



28
BOLETÍN

ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X



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

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

MENDOZA,
JUL-DIC 2021





UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas



GRUPO DE
ESTUDIOS
SOBRE LA
CRÍTICA LITERARIA

28

BOLETÍN

ISSN 1515-6117
eISSN 2618-334X



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

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS
CRÍTICAS

MENDOZA
jul-dic 2021

Datos de Revista - Journal's Information



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

Email: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

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

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

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

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

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

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

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

Collage de tapa de Clara Muñiz, basado en fotos de Austrian National Library, Caleb Woods, Andre Mohamed, MI PHAM, Picsea, Zachary Kadolph, Nathan Wright, Yogendra Singh y Dany Risk en Unsplash.com

Revista
Boletín GEC
Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Nº 28 (2021), jul-dic.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
Semestral
1. Teoría literaria. 2. Crítica literaria.



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

Equipo editorial

Director y editor científico:

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

Editoras:

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

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

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

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

Diseño y diagramación:

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

Gestión OJS:

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

Comité editorial

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

Consejo asesor y evaluador

Mabel Brizuela (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

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

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

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

Óscar Cornago (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)

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

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

Laura Fobbio (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

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

Ana Levstein (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

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	7
Estudios	9
El “arrepentimiento” como afecto político: entre la servidumbre y la reparación	11
Pablo Daniel Sánchez Ceci & Ana Levstein	
La mujer de Cocteau en Almodóvar: <i>The Human Voice</i>	33
Verónica Alcalde	
La dramaturgia irrigada por procesos de creación colectiva en <i>Tu veneno en mí</i> , de Manuel García Migani	54
Ana Cecilia Arcuri	
<i>Trash</i> : literatura, educación y corrección política	81
Gustavo Bernal Díaz	
¿Es posible realizar una distinción estricta entre estructuralismo y posestructuralismo en el campo de los estudios literarios?	94
Martín Gonzalo Zapico & Sofía Domínguez Barrera	
Notas	115
Mariana Enriquez: una escritura de los márgenes	117
Hernán Diez	
Entrevistas	132
Afinidades entre Rosa Chacel y María Zambrano: entrevista a Carmen Revilla Guzmán	133
Laura Yolanda Cordero Gamboa	

El grupo de actores como motor de dramaturgia: entrevista a
Manuel García Migani.....144
Ana Cecilia Arcuri

Reseñas **159**

Simón, Gabriela (coord.) (2021). Entre matices. Notas sobre
literatura argentina y latinoamericana contemporáneas.161
Pablo Dema

Reati, Fernando & Paula Simón (2021). Filosofía de la
incomunicación. Las cartas clandestinas de la Unidad Penitenciaria
1 durante la dictadura (Córdoba, 1976-1983).....169
Gonzalo Córdoba Saavedra

ACERCA DE ESTA REVISTA.....174

Nota editorial

Este número 28 del *Boletín GEC* recoge diez trabajos de temas diversos, todos vinculados con la productividad de la teoría literaria, aunque no todos (pocos, en este caso) tomen como objeto lo que usualmente se solía llamar “literatura”.

En la sección Estudios, se indaga la figura del “arrepentimiento” recientemente incorporada en el discurso jurídico argentino. A través del pensamiento de Derrida y Spinoza, entre otros filósofos, el artículo de Sánchez Ceci y Levstein se pregunta por un afecto político que podría servir para reparar la actual cultura de la tristeza y, sin embargo, tal como se implementó, ensancha el camino de la sumisión. Verónica Alcalde estudia la versión de *La voz humana* filmada hace poco por Almodóvar después de una larga historia de asedio intertextual a ese drama de Cocteau. Ana Arcuri se dedica al teatro mendocino: observa el impacto de los procesos de creación grupal en *Tu veneno en mí*, de Manuel García Migani, y analiza las huellas de ese modo de producción en la obra a través de tres categorías: collage, polifonía y rizoma. Bernal Díaz se introduce en los dilemas morales que afectan tan frecuentemente al mundo de la literatura infantil, y lo hace tomando como objeto de reflexión el veto que recibió la novela *Trash*, de Andy Mulligan, por parte de un jurado. Zapico y Domínguez Barrera se ocupan de relativizar la diferencia entre estructuralismo y posestructuralismo, tan arraigada en el campo de los estudios literarios (tal vez por cuestiones didácticas) como ajena a otros campos. La nota de Hernán Diez, por su parte, es un apretado pero abarcador ensayo sobre la narrativa de Mariana Enriquez: el autor propone y ejemplifica minuciosamente una serie de ejes que se observan en toda la producción de la escritora argentina.

Este número también se ve enriquecido por la cantidad y la calidad de entrevistas y reseñas recibidas. En diálogo con la investigadora Carmen Revilla Guzmán, Laura Cordero Gamboa nos acerca profundas reflexiones sobre las afinidades entre dos mujeres emblemáticas del campo literario

español de la primera mitad del siglo XX: María Zambrano y Rosa Chacel; y Ana Arcuri publica en este mismo número la entrevista que sostuvo con el dramaturgo mendocino García Migani para su investigación.

Por último, Pablo Dema y Gonzalo Córdoba Saavedra han contribuido a este número con reseñas, muy elaboradas y pensadas, sobre dos libros de aparición muy reciente, ambos de 2021: *Entre matices. Notas sobre literatura argentina y latinoamericana contemporáneas*, coordinado por Gabriela Simón, de la Universidad Nacional de San Juan, y dedicado a diversos textos literarios que, a través de la lectura barthesiana, se revelan como escritura con potencia política; y *Filosofía de la incomunicación*, donde Fernando Reati y Paula Simón dan a conocer y estudian un corpus de cartas clandestinas escritas por presas y presos políticos de la Unidad Penitenciaria I de Córdoba durante la última dictadura.

Un agradecimiento enorme a todas las autoras y todos los autores, al equipo editorial de la revista, a quienes cumplieron la tarea de evaluar trabajos para este número, a quienes nos enviaron sus libros. A todas y todos, los deseos más sinceros de un feliz 2022. Todos y todas sabemos por qué razones lo queremos mejor que este año que termina.

Luis Emilio Abraham

Director



Estudios



El “arrepentimiento” como afecto político: entre la servidumbre y la reparación

*The “repentance” as political affection: between servitude and
reparation*

Pablo Daniel Sánchez Ceci

Universidad Nacional de Córdoba - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas, Argentina
sanchezcecipablodaniel@gmail.com

Ana Levstein

Universidad Nacional de Córdoba
analevstein@gmail.com

Recibido: 01/10/2021. Aceptado: 09/11/2021

Resumen

El artículo presenta una lectura crítico-deconstructiva de la figura penal “arrepentido”, del derecho argentino, a partir de su incorporación en la ley 27.304 en el año 2016 durante la gestión neoliberal de la Alianza Cambiemos. El arrepentimiento, como afecto político, puede ser leído como una tecnología de gobierno que produce un lugar enunciativo en alguien que habiendo sido agente delictivo, se supone que colabora luego con la ley. A partir de elementos de la obra de Spinoza y Derrida descomponemos este afecto en el marco de la clásica pregunta ético-política: ¿Por qué las personas elegimos la sumisión como si esta fuera la libertad? Las aporías de la responsabilidad que se juegan en esta figura cultural expandida por el discurso jurídico reciente, abren la posibilidad de repensar un arrepentimiento de signo inverso, una pasión política capaz de reparar la crueldad indisoluble de toda soberanía y de interrumpir el ciclo de micropolíticas de la tristeza.

Palabras clave: arrepentimiento; afecto político; deconstrucción

Abstract

The article presents a critical-deconstructive reading of the “repentant” criminal figure of Argentine law from its incorporation into law 27,304 in 2016 during the neoliberal

management of the Alianza Cambiemos. Repentance, as political affection, can be read as a government technology that produces an enunciative place in someone who, having been a criminal agent, is supposed to later collaborate with the law. Using elements from the work of Spinoza and Derrida, we decompose this affect within the framework of the classic ethical-political question: Why do people choose submission as if it were freedom? The aporias of responsibility that are played out in this cultural figure expanded by recent legal discourse, open the possibility of rethinking a repentance of an inverse sign, a political passion capable of repairing the inseparable cruelty of all sovereignty and of interrupting the cycle of micropolitics of the sadness.

Keywords: repenatnce; political affection; deconstruction

No me arrepiento de este amor / Aunque me cueste el corazón
Amar es un milagro y yo te amé / Como nunca jamás lo imaginé

Gilda

Uno siempre se arrepiente más de lo que *no* hizo,
de lo que dejó de hacer, de lo que no se animó a probar.

Juan Forn. "El borde peligroso de las cosas".

Introducción

En el discurso jurídico reciente, a partir de que ingresara al derecho argentino la ley 27.304, que consiste en la ampliación de la *figura* del arrepentido prevista en el Código Penal a los casos de corrupción, los delitos contra el Código Aduanero y asociación ilícita, a fines del año 2016, empezaron una serie de polémicas en torno a las consecuencias políticas, jurídicas y sociales de esta modificación de las leyes argentinas. Desde las humanidades y las ciencias sociales este hecho nos llama la atención por la dimensión filosófica y específicamente sobre los modos en que se establece la producción de subjetividades ético-políticas contemporáneas. No nos interesa la discusión de la lógica jurídica o doctrinaria del derecho, más que en la medida en que este caso concreto de legislación se vuelve indisoluble de una noción de *arrepentimiento* que puede servir para discutir una pregunta clásica e inevitable de la filosofía ética-política y el pensamiento crítico que nos asedia de manera incesante en la obra de Spinoza, de Nietzsche, de La Boite, Hegel, de Reich o de Deleuze y Guattari, entre tantxs otrxs: ¿Por que las personas elegimos la sumisión como si esta

fuera la libertad?, ¿Qué razón trágica guía nuestros cuerpos a la servidumbre? ¿Cuál es el motivo de este apetito perverso que inclina nuestra vida al (micro)fascismo y la esclavitud? ¿De dónde viene esta tristeza originaria, esta disposición a ejercer la crueldad?

Parecería que el arrepentimiento no tiene mucho que decir ante tamaña pregunta. Es un sentimiento demasiado proteico, multiforme, que atraviesa y cruza secuencial y/o simultáneamente, cuestiones religiosas, morales, consuetudinarias, legales. De allí lo costoso de un abordaje analítico que, fatalmente será más simplificador que simple. Pero nos gustaría, por eso mismo, hacer la apuesta de que este afecto puede ser la sede de una esperanza, *epistemológica*, para entender los modos contemporáneos de sujeción en nuestra cultura; como *política* para abrir un espacio de resistencias, de nuevas "tecnologías del yo", para encontrar nuevas formas de con-vivir y buen-vivir en la humildad del mapuche *Küme Mongen* y del hebreo *Tikún Olam*, reparar los daños que generamos a otros, los efectos de la crueldad –más allá de su inexorabilidad– en el mundo. El arrepentimiento podría ser parte de eso que Foucault registraba en su prólogo en inglés del *El Anti-edipo*, como una "una introducción a la vida no-fascista", o a una vida menos fascista, digamos para ser más realistas. Y nuestros argumentos se irán hilvanando desde esa apuesta.

En términos jurídicos "el arrepentido, específicamente, consiste en un sujeto que participó en una red delictiva y que ofrece dar información veraz respecto de la misma, a cambio de una disminución de la pena" (Miragaya, 2019: 7). Lo interesante de esta figura es que inaugura una posición subjetiva o de enunciación relativamente novedosa y por qué no decirlo, sospechosa, en términos de su autenticidad u oportunismo estratégico, pragmático. En clave foucaultiana, podemos afirmar una conexión entre poder y conocimiento o entre poder y verdad, que es siempre *local* (no universal) y siempre *histórica* (no natural) en un régimen, por lo tanto, siempre *político* de la producción de verdad. Producto de una lucha de fuerzas, de apropiación y conquista, y no metafísico contemplativo como lo postulaba la tradición filosófica Occidental. Parafraseando a Nietzsche: para acercarse a la verdad, había que acercarse a los políticos más que a los filósofos. Igualmente, Nietzsche y Foucault mostraron cómo los

modelos de verdad nacen de las prácticas judiciales (encuesta o interrogatorio, examen, testimonio, (pre)juicio, proceso, pruebas) ligando inextricablemente a sujetos con objetos y saberes, en relaciones de dominio de las que surgen determinadas formas de subjetividad. Entre estas últimas, el discurso jurídico utiliza el poder productor para configurar un tipo de sujeto que llamamos *arrepentido*. El descubrimiento jurídico de la verdad se transforma desde la antigüedad griega, en la matriz a partir de la cual otros saberes (filosofía, medicina, etc.) pudieron y pueden desarrollarse. Cabe aclarar que lo novedoso de la figura del *arrepentido* es que al ingresar por la vía jurídica, no se vincula, al menos completamente, con la figura del arrepentido o penitente en el orden del discurso religioso o de diversas épocas y culturas. Esta incorporación reciente al texto legislativo argentino, es un *síntoma* local de un desplazamiento particular de coordenadas subjetivas a partir de las cuales postularemos una lectura del lugar del arrepentimiento en nuestra cultura contemporánea.

Para empezar, lo que podemos decir del “arrepentido” es que se diferencia de otras figuras a pesar de encontrarse próximo a algunas de ellas. Si bien hay ciertos aires de familia entre un “agente encubierto”, “agente revelador”, “un informante”, “un confidente”, “una denuncia anónima”, “un agente provocador”, “un testigo” o “un condenado”, el arrepentido es diferente a estas posiciones de sujeto que también emanan del texto jurídico.

Salvo el condenado, entre las figuras mencionadas, “el Arrepentido forma parte de las técnicas especiales de investigación junto con otras figuras de interés para la política criminal. Todas tienen en común su aplicación en organizaciones criminales altamente peligrosas, y el juego de garantías visto desde distintas perspectivas” (Miragaya, 2019: 14). Estamos no solo ante una forma específica de producción de subjetividad, sino también ante una tecnología de gobierno imprescindible para la institución penal y carcelaria. Este dato refuerza la relevancia desde la filosofía política de las investigaciones sobre esta figura.

Pero no es cualquier técnica de gobierno, es un modo particular de investigar o para ponerlo en palabras de Peirce (1974) es una semiosis de

lo indicial, de los rastros y las huellas. En términos del semiótico estadounidense, es una técnica vinculada al orden de la segundidad, es decir de los hechos o la experiencia del encuentro en un tiempo y lugar determinado. Las figuras afines antes mencionadas forman parte de un ritual propio de la segundidad como es la declaración del testimonio. El arrepentido, si bien participa de lo indicial en cuanto que fue parte de los hechos, se distingue de dichas figuras por el detalle narrativo de revelar (la, su) verdad de los hechos y por su intención (aunque imposible de probar) de querer reparar un perjuicio del que fue o participó como agente responsable.

Los índices de Peirce son, entre los distintos tipos de signos, los más indomables. Casi como una lección de humildad o una herida narcisista, los indicios son la prueba de que no se puede retirar lo dicho. Esto es así porque son los signos más corporales, propios del efecto del encuentro entre cuerpos. Nadie puede des-decir el índice de la huella de un animal en un camino del bosque, es como tratar de contener el llanto ante la conmoción o la sudoración ante el calor. En palabras de Andacht (2016), los índices son un "sudor semiótico". El arrepentido es alguien contra las cuerdas del índice, tiene el peso de la segundidad sobre sus hombros, su cuerpo es su propio enemigo, un típico comportamiento de lo auto-inmune; es por eso que dice Spinoza que la causa del arrepentimiento es la propia persona que lo siente, una *causa sui*, una espontaneidad propia de lo viviente del ser vivo, en contraposición al automatismo o inercia maquinal de lo inanimado, sin alma, sin vida, como dirá Derrida en *La bestia y el Soberano*. Ser productora de las propias desgracias, sufrimientos y errores es uno de los datos de lo humano que más llama la atención. Es casi una muestra de nuestra identidad o marcador de existencia entre todas las posibilidades ontológicas: somos el único animal que tropieza dos veces con la misma piedra. El arrepentido es un animal similar al neurótico que no deja de tener lapsus o sueños para interpretar, está en falta, en deuda, con culpa, debe seguir ensayando, probando, errando hasta dar en el blanco. ¿Dará en el blanco alguna vez? ¿O solo en un nuevo *síntoma*?

