extranjera porque es una

difunta en tierra de vivos y pertenece a otro tiempo y a otra ciudad. Además, su padre era oriundo del Imperio austrohúngaro, y aunque ella hablaba español, se comunicaba con su progenitor en alemán. Esta Frida Khalo es una inmigrante que, como todos los que abandonan su patria, se tuvo que reinventar, incluso dedicarse a labores distintas a aquellas relacionadas con su vocación. También tuvo que apropiarse, como todos los inmigrantes, de nuevas identidades que la convierten en un híbrido, en “una suerte de mujer-monstruo” (360). El extranjero es un monstruo psicológico que, al reinventarse en tierras lejanas, se constituye en algo similar al monstruo de Victor Frankenstein, hecho con retazos idiosincrásicos diversos. Bellatin ofrece otras imágenes alusivas a esta situación como el caso de Duardo, el escritor véneto-mexicano al que visita, quien escribe en véneto pero con grafía española. O el del poeta indígena travesti que se traduce a sí mismo del náhuatl al español y luego vierte su obra en fotografías. Estos trámites de escritura, como las designa la propia novela, son verdaderas portentologías lingüísticas y translingüísticas.

Por otra parte, una tercera vía de acceso a las realidades fantasma propuesta por Bellatin en la novela está comprimida en los pasajes dedicados a la Reconstrucción Mística, que es una alusión simbólica a las variadísimas prácticas de la psicogenealogía, entre ellas la psicoterapia de las Constelaciones Familiares propuesta inicialmente por Bert Hellinger (von Eersel y Maillard, 2004). Durante las sesiones con su consteladora familiar, “Doctora” o “Consejera de las Pequeñas Cosas”, el protagonista realiza todo un trabajo de exhumación de sus ancestros para “resolver de una vez por todas el problema de mi estirpe”, proceso homólogo al ritual realizado por Wendy Weeks consistente en desenterrar periódicamente a su marido hasta el momento de estar en condiciones para poder llevárselo a su casa (Bellatin, 2014: 286, 400). Por este camino, el personaje descubre su genealogía oculta y se abre a la exploración de incontables realidades simultáneas. Saca a la luz sus patrones parentales en un viaje escatológico transgenealógico, primero apoyado en la puesta en escena de muñecos de Playmobil de colores que encarnan a cada uno de sus antepasados y,

finalmente, en personas de carne y hueso por medio de la estrategia del psicodrama.

El enfrentamiento con estos peligrosos muñecos de colores cargados de memoria recuerda a los muñecos del malecón cubano y a las figuras sobrenaturales del Bardo Thödol, ambos irreales, carnadas de un juego de imposturas. Como en el caso tibetano, aquí también se exige la concienciación de las propias proyecciones psíquicas que moldean la realidad. Hurgando en este pasado y gracias a este “ejercicio místico familiar”, el protagonista experimenta visiones sobrenaturales y detona la creación de nuevas historias, la ejecución *ex profeso* de su facultad de ficcionalizar. Entonces las historias familiares y las propias se transforman en relatos de ficción. No debe extrañarnos que el protagonista considere su psicoterapia como una “estafa” que, gracias a su constancia y fidelidad a sí misma, se vuelve parte de su esencia, en fin, se instituye en una “verdad”. Dicho de otro modo: el personaje se apropia de esas historias familiares en un proceso de deglución de los poderes transgenealógicos (324, 341).

Una cuarta vía de acceso a las realidades fantasma en *El libro uruguayo de los muertos* está conformada por los sueños místicos. El caso nuclear es el de los sueños vividos por el santo niño sufí, esto es, por Tadeo, su hijo, quien dentro de la *tekkia*, dormido, relata un extenso sueño a la *shekia* o líder espiritual y a todos los presentes que dramatiza un universo rico en figuras y situaciones inusitadas e imposibles. Estos sueños, propulsados por un “pensamiento místico”, escapan a la retícula de la razón y la lógica, a la flecha del tiempo y las relaciones causales; carecen de cualquier explicación conceptual acabada, saltándose los caminos de los saberes tradicionales. Son plétóricos en sugerencias, evocaciones y ambigüedad. No obstante, no son carentes de sentido. En su conjunto parecen esbozar una simbolización del niño interior que reconoce, tras los viajes escatológicos por su árbol genealógico, el sangriento espectáculo de la estirpe familiar. Por ello, Tadeo es, en algún nivel del texto, un símbolo del mismo Bellatin.

Por vía de los desplazamientos y condensaciones

oníricos, los sueños místicos de Tadeo se erigen como síntesis de la noción de realidades paralelas o simultáneas. Las cosas más disímiles se constelan y producen una interpenetración icónica muy sugerente: una enorme casa blanca estilo árabe en medio del Parque México coronada por un rico jardín lleno de vegetación y juguetes, sobre la que se ha construido una segunda casa a gran escala, esta vez, de muñecas, donde Tadeo, a su vez, duerme y fabrica un segundo sueño, en el cual pertenece a una familia de toreros enanos que ejercitan una cruenta fiesta brava. Los personajes de estos sueños son todos compuestos, permitiendo, por ejemplo, que las hermanas toreras sean también enfermeras. Si la vida es un sueño, escribir es pergeñar dentro del primero un segundo sueño que “describa” el previo para escribirlo mejor. En este orden de ideas, el segundo sueño dejará trazas del primero como si se tratase de un palimpsesto.

Los sueños místicos están íntimamente relacionados con la quinta vía de acceso que Bellatin propone en el texto para acceder a las realidades paralelas. Nos referimos a la estratagema de repetir, una y otra vez, los mismos sucesos pero reconduciéndolos a nuevos niveles de ficción. Con esta técnica logra que un mismo acontecimiento posea varios niveles de realidad. Los mismos sucesos y pensamientos son referidos constantemente de modo obsesivo. Esta hiperficcionalización implica un movimiento en espiral; con cada giro, lo narrado se descorporiza, se convierte en diversas realidades fantasma. En los sueños místicos de Tadeo se vuelven a relatar sucesos ya contados fuera de la vida onírica, como el viaje escatológico a Cuba y las peripecias vividas allí, incluida la de la intoxicación de Sergio Pitol. El método de engarzar un sueño dentro de otro sueño es, por lo tanto, también una manera de lograr esta multiplicidad de niveles de ficción de un mismo acontecimiento.

En esta misma línea de acción se incluirían los sueños no místicos, sueños comunes recurrentes. El caso más relevante es el que relata cómo el protagonista vuelve a cursar primaria pero con su apariencia adulta actual sin que sus compañeros de clases lo noten, metáfora del interés por perfeccionar la capacidad de “hacer real la mentira” o de llevar a su límite lo falso, que es lo que, en

gran medida, busca Bellatin alcanzar en la novela (327, 407). Aunque se trate del mismo sueño, con cada repetición se elaboran “interpretaciones distintas” en un ademán polisémico extremo. Los sueños permanecen iguales, pero paradójicamente mutan. Esta mutación onírica es homóloga a los portentos lingüísticos arriba aludidos (mutaciones del lenguaje) y a las manipulaciones del ADN realizadas por el Centro de Experimentos Secretos del que habla el texto (mutaciones genéticas; valga señalar que ciertas mutaciones de este tipo consisten en el copiado o repetición de un mismo gen): todo desemboca en la labor de ser el mismo siendo otros (mutaciones identitarias).

Pero no sólo los sueños reinciden. Toda la novela de Bellatin es una exasperante iteración de los mismos sucesos. Con cada reproducción, se introduce un nuevo sentido por estar incluido en otro contexto o, inclusive, con frecuencia se insertan variaciones a modo de “ampliaciones”, a veces mínimas, en otras ocasiones más fuertes, trayendo como consecuencia contradicciones. Esto forma parte de un conjunto de caminos para problematizar y desgarrar la propia identidad con base a cortocircuitos narrativos.

En cuanto a estas inconsistencias que aspiran a ficcionalizar el ego hasta hacerlo explotar, cabe señalar el carácter hipocondríaco del protagonista que lo hace padecer, más allá de cualquier verosimilitud, de interminables males, todos igual de reales o ficticios (asma, epilepsia, bronquitis, ceguera, fiebre, aparición de lunares malignos, así como los efectos de todo tipo de virus, sin contar con el hecho de haber nacido sin el antebrazo derecho) (Bellatin, 2014: 281, 285, 291, 293, 307, 387, 342, 422). De igual forma, la flecha del tiempo es francamente violada en el relato y los sucesos ya finalizados reaparecen sin cesar hasta forjar una indeterminación temporal. Incluso, en un mismo instante, el protagonista convive con otras realidades paralelas que, aunque pertenecen al pasado o al futuro, están, de todas formas, coexistiendo en el aquí y en el ahora con él. En definitiva lo que existe son presentes múltiples. Así ocurre con la coexistencia con los muertos, por ejemplo, con sus

ancestros y familiares, o con la realidad fantasma que captura con sus cámaras estenopeicas, por recurrir a ejemplos muy emblemáticos en el texto.

Con respecto al efecto de redimensionamiento del yo por absorción de otras identidades, valga apuntar la aferencia semántica implícita que la figura del narrador recibe de Wendy Weeks, de Frida Khalo, de Tadeo, de San Lázaro, de Duardo, entre otros personajes en una deglución simbólica homóloga a la del *ba* en el *Libro de los muertos* egipcio. Como Wendy Weeks, Bellatin es un exhumador de cadáveres, especialmente, como ya se ha apuntado, por medio de la Reconstrucción Mística, una forma simbólica de concebir la Terapia de Constelación Familiar combinada con el psicodrama. Como Frida Khalo, es una figura pública atenta a su propia mitificación y marcada por los padecimientos físicos, además de ser, como él, una inmigrante ultraterrena. De la misma manera en que Duardo, en calidad de véneto-mexicano, es una hibridación de tradiciones que se reinventan en una escritura monstruosa, Bellatin es un exiliado esté donde esté, dado que vive y lee el mundo como una intersección de existencias paralelas; ostenta una escritura travesti, cuyo ropaje es la espectacularización de su propia conciencia ficticia. Por esta razón el texto abunda en figuras travestidas: el poeta náhuatl, Frida Khalo y Giuseppe Campuzano, quien es definido como un “filósofo travesti”. Tal como Tadeo, Bellatin es un creador de sueños místicos, cuya escritura escapa a la lógica causal. Y, finalmente, para no extendernos con más ejemplificaciones, así como el San Lázaro resurrecto de Juan, 11, y el San Lázaro leproso de Lucas, 16, se fusionan en la figura santera de Babalú Ayé, de igual modo Bellatin es un sujeto sincrético, la condensación de mundos paralelos.

### **Epídotis: los intermundos como zonas del alma**

El protagonista de *El libro uruguayo de los muertos* posee una hiperestesia puesta al servicio del descubrimiento y apropiación de todas las realidades

paralelas que la vida ofrece. Ostenta un órgano de visión interior que hace posible realizar viajes escatológicos sin salir de la existencia cotidiana. Visto así, es un explorador de lo sobrenatural en lo ordinario. Sobrepasa la frontera que “delinea la totalidad de lo visible” para acceder a algo que él mismo llama “el clima del alma”, una alusión simbólica al misticismo sufí iraní, en particular a la tradición contenida en los textos de Sihâboddîn Yahyâ Sohrawardî, así como a toda la gnosis chiíta (Bellatin, 2014: 358). Versan sobre exploraciones por un conjunto de universos conocidos como el *octavo clima*, que es el clima del alma, un intermundo conocido también como *Malakût* o *Mundus imaginalis* que está entre el mundo sensible o *‘Alam Hissî* y el Mundo de las Puras Inteligencias Querubínicas o *‘Yabarut*. Sin ser el mundo de los espíritus puros ni el mundo de la materia, participa de ambos en una singular mixtura. Empleando los ojos del fuego, es decir, los órganos de las visiones, se recorre una historia y una geografía imaginales. Los viajes por estos intermundos posibilitan que el alma descubra en cada uno de los elementos físicos de esa geografía su propia actividad psicoespiritual (Corbin, 1996). Henry Corbin, el islamólogo francés, explica en los siguientes términos el campo de aplicación de lo imaginal:

Esto equivale a decir que el *mundus imaginalis* es el lugar, el mundo en el que “tienen lugar”, y “su lugar” no sólo las visiones de los profetas, las visiones de los místicos, los acontecimientos visionarios que experimenta cada alma humana en el momento de su *exitus* de este mundo, los acontecimientos de la Resurrección menor y de la Resurrección mayor, sino los gestos de las epopeyas heroicas y de las epopeyas místicas, los actos simbólicos de todos los ritos de iniciación, las liturgias en general con sus símbolos, la “composición del lugar” en diversos métodos de oración, las filiaciones espirituales cuya autenticidad no radica en la documentación de los archivos, y también el proceso esotérico de la Obra alquímica [...]. Finalmente, las “biografías de los Arcángeles” son esencialmente historia imaginal, ya que todo ocurre de hecho en el *Malakût* (Corbin, 1996: 16-17).

En *El libro uruguayo de los muertos*, cuando Bellatin tiene aquel sueño dramatizado en la playa en el que contempla el cielo apiñado de estrellas, siente con

intensidad la proximidad de la muerte e ingresa en un viaje imaginal en el que atisba “un lugar paradisiaco conformado todo de luz” desde el cual podía sentir como si estuviera “presente en varias realidades al mismo tiempo”. Pero no sólo el protagonista vive travesías imaginales, sino que hace de la escritura epistolar un clima donde coexistan zonas paralelas. En este orden de ideas, podemos aseverar que ingresar tanto al mundo de los muertos como al mundo imaginal, en cuanto mitemas, son acciones que Mario Bellatin homologa al proceso de ficcionalización. Caminar entre los personajes es como caminar entre los muertos. Recorrer las tramas narrativas en sus singulares realidades témporo-espaciales es como viajar al clima del alma con los ojos de fuego. Y con ese fuego se calcina la identidad hasta dejarla en cenizas.

Estos mitemas dinamizan el arquetipo del extranjero en un gesto de compensación simbólica de un siglo XXI fuertemente globalizado y marcado por grandes olas migratorias que no han estado exentas, por un lado, de detonar reacciones de intolerancia y xenofobia por parte de las comunidades receptoras y, por otro, de generar rigidez en ciertas comunidades de inmigrantes ante el imperativo de la adaptación y el diálogo intercultural. Asimismo, el arquetipo del extranjero es reelaborado por Bellatin, también como ademán compensatorio, en la figura del artista o del hombre creativo que se asume como exiliado en un mundo tendente al pensamiento único y frente al cual, en su resistencia, capta, gracias a su relativización de la identidad, otras realidades paralelas que amplían el espectro de lo humanamente posible. En consecuencia, el extranjero se yergue como el disidente heurístico.

## Referencias

Anónimo (1996). *Bhagavad-Gita o el Canto del Bienaventurado*. Madrid: Edaf.

Anónimo (2003). *El libro tibetano de los muertos*. Buenos Aires: Kier.

Anónimo (2009). *El libro de los muertos*. Madrid: Tecnos.

Banducco, Gabriel y Mario Bellatin (2017). "La obra literaria de Mario Bellatin". *Youtube.com*, 30 jun.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ep0omD3oOuE>

Barrón, Daniel y Mario Bellatin (2013). "Mario Bellatin en Arte afuera". RompevientoTV. 8/ 1/ 2013 (Segunda parte). *Youtube.com*, 8 ene.

<https://www.youtube.com/watch?v=9KqB9zgap1g>

Bellatin, Mario (2013). *Obra reunida*. Madrid: Alfaguara.

Bellatin, Mario (2014). *Obra reunida 2*. Madrid: Alfaguara.

Bellatin, Mario y Alicia Ortega (2014). "Mario Bellatin: 'Me siento escritor, cuando voy desescribiendo'". *Youtube.com*, 15 jul.

<https://www.youtube.com/watch?v=JxYmb1Rc0u>

Beltrán, Rosa; Lavín, Mónica y Mario Bellatin (2017). "Contraseñas. Mario Bellatin". *Youtube.com*, 4 ago.

<https://www.youtube.com/watch?v=zYdyMsxH6XQ&t=12s>

Castro Merrifield, Francisco (2012). "Gilbert Durand y el método arquetipológico". *Acta sociológica*, n. 57. 51-64.

Corbin, Henry (1996). *Cuerpo espiritual y tierra celeste. Del Irán mazdeísta al Irán chiíta*. Madrid: Siruela.

D'Artigues, Katia y Mario Bellatin (2017). "Tus preguntas a Mario Bellatin". *Youtube.com*, 3 ago.

[https://www.youtube.com/watch?v=4CfDga\\_jRZQ&t=753s](https://www.youtube.com/watch?v=4CfDga_jRZQ&t=753s)

Dougherty, Dru (1992). "La mitificación de Valle-Inclán". Joan Ramón Resina (coord.) *Mythopoesis, literatura, totalidad, ideología: ofrecido a Joseph J. Duggan*. Madrid: Anthropos. 201-212.

Durand, Gilbert (1993). *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos; Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.

Durand, Gilbert (2012). "La mitocrítica paso a paso". *Acta sociológica*, n. 57. 105-118.

Garagalza, Luis (1990). *La interpretación de los símbolos. Hermenéutica y lenguaje en la filosofía actual*. Barcelona: Anthropos.

Hillman, James (2004). *El sueño y el inframundo*. Barcelona: Paidós.

Jung, Carl Gustav (2003). "El Libro Tibetano de los Muertos. Comentario psicológico". Anónimo. *El libro tibetano de los muertos*. Buenos Aires: Kier. 31-49.

McDughann, Sean (ed.) (2006). *Mitos y leyendas del mar. El azul infinito*. Barcelona: Océano.

Resina, Joan Ramón (ed.) (1992). *Mythopoesis: Literatura, totalidad, ideología*. Barcelona: Anthropos.

Vert, Lluisa (2018). "La 'Shekinah' o la Presencia divina". Arsgavis.com. <https://www.arsgravis.com/la-shekinah-o-la-presencia-divina/>

von Eersel, Patrice y Catherine Maillard (eds.) (2004). *Mis antepasados me duelen. Psicogenealogía y constelaciones familiares*. Barcelona: Obelisco.

# EL CUERPO EMOCIONADO EN UN RELATO DE MARIANA DE CARVAJAL

**René Aldo Vijarra**

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina  
renevijarra@hotmail.com

Recibido: 25/03/2020. Aceptado: 09/05/2020

## Resumen

Mariana de Carvajal y Saavedra (1610?-1664) fue una escritora del siglo XVII español escasamente conocida y su única producción, *Navidades de Madrid y noches entretenidas en ocho novelas*, se enmarca dentro del canon de la novela corta o barroca. La obra se distingue por la modernidad en el tratamiento de las relaciones afectivas. Los personajes femeninos se resisten a la imposición patriarcal de un cónyuge y defienden su derecho a ser autónomas para decidir sobre sus cuerpos y emociones. Las emociones tienen efectos sobre los cuerpos y en este trabajo pretendo observar la vinculación entre la práctica social de las emociones y sus consecuentes prácticas corporales para alcanzar el matrimonio deseado en la protagonista de "La dicha de Doristea".

**Palabras clave:** Novela barroca - Mujer - Cuerpo - Emoción

## A BODY WITH EMOTIONS IN A STORY BY MARIANA DE CARVAJAL

### Abstract

Mariana de Carvajal y Saavedra (1610?-1664) was a largely unknown writer from seventeenth-century Spain whose only production, *Navidades de Madrid y noches entretenidas en ocho novelas*, is framed within the canon of baroque short novel. The piece stands out for its modernity in the treatment of affective relationships. Its female characters resist the patriarchal imposition of a husband and defend their right to autonomy in deciding over their bodies and emotions. Emotions have effects on bodies and the aim of this work is to observe the connection between the social practice of emotions and their resulting bodily practices to achieve the desired marriage in the protagonist of "La dicha de Doristea."

**Keywords:** Baroque Novel - Woman - Body - Emotion

Durante el siglo XVII español, algunas mujeres se toman el *atrevimiento* de escribir novelas. Una de ellas es Mariana de Carvajal y Saavedra (1610?-1664), de quien se desconoce casi todo lo relacionado con su vida personal. Se sabe que nació en Jaén entre 1610 y 1615, luego se trasladó a Granada, donde en 1635 contrajo matrimonio con don Baltasar Velázquez. La pareja se instaló en Madrid y formó una familia numerosa de tres hijos y seis hijas. Según sostiene Catherine Soriano (1993), el matrimonio vivió una precaria situación económica debido a la numerosa prole. Se ignora la fecha de fallecimiento de la escritora, pero se supone que pudo haber ocurrido en 1664.

En 1663 aparece *Navidades de Madrid y noches entretenidas en ocho novelas*. El texto ofrece ocho relatos cortos, cuyo marco narrativo es una tertulia doméstica, y cada uno de ellos es narrado por un/a invitado/a. La obra de la escritora responde al canon de la denominada novela cortesana o novela corta o novela barroca, cuyo tópico primordial consiste en el conflicto amoroso entre los personajes. Y si bien la narrativa de Carvajal continúa los lineamientos generales de este tipo de historias, su producción se distingue por la modernidad en el tratamiento de las relaciones amorosas, que se manifiesta en la autonomía de las decisiones de las protagonistas sobre sus cuerpos y emociones. De este modo entra en conflicto el derecho patriarcal de elección de la consorte con el deseo de los personajes femeninos de gestionar esa resolución para sus vidas.

En este trabajo me propongo mostrar a una escritora escasamente conocida y analizar cómo la emoción amorosa afecta las prácticas corporales de la protagonista de "La dicha de Doristea", es decir, pretendo observar la vinculación entre la práctica social de las emociones y sus consecuentes prácticas corporales para alcanzar el matrimonio deseado.

## Emociones, cuerpos y prácticas

Si de emociones, sensaciones, afectos y/o sentimientos se trata no se puede prescindir del cuerpo o los cuerpos *afectado/s* por el sistema sensorial. Toda afectividad / emocionalidad constituye a los cuerpos sintientes y estos la manifiestan en innumerables prácticas cotidianas.

Las emociones han sido un tema recurrente a través de la historia, sin embargo, el estudio de las mismas no ha logrado una visión unificada sobre su definición, clasificación, características. Tanto es así que contamos con una variedad de denominaciones para referirnos al aspecto sensitivo de los/as sujetos: pasiones, emociones, sentimientos, afectos.

Ciertas perspectivas de los estudios de las emociones ponen el énfasis en la importancia social de los sentimientos como matrices que sostienen comportamientos. “De manera que la lógica en la que se mueven los individuos en una época –y es el motor de sus acciones–, adquieren su racionalidad a través del aprendizaje sistemático de una serie de prácticas emocionales” (Medina Doménech, 2012: 165).

Las emociones son uno de los aspectos centrales y omnipresentes de la experiencia humana –sostiene Rodríguez Salazar– y para visualizar su potencial es necesario no considerarlas como meros estados subjetivos, sino comprenderlas como portadoras de interpretaciones y significados dependientes de consideraciones sociales y culturales. El marco socio-cultural es el que define los modos y el grado de intensidad de la expresión afectiva experimentada en cada momento y circunstancia, en tanto que “se requiere asumir que son creadas y sostenidas a partir de interacciones intersubjetivas y relaciones sociales” (Rodríguez Salazar, 2008: 148). En otras palabras, las emociones se desencadenan a partir de determinada eventualidad y por lo tanto conllevan una fuerte impronta social, son intersubjetivas.

Las emociones tienen un objeto intencional en tanto que están dirigidas a algo, ya sea personas, cosas o

circunstancias importantes para el o la sujeto. Se tienen emociones sobre lo que se considera relevante y estas “expresan compromisos con una visión de las cosas e implican juicios evaluativos” (Rodríguez Salazar, 2008: 151)<sup>1</sup>.

Según Sara Ahmed, las emociones son relacionales dado que involucran (re)acciones o relaciones de acercamiento o alejamiento con respecto a determinado objeto. Ahmed propone considerar el funcionamiento de las emociones para hacer y moldear los cuerpos, es decir, como formas de acción que, además, incluyen una orientación hacia los demás. En síntesis, propone preguntarse: “¿qué hacen las emociones?” (2015: 24), y de ese modo, no se detiene en los debates sobre la definición de las emociones para centrarse en la circulación de las mismas entre los cuerpos y observar cómo moldean su superficie<sup>2</sup>.

El poder modelizante de las emociones condiciona las prácticas corporales de los/as sujetos dado su carácter incitativo, apelativo y performativo<sup>3</sup>. Elsa Muñiz propone reflexionar sobre el papel de las prácticas corporales

---

<sup>1</sup> “Las emociones han sido un tema recurrente en la historia del pensamiento desde la antigüedad hasta nuestros días. La filosofía, la literatura, la sociología, la psicología, la antropología, las neurociencias, han prestado atención profunda a las emociones desde distintos ángulos y con distintos propósitos. Sin embargo, a pesar de tan larga y variada historia, el estudio de las emociones no ha logrado visiones unificadas en torno a qué son, cómo se clasifican y cuáles son sus características y causas, ni han alcanzado consenso sobre si tienen un carácter universal o relativo o sobre sus determinantes biológicas y/o sociales” (Rodríguez Salazar, 2008: 148).

<sup>2</sup> “Las emociones moldean la superficie mismas de los cuerpos, que toman forma a través de la repetición de acciones a lo largo del tiempo, así como a través de las orientaciones de acercamiento o alejamiento de los otros” (Ahmed, 2015: 24).

<sup>3</sup> Butler sostiene que “la performatividad no puede entenderse fuera de un proceso de iteración, un proceso de repetición regularizada y obligada de normas. Y no es una repetición realizada *por* un sujeto; esta repetición es lo que habilita al sujeto y constituye la condición temporal de ese sujeto” (Butler, 2002: 145).

desde su cualidad performativa, que materializa a los sujetos en el proceso de naturalizar los cuerpos. Su propuesta apunta a asir el cuerpo desde las prácticas corporales como objeto de estudio y, de este modo, trascender la concepción del “sujeto escindido de su carne” (Muñiz, 2014: 10), postura que no hace más que reafirmar la separación cuerpo-mente / cuerpo-sujeto. Al respecto Muñiz propone: “estudiar a los sujetos encarnados, desde el campo de las prácticas, pero no solo en su carácter de mediador sino como producto de ellas mismas: en este caso hablamos de prácticas corporales” (2014: 13), a las que define como conjunto de acciones reiteradas que materializan o encarnan a los sujetos y contienen una intencionalidad: ponen en juego libertades y limitación, deseos y frustraciones, autonomía y sujeción de los/as sujetos. Para Meri Torras, el cuerpo tiene una existencia performativa dentro de los marcos culturales que lo hacen visible y más que tener un cuerpo o ser un cuerpo: “[...] *nos convertimos* en un cuerpo y lo negociamos, [...] dentro de unas coordenadas que nos hacen identificables, reconocibles, a la vez que nos sujetan a sus determinaciones de ser, estar, parecer o devenir” (Torras, 2007: 20).