Dos veces miserable, deutero-miserabilidad o deutero-impotencia del arrepentido

Entre los afectos cartografiados por Spinoza, el arrepentimiento ocupa un lugar en el reino de las tristezas, ya que, entre ellas, es una de las más vehementes, surgida a partir de la idea misma de quien se ve afectado por ella. “Lo contrario del arrepentimiento, su reverso alegre, es el contento de sí” (2000: 147). El arrepentimiento es el afecto que usan los profetas, como una tecnología de la profetización, donde se promueve junto a este, un llamado a la humildad o la reverencia. Esta utilidad que el arrepentimiento ofrece a los profetas, ubica a este afecto y a otros con los que tradicionalmente (se) compone, un lugar central para interrogar el origen de la voz de mando, la conducción y el gobierno de los cuerpos y la voluntad humana, la sumisión y el fin de la libertad. Por algo, de una sentencia, un veredicto mental de auto-boicot frente a una meta fracasada, decimos: “es la famosa profecía auto-cumplida”. Comprobamos allí la dimensión performativa de esta tecnología de profetización. El arrepentido hace un movimiento reflexivo, se arrepiente, gramaticalmente no existe sintaxis para arrepentir a otro, aunque veremos cómo la mayoría de los casos que involucran la “figura legal del arrepentido” se basan más en un afecto transitivo (por no decir directamente, en la mayoría de las veces, *extorsivo*) con objetos directos e indirectos, que reflexivo. Hay una hetero-afección que funciona como condición de posibilidad e imposibilidad, a la vez, de la auto-afección. La condición de posibilidad del arrepentirse es que el movimiento de apropiación reflexiva fracase. Y el fracaso es el *encentamiento*, la herida, por la que se cuele la alteridad, la incalculable e inanticipable alteridad de lo Otro de Sí.

Lo que en traducciones al castellano llega como “arrepentimiento”, en los textos de Spinoza aparece en latín como “poenitentia”. Podemos hacer distintas genealogías y etimologías para invocar luces y sombras del lenguaje, para empezar un argumento sobre la pena, el pesar, el pésame, el duelo, la carga abrumadora y a la vez fantasmal de este concepto. Si tiramos del hilo de la “penitencia” para entender lo que es el arrepentimiento, queda un poco más evidente la atmósfera metafísica de

esta idea. La penitencia en el discurso religioso, para decirlo mal y pronto, refiere a la virtud de quien se arrepiente de pecar. El gesto crítico y herético de Spinoza es separar la *virtud* del arrepentimiento. Para decirlo con aires más nietzscheanos, en la moral cristiana el arrepentimiento/penitencia es parte central de la arquitectura de la culpa y un camino o promesa de redención, algo deseable, un bien. Para Spinoza, (y esto tendrá una potencia recargada en Deleuze) todo lo contrario. Es un sentimiento reactivo, nihilista, servil. Al revés de la afirmación del "sí", a lo activo, a la promesa, al futuro, que dan a entender Gilda y Juan Forn en nuestros epígrafes. Deleuze diría algo así como que arrepentirse es "no ser digno del acontecimiento". "O la moral no tiene ningún sentido, o bien es esto lo que quiere decir: no ser indigno de lo que nos sucede". Lograr pensar y decir, como lo hizo Joe Bousquet, "mi herida existía antes que yo; he nacido para encarnarla"; "convertirnos en la casi-causa de lo que se produce en nosotros" (Deleuze, 1989: 157). Nada más triste que el arrepentimiento. "El arrepentimiento no es virtud, es decir, que no surge de la razón; sino que quien se arrepiente de lo hecho es *doblemente miserable o impotente*" (Spinoza, 2000: 219).

En sus clases sobre el filósofo holandés, Deleuze aborda en distintos momentos lo que sería una crítica spinoziana a lo que llama una "cultura de la tristeza". Para explicar este concepto recurre como ejemplo al arrepentimiento:

Hay personas que no pueden reinar, que no adquieren poder más que por la tristeza e instaurando un régimen de la tristeza del tipo "¡Arrepiéntanse!", del tipo "Odien a alguien y si no tienen a nadie, ódiense a ustedes mismos", etc. Todo lo que Spinoza diagnostica como una especie de inmensa cultura de la tristeza, de valorización de la tristeza. Todos los que les dicen: "Ah, pero si no pasan por la tristeza, no progresarán (Deleuze, 2008: 236).

Esta cita condensa una explicación breve sobre la relación entre el funcionamiento de la tristeza, el poder y el rol que tiene particularmente el arrepentimiento en esta cultura de las pasiones que *disminuyen la potencia*; pero también hoy puede leerse como indicio de lo que el arrepentimiento puede significar en el seno de cierta retórica neoliberal

que fetichiza el mérito individual, el sacrificio, la precarización y la deuda/culpa (*schuld*), como las fuentes hegemónicas para establecer lazo social. Para hacer comunidad, socializando las tristezas y privatizando la alegría, para las élites, distribuyendo potencias y derechos según se trate de tiranos, sacerdotes o de esclavos del “sistema”.

Para Spinoza, las pasiones tristes son aquellas que descomponen un cuerpo, es decir le quitan su potencia o fuerza, disminuyendo así su “conatus” o tendencia a perseverar en su ser. Como una herida de muerte, la tristeza produce un desvío en la inclinación que los deseos de vivir tienen en un cuerpo. Los seres impotentes son aquellos que fueron desangrados por la tristeza, esa fuerza pasional que hace una hemorragia en el deseo.

Pero, no todas las personas tristes son iguales. Algunos no pueden más que rendirse como esclavos de estas pasiones de la impotencia, otros solo pueden gobernar por medio de la tristeza, esta es el fundamento de su fuerza. Lo fascista es alimentarse de comunicar o provocar tristeza en otros. Los apetitos del poder. Deleuze destaca tres figuras: el tirano, el esclavo y el sacerdote. Estos son modos de vida que funcionan como una triste trinidad de la impotencia. Se pregunta el filósofo francés: “¿es que hay algo en común entre el tirano que tiene el poder, un esclavo que no tiene el poder y un sacerdote que no parece tener otro poder más que el espiritual?” (2008: 90), para inmediatamente responder que lo que tienen en común el tirano y el sacerdote es el poder fundado sobre la tristeza, es decir la impotencia. Parecería que un oxímoron cubre estas figuras ¿Cómo pueden ser poderosos si son tristes e impotentes? Según Deleuze, cuando se habla de estas dos figuras, de su orientación o misión, “se trata de juzgar la vida”, como Sócrates “el teórico”: “Ahora bien, la vida no es juzgable, la vida no es objeto de juicio, solo se la vive, se la experimenta. La única manera de que puedan someterla a juicio es inoculándole primero la tristeza” (Spinoza en Deleuze, 2008: 91). Y todo veredicto es, como ya lo dijo Kafka “una sentencia de muerte”, o Derrida (2017: 214), para quien, hay una pena de muerte, en “sentido metafórico”, mientras haya un “simulacro de juicio”, más allá de los qué y los quiénes. Esta es la afinidad que reúne a estos pensadores: los tiranos y los sacerdotes solo pueden tener el poder de la moral, un falso poder o por lo menos una falsa vida. Si

arrepentirme de algo es no volver a hacer algo que considero en mi presente (habitado, contaminado estructuralmente por la alteridad de un pasado y un futuro) que hice mal, o que debí hacer y no hice, lo *virtuoso* del sentimiento, (para discutir con Spinoza), estaría en i(nte)rrumpir esa lógica automatizada, algorítmica, que imita o dobla lo humano robóticamente, desde la repetición, que como ya lo dijera Freud es la consistencia de la pulsión de muerte. La desautomatización reparadora, soberana, majestática, la parálisis de la "marioneta", la prevalencia del "quién" sobre el "qué", en una decisión siempre loca e hiperbólica: ¿no será la soberanía poética?, ¿aquella "salida por fuera de lo humano" y el "secreto del encuentro" con la que Paul Celan identifica la poesía?, ¿allí donde el presente del poema *le debe dar (el) tiempo al otro, su propio tiempo*? Detengámonos, como nos sugiere Derrida, en esta majestad del "aquí-ahora" donde, para Celan, para Derrida, emergería la "vida de lo viviente", allí donde somos menos marionetas y más lindas personas, y en *dar o dejar* al otro su *propio* tiempo. Detengámonos sobre todo en la gramática ambigua, *unheimlich* de este *propio*, allí donde ya no se sabe a quién le compete el adjetivo posesivo: al otro dejarle o darle su propio tiempo. Se introduce allí, en el ahora-presente una divisibilidad o una alteridad que lo cambia todo. Un compartir disimétrico con el otro, vuelto hacia el otro o procedente del otro. Un giro, una vuelta al otro, un apóstrofe en un "cambio de aliento" o un "vuelco de aliento" celiano, que definiría la poesía: una fábula que, a diferencia de la arqueología es "una *anarqueotropología*", a saber: "una historia que continuamente pierde su principio y que trata de solucionar esta pérdida mediante un tropos" (Viñolo, 2021: 46). Pero, a su vez, como lo despliega argumentalmente Sol Viñolo, la necesaria figura o tropo que vuelve imposible la ipseidad, el "Yo puedo" soberano, la coincidencia consigo, su límite "priápico" que linda con la impotencia. Dice Viñolo:

[...] La figura es la condición, al mismo tiempo, de posibilidad y de imposibilidad del *logos* político: de posibilidad porque sin él no habría *logos*, que se cumpliría en su teleología abismal; y de imposibilidad, pues si lo figural va a solucionar el abismo del *logos*, éste no va a aparecer *como tal*, sino mediante "otro", que es lo "figural" (2021: 45).

De allí que no existiría la “revolución/soberanía/majestad política” sin la “revolución/soberanía/majestad poética”. Cada revolución para que pueda acaecer, antes de que sea una revolución política, tiene que ser una *revolución poética*. Viñolo recupera, por otra parte, la equivalencia que establece Derrida entre figura y fantasma en el sentido psicoanalítico. (Viñolo: 2021).

Y es entonces que, desde la *fábula* y la *poesía*, quizá también el arrepentimiento podría leerse como un afecto que reclamaría con desesperación el perdón loco, sin sentido, hiperbólico, apolítico, ajurídico, por una culpa sin expiación posible, más que imposible, aporética, pero sin embargo, como la aporía: experiencia tan improbable como necesaria. El poema (¿también el arrepentimiento?) es un hablar de a Dos, un hablar juntxs, una palabra de Más de Uno, un hablar que reúne en él a más de uno, porque lo que se mantiene en ese “ahora” (en francés *maintenant*), que nos evoca un apretón de manos, o una caricia, un saludo constitutivamente dual que se sostiene:

[...] es un movimiento de reunión, de encuentro, un estar-juntos, una oportunidad de reunión, aunque fracase ese dirigirse el uno al otro, aunque no llegue a destinación, aunque la desesperación del otro o con respecto al otro, acecha siempre y aunque deba acechar siempre, como su posibilidad misma, la posibilidad del poema [...] (Derrida, 2010: 274).

La poesía: “lo más intraduciblemente otro del tiempo del otro”, “lo más propio que tiene el otro, por consiguiente en lo más otro que tiene”. No se trata solo de una reunión dialogante. Dejar hablar al otro borrándose uno mismo absolutamente, *darle* su tiempo (y dar aquí es dejar porque, sólo entonces se le da al otro. Se trata de dejar hablar al tiempo, que dejó llegar, como tiempo del otro, en el tiempo presente de “mi” poema... Lo que yo *hago* llegar no llega. Lo que yo *hiciese* llegar en lugar de *dejarlo* llegar, eso ya no llegaría. (Derrida 2010: 277. Itálica en el original).

Retomemos a Spinoza y la “triste trinidad”. Vamos por el esclavo: el esclavo es “aquél que se siente tanto mejor cuanto peor va todo. Peor va, más contento está. Eso es el modo de existencia del esclavo... cualquiera sea la situación, siempre tiene que ver el lado feo” (2008: 92). Así el esclavo

es un cómplice del tirano y el sacerdote. Sobre este último, Deleuze agrega algo relevante al tema del arrepentimiento: "Tiene esencialmente necesidad de una acción por el remordimiento, de introducir el remordimiento" (2008: 91). La idea de remordimiento, (como la de culpa y deuda) no es del todo lejana al arrepentimiento. Podríamos pensar que el arrepentido, además de ser una figura jurídica, es también como el esclavo y el tirano, figuras de la cultura, es decir, un modo de vida inserto en la cultura de la tristeza. El arrepentido como aquel que se introduce en el remordimiento es quizás lo que tanto desprecia Spinoza cuando ubica a este afecto entre las pasiones tristes.

En el esolio de la proposición 54 de la cuarta parte de la *Ética*, inmediatamente después de definir el arrepentimiento, Spinoza parece sentir la necesidad de explicar y desarrollar las consecuencias del concepto que tiene de esta emoción:

Nada extraño, pues, que los profetas, que velaron por la utilidad, no de unos pocos, sino de todos, hayan recomendado tanto la humildad, el arrepentimiento y la reverencia. Pues, de hecho, quienes están sometidos a estos afectos, pueden ser conducidos con mayor facilidad que los demás a que vivan finalmente bajo la guía de la razón, esto es, a que sean libres y gocen de la vida de los bienaventurados (Spinoza, 200: 219).

Volviendo a la definición de arrepentimiento que daba Spinoza, parece misterioso que diga "doblemente miserable o impotente", ¿a qué se debe esta duplicación?. Podemos suponer por la cultura de la tristeza que venimos tematizando, que el arrepentido no solo es alguien afectado por la tristeza, sino que él mismo funciona como siervo de los sacerdotes y tiranos que necesitan usar a los impotentes. Y funcionaría contagiando, diseminando tristeza, impotencia. Pero, quizá desde Derrida propondríamos otra lectura: es posible que ese deuterio que duplica, allí donde el trazo único se divide en un siempre *más de uno*, en un por lo menos dos, aún en el comienzo y el mandato de un *arché*, en esos "dos órdenes del orden", en esa bifidez como la lengua viperina de la víbora de Lawrence, esté el comienzo de la ética: "pase usted primero" (sea quien sea, animal, planta, mineral, persona), yo lo sigo (*je vous suis*) porque solo siguiéndole, voy *siendo*, el tiempo y su alteridad me atraviesan,

permitiéndome nada más y nada menos que Vivir. Ninguna ley ética puede ser nueva, sino siempre un *deuteronomio*, o Segunda ley o Ley repetida, porque el remordimiento y arrepentimiento en el poema *Snake* de Lawrence que Derrida analiza, consiste precisamente en entender que “la primera que llega al paraíso era la serpiente”, y yo espero y vengo después, eso es hospitalidad hacia una huésped, ante esa primer llegada que no sé cómo, ni qué ni quién es. Y esa escena bíblica deconstruida nos lleva directo a la pregunta: ¿Se trata en la soberanía de *mí* o del *otro*? Esa serpiente, un ser vivo no humano, se convierte en *el soberano como otro*, como huésped: es el huésped el que manda, el otro como huésped. Los dos órdenes del (o la) orden: el comienzo, está primero, (desde antes que yo), y por esa precedencia, (al igual que la ley), me manda, me ordena acogerla, aceptarla, recibirla tal como es, aunque me asuste. Aparece acá una contradicción: la ley moral nace del remordimiento, pero para que haya remordimiento es preciso que la ley moral ya esté allí. El humano que le tira una piedra a la serpiente, se arrepiente de “la voz de la educación que le ordenaba: “Mátala”, de una educación que no le enseñó cómo surge la moral, dejando al otro su alteridad, respetándolo. De allí le emerge un sentimiento de horror, de vergüenza, de haber matado a la huésped por miedo. (Derrida, 2010: 287). De allí que nuestra pregunta vuelve, una y otra vez, y nos asedia: ¿no será el arrepentimiento la forma misma de la experiencia, la existencia como aprendizaje constante, como aprehensión de la subjetividad, conciencia del cuerpo, la vida y sus límites, la ficción operante, la fábula, el poema, el tropo, la retórica, el *como si* de la simulación, la metáfora de un algo de “afuera”, siempre un otro, o lo otro de mí, que se mete como la enfermedad en el cuerpo y me duele, molesta, asusta, pero a la vez que me entristece y despotencia, me invita desde una fuerza activa a reparar, restituir o producir una armonía perdida o inexistente, transformar y transformarme, a encontrar salvación, salud o santidad? Otra pregunta obsesiva: ¿qué sería lo contrario, el antónimo de arrepentimiento? Si, como dice Spinoza, es el *contento de sí*, nos animamos a conjeturar que el arrepentimiento, como el duelo, no tienen antónimo, porque el contento, la alegría nunca *es* ni está *presente*, ni es presencia, presentemente plena. Hasta su identificación es imposible sin el

contrapunto de su contrario, la tristeza. Quizá, al ser el arrepentimiento un sentimiento tan dinámico y proteico, valga para él, lo que Foucault (2008: 17), decía para el cuerpo: ese "punto cero del mundo", "que está siempre en otra parte" o "no está en ninguna parte", "está en el corazón del mundo, en ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, expreso, imagino, *percibo* las cosas en su lugar y también las *niego* por el poder indefinido de las utopías que imagino" [itálicas nuestras].