En la modernidad temprana, el cuerpo como factor de individuación está disociado del ser –binomio cuerpo / mente– y es percibido como uno de sus atributos. En palabras de Meri Torras, implica *tener un cuerpo*. Las representaciones y los saberes sobre ese cuerpo son tributarios de un estado social, de una episteme, en donde “el cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí mismo. De ahí la miríada de representaciones que buscan darle sentido” (Le Breton, 2006: 13).

En el siglo XVI, una serie de discursos<sup>4</sup> buscan dar

---

<sup>4</sup> Me refiero a una serie de discursos hegemónicos provenientes de diversos campos del saber: como la obra científico-filosófica del doctor Juan Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), o la serie de tratados morales o manuales de comportamiento como *Instrucción de la mujer cristiana* (1524) del doctor Juan Luis Vives, o *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León. Estos textos y otros muchos son un claro ejemplo del tipo de tratados que se escribieron en el

sentido a lo corporal y sus prácticas, y como sostiene Torras, el cuerpo no puede ser pensado como una materialidad ajena a la cultura y a sus códigos: “Existe un reconocimiento ligado a una modelación y disciplinamiento sobre los cuerpos y sus actuaciones sociales, que los esculpe y los jerarquiza en función de un cuerpo ideal” (2007: 21).

Toda emocionalidad de algún modo afecta a los cuerpos y estos al re-accionar ponen en movimiento una serie de prácticas corporales más o menos codificadas por el medio socio-cultural. Cada cultura performa las emociones y sus modos de expresión al otorgarles valoraciones positivas o negativas tanto a las emociones como a las prácticas corporales que esa emotividad moviliza en los/as sujetos. En otras palabras, las prácticas emocionales portadoras de intencionalidad se vinculan estrechamente con las prácticas corporales, en la medida que estas responden a esa incitación afectiva.

### ***Navidades de Madrid y noches entretenidas***

La obra ofrece ocho novelas cortas cuyo marco narrativo es una celebración hogareña, y cada uno de estos relatos compone una secuencia cerrada en sí misma. Los hechos suceden en la casa de doña Lucrecia de Haro y es allí donde una vecina, doña Juana, propone entretener con festejos las frías noches del crudo invierno previas a la Navidad: “Cada uno ha de quedar obligado a contar un suceso la noche que le tocare” (Carvajal, 1993: 17). Y será la misma doña Juana la encargada de repartir el orden de exposición entre quienes participarán en las distintas veladas.

La libertad de las protagonistas es un rasgo distintivo de las historias, libertad que se manifiesta en los modos de

---

periodo para performar cuerpos, prácticas y emociones femeninas.

vinculación social, en las decisiones sobre sus emociones y en las acciones para alcanzar sus cometidos. Shifra Armon, en referencia a la narrativa de Carvajal, señala que “a primera vista esta libertad de movimiento parece anunciar la llegada de una nueva posición del sujeto, la del ‘individuo’ moderno” (2014: 351). Las y los narradoras/es ponen de manifiesto determinados atributos modernos de las protagonistas de las historias como la ingeniosidad, la desenvoltura de movimiento para ver el mundo y ser vistas, la educación esmerada y el deseo de gestionar sus vidas. Estos atributos femeninos fortalecen la autonomía para moverse en una sociedad patriarcal y para defender la facultad de decidir sobre sus cuerpos y sus sentimientos amorosos en la búsqueda de su nuevo estado, el matrimonio<sup>5</sup>.

En los personajes femeninos de las novelas de Carvajal laten ideas de los nuevos tiempos: las mujeres demandan el reconocimiento de su capacidad para elegir. Si bien en la modernidad temprana era escasa la gama de posibilidades de elección de estado, de actividad, de educación que tenían las mujeres, al menos pretendieron escoger el hombre con quien compartirían el resto de su vida. En el caso de la protagonista de “La dicha de Doristea”, esos reclamos se transforman en acción ya que la doncella huye con el hombre elegido y al hacerlo contraviene toda la normativa patriarcal.

### **El suceso de don Vicente**

Es don Vicente quien promete un “suceso que le ha de dar mucho gusto” (Carvajal, 1993: 46). Es el caso de la

---

<sup>5</sup> Shifra Armon sostiene lo siguiente: “*Navidades de Madrid* de Mariana de Carvajal otorga a sus protagonistas (masculinos y femeninos) un grado de autonomía excepcional que les permite realizar sus aspiraciones matrimoniales a pesar de obstáculos formidables (prisión, desamparo paternal, rivalidades, destierro, etc.)” (2014: 351).

bella Doristea, huérfana de madre desde el comienzo de sus días:

Crióse la hermosa niña hasta la edad de los dieciséis años tan adornada de los dones de Naturaleza, que su padre se miraba en ella como en espejo. Amábala tanto, que se puede decir que fue causa de su desgracia –cosa que sucede muchas veces, pues el mucho amor de los padres quita la suerte a los hijos, por no apartarlos de sí– (Carvajal, 1993: 46).

Más allá del mucho amor paternal, Doristea pareciera negarse a ser esa *mujer*, como dice Giulia Colaizzi, que funciona como un espejo, “cuya superficie plana sólo devolvía la tranquilizadora imagen especular de unidad y completud de un sujeto que sólo se contiene a sí mismo” (1992: 107), es decir, se opone a ser un mero cuerpo de refracción de los valores patriarcales de su padre: belleza, patrimonio y honor para constituirse como sujeto de emociones con cuerpo propio.

“En el recinto del cuerpo se despliegan desafíos sociales y culturales”, afirma Le Breton (2002: 73) y agrega que, en el espejo social, el cuerpo aparece como objeto concreto de investidura. Es así que el cuerpo apropiado de Doristea adquiere valor patrimonial, tanto para el padre oferente como para el futuro consorte adquirente. Y si bien muchos pretendieron el cuerpo de Doristea, don Alejandro “cerró la puerta con decir que era niña, por parecerle que su calidad y riqueza podía aspirar a un título” (Carvajal, 1993: 46). *Cerrar la puerta* implica en-claustrar el cuerpo y custodiar todo orificio de ingreso a la casa-cuerpo e impedir toda posibilidad de tránsito. Para el padre, Doristea es objeto de intercambio en el marco de la institución matrimonial, que como “dispositivo de alianza está fuertemente articulado con la economía a causa del papel que puede desempeñar en la transmisión o circulación de riquezas” (Foucault, 2008: 102), además de la fijación y desarrollo del parentesco y de la transmisión de nombres.

La repentina muerte de don Alejandro le impidió cumplir su cometido y el mandato sobre la concertación del casorio recae sobre su cuñada. Esta rechaza la solicitud de Claudio, hombre de mala fama, y decide desposarla con un indiano poderoso. Claudio “quedó tan ofendido que

propuso vengar su agravio” (Carvajal, 1993: 47). A partir de entonces comienza la manipulación emocional por medio de galanteos a la doncella y “sirviéndola con tan enamoradas demostraciones que ganó en su pecho un lugar que no merecía” (Carvajal, 1993: 47). El joven mancebo sabe simular muy bien sus emociones, y detrás de la supuesta pasión amorosa se oculta el agravio, que estimula el deseo de venganza.

El insistente galanteo de tan bizarro mancebo sumado al descontento de Doristea por la decisión tomada por su tía inclinan su voluntad y, finalmente, se atreve a escribir a su enamorado un papel en donde “le decía que se quería casar con él y no sería otro su esposo” (Carvajal, 1993: 48). De este modo, auto-legitima su potestad para decidir sobre su cuerpo al optar entregarse al hombre elegido. En definitiva, como sostiene Mariló Vigil: “El deseo que obnubilaba a las doncellas era el de ser servidas por galanes; y una de sus íntimas aspiraciones era terminar casándose con algún servidor, frente a la práctica de la época de que los padres concertaran los matrimonios” (1986: 76).

El temor a la diferencia estamental, económica, sanguínea de los pretendientes era una preocupación para los padres de las doncellas de la época y, como sostiene Foucault, en el dispositivo de alianza “lo pertinente es el lazo entre dos personas de estatuto definido” (2008: 102). Y, en última instancia, era lo que las familias intentaban para impedir cualquier tipo de desigualdad social, “puesto que las alianzas matrimoniales entre familias pudientes ofrecían una vía eficaz de avance social en la sociedad dinástica patrimonial de la España del siglo XVII” (Armon, 2014: 356).

La contravención de Doristea consiste en la desobediencia patriarcal: primero eligiendo a un hombre de desigual condición moral y económica respecto a las pretensiones familiares y, segundo, huyendo con él:

Recogida la casa, salió a ponerse en manos de su enemigo. Llevóla donde le esperaba con las mulas y subiéndola en una la engañada doncella, puso en la otra una maleta con el tesoro. Caminó toda la noche, hasta llegar a unos embreñados montes que sabía muy bien por

haber estado muchas veces escondido en ellos, huyendo del rigor de la justicia (Carvajal, 1993: 48).

Y si bien escapan juntos, el sueño del matrimonio se desvanece pronto al darse cuenta de que Claudio solo planea robarle su dinero y abusar de su cuerpo.

El cronotopo noche-monte se presenta como el marco propicio para las malas intenciones del supuesto enamorado. Por el otro, representa un riesgo para la integridad física de la doncella, es decir, el cronotopo no hace más que revelar el engaño / desengaño, y como sostiene Bajtin (1991), el cronotopo como categoría de forma y contenido determina la imagen del ser humano en la literatura.

La oscuridad y el apartamiento del camino intensifican la *condición tan pésima* y la *mala inclinación* de Claudio, quien “pudiera contentarse con lo que llevaba, más era su condición tan mala que quiso vengarse a toda costa, dejándola burlada” (Carvajal, 1993: 48). El cronotopo ofrece una representación de un noble empobrecido que actuando al margen de la ley muestra su condición perversa al intentar violentar el cuerpo de Doristea. En otras palabras, se muestra un representante de una nobleza decadente, *más noble que rico* según afirma el narrador, con una vida licenciosa y sin ninguna función social.

Por otro lado, la imagen corporal con su aderezo acompaña el trayecto vital de Doristea. De noche y desvestida de joyas, la engañada doncella sube a una mula y, de ese modo, escapa despojada de su condición social al salir sin alhajas y puesta sobre una mula como un bulto de carga para ingresar a *unos embreñados montes* y ocultarse de la justicia. En otras palabras, se desplaza del orden para ingresar al locus del desorden social y moral, en donde deberá defender su joya más preciada, la castidad.

Doristea logra defender su integridad física con la ayuda de un desprevenido caminante que quedó “admirado del valor de la dama” (Carvajal, 1993: 49). Este caballero es don Carlos, cuya imagen contrasta con la figura de Claudio, al detentar todos los atributos exigidos a

su condición: valiente, esforzado, cristiano. Él se dispone a salvaguardar la integridad física de la doncella: “Y sin decir más, tomó la maleta y arrojándola sobre su mula, puso a su nueva compañera en la silla” (Carvajal, 1993: 50). Este será el primer paso de la reivindicación de Doristea, ya que sale del monte hacia una venta viajando con cierta comodidad para, luego, continuar con dignidad el viaje a la corte en una litera<sup>6</sup>.

Durante el cronotopo del viaje al *locus* del orden acontece el reconocimiento a ese cuerpo injuriado que se convierte en un cuerpo agasajado. Transformación que va acompañada de emociones encontradas entre el reconocimiento del engaño y el amor malogrado:

Por ahora os ruego que no tratéis de aumentar mi perdición, pues mi corazón está penetrado con el dolor de haber visto muerto a mis ojos a quien quise, tan loca que, fiada en su engañoso amor y segura de que su calidad era igual a la mía, para casarme con él me obligó a romper con las obligaciones que tengo (Carvajal, 1993: 54).

Doristea es una mujer que despreocupada de la *razón* lo arriesga todo sin importarle sus deberes sociales. Doristea es una mujer que amó *locamente*, lo que le impidió ver el engaño. Doristea es una mujer inocente vilmente engañada por alguien “que ganó en su pecho el lugar que no merecía” (Carvajal, 1993: 47). Sin embargo, para las normas patriarcales, Doristea representa la “loca” mujer que no incorpora las prescripciones del modelo femenino esperado: sumisión, honor, matrimonio impuesto. Desde la mirada de los moralistas, este caso es un modelo desviado del amor, “aquellos que bajo la consideración de ‘amor malo’, ‘loca pasión’ o ‘enfermedad del amor’ son señalados como propuestas que subvierten el buen orden” (Sánchez, 2019: 178).

Recién cuando Doristea está a salvo de la violencia de su agresor sexual y ya en la casa de don Carlos, acomoda sus joyas y ordena “cuatro vestidos a toda gala, con todos

---

<sup>6</sup> Litera: “Carro cubierto y adornado, de cuatro ruedas, que le tiran caballos o mulas” (Covarrubias, 1995: 327).

los requisitos de obligación para su adorno” (Carvajal, 1993: 55). Sin embargo, no los lucirá hasta que salga del convento, donde finalmente decide recluirse por propia voluntad para salvaguardar su cuerpo hasta contraer matrimonio con don Carlos. Entonces, la narradora dice: “de galas no hay que decir; sólo diré que una literilla que le envió para que saliera se tasó en mil ducados” (Carvajal, 1993: 65). Solo al final el cuerpo triunfante de Doristea se engalana con todo el esplendor para in-vestir su nuevo estado social con un futuro duque.