Por otro lado, para Spinoza tanto el arrepentimiento (una pasión triste) y el contento de sí (una pasión alegre) están acompañados "de la idea de sí mismo como causa; y estos afectos son muy *vehementes*, porque los hombres se creen que son libres" (2000: 160). Parece ser que en los casos en que la persona misma es la causa de su propia tristeza o alegría un plus de intensidad se suma a lo que nos afecta. Spinoza explica que cuando las cosas que nos imaginamos libres nos afectan lo hacen con mayor intensidad que aquellas cosas que imaginamos necesarias o no libres (158). Ya que el arrepentimiento es el afecto que tiene causa, y se produce en libertad, es vehemente. Esta característica, la vehemencia, es explicada como una mayor cantidad de fuerza en el deseo, ya sea en la dirección triste o alegre. Pero en ningún momento, dice Spinoza que por esta razón quien tiene contento de sí es doblemente alegre. No se explicaría entonces la causa de esta duplicación para el arrepentimiento.

Dada esta misteriosa deuterio-miserabilidad o deuterio-impotencia del arrepentido, consideramos que, en este afecto se está jugando una pieza central para entender el deseo de servidumbre. Lo inexorable del odio y la crueldad, siempre asociada a una pulsión de poder, de soberanía. Pero, quizá para nuestro alivio, en línea con las claves interpretativas derrideanas, podríamos decir que en lo *deuterio* se juega más una *iterabilidad* (repetición alterada) que una duplicación. Y se juega también una *heteronomía*, propia de toda ética y de toda responsabilidad como exceso y desmesura que nos lleva a *decidir* desde el riesgo, como salto al vacío, sin garantías, ni de alegría ni de tristeza. Donde siempre hay un otro al que *sigo*, a la vez que constituye mi *soy*, mi consistencia o perseverancia de ser, más maleable o más rígida según las circunstancias. El arrepentimiento, siempre ambivalente como el *fármakon*, como el

gift/Gift, promesa y amenaza a la vez, indecidible, pero precisamente por eso, condición de posibilidad de la historia, la experiencia y del acontecimiento. Si hablamos de duplicación automatizada, maquina como en la robótica, donde, por ejemplo, los cementerios de chatarra del perrito-sony, sirven para armar nuevos robots-mascotas u otrxs, de gran variedad de funciones, en una lógica similar a la de los transplantes de órganos, podemos decir, en paralelo a lo que Julián Varsavsky (2021) plantea para estos robots, “que pueden ser inmortales al precio de la vida”, que lxs arrepentidxs “legales” (cuya autenticidad de sentimiento jamás sabremos, aunque podamos intuir) pueden ser impunes al precio de la ética, de la pérdida de una “dignidad” de la que Kant dijo “que no tiene precio”.

Por otra parte, en lógica cabalmente deconstructiva, lo único de lo que puedo estar arrepentidx es de aquello que jamás podré expiar o purgar o reparar, es decir que el arrepentimiento arranca desde una demanda imposible. Su condición de posibilidad es su imposibilidad. El arrepentimiento es loco, masoquista, hiperbólico, invivible o *No Es*. Unx se arrepiente por una culpa que no encontrará perdón, por una deuda que resultará impagable. Por eso el "arrepentido legal" con sus condiciones mercantiles, en una economía de cálculos, condiciones y reciprocidades, con beneficios a cambio de su "arrepentimiento", más allá de las presiones o extorsiones que lo llevan a esa situación, se mueve en un afecto ecológico, terapéutico, jurídico y político que resulta heterogéneo, extraño (aunque indisociable) a aquel afecto hiperbólico, invivible, aneconómico, más cercano a lxs místicxs y a lxs santxs que a lxs comunes mortales. Igualmente, proponemos que el arrepentimiento, en su "soberanía sentimental" podría resultar también heterogéneo a la penitencia de lo punitivo. Sería más bien un dolor, un deseo de haber hecho (o no haber hecho) algo de determinada manera, que no responde tampoco a un criterio moral, ni legal, ni político necesariamente autorizado y legitimado.

Quizá un ladrón que cae preso no se arrepiente del robo efectuado, “rehabilitándose”, a partir de esta regla moral para no robar más, sino que piense con enojo un arrepentimiento en torno a la logística por la cual lo pescaron robando, es decir, no en “no ser más un ladrón” sino en “algo me salió mal, tengo que revisarlo para no volver a errar”. Una “pasión triste”

como el arrepentimiento podría confundirse con un abanico muy matizado de afectos cognitivos-afectivos como los aprendizajes, el ensayo y error, el éxito y el fracaso, el cambio repentino de opinión, la mentira (con las cuales el arrepentimiento conecta ya desde su etimología), la sumisión pero también la cólera, la bronca, la desobediencia, el *parresias* como enunciador de verdades en situaciones de riesgo, de diferencia asimétrica de poder, (y su contracara: el arrepentido oportunista) y hasta el *epimeleia thanatou* o cuidado anticipatorio de la muerte, etc. De allí, nuestra hipótesis interpretativa: en tanto modo de vida y por su complejidad abisal, el arrepentido como subjetividad y el arrepentimiento como auto-hetero-afección, resulta una categoría central para ilustrar e indagar los problemas de la sociedad contemporánea. Albert Camus, en “Reflexiones sobre la guillotina”, decía: “no habrá paz duradera ni en el corazón de los individuos ni en las costumbres de las sociedades hasta que la muerte no quede fuera de la ley” (en Derrida 2017: 227). Nosotrxs, luego de comprobar los estragos en las democracias latinoamericanas de la “ley del arrepentido”, al convertirse en un resorte esencial del *lawfare*, hacemos extensivo al arrepentimiento como afecto convertido en materia legal, lo que Camus refiere para la muerte, en alusión a la “pena capital”.

El arrepentimiento como afecto (micro)político

Si bien, hay autoras como Rolnik (2019) que interpretan la figura del arrepentido en el contexto reciente de los movimientos políticos de la derecha, el neoliberalismo y los grupos neo-conservadores que asedian la política y la democracia latinoamericana, insistimos en argumentar que este no es un fenómeno radicalmente nuevo o que por lo menos vale la pena interrogar cuáles fueron las condiciones de posibilidad para que hoy se manifieste de esta manera un fenómeno que tiene con el pasado ciertas (dis)continuidades. En este sentido es notable un trabajo del año 2001 de la investigadora Claudia Feld titulado “La construcción del arrepentimiento: los ex represores en televisión” en el que analiza un acontecimiento mediático argentino ocurrido a mediados de los años noventa. Se trata de las declaraciones del ex capitán Adolfo Francisco Scilingo en el programa “Hora Clave” conducido por el periodista Mariano

Grondona. En ese artículo, Feld analiza cómo el discurso de Scilingo se configuró desde la escena televisiva como un “arrepentimiento”. Para esta autora “la idea de que hay militares arrepentidos forma parte del gran relato que se generó a partir de 1995” (2001: 46). Sostener que los discursos analizados son una muestra de arrepentimiento “diluye las tensiones presentes en las declaraciones de los ex represores y obtura lo intolerable de la falta de justicia” (46). Esto podría llevarnos a pensar, nuevamente en clave derrideana, si al ser la visibilidad mediática la principal productora de este “arrepentimiento” de una persona, Scilingo, *como tal*, espectacularizado y masivizado, bajo la luz de lo público, de una democracia de las luces, que se pretende transparente para todos, no cabría una reflexión sobre el arrepentimiento como afecto, en el límite de su condición de posibilidad (y por lo tanto de imposibilidad). Es decir, aneconómico, sin rédito (o incluso a pérdida), no-fenoménico, sin sentido, incluso secreto, en un *de a dos*, tan privado, íntimo y secreto que sucede sin parecer que sucede, invisible, inaudible, imperceptible. La conclusión de Feld es doble, por un lado, “el ‘arrepentimiento’ señala a los represores pero ‘repara’ de alguna manera su imagen, volviéndolos ‘aceptables’ para la convivencia en sociedad” (2001: 46-47) y por otro “el eje confesión-arrepentimiento-reconciliación genera un campo semántico en el que se borra la idea de crimen colectivo y de terrorismo de estado, presentando a los represores como individuos aislados” (47). Al lúcido pensamiento de Feld, podríamos re-interpretarlo a la luz del hiato entre Justicia y Derecho que cruza transversalmente todo el corpus derrideano. Sólo desde ese aparato hermenéutico podemos quizá, comenzar a entender un afecto como el arrepentimiento de Scilingo, en la complejidad de entramados en que se inscribe: lo singular y performativo del sentimiento, los efectos posibles y nunca exhaustivos sobre el colectivo de los “represores”, el Terrorismo de Estado como agenciamiento cívico-militar-eclesiástico-empresarial, las lógicas inconscientes por las que jamás sabremos nada en torno a la autenticidad o fingimiento del arrepentido, y un infinito de cuestiones (como la Justicia) igualmente abisales e indecibles, no obstante lo cual el Derecho, sigue (debe seguir) pronunciándose. Para

desentrañar el arrepentimiento en esta clave, resulta muy productivo el recorrido de María Grazia Paesani (2021) en *Los (sin)sentidos de la Justicia*.

Si bien, Feld se dedica centralmente a reflexionar sobre el rol del discurso del arrepentido en tanto configurador de los relatos sobre el pasado reciente y la elaboración de una memoria colectiva, también presenta un cuestionamiento al carácter mediatizado en el que se vehiculiza el acto de habla del arrepentimiento. Fuera del espacio jurídico-penal, el arrepentimiento escenificado en los sets de televisión constituye también una técnica de gobierno sumamente poderosa. También es notable, a pesar de las diferencias contextuales infinitas entre los hechos, los medios, el funcionamiento del derecho y la justicia, hasta qué punto, "los arrepentidos" que comparecen antes en los medios que en los estrados judiciales, parecieran institucionalizar actualmente, un "arrepentimiento *express*", pragmático, oportunista y efectista, operando de manera compleja y siniestra, tanto en el caso que analiza Feld como en los distintos dramas del *lawfare* en Brasil y Argentina (entre otros países), con sus "procedimientos jurídico-mediáticos" (Rolnik, 2019).

Así el análisis de Feld participa también de un fenómeno del cual Rolnik ha dicho que "se aúnan procedimientos micropolíticos a los tradicionales procedimientos macropolíticos, en una triple alianza compuesta por los poderes Judicial, Legislativo y mediático" (2019: 70). A partir de esto consideramos la figura del arrepentido como una "micropolítica reactiva y disciplinadora" central para la gubernamentalidad neoliberal tan instalada en la cultura y realidad latinoamericanas. El arrepentimiento es un afecto (micro)político orientado por las fuerzas reactivas del poder para colonizar el inconsciente, es decir producir una subjetividad y una sensibilidad en las que "las acciones del deseo... tienen como efecto la disminución de la potencia de la condición de viviente: producen una especie de anemia vital, que no por ello se hace menos presente ni es menos poderosa en sus efectos" (Rolnik, 2019: 67).

Cuando se trata de emociones, pasiones, sentimientos o afectos es posible que cierto sesgo hermenéutico considere a estos fenómenos propios del orden de lo individual, lo íntimo o lo privado; en tensión con lo

político, lo público o lo social. Tradiciones del pensamiento crítico como el “giro afectivo” ponen en cuestión este binarismo. Si bien no desarrollamos aquí, en profundidad, los trabajos de Feld y Rolnik, nos interesa, a los fines de nuestra propuesta, dejar claro que para ambas autoras el arrepentimiento es un afecto político con consecuencias sociales enormes para toda una comunidad. En este sentido, Sara Ahmed en su libro *La política cultural de las emociones* (2015) elabora una lectura sobre el vínculo entre los afectos y la nación a partir del documento *Bringing them Home*, un informe de la Comisión Nacional sobre la Separación de Infantes Aborígenes e Isleños del Estrecho de Torres de sus Familias. Para Ahmed es importante “no solo lo que significa para una nación ‘sentir vergüenza’, sino también los actos de habla ‘oficiales’ realizados por los gobiernos, incluyendo las disculpas, las *declaraciones de arrepentimiento*, así como las negativas a disculparse” (2015: 163). En tanto afecto y discurso, el arrepentimiento puede ser leído como un *habla social*. Además, insistimos, es un afecto que se conjuga pronominalmente, un reflexivo, aun cuando, como hemos dicho, su condición de posibilidad reside en lo transitivo y transferencial, en lo *hetero* de la otredad. En el arrepentimiento pueden encontrarse claves sobre el vivir en común, que consideramos, deberemos interrogar para entender el funcionamiento de la cultura de la tristeza. Por otro lado, la referencia de Ahmed sirve para empezar a identificar cual es el campo semántico y relacional del arrepentimiento, cuales son los otros afectos que lo rodean, enmarcan y a partir de los cuales se define.

“Tanto la confesión como el arrepentimiento, tanto el perdón como la reconciliación son performativos, por los que el lenguaje verbal opera una transformación sobre la realidad en la que se instala” (Feld, 2001: 36). El arrepentimiento, como otras tristezas o expresiones del mal, descompone relaciones. Algo se rompe. Tenemos como resultante un vínculo destruido. No la relación, pero si los términos que la integran se desconfiguran. El arrepentimiento puede manifestarse como un acto de habla, un enunciador enuncia un enunciado para un destinatario; en ese movimiento algo se produce, los efectos de sentido del discurso del arrepentido siempre involucran una descomposición. Es una palabra que hace temblar. Como un poema. Esta es la *poiesis* del arrepentimiento. Su performatividad

transforma al enunciador y al destinatario. En tanto performativo no es un acto de habla gratuito, hay responsabilidad, nadie sale ileso, nada queda igual que antes. Algo nuevo adviene en el trayecto de la descomposición a la recomposición. El arrepentimiento procede como un veneno que ingresa a la intimidad orgánica de un cuerpo para introducir el malestar y el daño. Pero aquí, traemos nuevamente a Derrida: un veneno puede ser ambivalente, en tanto *pharmakon*, puede venir con esa descomposición/recomposición (¿deconstrucción?) algo nuevo: ¿Quizá saludable, prometedor, santo?, ¿Por qué no?

Dos gestos típicamente spinozianos quizás puedan ayudarnos a repensar el tema del arrepentimiento antes de descartar cualquier posibilidad de ver una potencia política en esa pasión: discernimiento y cautela. En un pasaje de lucidez impresionante, Spinoza postula una posibilidad de pensar los afectos de una manera compositiva:

Fácilmente podemos mostrar que el amor está unido al arrepentimiento, al desdén, a la vergüenza, etc. Aún más, por lo ya dicho creo que consta claramente a cada uno que los afectos *se pueden componer unos con otros de tantas maneras y que de ahí surgen tantas variaciones*, que no pueden definirse con número alguno (2000: 168).

La composición es el arte de los matices y la desarticulación de los binarismos. Así podemos pensar que si bien, hay una forma del arrepentimiento que funciona como una pasión triste, hay otra que pareciera prometer un por-venir desprovisto de crueldad. Podríamos pensar "el arrepentimiento ante la ley" como una tecnología de gobierno y servidumbre, que sirve para hacer la guerra (del *lawfare* por ejemplo) y comunicar impotencia como atestigua el análisis de Rolnik sobre el caso del *impeachment* a Dilma Rousseff en Brasil. Y por otro lado, considerar "un arrepentimiento fuera de la ley": un afecto imposible, un don, una esperanza sin el espectáculo de la espera, sin horizonte de reciprocidad ni restitución, un amor sin ninguna tristeza, algo que hace *tikún olam*, capaz de reparar algún daño del mundo.

Al fin y al cabo como dice Deleuze: “no es complicado, en cada acto de la vida hay que tener en cuenta todo eso: qué descompongo como relación y qué compongo como relación” (2008: 176).

Consideraciones. El arrepentimiento como apoteosis de la valentía

“Entre las cosas hay una / De la que no se arrepiente /
Nadie en la tierra. Esa cosa / Es haber sido valiente (Borges, 1974: 960).

¿No es la “valentía” otro nombre para la “potencia”? Los diálogos y la composición alegre entre Spinoza y Borges están bien documentados. No sería improbable pensar que aquello que Borges destaca como culto al coraje, sea una manera de presentar una apología de esos personajes que parecen una versión criolla de cínicos, estoicos y epicúreos con los que el solitario Spinoza comparte una ética de la distancia ante los apetitos, cierta cautela ante el exceso, una atención sobre los agenciamientos y las composiciones siempre inestables en las que puede entrar un cuerpo. Hay en el arrepentimiento un acto prometeico, en palabras de Spinoza “intrépido” y “audaz”: “llamaré intrépido al que desprecia el mal que yo suelo temer; y si atiendo, además, a que su deseo de hacer el mal a quien odia y de hacer el bien a quien ama, no es reprimido por el temor del mal por el que yo suelo ser cohibido, lo llamaré audaz” (Spinoza, 2000: 159-160).

La ética de Spinoza se resiste a ser leída como una propuesta o una legislación. Esto es así porque se propone introducir un cortocircuito en la cultura de la tristeza y el reino de la impotencia de sacerdotes y tiranos. En la proposición 47 de la Tercera Parte Spinoza da lo que podría ser una definición del antifascismo: “la alegría que surge porque imaginamos que la cosa que odiamos es destruida o afectada de otro mal, no surge sin alguna tristeza del ánimo” (2000: 156). Antifascismo: no hay forma de incrementar las potencias propias disminuyendo las de otro. O, dicho de otro modo, no es posible alegrarse de la tristeza ajena. De alguna manera es lo mismo que advierten Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* cuando dicen: “es muy fácil ser antifascista al nivel molar, sin ver el fascista que

uno mismo es, que uno mismo cultiva y alimenta, mimas, con moléculas personales y colectivas". El arrepentimiento en tanto surja de una ética de la responsabilidad y una economía de la contaminación con otros afectos, puede ser un acto de enunciación (lógicas performativa y psicoanalítica mediante) que inaugure una reparación. Arrepentirse puede ser una fuerza, una potencia, la invocación a otro mundo. Un envío poético, poiético y prometeico. El arrepentimiento puede dejar tiempo y espacio a ese misil-misiva valiente en el que adviene el por-venir.

Referencias

Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. México: Programa Universitario de Estudios de Género.

Andacht, Fernando (2016). "Sobre el inesperado desembarco indicial del reality show en el siglo XXI". *Espacio Abierto*, vol. 25, n. 4. 239 – 252.

Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.

Deleuze, Gilles (1989). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, Gilles (2008). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.

Derrida, Jacques (2010). *Seminario La bestia y el soberano*. Volumen I (2001-2002). Buenos Aires: Bordes Manantial.

Derrida, Jacques (2017). *Seminario La pena de Muerte I*. Buenos Aires. Oficina de Arte y Ediciones.

Feld, Claudia (2001). "La construcción del 'arrepentimiento': los ex represores en la televisión". *Entrepasados. Revista de Historia*, vol. 10, n. 20-21. 35-54. Disponible en: <https://ahira.com.ar/ejemplares/entrepasados-no-20-21/>

Forn, Juan (1993). "El borde peligroso de las cosas". *Nadar de noche*. Buenos Aires: Planeta.

Foucault, Michel (2008). "Topologías. Dos Conferencias radiofónicas". *Fractal*, vol. XII. 39-40.

Miragaya, María Angélica (2019). *El Arrepentido*. Trabajo final de graduación. Buenos Aires: Universidad Siglo XXI. <https://repositorio.uesiglo21.edu.ar/handle/ues21/17380>

Paesani, María Grazia (2021). "Los (sin)sentidos de la Justicia". *Lobosuelto. com*, 3 de julio. <http://lobosuelto.com/los-sinsentidos-de-la-justicia-m-grazia-paesani/>

Peirce, Charles Sanders (1974). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rolnik, Suely (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Spinoza, Baruk (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Trotta.

Varsavsky, Julián (2021). "Charlas". *Página 12*, 23 de junio de 2021, youtube.

Viñolo, Sol Anahí (2021). "La experiencia de la alteridad. De lo fantasmático y lo poético en Derrida". *El Taco en la Brea*, año 8, n. 14. 41-56. Disponible en: <https://doi.org/10.14409/tb.2021.14.e0047>

La mujer de Cocteau en Almodóvar: *The Human Voice*

Cocteau's wife in Almodóvar: The Human Voice

Verónica Alcalde

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

vernicalcalde@yahoo.com

Recibido: 16/10/2021. Aceptado: 20/11/2021.

Resumen

Con inconfundibles referencias a su personal poética cinematográfica, Pedro Almodóvar nos ofrece el mediometraje *The Human Voice* (2020) como relectura y apropiación de la obra teatral homónima de Jean Cocteau (*La Voix humaine*, 1927). Interesa observar la presencia de signos típicamente almodovarianos e indagar acerca de la resignificación que los mismos otorgan a la obra original, especialmente al personaje femenino protagonista. Sin ninguna duda, la mujer de Cocteau y la de Almodóvar no son las mismas a pesar de que el cineasta español recupera en gran medida el monólogo del dramaturgo francés y el tema de la pieza. Una prueba de ello es el final abierto, casi subversivo y de visos humorísticos, en el que la mujer no solo sobrevive sino que decide tomar con énfasis las riendas de su nueva vida.

Palabras clave: adaptación cinematográfica; Pedro Almodóvar; Jean Cocteau

Abstract

With unmistakable references to his personal cinematographic poetics, Pedro Almodóvar offers us the medium-length film *The Human Voice* (2020) as a rereading and appropriation of the homonymous play *La Voix humaine*, by Jean Cocteau. It is interesting to observe the presence of typically Almodovarian signs and inquire about the resignification that they give to the original work, especially to the leading female character. Without a doubt, Cocteau's wife and Almodóvar's are not the same despite the fact that the Spanish filmmaker recovers the French playwright's monologue and the theme of the piece. A proof of this is the open ending, almost subversive and humorous, in which the woman not only survives but also decides to take the reins of her new life with emphasis.

Keywords: film adaptation; Pedro Almodóvar; Jean Cocteau

Un largo romance

Si nos referimos a la presencia de la obra de Jean Cocteau en los proyectos cinematográficos de Pedro Almodóvar, tenemos que remontarnos a una entrevista audiovisual realizada en 1985, al poco tiempo de haber estrenado *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* En ella el director manchego reconocía sentirse interesado por una estética de la miseria, “pero [aclaraba] eso no quiere decir que no haga un día una obra de Cocteau, refinadísima y estupenda” (Lizcano, 1985: '29"22).

La huella del dramaturgo no demora en aparecer a través de un juego intertextual que establece con el drama *La Voix humaine*, representado por primera vez el 16 de febrero de 1930 en la Comédie Française, en París.

Esta pieza teatral es un monólogo protagonizado por una mujer que habla por teléfono con su amante que la llama para despedirse definitivamente, ya que va a casarse y la separación se hace inevitable. Durante toda la obra, solo se escuchan las réplicas de la mujer. Sin embargo, a través de lo que ella dice y de sus silencios comprendemos sin dificultad cómo se desenvuelve el diálogo y es perfectamente posible reponer las réplicas del hombre.

La conversación gira en torno a lo que ella ha hecho durante las últimas horas, cómo se siente, lo fuerte que decide ser ante la separación, la conveniencia de que él recupere al perro junto con sus pertenencias y sus cartas. La protagonista intenta mostrarse banal y desprendida en sus comentarios; no obstante, a través de su gestualidad advertimos claramente que está desgarrada, que no tiene consuelo. “La imagen continua que el autor desearía que se transmitiera al público es la de un animal herido que se desangra y que realmente inunda al final de sangre verdadera todo el espacio escénico” (Cocteau, 1930: 6), dice la didascalia inicial.

Ella imagina a su amado en todos sus detalles, lo describe como si lo estuviera viendo, y constantemente miente acerca de su propio estado. Finalmente le dice la verdad: no puede dejar de amarlo, lo extraña, todavía

lo siente a su lado y ha intentado suicidarse. No quiere cortar el teléfono. Se culpa por todo y a él le atribuye todas las bondades. Y aunque desde siempre ambos sabían que algún día deberían separarse, ella no se resigna a perderlo. Lo único que la ata a la vida es esa voz humana que está del otro lado del teléfono. Es una mujer totalmente dependiente de su amado, incapaz de vivir sin él. Como indica el dramaturgo: “Se trata, simplemente, de una mujer muy enamorada, con pocos recursos intelectuales, que lucha hasta el final” (1930: 5).

En *La ley del deseo* (1987), segundo largometraje de Pedro Almodóvar, el monólogo aparece a través de la representación incrustada dentro de la acción principal (Stam, 2009: 78-87). Estamos frente a la ficción dentro de la ficción, uno de los sellos del cine del hacedor manchego.

Tina (Carmen Maura) es la protagonista de la obra dirigida por Pablo Quintero (Eusebio Poncela), su hermano. Ella, como el personaje del drama de Cocteau, es una mujer que sufre por el abandono de su pareja. La inserción de la escenificación de *La Voix humaine* cumple una función especular que subraya la situación de pérdida, pero no solo la que vive Tina, una transexual lesbiana (otro rasgo característico del cine de Almodóvar: la inclusión de sexualidades e identidades fluidas), sino también la pequeña hija de su amante, Ada.

En el primero de los dos interludios que aparecen en el film, vemos a la protagonista destrozarse con un hacha un pantalón del amante. Esto no se corresponde con el texto fuente, por lo que entendemos que la representación incrustada en la obra fílmica es una adaptación libre del texto dramático¹.

Ada también participa en la puesta en escena haciendo la mímica de la canción “Ne me quitte pas”, tema musical en el que un o una amante le suplica a su amor, hasta la humillación, que no se vaya. Si bien la niña realiza el *play back* en escena, su participación no está dentro de la diégesis

1 Esta escena se replica en *The Human Voice* en una intertextualidad muy habitual del cine de Almodóvar: la referencia a su propia obra.

de la obra teatral. Ella interpreta rompiendo la cuarta pared y es desplazada por la periferia del escenario. La musicalización, entonces, es extradiegética en cuanto a la diégesis de la representación teatral enmarcada, pero intradiegética en relación con la diégesis de la obra cinematográfica marco.

En el segundo interludio, que reconocemos como las líneas finales de *La Voix humaine*, vemos a la madre de Ada (Bibi Andersén) mirando la obra desde uno de los laterales del escenario. Tina, al notar su presencia, replica el monólogo fuente, pero dirigiéndose a ella y dotándolo de una agresividad gestual que da cuenta de su despecho. La madre de Ada, entonces, se marcha y vemos a Tina finalizar la representación con un gran gesto de alivio. Mientras tanto la niña realiza nuevamente el *play back* de “Ne me quitte pas”, pero esta vez con un desconuelo profundo y, sobre todo, genuino, porque su madre ha vuelto a abandonarla. Por lo tanto, la musicalización actúa en los dos niveles de representación subrayando el sentimentalismo de la obra de Cocteau, y reforzando el tono melodramático de *La ley del deseo*.

La inserción de la obra teatral resulta funcional para la evolución del personaje de Tina, ya que le permite escupir su rencor en la cara de su amante, un gesto necesario para lograr sobreponerse al dolor y llegar al empoderamiento del que goza una auténtica “chica Almodóvar” (Sánchez Noriega, 2000: 93).

Un año después, Almodóvar escribe el guion de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), film inspirado en *La Voix humaine*. Si bien la idea inicial fue la adaptación de la obra literaria, en el producto final son solo unos pocos elementos los que nos permiten reconocer la fuente: la mujer sufrida, el intento de suicidio, el amante que la deja por otra, la comunicación telefónica. En esencia, el texto de Jean Cocteau está presente, pero al imaginar la historia 48 horas antes de esa llamada en torno a la cual gira el texto teatral, la trama se abre en historias de otros personajes, las que confluyen con la de la protagonista. El melodrama tiene su contrapunto de comedia con final feliz: Pepa (Carmen Maura)

evoluciona a lo largo de la narración hasta adquirir una independencia y fortaleza de la que el personaje de Cocteau carece.

Finalmente, durante la pandemia global de COVID-19 (2020), Almodóvar vuelve a su texto fetiche en una adaptación libre de 30 minutos que presentará en el Festival de Venecia. Sobre este medimetraje nos detendremos un poco más².

***The Human Voice*: el espacio, de metáforas y artefactos**

Para poner en relación la fuente literaria con el medimetraje del 2020, creemos conveniente, primero, reparar en la escenografía minimalista que Cocteau dispone para su obra:

Escena reducida, representa el ángulo de una habitación de mujer; habitación oscura, azulina, con una cama en desorden a la izquierda y, a la derecha, una puerta entreabierta que da a un baño blanco muy iluminado. Delante del hueco del apuntador, una silla baja y una mesita: teléfono, lámpara de luz cruel. El telón descubre una habitación de muerte. Delante de la cama, en el piso, una mujer en camisón, echada a lo largo como asesinada. Silencio. La mujer se levanta, cambia de posición y permanece inmóvil. Finalmente se decide, se levanta, toma un tapado sobre la cama, se dirige hacia la puerta después de un alto frente al teléfono. Cuando toca la puerta, se escucha que el teléfono suena. Se abalanza. El tapado la estorba, lo descarta de un puntapié. Descuelga el receptor. Desde este minuto, hablará de pie, sentada, de espaldas, de frente, de perfil, de rodillas detrás del respaldo de la silla-sillón, la cabeza cortada, apoyada en el respaldo, recorrerá la habitación arrastrando el cable del teléfono hasta el final, cuando caerá sobre la cama echada sobre su vientre. Entonces su cabeza colgará y ella soltará el receptor como una piedra. [...] Peinador-

² Vale señalar que podríamos hallar más rastros del diálogo que Pedro Almodóvar establece entre sus producciones y la breve pieza de Jean Cocteau. Un caso sería *La flor de mi secreto* (1995): la mujer abandonada que espera la llamada del amante (Marisa Paredes en su papel de Leo Macías), las conversaciones telefónicas fallidas, el intento de suicidio por ingesta de somnífero y demás acciones habituales en los personajes femeninos que forman parte del abanico que se abre cuando nos referimos a la “chica Almodóvar”.

camisón, cielo raso, puerta, silla, poltrona, fundas y pantalla, blancos. [...] (1930: 5)³.

En *The Human Voice*, desde un principio se manifiestan claras diferencias entre la puesta en escena propuesta por Jean Cocteau y la realización de Pedro Almodóvar; una de estas, el espacio. Podríamos afirmar que a Cocteau solo le interesa el espacio como metáfora del estado anímico de su protagonista, encerrada no solo en esa “habitación de muerte”, sino también en sí misma, presa de su amor obsesivo por un hombre que lo es todo para ella. El espacio de la pieza dramática acentúa la fuerza de los gestos y palabras de la mujer que, en el escenario, solo habla mientras se mueve en todas direcciones como un animal enjaulado. Y eso es lo que vemos, un ser irracional totalmente dominado por su amor desmedido, atrapado en este lugar del que no puede salir porque no entiende la vida sin ese hombre a su lado.

En la puesta cinematográfica se duplica la apuesta: el espacio como metáfora y, a la vez, como recurso para visibilizar la hechura ficcional de la obra cinematográfica.

En contraposición al espacio de la puesta teatral, reducido a un ángulo de una habitación, encontramos varios ambientes en los que se desarrolla la película, algo que no sorprende en el caso de una traslación cinematográfica. Pero, aun así, Almodóvar también hace del espacio una metáfora del encierro al crear un recinto cerrado dentro de otro recinto también cerrado: como un juego de cajas chinas, un departamento dentro de un galpón que, a su vez, suponemos dentro de un estudio de filmación en el que se está rodando *The Human Voice*. Este galpón ya se nos presenta en el prólogo de la película, donde vemos a Tilda Swinton desplazándose (ver Anexo, imagen 1). Más adelante, un picado pronunciado revela la construcción completa de la escenografía (imagen 2).

Es decir, por un lado, al igual que Cocteau, Almodóvar remarca el encierro emocional en el que vive la protagonista. Inclusive cuando sale al

3 Traducido del francés por Lía Mallol.

balcón de su departamento, está encerrada. Por otro lado, estamos frente a un recurso al que el director nos tiene acostumbrados: la exposición del artificio. Sabemos que, con mayor o menor refinamiento, sus películas se nos revelan como creaciones ficcionales: el paisaje puede ser un telón pintado, los personajes son extravagantes, los hechos se desencadenan por casualidades absurdas, lo que creíamos realidad es una puesta en escena que se nos descubre en un *traveling* que deja ver a actores actuando de sonidistas y técnicos, los colores vibran en un perpetuo homenaje al *technicolor*... Así es su cine: excesivo, barroco, artificial... arte en el más puro sentido. Y *The Human Voice* es un magnífico artefacto⁴.

Otra diferencia notable en las escenografías propuestas por Jean Cocteau y Pedro Almodóvar es la presencia de objetos. Ya mencionamos que en la obra fuente solo se requieren unos pocos elementos para la construcción del personaje y el desarrollo de la trama: una mesa, una lámpara, un teléfono, una cama, la puerta de un baño, un tapado. En su traslación (como en toda película de Almodóvar), aparece una profusión de objetos rayana a la desmesura. Podría pensarse que existe en su cine una enfermiza acumulación sin sentido de objetos decorativos y culturales, que responden solo al gusto estético y capricho del director: su atracción por la moda, lo *kitsch*, lo extravagante, lo *camp* o solo lo visualmente irruptivo. Sin embargo, creemos que todo está puesto ahí para hablarnos de algo. A veces podemos desentrañar el mensaje, otras solo disfrutamos (vaya paradoja) de ese ruido visual provocado por la abundancia de obras de arte, afiches, muebles, lámparas de diseño, discos, libros, películas, electrodomésticos, adornos de toda índole.