Las emociones tienen efectos corporales y dependen del cuerpo para expresarse (Gil Juárez, 2008). Según Le Breton, el cuerpo y la apariencia personal, la manera de presentarse y representarse, son “el primer constituyente de la apariencia” que “responde a modalidades simbólicas de organización según la pertenencia social y cultural” (2002: 81). La apariencia corporal y la expresión de las emociones fueron una preocupación para los moralistas y, además, fueron una inquietud política durante el XVII, que llevó a las autoridades a promulgar una serie de pragmáticas que limitaban, por un lado, los onerosos costos del lujo excesivo y, por otro, la sugerencia de una estricta observancia moral en relación a cuestiones amor y elección del cónyuge. Sin embargo, más allá de la proscripción moral y política, tanto el uso de ricas joyas, costosos vestidos y encantadores afeites como algunos deslices en el galanteo fueron uso y costumbre extendida en la época en los estamentos medios y altos de la sociedad y el personaje de Carvajal da muestra de esto. Doristea pone en práctica una serie de acciones para satisfacer sus emociones y desvestida de su condición social es conducida a un lugar marginal del que lentamente logra salir invistiendo su cuerpo y ordenando sus emociones para un memorable final.

### **La mujer moderna de Carvajal**

Los personajes femeninos de *Navidades de Madrid*, en general, responden al modelo propuesto y promovido por los discursos hegemónicos de la época con respecto a

la belleza, la honestidad, los usos y costumbres de la vida social. Lo novedoso de esta narrativa se presenta en el empoderamiento de los personajes femeninos, pues según dice Cubillo Paniagua: “Mariana de Carvajal [...] no denunciaba en sus textos la subordinación de la mujer ni reclamaba para ella ciertos derechos [...] aunque sus heroínas eran mujeres inteligentes, muchas de ellas con cierto nivel educativo” (2002: 10). Si bien es cierto lo señalado por la investigadora, esto no significa que Mariana de Carvajal niegue o desconozca el poder masculino convertido en violencia, como se ve en algunas novelas<sup>7</sup>. La totalidad de las protagonistas participan activamente en esa decisión tan trascendental, como es la elección del marido para toda la vida y, por eso, se movilizan y ponen en acción algunas estrategias para alcanzar la propia voluntad.

El accionar de Doristea discrepa con la extendida tradición patriarcal de imposición del consorte. Su férreo deseo de disponer sobre su cuerpo y emociones, en definitiva sobre su vida, aparece atravesado “por la tensión entre re-producción de las constricciones que la preceden y la introducción de la novedad y las diferencias” (Ema López, 2004: 3). Esa tensión se manifiesta en el proceder del personaje, quien se encuentra presionada por la tradición patriarcal de la imposición del cónyuge y la pretensión de un nuevo modo de concebir la elección del consorte, es decir, siguiendo los propios sentimientos de la joven. Ante esto, sus acciones son actos de resistencia permanente contra la normatividad hegemónica y un modo de mostrar su necesidad de elegir con quien compartir su vida.

Parecieran algo olvidadas y hasta negadas la *sujeción* y *humildad* prescritas por fray Luis de León en *La perfecta*

---

<sup>7</sup> Por ejemplo, en “La industria vence desdenes” Jacinta casi es víctima de la decisión arbitraria de su padre, quien pretende prepararla para ser monja. El padre muere, entonces, ella opta por la posición de esposa con la desdicha de haber elegido a un hombre borracho y jugador. Otro caso, es el de Narcisa de “Celos vengan desdenes”, quien es acosada por dos hombres que pretenden su cuerpo pero ninguno logra su objetivo.

*casada* o las sugerencias de Juan Luis Vives, quien recomendaba a la doncella que “no debe hablar cuando sus padres entiendan en su casamiento, sino dejarlo todo en manos de ellos” (1940: 167) y, si quisiera colaborar en algo, “mientras sus padres hablan o platican en casarla, ayúdelos con votos y oraciones, suplicando con gran aflicción y lágrimas a nuestro Señor [...]” (1940: 168). Los personajes de Carvajal disienten con el modelo de la *perfecta* para el matrimonio de los dispositivos morales impulsados por la institución religiosa y se empoderan para elegir el hombre que acompañará su nuevo estado atendiendo a sus emociones.

Adriana Gil Juárez entiende a las emociones como dispositivos de control social “en tanto que son reproductoras de las estructuras sociales, pero que también y por la misma razón permiten y son posibilitadoras de transformación social” (2008: 227). Lo que pretende del amor marital es el control del cuerpo femenino para reproducir las prácticas ancestrales que en palabras de Fray Luis de León no son otras que: servir al marido, gobernar la familia, la crianza de los hijos y la limpieza de la propia conciencia. Así entendido el amor se convierte en un dispositivo de control.

Otra forma de amor es posible y así parece entenderlo Doristea, más allá de su malogrado final con Claudio. Al principio, priorizando sus emociones, está segura de que *no sería otro su esposo*. Sin embargo, cuando no recibe el trato esperado, le reprocha el agravio a su persona: “Pues, ¿cómo, ingrato Claudio, –respondió la turbada doncella– me tratáis así? ¿De esta suerte pagáis el haber afrentado a mis deudos?” (Carvajal, 1993: 49). En definitiva, lo que pretende Doristea es la reciprocidad entre los amantes, pretende del otro la misma entrega que ella ofreció.

El deseo de la mutua correspondencia recién se logra con el futuro consorte. Don Carlos queda “admirado del valor de la dama” (Carvajal, 1993: 49), atributo que lo enamorará. También, el futuro suegro lo pone de manifiesto:

Una mujer, tan enamorada de un hombre que la obligó a romper con tantas obligaciones, tuvo en menos la muerte que perder su honor. Cuando la calidad y cantidad no

fuera tanta, me basta para daros gusto saber su valor. Vamos a verla, que ya la quiero tanto que no tendré gusto hasta tenerla en mi casa (Carvajal, 1993: 63).

Ambos ya la quieren: uno como esposa, otro como nuera. La dicha para Doristea llega en el momento en que un hombre la elige y ella le corresponde.

## Una voz disidente

No existe una opinión unánime acerca de los avances o retrocesos logrados con respecto a las reivindicaciones sostenidas por aquellas mujeres. Lo que no está en duda es el nuevo modo de presencia, de reclamos y de acción femenina y, como dice Mariló Vigil en referencia al matrimonio: “a juzgar por el discurso de los moralistas, por la novela y por el teatro este fue un derecho por el que ellas lucharon” (1986: 82).

Esta serie de relatos enmarcados en una tertulia entre vecinos lejos está de ser un mero *memorial de agravios*<sup>8</sup> para convertirse en un discurso disidente que pone en valor los sentimientos de las mujeres frente al control emocional proveniente de padres, tutores o hermanos.

En la escasa gama de posibilidades de elección de un estado, el casamiento fue lo que más deseaban las mujeres, “en eso influía que el matrimonio aparecía ante ellas como una liberación, un ingreso en la edad adulta y una forma de emancipación de la autoridad paterna” (Vigil, 1986: 78), aunque se cayera bajo la autoridad marital. Ellas, al ser conscientes de que el cambio de estado implicaba una nueva tutela, se aplicaron con ingenio para encontrar el hombre más conveniente para su nueva

---

<sup>8</sup> Celia Amorós sostiene dos modos de expresión en la literatura de mujeres: el *memorial de agravio* en donde “las mujeres expresan quejas por los abusos de poder de los varones contra ellas” (2005 :229) y lo que denomina literatura vindicativa, que no se conforma con el lamento sino que pide igualdad y reclama cambios.

posición.

La voz de Mariana de Carvajal se hace pública a través de la escritura y, de esta manera, ingresa a un espacio vedado para ella, y siendo *atrevida* (así lo afirma en el prólogo), por meterse en donde no debe y reprobar lo que no le corresponde, aboga por el derecho a respetar las emociones de las jóvenes a la hora de gestionar un aspecto tan importante para su vida como el matrimonio.

Todo lo contrario a esa pasividad propuesta por el discurso de los moralistas aparece en los personajes femeninos de la narrativa de Carvajal que, si bien se insertan en el ritual del galanteo amoroso, se desplazan del mero lugar de objeto deseado para incorporarse como sujetos con posibilidad y capacidad de acción. Ema López entiende “la acción como articulación y desarticulación que produce efectos en la realidad modificando los contextos normativos e incorporando novedad y subvirtiendo lo que aparece como naturalizado” (2004: 13). En este caso, lo novedoso se observa en la negación de aceptar un marido impuesto y se pone en evidencia la capacidad de la mujer para gestionar este aspecto de su existencia. De esta manera entran en conflicto los usos y costumbres prescritos en los discursos hegemónicos, que otorgan a los padres / tutores / hermanos el derecho a elegir el consorte, con la *novedad* ofrecida en este discurso disidente de Carvajal, que propone a la futura esposa como protagonista de la decisión.

Ellos tienen por finalidad la conquista amorosa, ellas como sujetos empoderadas se niegan a ser el mero objeto de la conquista y participan activamente seduciendo con las miradas, con los gestos, con la palabra. La protagonista de “La dicha de Doristea” demuestra poseer el atributo considerado exclusivo y excluyente del sujeto masculino moderno, el ingenio, que le permite la autonomía para intentar gestionar su vida y sus prácticas. Recordemos que es ella quien decide, es ella quien escribe un papel, es ella quien pone manos a la obra para huir del hogar.

Elsa Muñiz (2014) sostiene que determinadas prácticas corporales son un medio de subversión de la normativa de género. En este sentido, podemos observar que algunas prácticas de la protagonista como el afeitado, el

amor secreto, la huida con el amante, se desplazan de la performatividad normativa de los discursos hegemónicos y subvierten el orden establecido para criticarlo y ejercer una resistencia al poder patriarcal que pretende disciplinar y controlar las emociones, los cuerpos y las prácticas de las mujeres. Doristea, al apropiarse de su cuerpo, defiende la existencia de un cuerpo propio, de un cuerpo des-vestido de imposiciones patriarcales e in-vestido de emociones y deseos de autonomía.

## Referencias

Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Amorós, Celia (2005). *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres*. Barcelona: Cátedra.

Armon, Shifra (2014). "Compromiso y distanciamiento en la *Venus de Ferrara* de Mariana de Carvajal y Saavedra". *Edad de Oro*, n. 23. 351-363.

Bajtín, Mijail (1991). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.

Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Carvajal, Mariana de (1993) [1663]. *Navidades de Madrid*. Edición, prólogo y notas de Catherine Soriano. Madrid: Clásicos Madrileños.

Covarrubias Orozco, Sebastián de (1995) [1611]. *Tesoro de la Lengua castellana o española*. Edición de Felipe Maldonado. Madrid: Castalia.

Colaizzi, Giulia (1992). "Feminismo y teoría del discurso: razones para un debate". *Debate feminista*, año 3, vol. 5. 55-67. Disponible en: <https://debatefeminista.cieq.unam.mx/index.html>

Cubillo Paniagua, Ruth (2002). *Usos amorosos y conductas modélicas femeninas en el siglo XVII: una lectura de "Las navidades de Madrid y noches entretenidas" de Mariana de Carvajal*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Disponible en: [www.tdx.cat/handle/10803/4865](http://www.tdx.cat/handle/10803/4865)

Emilia López, José (2004). "Del sujeto a la agencia a través de lo político". *Athenea Digital*, n. 5. 1-24. Disponible en: <http://atheneadigital.net/article/view/n5-ema/114-pdf>

Foucault, Michel (2008). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gil Juárez, Adriana (2008). *Aproximación de una teoría de la afectividad*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

Le Breton, David (2002). *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Le Breton, David (2006). *Antropología del cuerpo y Modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

León, Fray Luis de (1999) [1583]. *La perfecta casada*. Buenos Aires: Bureau Editor.

Medina Doménech, María (2012). "Sentir la historia. Propuestas para una agenda de investigación feminista en la historia de las emociones". *Revista Arenal*, 19:1, enero-junio. 161-199. Disponible en: [https://www.academia.edu/24265432/Sentir\\_la\\_historia](https://www.academia.edu/24265432/Sentir_la_historia)

Muñoz, Elsa (2014). "Prácticas corporales: performatividad y género. A manera de introducción". Elsa Muñoz (Coord.) *Prácticas corporales: performatividad y género*. México, La Cifra. 9-37.

Rodríguez Salazar, Tania (2008). "El valor de las emociones para el análisis cultural". *Papers: Revista de Sociología*, n. 87. 145-159. Disponible en: <https://papers.uab.cat/issue/view/v87>

Sánchez, María José (2019). "Amor / desamor a comienzo de la Edad Moderna: ¿universo de emociones femeninas o política emocional?" Juan Manuel Bartolomé (ed.) *Modelos culturales en femenino. Siglo XVI-XVIII*. Valladolid: Silex. 133-183.

Soriano, Catherine (1993). "Prólogo". Mariana Carvajal. *Navidades de Madrid*. Madrid: Clásicos Madrileños.

Torras, Meri, (2007). "El delito del cuerpo". Meri Torras (ed.). *Cuerpo e identidad I*, Barcelona: UAB. 11-36.

Vives, Juan Luis (1940) [1523/38]. *Instrucción de la mujer cristiana*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

Vigil, Mariló (1986). *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI.

## FEMINISMOS Y POLÍTICA. ENTREVISTA A ELSA DRUCAROFF

**Carmen Toriano**

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina  
carmentoriano@gmail.com

**Luis Emilio Abraham**

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina  
abraham@ffyl.uncu.edu.ar

Elsa Drucaroff es una reconocida investigadora, ensayista y novelista argentina. Es además una gran docente y una intelectual sumamente comprometida con el deseo de transformar las relaciones sociales en más de un aspecto.