Solo nos referiremos a algunos pocos de estos objetos, los insoslayables, que (a nuestro parecer) refuerzan la construcción del personaje femenino almodovariano radicalmente distinto de aquel trazado originalmente por Cocteau.

4 Esta exposición de la factura ficcional está anunciada desde los títulos en los que las letras están realizadas con herramientas propias de la construcción de un set de filmación (imagen 4).

Todo habla de esa mujer

A los 4 minutos 10 segundos de proyección, vemos a la mujer (Tilda Swinton) ordenando libros y películas sobre una mesa ratona (imagen 3), mientras su voz en *off* se dirige al amante. En este punto, la protagonista asume la voz narradora y descubrimos al personaje masculino como narratorio del discurso: “Durante cuatro años seguidos, hasta tres días atrás, te esperé mientras veía un DVD o leía. Y siempre volvías. Algunas mañanas enteras, las noches también eran nuestras, y hubo tardes que por arte de magia se convertían en noches. Siempre regresabas, hasta hace tres días” (Almodóvar, 2020).

El contenido del texto, sumado al material fílmico y bibliográfico que la protagonista está nerviosamente manipulando, acomodando en distintos grupos, nos brindan una valiosa información para construir el perfil del personaje.

Lo primero que advierte el espectador es que se trata de una mujer que, además de contar con recursos económicos, tiene un alto nivel cultural, es decir que estamos frente a la antítesis de la protagonista de Cocteau, señalada por su autor como una mujer “mediocre”. No podemos dejar de preguntarnos si las herramientas en la gráfica de la presentación (ya mencionadas en la nota 5 a pie de página), no nos hablan solo de la factura artificial de la obra, sino también de estos recursos/herramientas de los que dispone la mujer almodovariana (imagen 4).

Gone with the Wind (1939), *All that heaven allons* (1955) y *Written on the Wind* (1956) subrayan, por su contenido altamente sentimental, la intensidad del romance que la protagonista ha vivido durante esos años.

La cámara manipula nuestra mirada deteniéndose unos instantes más de los necesarios sobre otras películas más recientes: *Kill Bill I y II*, *Jackie* y

*Phantom Thread*⁵. Si repasamos el contenido de estos tres films, podemos advertir recurrencias en las personalidades de sus protagonistas.

Phantom Thread (2017), dirigida por Paul Thomas Anderson, es la historia de un perturbado y exitoso modisto de alta costura y su relación con una joven e ingenua camarera, Alma Elson, que lo idolatra. A lo largo de la historia, la muchacha padece las manías y maltratos del hombre, y advierte que, como ha sucedido con las anteriores mujeres del diseñador, pronto será desechada. Pero con mucha astucia encontrará el modo para doblegarlo y mantenerlo a su lado.

Jackie (2016), es una *biopic* dirigida por el chileno Pablo Larraín, que narra la vida de Jacqueline Kennedy en el momento del asesinato de John Kennedy y los días posteriores, situación que la obligó a pasar de ser la mujer bella e insegura que se dedica a preservar y exhibir las obras que engalanan la Casa Blanca (tarea bastante frívola si consideramos la amplitud de proyectos que una Primera Dama de los Estados Unidos puede gestionar), a tener que, en pocas horas, tomar decisiones en las que lo público se impuso sobre lo privado.

Kill Bill, volumen I (2003), y *Kill Bill*, volumen II (2004), de Quentin Tarantino, narran la historia de una mujer especialista en artes marciales, Beatrix Kiddo, que ha sido miembro de un grupo de sicarios conocidos como el Escuadrón Asesino Víbora Letal. Al conocer a un buen hombre y quedarse embarazada, intenta cambiar de vida, para lo cual debe separarse de su amante y jefe, Kill, y del grupo de sicarios. Como venganza, Bill organiza una masacre el día en el que ella ensaya, junto a su novio y seres queridos, la ceremonia de su próxima boda. Luego de cuatro años en coma (la misma cantidad de tiempo que ha durado el romance vivido por la protagonista de *The Human Voice*), ella despierta, y comienza una furiosa venganza contra todos los que participaron en el ataque. Beatrix, lejos de sumirse en una profunda depresión por haber perdido

⁵ Es destacable en qué medida el rojo de la imagen de tapa de *Jackie* y el amarillo de *Kill Bill* se ajustan a la perfección con los colores saturados y estridentes que han caracterizado la estética del cine de Almodóvar (IMAGEN 5).

absolutamente todo lo que amaba, se vuelve un arma letal que no se detendrá hasta matar a Bill.

En la protagonista de la obra de Cocteau la violencia solo es posible autoinfligiéndosela como intento desesperado por retener al ser amado. Ella no es capaz de odiar al hombre que sabe que la está engañando (miente cuando dice estar llamándola desde su departamento) y que está dejándola para casarse con otra. Lo justifica y se desprecia por mostrarse débil y suplicante. En la adaptación de Almodóvar, en cambio, la violencia circula en todas direcciones, hacia sí misma, pero, sobre todo, hacia el responsable de su dolor. Esto se evidencia desde la primera escena, luego de los títulos, en la que la mujer ha salido a comprar un hacha con la que luego destrozará el traje gris de hombre que ha dejado sobre la cama (escena que vimos ya representada en *La ley del deseo*), o, más adelante, cuando la escuchamos confesar a su pareja sus impulsos más oscuros:

Tengo que mantenerme ocupada, es lo que dijo mi terapeuta. Yo también fui a verlo. Bueno, tenía que ir para salvarte a ti y a mí. Te quería mucho. Tenía miedo de hacerte daño. ¿No te dabas cuenta de que me ponía nerviosa cada vez que estábamos en la cocina y veía un cuchillo? Tenía que guardarlo inmediatamente [...] Me imaginaba que mi mano empuñaba un cuchillo y te lo clavaba. Me aterrorizaba de mí misma. Quiero decir, por un segundo, visualizaba tu cuerpo herido y sangrando. No puedes imaginar cómo me sentía. Tenía miedo de mí misma y necesitaba la ayuda de un experto (Almodóvar, 2020).

Esta chica Almodóvar está mucho más cerca de la vengadora de Tarantino que de la doliente y culposa de Cocteau.

Resumiendo, las protagonistas de estos tres films comparten la experiencia de haber sufrido un trauma que las llevó a dejar de ser receptoras pasivas, víctimas, débiles e inseguras, para convertirse en mujeres fuertes que deciden sobre sus propias vidas. La astucia de Alma, la repentina capacidad de decisión de Jackie y la ira vengadora de Beatrix se conjugan para trazar los rasgos distintivos de la mujer de *The Human Voice*.

La vistosa edición de Alfaguara con tapa color naranja del libro *Manual para mujeres de la limpieza* (2016), de Lucía Berlin, no pasa inadvertida para el espectador. Sabemos que Almodóvar estaba en plena producción de una película basada en cuentos de esta obra, cuando se desata la pandemia por COVID-19, lo que significó que se viera obligado a suspender la filmación. Evidentemente la inclusión del libro en esta escena es una autorreferencia (recurso habitual en el cine del manchego), un guiño del autor dirigido a los conocedores de su carrera y producción. Pero, además de este libro de Berlin, podemos ver el volumen *Welcome Home* (2018), una recopilación de viñetas, cartas y fotografías que la autora estaba preparando para su publicación en el momento de morir. Esto nos hace pensar que Lucia Berlin no está presente solo por su obra de ficción y la relación que esta pueda tener con la producción interrumpida de la película de Almodóvar, sino que está presente también por ella misma, mujer real con una vida muy intensa: una infancia de pérdidas y desamor, una juventud llena de lujos y de agitada vida social, y una adultez de abandonos, matrimonios tormentosos y adicciones. Mujer de gran fortaleza, Berlin tuvo el valor de divorciarse de su tercer marido, renunciando a la seguridad económica que este le brindaba, e irse con sus cuatro hijos a los que mantuvo realizando todo tipo de trabajos, varios tradicionalmente destinados a mujeres pobres y sin educación. No parecería azaroso, por lo tanto, que Almodóvar construyera a su personaje como lectora de Lucia Berlin.

Otra de las escritoras que podemos reconocer entre los libros es la canadiense Alice Munro, ganadora en 2013 del Premio Nobel de Literatura. También aquí encontramos un guiño autorreferencial, ya que Almodóvar se inspiró en tres cuentos de la autora para escribir el guion de *Julieta*, película estrenada en 2016. El libro de Munro que el creador ha seleccionado para esta escena es *Demasiada felicidad*, una colección de cuentos publicada en 2009. El título de este volumen replica el del último cuento incluido, una historia de ficción basada en la vida de la primera profesora universitaria de Europa, la matemática y escritora rusa Sofia Kovalévskaya, quien realizó importantes aportes a los estudios matemáticos en el siglo XIX.

Nuevamente encontramos a dos mujeres que sobresalen por su excepcional talento, inteligencia y carácter, por lo que no dudamos en sumar *Demasiada felicidad* a los elementos que resultan disparadores de información para la construcción del personaje interpretado por Tilda Swinton.

Avanzado el medimetraje, cuando ya la protagonista está manteniendo la conversación telefónica con su amante, vemos otros libros bajo la reproducción de “Héctor y Andrómaca” de Giorgio de Chirico (imagen 6). Entre ellos se destaca una biografía en imágenes de Coco Chanel, una mujer que se crio en un orfanato, y que, gracias a su tenacidad, astucia y ambición, llegó a ser una de las diseñadoras de moda más famosas de la historia. Esta no es la única referencia a esta figura, ya que en la primera escena que se desarrolla en el baño se destaca entre un sinfín de maquillajes, medicamentos y potes de toda índole, un enorme perfume Chanel. Esta insistente referencia resulta doblemente significativa, no solo porque encontramos nuevamente la presencia de una mujer autosuficiente que supo tomar las riendas de su vida, sino porque, además, incluye en este mundo ficcional a una gran amiga del artista Jean Cocteau, autor del texto fuente.

De cables y auriculares

Tienta extendernos en las obras de arte, objetos y muebles de diseño incluidos en la escenografía, pero un análisis profundo sobre la incumbencia o no de cada uno dentro de la configuración de la diégesis excedería la extensión lógica de este trabajo y deberíamos conformarnos con la redacción de un curioso pero inútil inventario. Lo que no podemos dejar de mencionar es la presencia del *I-pad* rojo, elemento central que posibilita y tracciona la historia, y nos permite reponer esa voz humana que está del otro lado.

Para Cocteau, en aquellos primeros años de la telefonía, el aparato que liga a los amantes es, al mismo tiempo, puente y escisión: las continuas interferencias en la línea, las interrupciones de la comunicación, la necesidad de una operadora que gestione el canal de contacto entre los

interlocutores, acentúan la distancia y la disolución del vínculo entre los personajes destinados a separarse definitivamente. El teléfono es también un arma: envolviendo el cable en su cuello, la mujer se suicida. Cocteau hace coincidir el fin de la llamada con el fin de su vida, lo cual es literal y metafóricamente así, ya que desde un comienzo los espectadores advierten que la protagonista solo vive para escuchar la voz de ese hombre.

En la traslación libre de Almodóvar, el teléfono también representa la distancia que ha impuesto el amante que pronto se casará con otra y la imposibilidad de la mujer de retenerlo a su lado, y que solo puede acceder a una voz mediada por un *I-pad* rojo (rojo como el teléfono con el que Pepa intenta comunicarse con Iván, o el usado por Tina en la representación teatral; imagen 7) que pierde la señal y ocasiona una continua y angustiante incomunicación. Pero hay aquí una gran diferencia entre aquel viejo aparato con cable y este: ya no hay cable que la mantenga atada a esa habitación ni le permita ahorcarse como último gesto de desesperación. La mujer almodovariana se desplaza permanentemente durante la conversación, y lejos de buscar el suicidio como solución a su desconsuelo, prende fuego al lugar, tira el teléfono y sale a seguir con su vida.

El vestuario, ese otro narrador

Otro elemento a tener en cuenta es el vestuario escogido para la actriz. Cocteau indica que el color predominante de la pieza debe ser el blanco. Almodóvar prefiere jugar con los modelos y colores del vestuario de un modo muy significativo:

En el prólogo, Tilda Swinton luce, primero, un Balenciaga rojo, con un amplio miriñaque, que subraya la feminidad y elegancia (“sufrida” elegancia) de una mujer dominada por el amor a un hombre. Inmediatamente la vemos con un vestido negro, informe, que nos sugiere un estado de luto. Tenemos, entonces, antes del comienzo de la historia, la presentación de una mujer constreñida por los condicionamientos estéticos y simbólicos de orden patriarcal (imagen 8).

Durante el desarrollo, Tilda Swinton cambia tres veces de vestuario. El primero, un traje color turquesa muy amplio y lentes oscuros, que la ocultan cuando sale a comprar el hacha con la que destrozará el traje del ex amante. El segundo, un atuendo para seducir: un conjunto “rojo almodóvar” que marca sus formas, con el que espera, muy maquillada, al hombre. “Quería que me encontraras muerta, pero bonita”, le dice durante la conversación telefónica. Finalmente, cuando comienza a aceptar que su amante nunca llegará, lleva, ya sin maquillaje, un salto de cama de seda sobre el camisón (imagen 9).

En el desenlace, cuando decide prender fuego a todo e irse, la protagonista se viste con una extraña mezcla de prendas: una polera estampada con flores bajo una larguísima camisa leñadora, una campera de cuero muy holgada, un amplio pantalón dorado *animal print* y borseguíes negros. Este atuendo tan particular nos habla de una mujer que se ha desprendido de la necesidad de ser aprobada por la mirada del otro, libre de las exigencias estéticas, ya que opta por prendas cómodas, muy distintas a las que pudimos apreciar en el prólogo, prendas que lejos de mostrarla femenina acentúan su aspecto andrógino). Y nos habla, también, de una mujer práctica y astuta, que al no poder salir con una valija llena de ropa (lo que la señalaría como responsable del incendio) opta por superponerse varias prendas para no perderlas (imagen 10).

Hay en el vestuario una evidente progresión que acompaña la evolución de una mujer dependiente que sufre el abandono de un hombre e intenta por todos los medios retenerlo, hacia otra que decide priorizarse.

La más fiel traición

Desde sus comienzos en la pantalla Almodóvar se caracterizó por una estética muy personal, por sus propuestas divertidas y provocadoras, la inclusión naturalizada de personajes de género e identidades variopintas. Su cine ha ido mutando a lo largo de más de 40 años de actividad: en su recorrido advertimos un paulatino refinamiento técnico y estético, a medida que el contrapunto melodrama-comedia se inclina cada vez más hacia el melodrama (sin nunca dejar de prescindir, claro está, de alguna

que otra pincelada cómica). Pero si hay algo que se ha mantenido inmutable es su pasión por trabajar y retratar mujeres. Inclusive en las películas en las que los protagonistas son masculinos (*La mala educación*, *Carne trémula*, *Dolor y gloria*) hallamos la presencia fuerte de mujeres decisivas en la vida de sus personajes.

En *The Human Voice* vemos cómo Almodóvar se apropia del texto de Cocteau para crear una obra de arte con sello propio. La presentación de un espacio que se muestra en todo su artificio, la inclusión de textos verbales y audiovisuales en sus formatos en papel y DVD, el moderno aparato telefónico, el cuidado vestuario de Tilda Swinton, todo se resignifica al participar activamente en la conformación y evolución del personaje que progresivamente se separa de la mujer doliente de Cocteau para revelarse como una mujer autodeterminada, más acorde al mundo femenino del cineasta español.

Antes de concluir no podemos dejar de preguntarnos por qué por primera vez Almodóvar decide filmar en inglés y por qué siendo una adaptación libre, como hemos visto, replica el nombre de la obra que sirvió de fuente.

El mismo Almodóvar nos da una respuesta en una de sus tantas entrevistas: en primer lugar, siempre quiso experimentar con filmar en inglés, y vio la oportunidad en la producción de una pieza breve en la que quiso permitirse absoluta libertad y ser más Almodóvar que nunca. En segundo lugar (y esto nos sorprende viniendo del rey del melodrama, del mismo que musicalizó la escenificación de la obra teatral en *La ley del deseo* con “Ne me quitte pas”) opta por una lengua anglosajona por considerar que ya hay demasiado desgarro y desborde emocional, demasiada “carne de bolero” en el texto como para agregarle ese plus que le daría una lengua como el español, tan íntima y pasional. Almodóvar habla de la necesidad de distanciamiento, y propone lograrlo a través de una lengua más fría, extender la longitud del puente que media entre la historia y el receptor (Noriega y Morales, 2020: ‘16’45).