Como ella misma cuenta, pertenece a la generación de los chicos de la Noche de los lápices y eligió el Profesorado de Lengua, Literatura y Latín en el Instituto Joaquín V. González porque en esa época se estudiaban ahí líneas de pensamiento que no circulaban en la UBA. Actualmente esa voluntad de enseñar se manifiesta de muchas maneras y en muchos estratos: en los seminarios que dicta en la UBA, en los cursos que dio y da como profesora invitada en universidades de América Latina, América del Norte y Europa, pero también en actividades muy distintas y tan alejadas del glamour académico como trabajar en un bachillerato popular o dar clases en la cárcel de mujeres.

Sus libros de teoría y crítica no son ajenos a esa vocación docente. En *Otro logos*, por poner un solo ejemplo, Drucaroff decide alejarse lo más posible de la parafernalia y el regodeo hermético para allanar el camino del lector. Hay además islas de humor y pasajes narrativos que hacen muy ameno el trabajo de seguir un pensamiento

que se caracteriza por su rigor conceptual<sup>1</sup>.

En cuanto a su producción literaria, ha publicado hasta ahora *La patria de las mujeres* (1999), *Conspiración contra Güemes* (2002), *El infierno prometido* (2006), *El último caso de Rodolfo Walsh* (2009), y un volumen de cuentos titulado *Ckeckpoint* (2019). Sus novelas son todas históricas (tienen un enorme trabajo de documentación e investigación) e incluyen también otros procedimientos que las hacen muy lúdicas: los del melodrama, la novela negra, la intriga de espías, el policial... Permiten distintos niveles de lectura: brindan elementos para la investigación crítica, pero no están hechas específicamente para eso, sino para atrapar con sus historias a los lectores y para estimularlos a asumir un compromiso con el presente. Pervive en ellas eso que su autora supo llamar hace algunos años "memoria utópica"<sup>2</sup>. Drucaroff indaga el pasado, busca centros neurálgicos de la Historia, reelabora imaginariamente algunos aspectos y desde allí proyecta una luz que nos permite entender conflictos del presente y nos incita a desear futuros superadores<sup>3</sup>. Arriesgamos que

---

<sup>1</sup> Nos referimos a *Otro logos* (Drucaroff, 2015) porque es su último libro y el más estrechamente vinculado con el contenido de esta entrevista, pero la actitud que señalamos se encuentra desde el principio en sus trabajos sobre teoría literaria y literatura argentina. Además de muchísimos artículos, ha publicado hasta ahora los siguientes volúmenes: *Mijaíl Bajtín. La guerra de las culturas* (Drucaroff, 1996); *Art, profeta del miedo* (Drucaroff, 1997); y *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura* (Drucaroff, 2011). Estuvo a cargo también del volumen XI de la *Historia crítica de la literatura argentina* dirigida por Noé Jitrik (Drucaroff, 2000).

<sup>2</sup> Drucaroff dijo en una entrevista que en sus novelas históricas procura hacerle al pasado más o menos lo mismo que la ciencia ficción le hace al futuro: "trabajar un pasado lleno de injusticias y de horror, no edulcorarlo ni volverlo bonito, pero instalar en ese pasado tensiones utópicas, cosas que me gustaría que hubieran podido pasar, como una alianza entre anarquistas y prostitutas como la que construyo en mi novela. [...] Mirando núcleos que perviven en nuestro presente, como es la opresión de las mujeres o la injusticia social, podemos colocarlos en una situación histórica donde sabemos qué ocurrió y abrir una ventana, y ver si con esa ventana no estamos alumbrando el presente" (Friera, 2006).

<sup>3</sup> Para un análisis de este aspecto en *El infierno prometido*, puede verse Toriano y Hintze (2009).

algo muy parecido a esos móviles utópicos anida en su pensamiento teórico. Nos sentimos muy felices de haberla tenido hace poco en Mendoza, explicándonos sus ideas y contagiándonos sus anhelos.

El 24 de mayo de 2019, hicimos a Elsa Drucaroff una entrevista pública como plenario de clausura de las Jornadas organizadas por el Centro Interdisciplinario de Estudios sobre las Mujeres (CIEM)<sup>4</sup>, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Drucaroff hizo una generosa entrega de lo que sabe y piensa. La entrevista fue larga y muy rica en contenido. Publicamos aquí una parte de la conversación, en la que Drucaroff respondió nuestras inquietudes sobre el movimiento feminista, explicando algunas líneas o corrientes que han dejado importantes huellas en la formación de su pensamiento, discutiendo otras<sup>5</sup>. Transcribimos nuestro diálogo, en cuya edición hemos intentado respetar el clima ameno y la fluidez de la oralidad.

**Carmen Toriano:** *El objetivo que pensamos con Luis es muy amplio, tal vez demasiado amplio. En todo caso, irás eligiendo un desarrollo posible. Nos gustaría que hicieras una síntesis de las grandes líneas feministas, los momentos-clave, los hechos fundacionales, las tendencias que conviven en la actualidad...*

**Luis Emilio Abraham:** *También nos gustaría que vaya saliendo cómo te posicionás frente a esas diferentes líneas de pensamiento. Para empezar, yo te diría simplemente una frase: Feminismo ayer y hoy. ¿Qué te*

---

<sup>4</sup> XIII Jornadas Interdisciplinarias de Estudios sobre las Mujeres y X Jornadas Internacionales sobre las Mujeres en la Edad Media (Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 22 al 24 de mayo de 2019). Agradecemos a María Victoria Urquiza la grabación del audio.

<sup>5</sup> El resto de la entrevista fue publicada en la revista *Letral*, de la Universidad de Granada: Abraham y Toriano (2019).

*sugiere?*

**Elsa Drucaroff:** Uy, sí. Lo que me proponen es amplísimo. Por favor no tomen lo que voy a decir como algo excesivamente erudito o cerrado, porque me puedo olvidar de algunas cosas y seguramente no podré decir todo. En primer término, al escuchar tu frase, Luis, lo primero que se me ocurre decir es que yo hablaría de “feminismos”, porque es un movimiento complejísimo y que ha dado algunas de las producciones teóricas más fascinantes de la segunda mitad del siglo XX. Lo alarmante es que, a pesar de eso, esas producciones no se conocían e incluso ahora se conocen muy poco, básicamente por discriminación. Pasó una cosa muy terrible desde finales del siglo XX y hasta hace muy poco, hasta esta irrupción maravillosa de la cuarta ola: todo lo que se producía bajo el nombre de “estudios de género” o “feminismos” no era poroso hacia fuera, no se expandía como sí pasaba con otros discursos igualmente brillantes. Por ejemplo, Foucault hablaba y el lugar desde donde hablaba tenía poros hacia todos lados, lo retomaban todos, los que estudiaban cosas tan distintas como filosofía de la ciencia y literatura medieval. Pero cuando hablaba una mujer, y hablaba de “cosas de mujeres”, su discurso quedaba dentro de un corralito... Encima nos hicieron un corralito de oro, porque en un momento empezó a haber dinero para las áreas de “género” y se empezó a poner de moda hablar de género, pero como algo que no se tocaba con los problemas del resto del mundo. Como si algo que atraviesa a la humanidad, el género, fuera apenas preocupación de un grupito, “cosa de mujer”. Hasta se incluía a los estudios de género en “problema de las minorías”, cuando no sólo las mujeres somos mayoría en el planeta sino (peor) los géneros que construyó la cultura oprimen, engendran violencia y dolor, son algo que sufrimos todos.

Después, en nuestro país ya hacia fines de los noventa, el problema fue saltando el corralito, pero de un modo muy curioso y significativo: el primer pensamiento producido por una mujer y sobre temas de mujeres que logró saltar el cerco fue un pensamiento que corría a la mujer del centro, y consiguió saltar el corralito llamándose a sí mismo “post-feminista”. Estoy hablando de Judith

Butler. No es para nada casual que haya ocurrido esto y yo creo que es producto de la misoginia. No de Butler. Butler no es misógina. Yo no estoy de acuerdo con muchas cosas que dice Butler, pero misógina no es, todo lo contrario, sus posiciones y acciones en el movimiento real de mujeres, cuando vino en estos últimos años a Argentina, han sido irreprochables. Los misóginos o las misóginas son los que se permitieron leer a Butler por las razones que digo, y no se molestaron en leer a otras teóricas. A Butler sí, pero no a Luce Irigaray, no a Luisa Muraro. Dijeron que no a pensamientos formidables y enormemente más interesantes que muchos de los que están de moda hoy.

**Luis Emilio Abraham:** *Y si tuviéramos que delinear a grandes rasgos una cronología para llegar a estos feminismos de hoy, ¿por dónde empezarías?*

**Elsa Drucaroff:** En cierto sentido, podríamos decir que feministas hubo desde hace muchos siglos. Se puede leer feminismo en la *Medea* de Eurípides, en *Lisístrata* de Aristófanes, en místicas medioevales populares de Europa que murieron quemadas en la hoguera por defender una religiosidad femenina que espontáneamente no se parece en nada al judeo-cristianismo patriarcal, una mística que no se propuso ser rebelde pero lo fue y por eso hubo femicidios sistemáticos comandados por la Inquisición. También hubo mujeres que pensaron con coraje la discriminación integral y los efectos políticos y económicos sobre nuestro género. Hay antologías de pensamiento feminista que recogen textos maravillosamente lúcidos que atraviesan siglos de historia<sup>6</sup>.

Pero si buscamos un momento fundacional del *pensamiento* feminista como parte de una militancia organizada y colectiva, yo encuentro un primer feminismo teóricamente intuitivo (si lo comparamos con el andamiaje de teoría altamente sofisticada que advendría después)

---

<sup>6</sup> Una selección de textos espontánea o programáticamente feministas de mujeres que van del siglo XVII al XX puede leerse en Martín Gamero (1975).

pero autoconsciente y brillante, pionero además, en obras maravillosas como la de Virginia Woolf. Estoy pensando en las relaciones que ella plantea en *El cuarto propio* y en *Tres guineas*: ser mujer y hacer arte, ser mujer y hacer literatura, o ser mujer y educarse. Es un feminismo notable desde el punto de vista de la inteligencia, pero lo llamaría “intuitivo” porque todavía no había categorías teóricas tan sólidas como por ejemplo la dupla sexo/género. En ese mismo momento fundacional pondría a Simone de Beauvoir con *El segundo sexo*. Otro pensamiento intuitivo interesantísimo, a veces muy impregnado de un marxismo erróneamente positivista, biologizante, pero con ideas también brillantes y una audacia notable. Es otra de nuestras madres.

Esto por una parte: la fundación de un pensamiento feminista que se irá haciendo más riguroso y organizado e irá generando categorías teóricas específicas, irá inventando las herramientas que necesita para la especificidad de su problema. Pero, por otra parte, habría que incluir también las acciones políticas de la primera ola y de la segunda, que se dieron en ese largo período de tiempo dominado por los movimientos revolucionarios, cuando el “huracán rojo” recorrió Europa<sup>7</sup>. Hay distintas maneras de periodizar estos momentos históricos. Con la primera ola, yo me refiero al movimiento que se inició en Francia en torno a la Revolución de 1789. La mujer que redacta la Declaración de los Derechos de la Mujer en 1791, Olympe de Gouges, muere guillotizada por los compañeros revolucionarios franceses en 1793. La segunda ola se dio entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. Incluyó, por un lado, el sufragismo británico, que no era un feminismo necesariamente marxista, había aristócratas y había también obreras socialistas, peleando codo con codo por los elementales derechos ciudadanos al

---

<sup>7</sup> Alude a los movimientos obreros y socialistas que van atravesando Europa entre finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX, que llegarán a un clímax con la Revolución Rusa, pero también la metáfora es el título del último libro de Alejandro Horowicz (2018), *El huracán rojo*, que estudia precisamente los procesos de cambio social entre la Revolución Francesa y la Revolución Rusa.

voto, es decir, por la más pura y simple ciudadanía de las mujeres. Y por otro lado, esta ola incluye a las feministas rusas, como Alexandra Kollontai. Este es un feminismo también muy intuitivo, más social, relacionado y dirigido a libertades concretas: derecho al voto y a la educación en Gran Bretaña, derecho al cobro igualitario de la hora de trabajo; y en la Rusia Revolucionaria a esos derechos se sumaron el derecho al aborto, al divorcio, al sexo, al placer, al deseo... Pero todavía no había una explosión de producción teórica<sup>8</sup>...