Para el segundo interrogante, acerca de qué es lo que lo lleva a respetar el título original, podemos también inferir la respuesta en sus propias

declaraciones, cuando afirma sentirse totalmente identificado con la mujer doliente de Cocteau: no con su debilidad y dependencia, pero sí con su dolor ('8''55) y quiso "darse el gusto" de darle un lugar en la pantalla.

A modo de último homenaje, Pedro Almodóvar replica el título de la obra fuente porque con esta pieza cinematográfica cierra el largo proceso de enamoramiento que inició 35 años atrás, tomando a la mujer de Cocteau y convirtiéndola en una auténtica chica almodóvar.

Referencias

Almodóvar, Pedro (2020). *The Human Voice*. Dirección: Pedro Almodóvar. Guion: Pedro Almodóvar, sobre *La voi humaine* de Jean Cocteau. Producción: Coproducción España-Estados Unidos: El Deseo, Filmnation Entertainment. Fotografía: José Luis Alcaine. Música: Alberto Iglesias. Reparto: Tilda Swinton. Duración: 30 minutos.

Cocteau, Jean (2018). *La voix humaine*. Editor digital Titivillus.

De la Torre Espinosa, Mario (2018). "Adaptaciones teatrales en el cine de Pedro Almodóvar: Cocteau, Williams y Lorca". *Revista de Comunicación*, vol. 17, n.2. 101-124. Disponible en: <https://doi.org/10.26441/RC17.2-2018-A4>

Lizcano, Pablo (2015) [1985]. "Entrevista a Pedro Almodóvar". *Youtube.com* (Canal Retroclips), 15 dic. <https://www.youtube.com/watch?v=TrtRezVLdBE>

Noriega, David y Clara Morales (2020). "Entrevista a Pedro Almodóvar". *elDiario.es*, 19 oct. https://www.eldiario.es/cultura/pedro-almodovar-utilizar-pandemia-atacar-gobierno-peor-posible-democracia_128_6304973.html

Sánchez Noriega, José Luis (2000). *Universo Almodóvar*. España: Alianza.

Stam, Robert (2009). *Teoría y práctica de la adaptación*. México: UNAM.

Anexo



Imagen 1



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8



Imagen 9



Imagen 10

La dramaturgia irrigada por procesos de creación colectiva en *Tu veneno en mí*, de Manuel García Migani

Playwriting irrigated by collective creation's processes in Tu veneno en mí, by Manuel García Migani

Ana Cecilia Arcuri

Universidad de Buenos Aires, Argentina

aniarcuri@gmail.com

Recibido: 23/09/2021. Aceptado: 28/10/2021.

Resumen

El método utilizado por Manuel García Migani para producir la obra *Tu veneno en mí* propone la generación de dramaturgia a partir del proceso colectivo, e implica dos instancias: la intelectual, desarrollada por el dramaturgo-director, y la física, ejecutada por los actores. Este método ha dejado rasgos particulares en el entramado textual: una intensa polifonía, el procedimiento del collage y la organización rizomática, además de tensiones entre multiplicidad y unidad, organicidad e inorganicidad.

Palabras clave: teatro mendocino; Manuel García Migani; rizoma; polifonía; collage

Abstract

The method used by Manuel García Migani to create the play *Tu veneno en mí* proposes dramaturgy's generation from collective processes, through two instances: the intellectual one, developed by the playwright-director, and physical one, performed by the actors. This method has left particular traces in its textual framework: an intense polyphony, collage and text's rhizomatic organization, while tensions between multiplicity and unity, organicity and inorganicity, are noticed as well.

Keywords: Mendocinian theatre; Manuel García Migani; rizhome; polyphony; collage

Introducción

Tu veneno en mí es una obra mendocina estrenada en el año 2016. Surgió de un taller de entrenamiento actoral llevado adelante en el Teatro El Taller por Manuel García Migani, actor, director y dramaturgo nacido en San Juan, cuya formación y trayectoria se han desarrollado en Mendoza. El grupo asistió al curso que propone seleccionar ciertos materiales surgidos en esas clases para una presentación final. Bajo la dirección de García Migani, este equipo construyó una serie de escenas que consideró como material dramático y, a partir de entonces, los actores continuaron trabajando esa serie como fundamento de la obra que irían delineando en un proceso posterior.

La sinopsis de la obra no esclarece demasiado el argumento: “De pronto sentí el río en mí, corría en mí con sus orillas trémulas de señas, con sus hondos reflejos apenas estrellados...”¹. Se trata de una cita de un poema de Juan L. Ortiz en la que se manifiesta una suerte de organicismo al estilo de los románticos o posrománticos: hay una correlación misteriosa entre un individuo y elementos múltiples y disímiles de la naturaleza. Por otro lado, García Migani señala: “Es una obra que apunta más a la experiencia sensorial que a la lógica del argumento. [...] *Tu veneno en mí* explora más la espacialidad, la sonoridad, lo audiovisual” (S/A, 2016). Lo cierto es que trata de una comedia coral en la que priman la aparente fragmentariedad, el tono poético de algunos momentos y la multiplicidad de voces antes que un *argumento*. Sin embargo, hay conjunción y amalgama de varias historias que se encuentran en determinados puntos y continúan luego sus trayectorias individuales. De este modo, la críptica sinopsis brinda elementos para desentrañar su forma: aunque no explicita el tema, sugiere una lectura que congrege lo múltiple con lo individual.

1 Reseña de la obra *Tu veneno en mí* de Alternativa Teatral.

Este trabajo propone realizar un análisis de la mencionada pieza², atendiendo fundamentalmente a la relación entre dos aspectos: el proceso de producción de la obra y el espectáculo como producto. Considero que, en el producto, es posible rastrear huellas del método creativo puesto en juego para producir la obra, método que implicó la convivencia de lo grupal y de lo individual, la interacción de un conjunto de actores y de un dramaturgo. Por lo tanto, en la obra se manifiestan ciertas fricciones emparentadas con su proceso de producción, como la tensión entre multiplicidad y unidad, entre lo heterogéneo y lo homogéneo, y el texto dramático resulta describable a través de tres rasgos: polifonía, collage y organización rizomática.

Para analizar la obra teatral, consideraré la definición de “teatro” brindada por García Barrientos en su *Análisis de la dramaturgia argentina actual*:

Espectáculo por la situación comunicativa y por la convención representativa que le son propias. De la situación teatral resultan los cuatro elementos necesarios y suficientes para que se produzca el teatro: unos actores frente a un público en un espacio y durante un tiempo; elementos que serán en consecuencia los cuatro pilares del método analítico (2015: 27).

Asimismo, drama será entendido como “el contenido, esto es, la cara representada o ficticia del teatro, pero condicionada, o mejor, configurada por el modo de representación” (García Barrientos, 2015: 27). El modelo teórico que construye García Barrientos resulta fundamental, ya que contiene su respectiva diferenciación de planos (diegético o perteneciente a la fábula, escénico o propio de la escenificación y dramático o relativo a la relación o el encaje entre los dos anteriores).

2 Muy cordialmente, el dramaturgo nos cedió un guion operativo de *Tu veneno en mí*, ya que el texto se encuentra aún en proceso de redacción. Dada la naturaleza del objeto, se trabajó en conjunto con ese texto y la versión filmada de la obra subida a la plataforma YouTube que, según consigna su autor, es la forma definitiva del espectáculo. Cuando citemos textualmente la obra, estaremos referenciando ese video, transcribiéndolo; en lo que respecta a didascalias (algunas acotaciones y nombres de las escenas), sin embargo, tomaremos como referencia el texto cedido.

La dramaturgia es considerada, teniendo en cuenta la base aristotélica de modo de imitación, como la teoría del modo teatral de representar ficciones. Lo que distingue este modo del modo narrativo es, en palabras del autor, “el carácter mediado (o no) de la representación”: “El dramático es el modo ‘in-mediato’, sin mediación: el mundo ficticio se presenta –en presencia y en presente– ante los ojos del espectador” (García Barrientos, 2015: 26). De aquí se desprende una conceptualización de dramaturgia, que se hace imprescindible: “Es la práctica del modo de representación teatral” (García Barrientos, 2005: 26). Por ello, el dramaturgo es el hacedor de dramas, el responsable de la dramaturgia. Las múltiples maneras de producir esos textos (en sentido amplio) generan un catálogo vasto de dramaturgias: “dramaturgia de autor (o de gabinete), de adaptador o versionista, de actor, de director, de grupo o de equipo, de iluminador, etc” (Dubatti, 2017: 9). Vale aclarar que estas categorías son permeables y difusas, porque los mismos procesos creativos son dinámicos y las dramaturgias actuales posibilitan cada vez más el corrimiento de los límites de las categorizaciones. Los intercambios entre categorías, de todos modos, ya comienzan a profundizarse en nuestro país desde la década del 70 con el desarrollo de la creación colectiva. En términos de Adriana Musitano:

La creación colectiva es una forma de producción que adquiere legitimidad en el siglo XX. Es un cambio de modalidad creativa, resultado de una acción política transformadora y de postulados estéticos transgresores. Se cuestionan las formas y roles tradicionales del teatro, es decir, modos elitistas o alienantes de producción (Musitano, 2014: s/p).

En este sentido, retomando ahora lo que plantea Beatriz Risk (2008), de forma convencional denominaré procesos grupales a todos aquellos que se inscriben en una práctica de producción democratizante y participativa, mientras que llamaré de ahora en más creación colectiva a la forma de creación y producción estética surgida en los años 70 y ligada a principios políticos y revolucionarios mencionados por Musitano. Al respecto, Risk (2008) señala:

es en el seno del Teatro Independiente, que correspondía en su momento histórico a la entrada de América Latina a la modernización, que se

desarrolló un intento de renovación del Teatro Latinoamericano buscando otras alternativas. [A esto se le agrega] la radicalización de un segmento de la izquierda [...] y la militancia política, con el surgimiento de la subversión armada en el momento cumbre de la Revolución Cubana, 1959 (Risk, 2008: 117).

En referencia a la relación entre esos procesos grupales y ciertos rasgos que pueden hallarse en los productos, el artículo “Multiplicación de persona, regularidad de lugar (dramaturgia de *La Estupidez*)”, de Luis Emilio Abraham, explica que los modos de producción que proliferan de los 80 a esta parte resultan en dramaturgias centradas en la figura del actor y en la promoción de fusiones e intercambios entre los roles profesionales del hacer teatral (Abraham, 2015). Por ello, un rasgo distintivo de estas escrituras, especialmente características de la escena porteña pero también muy presentes en las provincias, son las tensiones entre lo uno y lo múltiple, la estructuración y el caos, las formas cerradas y abiertas, la jerarquización y la descentralización, lo irregular y lo homogéneo. Estas tensiones pueden hacerse patentes en la dramaturgia como especies de huellas de los procesos de ensayos, de la producción que piensa *a priori* en los cuerpos y que se genera desde ellos. Al repensar las categorías de producción, incluso los textos escritos con anterioridad al proceso creativo (las dramaturgias pre-escénicas) pueden incorporar algunas características de las dinámicas grupales, como dice Abraham sobre *La estupidez*:

Aunque no haya sido producida así, la obra se involucra, por sus temas y por su estructura narrativa, con ese tipo de emprendimientos. [...] La estructura dramática de la obra piensa como si ella misma fuera el resultado de un pacto de creación entre la heterogeneidad de un grupo de actores y la acción homogeneizante del dramaturgo (Abraham, 2015: 287).

Tu veneno en mí presenta tres rasgos que resultarán fundamentales a la hora de descubrir estas huellas del proceso productivo y marcar las mencionadas tensiones. El primero de ellos es una intensa polifonía, considerada en el sentido bajtiniano con que la presenta Elsa Drucaroff en *Mijail Bajtín: la guerra de las culturas* (1996). El lenguaje, según explica Drucaroff siguiendo a Bajtín, posee un carácter dialógico puesto que se inserta en un medio pregnado de discursos ajenos: “El signo solo existe en

un medio semiótico, todo signo nace ‘signado’ por otros y solo se lee, resuena, habla en diálogo con otros” (Drucaroff, 1996: 112). Por su parte, la polifonía es un programa estilístico que resalta el carácter dialógico que tiene de por sí el lenguaje, mientras que la monofonía consiste en ahogar la dialogicidad (Drucaroff, 1996: 118). Debido a esto, un texto puede ser polifónico cuando se detecta fricción entre las voces sobre valores, tonos, discursos sociales, etc.

El segundo de los rasgos es el collage, concepto desprendido de la idea de Bürger sobre montaje como herramienta esencial del análisis de las obras inorgánicas (en las que el material es un signo vacío que aísla y fragmenta). El autor retoma la perspectiva de Adorno, para quien el montaje es la negación de la síntesis (o unidad de significación). De manera semejante, el procedimiento del collage es la “incorporación de fragmentos de la realidad a obras, de materiales que no han sido elaborados por el artista” (Bürger, 2000). El término será desde la perspectiva de Walter Benjamin, que retoma Bürger: el procedimiento destruye la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista y violenta un sistema de representación que reproduce la realidad.

El último de los rasgos que consideraré es el de la organización rizomática que presenta *Tu veneno en mí*. El rizoma puede definirse de la siguiente manera: “Contra los sistemas centrados (incluso policentrados), de comunicación jerárquica y vínculos preestablecidos, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no signifiante, sin General, sin memoria organizadora o automática central, definido únicamente por una circulación de estados” (Deleuze y Guattari, 1994: 34).

Manuel García Migani: contextualización y referentes

La obra que se analizará en este trabajo, *Tu veneno en mí*, fue producto de un particular proceso de producción que García Migani también implementó en otras de sus piezas, como *Mi humo al sol*. La formación, la trayectoria y la investigación en el hacer dramático fueron contribuyendo a que García Migani consolide su método propio. En una entrevista

personal realizada al artista³, el mismo reconoce como sus influencias dentro del panorama teatral nacional a algunas personalidades de las nuevas generaciones de Buenos Aires que comenzaron a producir teatro en la posdictadura.

Según especifica Abraham (2017) haciendo una síntesis bibliográfica, el teatro de posdictadura es aquel teatro producido a partir de la recuperación de los gobiernos democráticos, comenzada la década del 80. Como se trata de un período extenso, la bibliografía ha ido reconociendo distintos momentos. En un primer momento, en la década del 80, cobró mayor vigencia el fenómeno conocido como “teatro joven” o “under”, cuyas primeras expresiones en espacios no convencionales (como el Parakultural) desafiaban los límites entre el teatro y la performance, eran autogestivas y compartían el cuestionamiento hacia las figuras del autor y el director (Abraham, 2017: 47). Este grupo tenía una relación peculiar con el texto y el lenguaje en sí, ya que en sus poéticas primaba la experimentación corporal, con los materiales no verbales y con la imagen, y “se diferenciaban de la ‘seriedad’ que caracterizaba a las prácticas inmediatamente anteriores (cuyo modelo era Teatro Abierto) y huían de la solemnidad haciendo un teatro desaforado y renuente a encajar en los parámetros de lo que se entendía por entonces como arte comprometido” (Abraham, 2017: 48). Con posterioridad, durante la década del 90 se presenta una nueva dramaturgia: “Muchos de esos dramaturgos comenzaron a escribir para dirigir o a escribir durante el desarrollo de los ensayos, de manera que buena parte de esa escritura dramática no se oponía en realidad a los procesos anteriores, sino que los recogía” (Abraham, 2017: 48-49).

Si nos referimos a la creación de dramaturgia por parte de los actores o a procesos que los reivindican e involucran, es necesario mencionar a Ricardo Bartís (Buenos Aires, 1949) y su Sportivo Teatral, un ineludible

3 Me refiero a una entrevista realizada a Manuel García Migani específicamente para este trabajo. Se publica en este mismo número en la sección “Entrevistas”. En adelante, cuando cite palabras de García Migani sin mención de fuente, me refiero a esa entrevista personal.

referente que hizo las veces de nexo entre los grupos de actores de los 80 y la nueva dramaturgia de las décadas posteriores. El Sportivo Teatral de Bartís se consolidó a fines de la década mencionada y en él se formaron muchos de los hacedores teatrales de los próximos años. Como principal postulado, en esta línea de producción, los actores generaban dramaturgia coordinados por el director. García Migani lo señala como el formador de su maestro, Alejandro Catalán. Bartís creó el Sportivo Teatral en 1986, un espacio para la formación de directores y actores que fue construyendo su metodología particular de trabajo.

En *Cancha con niebla*, una recopilación de textos y entrevistas a Bartís, el creador presenta su metodología de producción. Bartís afirma: “El ensayo es como una especie de estallido, de pura intensidad, de pura búsqueda, donde más que nunca la obra, el tema, las ideas quedan como una referencia violentada y acribillada por el mecanismo de despliegue que el ensayo propone” (Bartís, 2003: 67). El director tiene la responsabilidad de combinar los elementos surgidos en escena, de generar ritmos, temperaturas y gestos, nacidos del cuerpo vivo del actor, que deriven materialidad escénica. Con esto, Bartís buscaba “la aceptación del campo poético de los actores” (Bartís, 2003).

Dentro del círculo de directores que pasaron por la formación de Bartís, la influencia más directa de García Migani es Alejandro Catalán (Buenos Aires, 1971). Este actor, dramaturgo, profesor y director estudió durante la década del 90 con Mauricio Kartun, Daniel Veronese y Ana Alvarado. Catalán afinó su propia técnica de trabajo, método del que luego García Migani se apropió y resignificó para su labor particular. En su artículo “El actor como escenario”, Catalán indica que las nuevas dramaturgias surgidas del fenómeno *under* se han apropiado de prácticas heredadas pero también han abierto la posibilidad de “crear desde condiciones prácticas del imaginario actoral y la especificidad de su potencia” (2005). El actor construye teatro desde sí y con sus posibles corporales inventa una dinámica singular de producción, organización y administración del acontecer escénico. Esta dinámica es la poética actoral y se conforma desde una actuación intransferible. Entender al actor como escenario “es hacer zoom a su cuerpo” y asumir su capacidad de productor de ficción y

administrador de dinámicas. El texto, entonces, es “el relato de naturaleza y potencia actoral que resulta de la afirmación de la dinámica acontecimental del imaginario actoral, que el espectador percibe como mutación subjetiva que el actor ficcionaliza sobre sí” (Catalán, 2005). Esto es crucial: solo en el vínculo, en la puesta en contacto, el proceso adquiere sentido.

También en el escenario provincial hubo prácticas que exploraron vías colaborativas. En su artículo sobre esta temática, Manzone comienza señalando la gran influencia de la figura faro de Ernesto “el Flaco” Suárez en cuanto a creaciones colaborativas, ya que “su trayectoria trae aparejado el desarrollo de la creación colectiva como sistema creativo teatral en la provincia” (2018: 73). Este multifacético hacedor teatral mendocino representa, además, una fuerte influencia para García Migani durante sus primeros años de actividad, ya que se formó en el teatro El Taller y continúa vinculado al circuito de esta sala. Respecto al trabajo con Suárez, nuestro dramaturgo señala: “Nosotros [los actores] proponíamos dramaturgia, texto, puesta en escena, y él después venía, las veía, e íbamos amalgamando esa situación”. Este tipo de prácticas se relacionan también con la vertiente del teatro del oprimido de Augusto Boal ya que, “en tanto la organización teatral iba de la mano de la organización político-barrial, el espectáculo resultante fue uno de los primeros en involucrar a los vecinos como protagonistas de su propia historia en el escenario” (Manzone, 2018: 73). Sin embargo, aunque el tipo de creación que llevaba adelante Suárez puede asemejarse en algunos aspectos tanto a Boal como a Enrique Buenaventura, estructuraba una forma propia de trabajo: un proceso no sistematizado cuya dirección artística y proyección estética estaban a su cargo.

Los 70 y 80 fueron los años de la transformación de los modos de vinculación con la política en tanto militancia. De allí surgió una modificación en las temáticas teatrales mendocinas, como señala Manzone (2018) al mismo tiempo que en otros lugares del territorio nacional, que permitió la proliferación de elencos teatrales. Aunque la línea de creación más ligada a la impronta político-social del contexto setentista se consolidó como una de las más importantes en la provincia, no fue el único modo en

que los grupos teatrales se organizaron para producir en la posdictadura. Podemos señalar, por ejemplo, la fundación del teatro El Taller a comienzos de los 2000, con la que Suárez abre camino para nuevas búsquedas colaborativas que no estén necesariamente ligadas al trabajo en territorio, como las poéticas de dirección, que reúnen a diferentes actores cuyo fin no es necesariamente la formación de un grupo estable y en las que lo colectivo perdura más bien en el producto (Manzone, 2018: 77).

El proceso de producción de *Tu veneno en mí*: claves del método utilizado

El orden de procedimientos o modo de organización de elementos de producción que utilizó el artista mendocino tiene sus vertientes, como se mencionó con anterioridad, en Ricardo Bartís y Alejandro Catalán. Según García Migani, la primera distinción necesaria es diferenciar la llamada “creación colectiva”, asociada a la renovación del teatro latinoamericano por la radicalización de la militancia política (Risk, 2008: 117), de sus propios procesos de producción. Al respecto del término creación colectiva, García Migani apunta:

Por un lado, es un término que aparece en los 70 como una forma de creación que viene del teatro popular. Yo he trabajado años con “el Flaco” Suárez. Me parece que es una propuesta de pasar de una cosa verticalista, de director-autor, a tener un entramado más integral de todo el staff artístico creando dramaturgia y puesta en escena, como una alternativa frente a la cuestión del director y el dramaturgo, a pesar de que igual siempre estaba el nombre del director. En ese sentido, la creación colectiva refería a una cuestión dramaturgía.

Los rasgos de colectividad en García Migani se relacionan más directamente, por tanto, con las propuestas de las generaciones de la posdictadura, que producen a partir de 1980, ya alejadas de la solemnidad y el arte comprometido tal como se lo entendía en los años setenta, más centradas en el imaginario actoral. En cuanto al proceso de *Tu veneno en mí*, por tanto, el autor afirma:

Es una creación colectiva, pero de una nueva forma. No es mía, la propone sobre todo Alejandro Catalán –con quien estudié–, que viene de la escuela de Bartís. Es una creación colectiva en donde se define claramente cuáles son las partes y el director-autor está casi en el mismo punto: en *Tu veneno en mí* yo generaba texto y puesta simultáneamente.

Método de creación de *Tu veneno en mí*

Como se anticipó en la introducción de este trabajo, la pieza teatral mendocina fue creada durante un taller de entrenamiento actoral que dictó nuestro dramaturgo en el año 2015. Durante ese año se trabajó con la modalidad taller y se llegó a un material en bruto, unas cuatro o cinco escenas, que se presentaron en una muestra final. El grupo tenía interés en seguir trabajando ese material y, junto con el director, pudieron ver que allí probablemente estuviera el germen de una obra. Este proceso fue uno de los primeros en los que García Migani experimentó esta particular manera de plantear la dramaturgia, conjugando entrenamiento actoral, propuestas de los actores y actrices con dirección y escritura. La particularidad de la dramaturgia fue que surgió durante el proceso grupal colectivo de producción, como propone el método cuya hipótesis es que lo propio de los actores es la actuación. El estado más visceral de la actuación está desprovisto de elemento intelectual y se conecta más íntimamente con sensibilidades, emociones y vibraciones puramente corporales. Para lograr un actor comprometido con ese estado, es necesario quitarle la responsabilidad argumental. Por lo tanto, el director-dramaturgo asume ese papel para permitir que los actores generen una inteligencia corporal que potencie al máximo el campo que les es más propio. Respecto del desarrollo de este tipo de inteligencia, García Migani afirma: “La actuación no es un trabajo intelectual, es físico, más parecido al deporte que a la literatura. Le cayó la maldición de la palabra y el sentido de la palabra; por eso estamos educados para improvisar pensando ideas. Así, los cuerpos terminan neutralizados y estandarizados”.

Una vez logrado y confirmado el pacto de trabajo por el que los actores se dedicarán exclusivamente a su *métier*, la dramaturgia se alimenta directamente de la actuación. El momento cerebral está reservado al

director-dramaturgo, que opera como observador. Este papel tiene una doble perspectiva: por un lado, posee una visión global de lo que sucede en escena y, por el otro, aporta su subjetividad y toma decisiones. Con esto, pretende que los cuerpos puedan ocuparse de moverse libremente, sin anticipar historia o significado. Los actores y actrices originan un material rico en texturas, con diferentes capas y posibles lecturas.

Para desacentuar un posible binarismo de este modo de producción, es válido aclarar que el cuerpo del actor desempeñándose en una situación de actuación es texto, según García Migani. Así, tanto la inteligencia corporal como la cerebral generan dramaturgia y se incluyen en el proceso de creación. Como aclara nuestro artista: “El cuerpo es texto: textualidad, materialidad”. Frente a esto, el movimiento de los cuerpos se plantea como imagen primigenia que crea ambiente y sensibilidad. El actor debe poder conectar con una emotividad interna que lo lleve a una *kinesis* personal y única, desembarazada de modelos. La particularidad de cada corporalidad se irá encontrando en el espacio con otras vibraciones, cuyas conexiones y divergencias sugieran un argumento al observador. Dado el carácter subjetivo del director-dramaturgo, las conexiones respecto de la trama que establezca serán aleatorias, supeditadas a selecciones y conexiones del dramaturgo.

El cuerpo textual está nutrido, en principio, por dos grandes fuentes: la cerebral (que crea el director-dramaturgo) y la corporal (aportada por los actores y actrices). Estas vertientes conforman un único sentido: mientras las propuestas aportan un punto de partida, los cuerpos reaccionan y responden a ellas y el dramaturgo debe extraer de esa emoción o pulsión corporal el texto dramático. Cabe resaltar que la prueba irrefutable de que el juego resultó exitoso es la escena, que se constituye en el centro magnético, que bien adhiere o rechaza lo que le es funcional. El mencionado entramado textual que se va formulando resulta complejo.

Considerando esto, en conjunto con algunas claves del proceso de producción de *Tu veneno en mí* y su texto, se vislumbra una dramaturgia de autor irrigada por el proceso creativo grupal de los ensayos. El texto es producto de una autoría compleja: si bien la dramaturgia se encuentra

firmada por García Migani, existen múltiples autores del texto que, incentivados por el método, han aportado materiales a la dramaturgia. Se hace preciso por tanto disociar la autoría del dramaturgo o por lo menos no sobrecargarla con sobresentidos generalmente atribuidos al autor. Así, se puede afirmar, junto con Daniela Martín, que se hace imperioso pensar las dramaturgias del panorama actual desde la perspectiva de las configuraciones grupales con voluntad desjerarquizadora. De este modo, “emerge la obra como enunciación compleja de multiplicidades y el sentido circula entre las partes, tejiendo y componiendo tramas” (Martín, 2013). También, siguiendo nuevamente a Martín, se trata de una instancia autoral compleja, porque hay un dramaturgo organizador del texto que trabaja con materiales producidos por otros autores y en otros contextos.

El proceso de producción de *Tu veneno en mí*: la construcción del entramado textual

Cuando Martín analiza el concepto de autoría compleja que presenta Reinaldo Laddaga en su libro *Estética de laboratorio* (2010), pone en consideración que “lo complejo no se reduce a la disolución de un único autor en una estructura colectiva, sino que también implica otras amplificaciones de la cuestión autoral” (Martín, 2013). En estas amplificaciones pueden integrarse los modos de producción teatral como los de García Migani, que cuestionan la figura del autor como creador individual absoluto. En procesos como los de la creación de esta obra, esa figura se desjerarquiza y pierde cierta centralidad para dar paso a la idea de que el autor, quien firma la obra, quien aparece como responsable de la dramaturgia en el programa de mano, es una parte de la fuente múltiple y plural que dio vida a la obra.

El dramaturgo mendocino diferencia el texto dramático del texto actoral. Al primero lo define como el argumento propiamente dicho de la obra, mientras que el texto actoral para él es lo que resulta del acto de “proponer actuación, generar la sensibilidad que necesita una escena, la atmósfera, el clima, las emocionalidades, las cuestiones sonoras y visuales que genera la actuación, pensándola como un recorrido de estados y

emociones”. Desde ambos se puede generar dramaturgia, e incluso se puede considerar una dramaturgia irrigada por ambos campos a la vez, como en este caso.

El resultado textual, la obra, denota en su textualidad poco convencional ciertas marcas que le dejó la técnica utilizada para la producción. Se pueden mencionar tres particularidades de la construcción del texto dramático: la utilización de la poesía como elemento estructurante, la inclusión de textos de otros autores y configuración de una materialidad sonora dada por el ensamble de diferentes elementos.

El desafío consistía en emparentar las escenas preexistentes, que se presentaban muy disímiles, por lo que el dramaturgo intentó transitar otro camino para poder generar una unidad no encorsetada en un argumento: “Entonces probé correrme del sistema narrativo, de una estructura narrativa más “clásica”, y pensarlo como algo más intuitivo y arbitrario. Puede estructurar mejor lo sonoro que la lógica argumental”. Aparece entonces un elemento clave en la construcción de *Tu veneno en mí*, que es la poesía, que actúa como eje fundante. Las relaciones que se establecen no obedecen a una lógica narrativa rigurosa de causa-consecuencia, sino que se tornan más sensoriales y aleatorias. Además, esta inclusión permitió al dramaturgo incursionar en la lírica y comenzar a plantear los textos desde este género y apelar a la musicalidad como elemento aglutinante y generador. Así, las escenas logran organicidad, puesto que subyace una organización argumental difusa, líneas de acción que se van emparentando porque se desarrollan en el mismo espacio, que brindan al espectador la sospecha de relación entre ellas.

Con la aparición de la lírica como elemento estructurante de *Tu veneno...*, varios poemas entraron de lleno en la obra. Así, aflora la segunda de las particularidades de la construcción textual. El momento clave para comprender la función estructurante resultó de la propia escritura poética del dramaturgo. La materialidad sonora, análoga a la poesía en su relación con el aspecto formal (el cómo), se solidificó con una playlist, que ingresó a formar parte de la obra, tomó un papel central y la identificamos como la tercera particularidad de la construcción de dramaturgia. En cierta

medida, ramificó tan ampliamente que se requirió de un ayudante externo para ordenarla. En los ensayos, bajo la consigna musical propuesta, habían proliferado los nuevos segmentos que se adherían al texto dramático. En muchos de ellos se habían formado capas que era necesario ordenar (música sonando, texto sobre texto, ruido ambiental). La encargada de esta tarea fue Virginia Diblassi, una actriz y cantante especializada en el trabajo de la voz. Este trabajo técnico sonoro se llevó a cabo hacia el final del proceso de creación, y trajo nuevos componentes.

El proceso podría haber sido infinito, pero el equipo optó por no modificar más la estructura de la obra luego del estreno. Esta decisión también acompañó a la evidencia de que, en un punto, la obra misma y sus participantes pedían coherencia, un desarrollo y un final. Resultó un texto cuya silueta se delineó a partir de la lírica y que requirió salir a la búsqueda de posibles puntos de convergencia, no pactados desde el escritorio.

Tu veneno en mí: convergencias en sus personajes y escenas principales

Para ingresar al análisis de la obra, comenzaremos considerando sus personajes y las principales secuencias escénicas. En primer lugar, el elenco se conformó de 14 actrices y actores que no se identifican unilateralmente con un personaje, sino que llegan a interpretar hasta tres diferentes. Luego, se sumaron una actriz y un personaje más. El elenco de la versión en la que nos basamos está conformado de la siguiente manera: Cecilia Humberto es la Estafadora; Mariela Locarno es la Estudiante Maltratadora, Marisa (la Directora) y el fantasma de Leticia; Magdalena Lucero es la Poeta Escolar; María Pilar Mestre es la Joven Poeta y Judith (la Madre Ejecutiva); Silvina Ormeño es Gretel; Cintia Zolorsa es la Tarotista; Nicolás Berlanga es Lalo y el Estudiante 1; Luciano Costigliolo es Hansel; Emmanuel González es el Mormón menos Rubio; Marco Locconi es Fidel y Víctor (el Padre Abandónico); Diego Portabella es Lorenzo (el Candidato) y el Estudiante 2; Ariel Rozen es Damon Sullivan, el Mormón más Rubio; Alejandro Serpa es Checho (el Violento) y el Estudiante 3; e Ignacio Tutera es el hermano de Lorenzo y un Empleado de la empresa.

Los mencionados actores no abandonan en ningún momento el escenario, que se divide en el centro, destinado al foco de la acción, y los márgenes, donde se cambian y esperan los actores cuando no forman parte de la acción, por lo que no hay generación de espacios ficticios claros y delimitados. Con esto, *Tu veneno...* mantiene todo el tiempo un alto grado de conciencia del procedimiento artístico, ya que el proceso de representación mismo se encuentra expuesto, no se inclina por mantener una ilusión de realidad y genera, por tanto, distancia⁴.