**Carmen Toriano:** *¿Eso ocurre en la tercera ola?*

**Elsa Drucaroff:** Claro. Si hay un momento en que la producción feminista empieza a organizarse, yo diría que es básicamente la tercera ola, o sea la que irrumpe alrededor de los años sesenta, setenta, en los países ricos del hemisferio norte. En ese momento se constituye la categoría de género... A ver... El concepto ya estaba claramente, aunque sin ese nombre, en el libro de Simone

---

<sup>8</sup> En un ensayo reciente, Drucaroff incluyó una nota con esta misma periodización. La citamos porque contiene algunos otros detalles y precisiones muy interesantes: "Les propongo que nos pongamos transitoriamente de acuerdo: hablamos de 'ola feminista' para aludir a un movimiento masivo con conciencia de género y acción política concreta. Filiemos la primera ola alrededor de la Declaración de los Derechos de la Mujer que redacta, en plena Revolución Francesa, la luego guillotizada Olympe de Gouges, y es emergente de un movimiento mayor. Hablemos de segunda ola para pensar el feminismo de fines del siglo XIX y comienzos del XX donde asistimos, en Gran Bretaña, al magnífico movimiento sufragista (que consigue además el acceso femenino a las universidades) y, por el otro, en Rusia, al feminismo radical que Stalin ahogará rápidamente. Una tercera ola es esa de la que yo vi su resaca: años sesenta y setenta en los países del primer mundo. Y esto que estalló en 2016 con tanta fuerza en mi país, alrededor del movimiento 'Ni una menos', puede entenderse como cuarta ola. Más allá de esta cronología, quiero subrayar que, por un lado, desde siempre existieron feministas de hecho: aisladas, brillantes y valientes mujeres que denunciaron la discriminación, incluso algunos varones. Hay ejemplos desde la Antigüedad. Pero la metáfora 'olas' subraya algo que es invento de la modernidad y si ustedes quieren, otro efecto de esa revolución igualitaria inédita que (como Marx celebra en el *Manifiesto Comunista*) trae con su propia existencia la burguesía: un movimiento *colectivo* y *organizado* de mujeres con conciencia para sí" (Drucaroff, 2019).

de Beauvoir<sup>9</sup>, pero la categoría se sistematiza durante la tercera ola y además se trabajan muchas otras cosas en ese tiempo, hay un avance teórico enormemente audaz. Se empieza por ejemplo a cuestionar el amor. Hay una feminista estadounidense quemacorpiños, que se llama Shulamith Firestone... (Quemacorpiños porque quemaban literalmente corpiños, como Marge Simpson en aquel célebre capítulo donde se cuenta cómo conoce a Homero). Bueno, Shulamith Firestone escribió un texto fascinante por lo provocativo sobre el amor donde habla de “la servidumbre del amor”. Tal como lo plantea el patriarcado, el amor es una herramienta de sometimiento sobre las mujeres, dice<sup>10</sup>. Ahí se empieza a pensar la subjetividad femenina en relación con el poder. O sea: se empieza a pensar desde la categoría de género, se empieza a pensar la incidencia compulsiva de la cultura en la conformación y psicología de las personas.

Muy rápidamente, esta tercera ola comienza a incluir el psicoanálisis, una lectura a contrapelo de Freud. No para decir “¡qué machista que era Freud con eso de la envidia del pene!”, sino para decir cosas muchísimo más interesantes: “¡Epa!, este tipo está describiendo los efectos del poder patriarcal sobre las subjetividades, los efectos del sometimiento de las mujeres”. Ahí está Gayle Rubin. Me pongo de pie: Rubin es uno de los personajes fuertes para mi formación teórica. Ella es una antropóloga norteamericana que, con herramientas del marxismo, del psicoanálisis y de la antropología se da cuenta de algo fundamental, en un trabajo célebre<sup>11</sup>. Rubin ve que la teoría de Freud no describe una esencia humana inmutable, sino un modo de hacernos personas sexuadas

---

<sup>9</sup> Drucaroff dice en *Otro logos*: “El concepto de género está intuido por primera vez en el famoso prólogo de una obra fundacional: *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir [...]. Allí, examinando los estereotipos culturales de la femineidad, ella afirma: ‘Todo ser humano hembra [...] no es necesariamente una mujer’” (Drucaroff, 2015: 230).

<sup>10</sup> “El amor” (Firestone, 1972).

<sup>11</sup> “El tráfico de mujeres: notas sobre la ‘economía política’ del sexo”, publicado por primera vez en 1975. Existe una traducción de fácil acceso: Rubin (1986).

dentro de un régimen cultural, dentro del patriarcado. Pero además hay otra cosa: ella comienza releendo a Engels, recordando un pasaje donde Engels intuía algo que después el marxismo olvidó<sup>12</sup>. Ni siquiera el mismo Engels lo siguió desarrollando en su libro, porque no tenía las herramientas teóricas para hacerlo, pero lo dice. Lo que Engels intuía es que para explicar la historia humana, el motor de la Historia, además de la producción de riquezas hay que estudiar un régimen de producción de otro tipo. Y lo dice con toda claridad: la producción y reproducción de la vida humana implica *dos clases* de producción, y junto a la producción de riquezas pone este otro régimen que es el de la producción de personas. Eso asegura la continuidad de la especie de generación en generación. Entonces Rubin se aferra a esa idea y dice... Hay una economía política que estudia la producción de riquezas; tiene que haber también una economía política del sexo, una que estudie la producción de personas. Engels dice claramente que esas dos líneas de lo que Marx llama "producción y reproducción de la vida humana", que Marx dice que ocurre siempre en sociedad, en relaciones sociales, esas dos líneas, dice Engels, tienen que estudiarse por separado porque responden a lógicas distintas, aunque se entrecrucen. Hay una teoría que se preocupa por las relaciones de dominación entre clases sociales dentro del capitalismo, que es un sistema de producción de riquezas, uno entre otros que existieron en la Historia; entonces, dice Rubin, tiene que elaborarse una teoría que haga la crítica de la opresión entre géneros tal como se da en un determinado sistema de producción de vidas humanas, el patriarcado, que es, por otra parte (agrego yo) el único que conocemos con certeza en miles y miles de años. Rubin procede así y en ese contexto, en esa trama conceptual, viene esa lectura a contrapelo de Freud. Marx lee como históricamente determinado lo que Smith y Ricardo pensaron como una descripción atemporal de la economía. Pues bien, Rubin hace lo mismo con Freud y Lévi-Strauss. Lee como históricamente determinado el triángulo edípico

---

<sup>12</sup> Se refiere a *Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (Engels, 1945).

y la funcionalidad que tiene ese régimen compulsivo de heterosexualidad con el régimen de circulación de mujeres entre varones, cosa que describe Lévi-Strauss como fundamento de nuestra cultura.

El de Rubin es un planteo notable que dejó huellas importantes en el pensamiento de muchas feministas y que es fundamental para mí. En *Otros logos* defiendo la idea de que esos dos regímenes (la producción de riquezas y la producción de personas) son autónomos, aunque en la vida social se entrelacen y puedan influirse de múltiples maneras que es importante desentrañar en cada caso. Y de la misma manera sostengo que también son autónomos, aunque puedan entrelazarse, los dos órdenes discursivos vinculados con esos tipos de producción: el Orden de Clases y el Orden de Géneros.

**Carmen Toriano:** *Y después eso mismo que Rubin hace con Freud lo siguen haciendo con Lacan, ¿no?*

**Elsa Drucahoff:** Sí. Y ahí entra en escena otra gran fundadora, Luce Irigaray, que aparece más o menos cuando la tercera ola está declinando. Ella lee a Lacan a contrapelo. Aparte de Lacan, ella introduce en el pensamiento feminista la lingüística del siglo XX y el postestructuralismo, concretamente a Derrida, aunque le da a todo eso una vuelta de tuerca propia.

Irigaray es una filósofa belga, también formada en el psicoanálisis y una gran ensayista, con una prosa maravillosa. Escribió un libro que es un monumento y debería estar en todas las cátedras de filosofía, pero no está, no salta el cerco, el corralito donde meten el pensamiento femenino, y no lo salta por un problema de guerra de géneros, por pura misoginia. Fue discípula de Lacan y Lacan la echó a patadas de su seminario. "A patadas" es casi una descripción realista; la echó a los gritos, insultándola. Después se encargó de decir que su libro era una basura (esa es la palabra que usó Lacan) y consiguió además que por internas académicas la echaran de la universidad.

El libro de Irigaray se llama *Espéculo de la otra*

*mujer*<sup>13</sup> y funda una tendencia feminista que se conoce como “feminismo de la diferencia” por la importancia que tiene en su teoría la idea de diferencia, ese vacío que Saussure había formulado como ley de funcionamiento del sistema de signos. Digo “vacío” porque, recordemos, para Saussure la diferencia es exactamente ser lo que lo otro no es, es decir que lo diferente en sí es lo que no es, para que lo que es, sea.

El pensamiento de la diferencia es un pensamiento feminista que tiene una relación muy potente con la semiosis, con el lenguaje, con el cruce entre lenguaje, poder, subjetividad, guerra de géneros. Denuncia que para el falo-logocentrismo lo diferente es lo que *no es*, pero que la diferencia puede en cambio entenderse como *otra cosa que sí existe* y es diferente. La mujer no es el agujero, el *no hombre*, es una diferencia que el falo-logocentrismo no puede pronunciar. El pensamiento de Irigaray es muy profundo y, como si todo eso fuera poco, contiene una relectura de la filosofía occidental, de Platón a Freud.

Ahora bien: alrededor de Irigaray se termina armando una especie de gheto, un gheto básicamente académico, porque es muy difícil de leer. Yo me puse a estudiar Lacan para poder entenderla. Si no manejas Lacan, si no manejas lingüística, si no manejas filosofía, es difícil de entender... Y es muy difícil de sintetizar brevemente, pero les voy a tratar de resumir la metáfora del espejo para que entiendan el alcance notable de su teoría.

Lo que ella plantea es que la mujer es construida compulsivamente desde el discurso como un agujero. Que la mujer tenga un agujero entre las piernas es algo completamente ideológico. Lo que tenemos es una genitalidad muy compleja que se desarrolla hacia dentro. En vez de estar hacia fuera está hacia dentro y eso no es un agujero: viento no entra, aire no entra. Yo siempre hago el mismo chiste, pero es el único modo de darlo a entender, porque está tan naturalizado que es un agujero... Les decimos con la mejor intención a nuestras

---

<sup>13</sup> Irigaray (1984).

hijitas “tenés un agujerito”, ¿no? Es impresionante, está tan naturalizado que hay que dar el ejemplo del aire para que se entienda que no lo es. No es un agujero, es un canal que aparece después de una compleja trama de labios y clítoris, y adentro vienen las trompas y los ovarios y ese útero tan extraño, en fin, cualquier cosa menos un agujero...

Lo que plantea Irigaray es que en el fondo de esa idea sobre la mujer-agujero hay una metáfora visual. Desde el poder, *no ver* nada se hace equivalente a “no hay nada”. Y además dice que en esa metáfora se basa la significación saussuriana, el hecho de que el lenguaje funcione por oposición y diferencia. Eso último sigue a Lacan. Decir que la significación saussuriana por oposición y diferencia arma las subjetividades, la masculina como “lo tengo” y la femenina como “no lo tengo, por lo tanto lo soy”, sigue la conceptualización de Lacan. Lo que no sigue a Lacan es asumir esto como una construcción histórica y no como la esencia de ser varones y mujeres. Irigaray dice que en esa construcción metafórica que se nos impone a las subjetividades, para volvernos varones o mujeres, hay una violencia feroz ejercida desde el poder, pero hay algo más: esa violencia metafórica que condena a la mitad de la humanidad a ser agujero, vacío, se hace para que nazca la significación (al menos la significación tal como la concibe Saussure y que ahora podemos ver que es falo-logocéntrica). Para que nazca el sentido, la humanidad agarra a la mitad de sí misma y la condena a la nada, la condena a ser la pizarra negra en la cual se dibuja el sentido. Por eso Irigaray, para explicar esta violencia, construye a su vez una metáfora, la metáfora del espejo: sería como si el varón falo-logocéntrico, desde su logos, hiciera penetrar en el cuerpo femenino un espejo para abrir un conducto, para separar, para transformar en agujero lo que no es un agujero, y para poder así usar la vista, ver ahí con ese espejo, generar un logos, un lenguaje. Irigaray hace una relación muy fuerte entre logos y vista, hace un trabajo discursivo muy sutil para observar esa relación que está en la filosofía desde hace muchísimo tiempo. Así el patriarcado convierte a la mujer en lo negro del mundo, como decía Lennon, lo negro del mundo necesario para que haya sentido, para que haya

significado. Y esto genera unas subjetividades loquísimas que venimos a ser nosotras, subjetividades realmente dañadas, porque estamos obligadas a vivir en un logos que no dice quiénes somos, un logos que nos fuerza a decir que no tenemos, que somos un vacío, etc. etc. Y encima compartimos esa lengua, una lengua que para producir sentido se afirma en la oposición y la diferencia, es decir, nos vuelve inexistentes. Para nosotras hablar esta lengua y pensar es convivir con una contradicción: somos un objeto, un cero, una pizarra donde ellos escriben el sentido pero al mismo tiempo hablamos, usamos una lengua que dice que no somos. Además, Irigaray toma otras metáforas que están en el lenguaje y las relaciona con esa violencia. Dice, por ejemplo, que a nadie, ni varones ni mujeres, les está permitido decir una verdad sin eyacularla... No sé si se entiende, es bien gráfico. Y por todas estas razones habla de "falo-logocentrismo". No es una palabrita para escandalizar, tiene un sentido muy potente.

Bueno, todo este feminismo de la diferencia a mí me parece sumamente interesante, pero me distancio de él en muchas cosas porque llegó a caer en una fetichización del cuerpo. Aparte de esta deconstrucción tan fascinante, hecha directamente sobre textos de Freud, de Platón, de los padres del pensamiento de Occidente (los lee como si los tendiera en el diván y empezara a analizar sus significantes), Irigaray empezó a pensar que había que construir un lenguaje, buscar modos de decir eso de las mujeres que no está dicho en el lenguaje. Y buscando un logos distinto, empezó a hacer formulaciones un poco insostenibles y biologistas: el cuerpo de la mujer tiene dos labios que se besan y nunca ninguno quiere avanzar sobre el otro. Entonces, por eso, no somos agresivas como ellos. El hombre tiene un pene y una zona erógena, nosotras somos múltiples, fluidas, todo nuestro cuerpo goza, por eso convivimos con que la verdad es múltiple y no buscamos una certeza. En fin... la verdad es que Irigaray es fascinante deconstruyendo, pero construyendo es menos interesante.

Contra esa línea, el mundo académico de izquierda opuso un feminismo que yo llamé en *Otro Logos* "de

género”, un feminismo centrado en el concepto político-social de género, opuesto a sexo. Para mí esta línea tiene cosas muy interesantes, pero el problema fue que dijo: “A Irigaray no la leemos porque es muy difícil y porque es una bióloga y hace de la mujer una esencia”. Así no se puede simplificar, se perdían algo. Yo creo que hasta la aparición de Judith Butler, las líneas básicas del conflicto entre distintos pensamientos feministas pasaban por ahí. Después todo se reestructuró en la discusión académica.

También hay feministas fascinantes que se alimentaron de muchas corrientes, que trabajaron en los bordes, como Luisa Muraro. Esta filósofa tiene mucho que ver con el feminismo de la diferencia, pero no tiene nada de bióloga. Muraro viene de la militancia política de la izquierda italiana y se le nota, es una mujer con una enorme formación marxista. Además, en ese intento de buscar modos de significar relacionados con las mujeres, hace planteos muy interesantes que pasan por la conexión entre signo, cuerpo y experiencia histórica y no se refugian en el simplismo de la biología.

En el feminismo de la diferencia se volvió clave el hecho de entender que habría formas de significar distintas a esas que deconstruye Irigaray, y Muraro las busca en un trabajo clásico de Jakobson<sup>14</sup>. Acuérdense de que Jakobson distingue dos tipos de relaciones que funcionan en el lenguaje: las relaciones metafóricas, que son de sustitución (el signo está *en lugar de* las cosas) y las metonímicas (los signos también *señalan* las cosas). Pero aunque ve que esos dos tipos de relaciones son igualmente indispensables para que haya lenguaje, reconoce con cierto asombro que la metáfora es mucho más prestigiosa que la metonimia. Entonces Muraro<sup>15</sup> se plantea qué pasaría si en lugar de estar más legitimada en nuestra cultura la dimensión metafórica, por la cual el

---

<sup>14</sup> “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos” (Jakobson, 1980).

<sup>15</sup> *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia* (Muraro 1981) y *El orden simbólico de la madre* (Muraro, 1994).

lenguaje reemplaza al mundo, se legitimara también esa dimensión metonímica por la cual el lenguaje continúa el mundo. Y el feminismo de la diferencia vio que en la cultura ancestral femenina todo el tiempo está funcionando este otro tipo de significación, la metonímica. Las mujeres somos seres prácticos en ese sentido. Mientras el filósofo está pensando su teoría genial y hace quince grados bajo cero, la mujer del filósofo le enciende la estufa. Alguien diría: “eso no es inteligente”. Sin embargo es tremendamente inteligente, ¿no? Por genial que sea el filósofo, morirte de pulmonía porque no prendés la estufa te vuelve francamente un tonto.

Este pensamiento de la diferencia florece durante los años ochenta y noventa, y se empieza a diversificar mucho. Pasa algo que quizá suene raro, pero si lo pensamos, es bastante lógico: prestando atención a esa conexión metonímica del lenguaje con el mundo, a esa dimensión donde el pensamiento se junta con la materialidad no semiótica y con ese resto de lo real que deja el lenguaje metafórico cada vez que lo reemplaza por sus signos, hay feminismos que entraron en una órbita diferente, mística, algo que yo conozco mal pero imagino cercano al budismo zen más sofisticado. Muraro también tiene esos componentes y deriva hacia un camino místico que es fascinante, un camino que soy incapaz de seguir, por lo menos cuando escribo. Lo digo sin orgullo: soy incapaz de seguir ese camino porque no tengo personalidad para eso, realmente.

Hoy hay todo un feminismo bastante místico, como el eco-feminismo, que está en auge, sobre todo en Europa, por razones bastante obvias y urgentes. Estas feministas se plantean, por ejemplo, cómo la relación que tenemos con la vida como mujeres tiene que ponernos a la cabeza de la lucha por respetar la voz de la naturaleza, hacerle semiosis a la naturaleza, hacerla hablar. Hay incluso culto a la madre tierra y toda una línea que conecta hasta con las brujas ancestrales. Por supuesto que hay un montón de chantadas por ese lado, pero también hay ideas y acciones interesantes.

**Luis Emilio Abraham:** *Mencionaste varias veces a Butler como la que funda o desata las discusiones actuales...*

**Elsa Drucahoff:** Se puede conectar justamente con lo que venía diciendo. Doy un ejemplo: las eco-feministas luchan contra Monsanto, dicen que no hay derecho a apropiarse de la vida, sacar plusvalía de las semillas y de su manipulación, sostienen que es tarea de las mujeres feministas pelear para que el capitalismo no privatice la creación de la vida. Esta posición no tiene nada que ver con quienes defienden el derecho a hacer negocios alquilando vientres o interviniendo cuerpos constantemente para transformar sus hormonas y órganos sexuales. El constructivismo radical en el género, que nace con la teoría de Butler, puede llegar a defender no el derecho a ser trans y elegir tu género o tu cuerpo (eso me parece un derecho inalienable), sino el negocio mismo de la industria de transformación. Un negocio que, como todo negocio capitalista, arrasa con cualquier responsabilidad en el cuidado del cuerpo y de la vida.

Que yo sepa Butler no ha defendido nunca ninguno de los dos negocios: ni el del alquiler de vientres ni el otro, pero su pensamiento da el primer y fundamental paso teórico que puede derivar en estas posiciones muy discutibles que muchos activistas del constructivismo radical hoy sostienen. En este momento, ciertas posturas constructivistas radicales como las de Paul Preciado desembocan, lo asuman o no, en la celebración teórica de que el capitalismo agarre algo que hasta ahora no había logrado agarrar para explotarlo a su antojo: la creación de vida, la manipulación del cuerpo.

Empiezo por lo segundo, tomemos las ideas de Preciado<sup>16</sup>: dice que hay que disolver el arcaico concepto de lo humano y asumir que sólo somos *tecnologías*, nada hay positivo, nuestro, las personas somos apenas una construcción de la tecnología del lenguaje, no hay cuerpo que nos limite, nos condicione, una naturaleza biológica a

---

<sup>16</sup> Alude al *Manifiesto contrasexual* (Preciado, 2002).

la que debamos algo, no hay no semiosis a la que debamos de algún modo honrar o respetar, ni siquiera hay gente, hay apenas “cuerpos parlantes” (así nos llama Preciado, para eludir hablar no ya de mujeres u hombres sino de personas). Somos apenas una territorialidad definida por la tecnología del habla sobre la que es revolucionario seguir aplicando tecnologías. Preciado celebra sus propias transformaciones: fue construida por la sociedad como mujer pero Beatriz Preciado no existe más, es hoy Paul Preciado (algo que en mi opinión tiene toda la libertad de hacer y ser) y Paul Preciado proclama que en cualquier momento, si se le antoja, volverá a ser mujer, o lo que fuere. El problema es que hace de esa volatilidad deseante una política que se propone como colectiva, revolucionaria y urgente e incluso condena cualquier otra opción: erige sus autointervenciones tecnológicas como prácticas contra la pobreza conservadora de quienes conviven con las hormonas naturalmente producidas por sus cuerpos en alguna armonía con los modelos de género vigentes. Y condena esta armonía medianamente posible, insta enfáticamente a abandonarla, se mete en nuestras camas, en nuestras fantasías, en nuestros deseos, nos levanta el dedo: el dildo de plástico con o sin vibración nos tiene que gustar más que un pene, explica, y cita a Derrida y a Butler y media biblioteca filosófica para convencernos. Quiere que deseemos lo mismo que desea ella/él. Preciado nos alienta a consumir a capricho los productos hormonales de los laboratorios, los juguetes de los *sex shops*, los avances tecnológicos que el capitalismo perfeccionó para vendernos placer, o para vendernos la posibilidad de enmudecer la materialidad no semiótica de nuestros cuerpos, *la ilusión de esa posibilidad*, opino yo, porque no creo que enmudecer la no semiosis sea posible ni que sea justo y bello.

Insisto: el problema no es que esté mal transformar un cuerpo según un deseo de la persona o preferir un vibrador a un pene, esos son derechos inalienables que, en mi opinión, ya es muy triste que en esta sociedad haya que estar defendiendo o justificando, como si se necesitara a Derrida para justificar que prefiero la ensalada con limón o con vinagre. El problema es proclamar que el vinagre es de izquierda y el limón de derecha, defender la

transformación compulsiva, el problema es que Preciado escribe arengando, hace un manifiesto de propaganda y certeza absoluta. Y el otro problema es proclamar que el cuerpo en su propia materialidad no semiótica, no discursiva, no tiene voz, no pone límite alguno a lo que la tecnología le hace. Cuando Ricardo Fort o una modelo se hacen a sí mismas cosas así hasta matarse, no dudamos en decir que están alienadas y culpamos a la industria capitalista y a la opresión de género de su locura. ¿Qué decir de esta fiesta tecnológica contra-humana que Preciado proclama como práctica política?

Vamos al otro aspecto que mencioné: tomar la lógica de la procreación, hasta el punto de reglamentar económicamente la práctica de alquiler de vientres. Con eso tampoco comulgo. Yo no tengo absolutamente nada en contra de que personas que biológicamente no puedan tener hijos tengan hijos en otros vientres, puede ser un hermoso acto de amor procrear para otros. El problema es el dinero, las relaciones capitalistas de poder que se abren paso. Así como defiendo que las personas que no se sienten bien en el género que se les asignó y desean intervenir en sus hormonas y sus cuerpos lo hagan, pero sí estoy en contra de que todo esto sea un negocio, también estoy en contra de que el capitalismo se apodere de algo que es un maravilloso contrapoder femenino: la capacidad de engendrar y hacer nacer y crecer vida.

En este momento hay movimientos del constructivismo radical que defienden estas cosas y se autoproclaman feministas, o post feministas, y usan a Butler y a Preciado como fuentes teóricas.

Por supuesto que también en el movimiento que se considera parte del feminismo de la diferencia, usando a Irigaray o a Muraro como fuentes teóricas, hay una línea política hiperbiologista que habla de la mujer originaria, de la diferencia sexual como esencia, y desde ese lugar quiere por ejemplo echar a las travestis del movimiento, o a las trans, o a cualquier mujer que quiera ser mujer de otro modo. Por ese lado se llega a planteos muy fascistas. Butler para nada, Butler piensa y se hace preguntas y ensaya respuestas con seriedad y método, aunque yo no comparto todo lo que dice. Pero Preciado sí tiene planteos

fascistas, al menos en el libro que yo leí de ella, *Manifiesto contrasexual*. Por mi parte, para evitar que el capital coopte las relaciones de procreación no voy a llegar al punto de decir que el vientre es sagrado y que entonces yo no puedo albergar en mi vientre el hijo de otros o que si la naturaleza me dio genitales femeninos, no tengo derecho a sentirme un varón y cambiar mi género, o a alterar mis hormonas e implantarme lo que fuere, si deseo llegar hasta allí. Legislar sobre el deseo, sobre lo que hay que desear o no, es siempre fascista.

Por este tipo de posiciones extremas yo no puedo seguir del todo ninguna de estas líneas: de un lado Butler, para quien los cuerpos, aunque existen, no importan porque lo único que importa son las operaciones discursivas que los conforman, o Preciado, que lleva el constructivismo a un extremo a mi juicio directamente delirante y disuelve los cuerpos en tecnologías, condenando cualquier tecnología que no sea la que ella entiende como “contrasexual”, es decir contraria a las construcciones deseantes usuales; del otro lado, las posiciones que hoy se autoproclaman del “feminismo radical”, que expulsan a la abyección a cualquiera que no tenga una suerte de esencial cuerpo de mujer pero se sienta identificada con la diferencia femenina.

Butler es muy interesante, yo tengo discusiones fuertes con ella porque para mí lo sígnico-discursivo y lo corporal-no semiótico son dos materialidades que están en constante diálogo y no se puede negar la fuerza conformadora de ninguna de las dos. Hay que entender sí que son fuerzas específicamente diferentes, que no semiosis y semiosis no se funden jamás pero tampoco se eliminan la una a la otra. Esa es mi diferencia clave con Butler, pero su trabajo acertó al mostrar el modo en que Irigaray a menudo confundía diferencia femenina con mujer heterosexual, se diera o no cuenta de que lo estaba haciendo, y sobre todo el modo en que el feminismo de la diferencia que la continuó cayó en ese tipo de falacias.

Me parece que mi trabajo es leer, pensar y tomar cosas interesantes de cada pensamiento, venga de donde venga, y fundamentalmente me parece que no hay que discutir para eliminar la otra posición. En eso sí soy

feminista de la diferencia, pero a mi manera. Una vez Muraro dijo: no se discute para eliminar la otra posición. En el feminismo de la diferencia sabemos que no hay *una* verdad, no puede haber una verdad, la verdad es múltiple y compleja. Bueno, yo tomo esto, tal como dice el epígrafe de María Negroni que abre *Otro logos*<sup>17</sup>. Es siempre múltiple y compleja aunque al mismo tiempo simple, escondida en cada ser, y bancarse las ideas del feminismo de la diferencia es bancarse que la verdad está/es en varios lugares a la vez y que dos personas que están en desacuerdo pueden tener algo de verdad cada una, lo cual no significa tampoco estar de acuerdo con cualquier cosa. Bueno, entonces yo creo que mi posición es esa: yo creo que es muy interesante dialogar.

De Butler tomo algunas cosas interesantes: Butler reacciona contra el biologismo de Irigaray, a veces muy bien. De hecho escribe dos libros post-feministas<sup>18</sup> contra Irigaray, la cita y la discute en un momento en que Irigaray estaba en el centro de la hegemonía académica. Hoy, por suerte, el feminismo volvió a salir de la academia. O sea, el camino fue: en los años sesenta-setenta, surge afuera de la academia y termina entrando a la academia con el reflujó político de la izquierda, en los ochenta-noventa. Ahí para mí, el personaje de Hilary Clinton en los noventa fue muy importante. Le debemos eso a Hilary Clinton. Es muy poco correctamente político que lo diga pero es así. Hilary había sido una feminista quemacorpiños y cuando le tocó ser primera dama, no se olvidó de eso y de alguna manera los primeros dineros organizados para desarrollar estudios de género en las universidades norteamericanas y en las nuestras aparecieron durante esos tiempos; las primeras heroínas distintas, activas, rebeldes y personas (no objetos bellos) que la industria cultural pudo ofrecer a las niñas en las películas de Disney, aparecieron durante esos tiempos.

---

<sup>17</sup> Este es el epígrafe: “que la verdad no es una, sino múltiple; que está, desde siempre, escondida en el ser, y que descifrar ese enigma es una tarea tan ardua (y éste es uno de los secretos más complejos y fecundos del mundo) como no descifrarlo”. María Negroni, *La Anunciación*.

<sup>18</sup> *El género en disputa* (Butler, 2001) y *Cuerpos que importan* (Butler, 2002).

Bien, decía: el feminismo sale de la calle en los países del primer mundo cuando los movimientos socialistas revolucionarios dejan las calles, entonces entra a la academia, a la reflexión teórica y la investigación. En ese momento se está acabando la tercera ola. Y ahora que estamos en la cuarta ola, pasa esto que es tan lindo: la academia y la calle están afuera, marchando juntas en las plazas. O sea, yo voy a las marchas del 8 de marzo, voy a las marchas de Ni una menos y están las colegas de los Institutos académicos de género junto con las mujeres bolivianas que armaron el grupo contra la violencia doméstica, que caminan con sus bebés, y marchamos, y junto con las travestis, y junto con las trans, y las adolescentes secundarias de muy distintas clases sociales, y con las mujeres cuarentonas y cincuentonas y sesentonas profesionales, marchamos con las ya ancianas hermanas feministas que pelearon en la soledad y el oprobio en una Argentina de los setenta u ochenta donde la militancia de izquierda se reía del feminismo, y así ... Entonces pasa eso que está muy bueno, lo que me parece que tiene que pasar: que la relación teoría-práctica, que también es un corro, un ir y venir, entre ser cuerpo/ser palabra, la relación teoría-práctica –digo– tiene que poder salir de lo falo-logocéntrico. Tiene que salir del mundo masculino donde, igual que el pene, la verdad es una sola, y el modo de ser feminista es uno solo y las teorías tratan de aniquilarse mutuamente y a veces las propias feministas tratan de aniquilarse mutuamente.

A veces en nuestro movimiento triunfa el falo-logocentrismo pero muchas veces no. Muchas veces no son estas peleas tan tristes lo más importante. Cuando nos veo marchar por millares y hasta cientos de miles por las calles de las ciudades argentinas, todas diferentes (como decía hace un rato), unidas por el único hecho de pertenecer, de una u otra manera, cada una a nuestro modo, a la misma mayoría desangelada y oprimida de la humanidad, entonces entiendo que esas peleas patéticas no son lo único y ojalá no alcancen para separarnos.

Hay mucho para conseguir, no sólo para nosotras. Transformar el reinado del falo-logocentrismo, obligarlo a coexistir con la diferencia, es algo que va a volver el

mundo más justo para varones y mujeres. Es un alivio para todos.

### Referencias

Abraham, Luis Emilio y Carmen Toriano (2019). "Cuerpos, géneros, palabras, literatura. Entrevista pública con Elsa Drucaroff". *Revista Letral*, n. 22, julio. 325-341. Disponible en: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/10213/8354>

Butler, Judith (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.

Drucaroff, Elsa (1996). *Mijaíl Bajtín. La guerra de las culturas*. Buenos Aires: Almagesto.

Drucaroff, Elsa (1997). *Arlt, profeta del miedo*. Buenos Aires: Catálogos.

Drucaroff, Elsa (dir.) (2000). *La narración gana la partida*, vol. XI de *Historia crítica de la literatura argentina*, dir. de Noé JITRIK, Buenos Aires: Emecé.

Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Drucaroff, Elsa (2015). *Otro logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires: Edhasa.

Drucaroff, Elsa (2019), "¡Que no sea una ola!". *El diletante*, 26 mar. Disponible en: <http://eldiletante.net/trabajos/que-no-sea-una-ola>

Engels, Friedrich (1945). *Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*. Buenos Aires: Claridad.

Firestone, Shulamith (1972). "El amor". Otilia Vainstok [selección y prólogo]. *Para la liberación del segundo sexo*. Buenos Aires: De la flor.

Friera, Silvina (2006). "Los prostíbulos eran como fábricas a destajo". Entrevista a Elsa Drucaroff. *Página/12*, 15 feb. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-1779-2006-02-15.html>

Horowicz, Alejandro (2018). *El huracán rojo. De Francia a Rusia. 1789/1917*. Buenos Aires: Crítica.

Irigaray, Luce (1984). *Speculum. Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Saltés.

Jakobson, Roman (1980). "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos". Roman Jakobson y Morris Halle. *Fundamentos del lenguaje*. Madrid: Ayuso-Pluma. 97-143.

Martín Gamero, Amelia (1975). *Antología del feminismo*. Madrid: Alianza.

Muraro, Luisa (1981). *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonimia*. Milano: Feltrinelli.

Muraro, Luisa (1994). *El orden simbólico de la madre*. Madrid: horas y HORAS.

Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera Prima.

Rubin, Gayle (1986). "El tráfico de mujeres: notas sobre la 'economía política' del sexo". *Nueva Antropología*, vol. VIII, n. 30. 95-145. Disponible en: <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/nueva-antropologia/article/view/15478/13814>

Toriano, Carmen y Gloria Hintze (2009). "La ciudad 'moderna' en *El infierno prometido* de Elsa Drucaroff". Alberto de Nordenflycht y Darcie Doll (eds.) *Ciudades (in)ciertas. La ciudad y los imaginarios locales en las literaturas latinoamericana*. Valparaíso: Universidad Católica de Valparaíso. 64-76.

## NORMAS PARA AUTORES

El *Boletín GEC* recibe colaboraciones inéditas y originales sobre los temas propuestos para cada número. Además, hay convocatoria permanente de trabajos de tema libre sobre problemas de teoría y crítica literarias. Los trabajos deben ajustarse al rigor de un artículo académico-científico y a la ética del trabajo intelectual. El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación externa por parte de dos pares, anónima tanto para el autor como para los evaluadores (sistema de doble ciego). Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica al autor dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras al texto, el autor contará con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

El envío se realiza a través del sistema OJS entrado a la siguiente URL: [boletingec.uncu.edu.ar](http://boletingec.uncu.edu.ar). Para enviar trabajos hace falta estar registrado en esta revista. Si usted ya posee usuario y contraseña, ingrese [aquí](#). En caso contrario, dirijase a la opción [registrarse](#). Si tuviera problemas con este proceso, puede consultar por correo electrónico escribiendo a: [boletingec@ffyl.uncu.edu.ar](mailto:boletingec@ffyl.uncu.edu.ar)

La revista acepta artículos para la sección Estudios, además de reseñas, entrevistas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido).

### ***Directrices de presentación***

-Texto digitalizado en word.

-Tipografía: Arial 10 para el cuerpo del texto; Arial 9 para las citas en párrafo aparte y para la Bibliografía; Arial 8 para notas a pie de página.

-Interlineado sencillo. Sin sangrías a comienzo de párrafo y sin espacios entre párrafos. Dejar espacio solamente antes y después de los intertítulos.

-Extensión: entre 30.000 y 60.000 caracteres con espacio para los estudios, incluyendo títulos, resúmenes, notas y bibliografía; hasta 30.000 caracteres con espacio para las notas y entrevistas; entre 5.000 y 10.000 para las reseñas.

### ***Estructura***

-Título.

-Encabezado: en tres renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y correo electrónico.

-Resumen en el idioma del artículo (150 palabras como máximo).

-Entre tres y cinco palabras clave.

-Título del artículo en inglés.

-Abstract.

-Traducción de las palabras clave.

-Cuerpo del trabajo: podrá dividirse con títulos internos. No usar guiones cortos en función parentética. Usar guiones medios o paréntesis. No utilizar negritas ni subrayados ni palabras en mayúsculas para realizar destacados. En caso de que sea muy conveniente resaltar algún término, emplear bastardilla (cursiva o itálica).

-Notas a pie de página: se emplearán lo menos posible; sólo para ampliar alguna cuestión, establecer relaciones, proveer información adicional, etc.

-Bibliografía: se consignará solamente la bibliografía citada o aludida en el cuerpo del trabajo.

### **Estructura de reseñas**

-Referencia bibliográfica completa del libro reseñado, incluyendo colección o serie, y total de páginas o tomos.

-Citas: solamente del libro reseñado; entre comillas; con indicación de número/s de página entre paréntesis al final de la cita; en ningún caso en párrafo aparte: siempre integradas al cuerpo del texto.

-Nombre y apellido del autor de la reseña (versalitas) y, a renglón seguido, filiación institucional. Alineación derecha.

### **Aparato crítico**

-Citas breves (hasta cuatro líneas): integradas en el cuerpo textual, con comillas dobles curvas (“...”).

-Citas largas (más de cuatro líneas): en párrafo aparte, con justificación izquierda de 1 cm, sin comillas, Arial 9.

-Remisiones a la bibliografía:

-Si el nombre del autor es mencionado en el párrafo, no debe repetirse entre paréntesis. Se consigna el año de la edición citada, seguido de dos puntos y la/s página/s correspondientes al texto citado o aludido. Ejemplo: Según Bajtín, el cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (1978: 27).

-Si el autor no se menciona en el párrafo, se debe incluirse en el paréntesis su apellido, seguido de coma: El cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (Bajtín, 1978: 27).

-El punto se coloca después de la referencia parentética.

-Para omisiones o agregados, usar corchetes: [...], [sic], [el autor].

-Si hay dos o más obras del mismo autor editadas el mismo año, se

las distinguirá con letras: (Gómez, 1994a: 162-170). En la bibliografía deberá seguirse el orden impuesto por las letras.

-Si la referencia afecta a todo el texto aludido o este carece de paginación: (Gómez, 1994).

-Bibliografía: Se ordena alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. Más de un título por autor: se ordenan por fecha de publicación. Se deja un espacio entre referencia y referencia.

### **Referencias bibliográficas**

SE SOLICITA COLOCAR ENLACES EN LAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CUANDO EL TEXTO ESTÉ DISPONIBLE EN INTERNET DE LA MANERA QUE SE INDICA EN CADA CASO.

### **Libros**

Apellido, Nombre (año edición citada). *Título. Subtítulo*. Ciudad de edición: Editorial.

Eco, Umberto (2000). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

Si se quisiera agregar traductor, prologuista, responsable de una edición crítica, etc., se coloca el dato después de título y subtítulo, en tipografía normal.

Si se quisiera consignar año de la primera edición, va entre corchetes después del año de la edición citada:

Eco, Umberto (2000) [1979]. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.

### **Artículos en libros de varios autores o en actas**

Apellido, Nombre (año). "Título de artículo". Nombre y apellido del director, coordinador o editor del volumen (si hubiera) seguido de (función.) *Título de libro. Subtítulo*. Ciudad de edición: Editorial. primera página-última.

Schwab, Gabriele (2015). "Escribir contra la memoria y el olvido". Silvana Mandolesi y Maximiliano Alonso (eds.) *Estudios sobre memoria. Perspectivas actuales y nuevos escenarios*. Villa María: Edivim. 53-84.

Dávila, Ariel (2007). "Inverosímil". AAVV. *Nueva dramaturgia argentina*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro. 35-62.

### **Artículos en revistas impresas y/o digitales**

Apellido, Nombre (año). "Título de artículo". *Nombre de la revista*, año, volumen y/o número. primera página-última.

Si estuviera disponible en Internet, consignar al final: Disponible en: URL o doi.

Muñoz, Mariela (2007). "Nostalgia, Guerra Civil y franquismo en la narrativa española de finales del siglo XX". *Filología y Lingüística*, vol. XXXIII, n. 2. 111-123. Disponible en: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/viewFile/1743/1716>

### Artículos en diarios impresos y/o digitales

Apellido, Nombre (año). "Título del artículo". Tipo de texto si quisiera agregarse. *Nombre del periódico*, día y mes abreviado. Suplemento (entre comillas) o sección si correspondiera. primera página-última (si hubiera paginación). Disponible en: URL (si se estuviera citando versión digital).

Pacheco, Carlos (2004). "Spregelburd: un autor que rompe los límites de lo teatral". *La Nación*, 6 jun. Sección 4. 4.

Dema, Verónica (2010). "Martín Kohan: La literatura tiene un lugar muy marginal en nuestro país". Entrevista. *La Nación*, 26 abril. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1258191-martin-kohan-la-literatura-tiene-un-lugar-muy-marginal-en-nuestro-pais>

### Textos publicados en blogs o páginas web

Apellido, Nombre (año). "Título del texto". *Página web o blog*, día y mes abreviado. URL

Chomsky, Noam (2014). "Why Americans Are Paranoid About Everything (Including Zombies)". *AlterNet.org*, 19 febr. <http://www.alternet.org/noam-chomsky-why-americans-are-paranoid-about-everything-including-zombies>

Link, Daniel (2006). "Un cuento de hadas". *Linkillo.blogspot.com.ar*, 25 jun.