Además de estos 22 personajes, dentro de *Tu veneno en mí* se representa un fragmento de una obra, montada por el grupo teatral a cargo de los mormones, llamada “¿Y si hubiera pasado?”. La obra se basa en *Lo que el viento se llevó* y ficcionaliza la Guerra de Secesión de Estados Unidos, poniendo como ganadores a los estados sureños. La representación se desarrolla en inglés, por lo que cuenta con una intérprete que la traduce en tiempo real, que es la Tarotista. En “¿Y si hubiera pasado?” hay personajes de *Tu veneno...* que representan papeles: la Poeta Escolar es la Sirvienta, la Joven Poeta es la Esposa, Fidel es el Sirviente, el Mormón menos Rubio es el Soldado de la Unión, Checho y Damon hacen de soldados de la Confederación.

La obra cuenta con 15 escenas, con algunas transiciones intercaladas. Inicia con la “Bienvenida”, que comienza a desarrollarse mientras el público se acomoda en la sala. Gretel abre un número musical entonando *He needs me* de Shelley Duvall, mientras el resto del elenco, reunido en pequeños grupos, ejecutan secuencias actorales independientes unas de otras. Como señala Marina Sarale: “Con el correr de la obra veremos que esas acciones dan cuenta de los trayectos que realizan los personajes al momento de presentar sus escenas” (Sarale, 2017: 265). Hay un momento específico de

4 Este tipo de distancia interpretativa o representativa, definida por García Barrientos como “categoría estética que se mide entre el plano representante y el representado de cualquier arte u obra y que resulta inversamente proporcional a la ilusión de realidad suscitada en el receptor” (2015: 44) no se ve solamente en los cambios de personajes y el manejo del espacio, sino que está reforzada en varias secuencias: la Estafadora pide disculpas al público por un exabrupto contra Lalo, Hansel se para frente a una pared en vez de deambular por el espacio cuando está buscando a sus padres, y Judith, justo antes de su monólogo sobre la maternidad, pide luces y menos humo que en la escena previa.

la música que actúa como estribillo, del que todos los actores participan coreando, unificando así por un breve momento todas las pequeñas secciones autónomas que estaban ocurriendo en el escenario.

Los miniejercicios y su repetición, que incluso tienen aspecto de ensayo, seguidos por una voluntad expresa de comenzar la obra, actúan como prefacio de la misma y encierran de forma muy concentrada la presentación de personajes y escenas principales, anticipan de cierta manera la disposición no jerárquica de los hilos de acción de la trama, muestran lo coral y la polifonía, los materiales ensamblados. Luego de este cuadro primigenio, que contiene el germen de lo demás, la obra va introduciendo sucesivamente escenas que insinúan entre sí una relación lejana o casual. Hay seis de ellas que coinciden con los materiales que se gestaron en el taller de entrenamiento actoral y posibilitaron la continuación del proceso creativo de *Tu veneno en mí*.

La descripción de las siete escenas que haré a continuación da cuenta de las secuencias principales, cuyos personajes e historias se van relacionando de manera tal que quedan, hacia el final, todas imbricadas:

1- “Escándalo público”: una pelea entre dos socios, la Estafadora y Lalo, cuyo embuste de crear contratos falsos ha sido descubierto. Ellos, probablemente, no puedan evitar pasar un tiempo en prisión. La pelea se intercala con la narración de una carta en la que se explica cómo llegaron a ser alcanzados por la ley.

2- “Hansel y Gretel”: Gretel y la Estafadora discuten sobre una asociación de negocios aparentemente fallida. Luego comienza un flashback hacia la primera reunión entre Hansel, Gretel y la Estafadora acerca del concurso de diseño lanzado por una revista española y ultiman detalles de la sociedad que pretenden formar: la Estafadora tiene las ideas para el concurso y necesita el título universitario, mientras que los hermanos tienen el título necesario para presentarse. A continuación, a pedido de la hermana, se conforma un triángulo de besos.

3- “Encuentro con el Violento”: la Estafadora y Lalo, un amigo de Checho, el Violento, descubren que trabajan en la misma empresa.

Aparece Checho y se desarrolla un enfrentamiento en torno a las entradas a un recital al que iba a asistir con la Estafadora, quien desea disponer de los tickets para su uso personal. La furia de Checho se desata a partir del ingreso de Hansel, el Poeta, que planeaba acompañar a la Estafadora al recital.

4- “En la escuela”: es una escena escolar en la cual la Estudiante Maltratadora toma lección y maltrata al resto de sus compañeros, especialmente a Fidel. Denota una situación de violencia física y psicológica entre pares, ya que la alumna déspota ejecuta a su gusto y placer el temario, aplica castigos ensañada e injustamente, califica aleatoriamente a sus compañeros y le se le insinúa al Estudiante 3. Esta situación se exagera y complica a medida que transcurre la clase.

5- “Mormones”: un dúo de mormones quiere formar un grupo de teatro para canalizar sus aspiraciones artísticas, relacionadas con el teatro y la música, y transmitir los valores de su religión. En escena, discurren sobre el montaje de su obra, “¿Y si hubiera pasado?”, e integran personajes al elenco.

6- “Reunión de padres”: Lorenzo, el Candidato, asiste con su pareja Judith, la Madre Ejecutiva, a reunirse con Marisa, la Directora de la escuela. A ellos se les suma el exesposo de Judith llamado Víctor, el Padre Abandónico. La Directora es la madre de la Estudiante Maltratadora y Lorenzo es hermano del viudo de Leticia, la gemela de Marisa. Ella presenta un aspecto decadente y depresivo, asociado al luto no asumido por el fallecimiento de su hermana. El tema de la reunión es el destrato que sufre Fidel por parte de la Estudiante Maltratadora, asunto del cual la Directora se desliga: “Son cosas de chicos” (García Migani, 2017, 49m00s), afirma.

7- “El abrigo”: aunque son mencionados constantemente, los personajes principales de este segmento no aparecen hasta el final de la obra. Allí, el hermano de Lorenzo habla con el fantasma de Leticia y se despiden para siempre, al ritmo lento de un baile que comparten mientras él viste el abrigo que ella llevaba puesto la noche en que murió, prenda recuperada por la Tarotista del depósito de autos chocados. Es el punto convergente de los hilos de acción: la historia familiar y escolar en parte

desemboca en la resolución del duelo. Asimismo, durante la búsqueda del abrigo, se interceptan la misión de la Tarotista y los recitados de la Poeta Escolar, que se suman a la conexión que hay entre el personaje de Lorenzo, la Estafadora y Lalo.

El final de *Tu veneno...* no busca una resolución a las situaciones planteadas a lo largo de su desarrollo, sino que delimita el mapa de relaciones entre todos los personajes y establece un panorama más acabado del mundo que presenta. La obra mendocina plantea un recorrido aleatorio no cronológico a través de un universo constituido por múltiples personajes, interconectados a lo largo de este segmento de su historia mediante diversos tipos de relaciones (laborales, familiares, amorosas, artísticas) y que conforman una red de acciones y reflexiones, materialidad de la obra.

Las tensiones entre unidad y multiplicidad en la dramaturgia de *Tu veneno en mí: rizoma, collage y polifonía*

Las siete escenas presentadas en el capítulo anterior son las puntas salientes de la organización de la obra. Sarale agrupa esta misma trama en cinco nudos (“Estafadores”, “Poetas”, “Mormones”, “Cosa de chicos” y “Accidente(s)”). La investigadora mendocina concibe estos nudos como puntos de encuentro de una suerte de telaraña que conforma la estructura: “No hay un núcleo central sino nudos problemáticos intervenidos por las otras historias o por los personajes de las otras historias, pero cada uno, en sí mismo, alcanza su propia resolución” (Sarale, 2019: 278).

Para este trabajo, sin embargo, preferimos presentar estas siete escenas como núcleos principales y entender las relaciones que se dan entre ellas como una organización rizomática puesto que se interconectan, interceptan e imbrican de manera no jerárquica. Este tipo de organización constituye el primer rasgo característico de nuestra obra. Cada escena contiene en sí un hilo de acción, que se entrecruza con los demás mediante los personajes que saltan de hilo en hilo y establecen el rasgo de familiaridad entre núcleos (por ejemplo, Hansel es socio y amante de la

Estafadora y también profesor de poesía de los más jóvenes, mientras los adultos de la escuela están unidos por la tragedia familiar). Además, están aquellos personajes que permiten el ingreso de nuevas relaciones: los mormones (aparecen en la pelea del violento, los nombran en la escuela, tienen un grupo de teatro), la tarotista (que trabaja en “¿Y si hubiera pasado?” y se relaciona con el accidente automovilístico). La mayoría de los personajes jóvenes, además, hacen su aparición en “¿Y si hubiera pasado?”, la obra de los mormones, en la que cada uno representa nuevos personajes. De este modo, a la vez que elaboran, ensayan y presentan un producto artístico, también se establecen contactos entre estos personajes.

Asimismo, en cada uno de estos núcleos se nombran personajes de otros hilos de acción, conectándolos desde lo discursivo: la Poeta Escolar se refiere a Hansel como un profesor de poesía que “tiene un temita con la hermana” (García Migani, 2017: 41m20s); los personajes de “Escándalo público” son mencionados por el triángulo Judith, Víctor y Lorenzo, ya que los últimos dos resuelven el caso.

Las historias también fluyen a través de tópicos, que se nombran en diferentes oportunidades y que organizan la red de significados. El más recurrente y organizador es la discusión sobre poesía: la charla entre la Joven Poeta y Lalo abre una ronda de poemas recitados, en “Hansel y Gretel” se hace hincapié en el oficio de Hansel (“Mi hermano es poeta. Puede darte un beso y después decirte un poema, todo con la misma lengua” (García Migani, 2017: 10m42s), el poema que Hansel recita en “Encuentro con el Violento” parece calmar a Checho, los mormones afirman que les encanta la poesía y completan con dos estrofas “El poeta es un fingidor”, recitado por Hansel. En adición a lo antedicho, la organización no jerárquica se evidencia en la sucesión de acciones simultáneas en la obra que generan nuevo sentido, por constituirse capas de una misma escena. Por ejemplo, luego de la “Bienvenida”, la Joven Poeta expresa su manifiesto poético en el que valora el canto animal por sobre el humano, agobiado del peso del significado. Mientras esto ocurre, Gretel continúa cantando y tarareando *He needs me* de Sheelley Duvall, acción que enfatiza el parlamento. De un modo similar, la muerte de Gretel

por ingesta de llaves se representa durante el discurso de Damon y el recitado de la carta de Hansel.

En ese sentido, como un rizoma no es meramente una no-estructura, algo sin estructura, sino “un sistema acentrado, no jerárquico (...), sin General, sin memoria organizadora o autómatas central, definido únicamente por una circulación de estados” (Deleuze y Guattari, 1994:34), se puede afirmar que, si bien cada hilo de acción tiene cierta autonomía, todos insinúan relaciones que permiten la comunicación entre la totalidad de los núcleos de la obra. El ejemplo más acabado de este recurso es la perpetua presencia verbal del accidente y los personajes implicados en este, el hermano de Lorenzo y Leticia, que desencadenan el hilo de acción de “El abrigo”. Este acontecimiento se ramifica desde su primera mención a todos los hilos y los tracciona hacia el final, en la búsqueda del sistema de la obra por encontrar unidad, como dijo García Migani en la entrevista personal. De todos modos, como esa escena tampoco resuelve todos los conflictos planteados, su ramificación conserva cierta autonomía. Siguiendo a García Migani: “Como la línea argumental narrativa no está puesta jerárquicamente como objetivo, se fue desarrollando una línea narrativa acorde a los materiales que armaron la obra. [...] No es la historia del accidente: es más sus resonancias”.

Por otra parte, como ya hemos mencionado, en esta obra se incluyen textos de otros autores y contextos. Para incluir estos materiales, fue preciso aplicar el método del collage. En términos de Bürger (2000), nos referimos a collage como la “incorporación de fragmentos de la realidad a obras, de materiales que no han sido elaborados por el artista” (2000: 140), una herramienta indispensable para nuestro dramaturgo que intensifica la consideración de su quehacer como autoría compleja. Por ello, además de una actividad de edición, García Migani tomó diversas decisiones de montaje respecto a los materiales incluidos. El primero es el poema “Fui al río” de Juan L. Ortiz, presente en el programa de mano, que alude a lo uno y lo múltiple, lo homogéneo y lo heterogéneo, mediante la relación, teñida de misterio, entre el individuo y diversos elementos de la naturaleza. Es, por lo tanto, un microesquema de la obra, una sinopsis de esta característica tensión unidad-divergencia que abunda en *Tu veneno en mí*.

A su vez, el dramaturgo edita uno de los versos y le agrega: “Me atravesaba un río y se apagaba todo lo tuyo en mí” (García Migani, 2017: 17m45s). La relación que se establece entonces entre la obra y el poema pasa del plano estructurante al significativo, pues el verso insertado acumula resabios del título de la obra y construye un puente para la interpretación: la obra es una sucesión aleatoria de escenas de un mundo que explora las relaciones e interacciones de los unos con los otros, el yo frente a la multiplicidad, lo que la otredad aporta al individuo. Dentro de la obra, Hansel lo recita en la escena “Encuentro con el Violento”, toma la modificación del verso final de García Migani y afirma que él lo escribió.

Otro texto insertado es el poema “El poeta es un fingidor” de Fernando Pessoa, que explora la ficcionalización del yo literario y los límites difusos que puede compartir con el autor; en la obra, sufre la apropiación de Hansel. Sin embargo, él admite eventualmente el plagio: “Nada de lo que leíste como mío lo era. Me aproveché de tu ignorancia y de la de todos, fingí míos excepcionales poemas de la lengua española” (García Migani, 2017: 1h01m00s). Así, la línea divisoria entre lo propio y lo ajeno queda un descubierta, voluntariamente señalada, para expresar la apropiación de esos materiales que, en el conjunto de la obra y en su entramado, adquieren nuevos significados. Con esta misma intención se trabaja desde la dramaturgia con el resto de los poemas externos, de los cuales señalaré también “Pensando en otra cosa, distinta o sola” de Marina Tsvetáyeva⁵ y los dos poemas que nuestro dramaturgo compuso para la obra, que se probaron como material de ensayo y que finalmente se integraron al tejido textual de *Tu veneno...*, denominados “La muerte engalanada” y “La muerte es un pájaro naranja”. Estos tres últimos son parte del repertorio de la Poeta Escolar.

La obra mendocina que estudiamos también contiene menciones a películas –como *Crash* (2006), *Lo que el viento se llevó* (1939) y *Crash*

⁵ Marina Tsvetáyeva (1892-1941), poetisa, prosista y dramaturga rusa, se desempeñó como escritora hasta que fue víctima de la censura oficial por parte de las autoridades soviéticas de la Revolución Rusa. Vivió exiliada en Alemania y Francia, y dio fin a sus días en Yelábuga, Tartaristán.

(1996)–, alusiones a cuentos infantiles –*Hansel y Gretel*, *Caperucita Roja* y *Rapunzel*– y temas musicales. Respecto de estos últimos, mencionaré solamente *Frozen*, de Madonna, que musicaliza el momento que hace crecer la tensión de la trama hasta alcanzar la escena más efectista de la obra. En la euforia que crece durante este segmento, el cuerpo de Damon se constituye un canal para liberarse de las dudas sobre la correspondencia unívoca entre Dios y el arte, y combate la ira del Violento para transformarla en amor. En esa épica batalla, la masa actoral canta el coro de la mencionada canción del disco *Ray of Light* (1998) junto con el Mormón más Rubio, que apunta a Checho con una cruz mientras sentencia: “Es frío tu corazón herido” (García Migani, 2017: 59m09s).

La fricción que provoca el personaje mormón que se muestra abiertamente homosexual (siendo que su religión no acepta dichas relaciones) y que, además, interpreta una canción de Madonna desemboca directamente en la siguiente característica que posee el texto de Manuel García Migani: la polifonía. En la obra, hay valores sociales y enunciados que se enfrentan a sus antagónicos y que, aunque no estén en primer plano, aparecen necesariamente. Respecto del valor de lo poético, se desarrollan dos posturas que se tensionan a lo largo del desarrollo de *Tu veneno en mí*: la valoración positiva del hacer poético unido a su práctica (profesionalización), signada por una entonación solemne, frente a la parodia de la actividad poética, caracterizada por la entonación irónica que provoca la utilización del discurso poético por personajes no poetas. El más claro exponente de esta dupla de valoraciones es Lalo, que se enfrenta con su tono chabacán, léxico no especializado y registro a las apreciaciones snob de los poetas (Hansel, la Joven Poeta, la Poeta Escolar, que se colocan en una posición de superioridad frente a quienes no se dedican al oficio y se tornan solemnes). Sin embargo, expresa un modo de comprender la literatura y el oficio poético mediante su admiración y curiosidad por estos materiales: “Yo digo, ¿no? Esto de la poesía, las palabras que uno usa todo el tiempo puestas de una forma o de otra suenan tan así... Me pone la piel de pollo” (García Migani, 2017: 18m57s).

El valor de la familia provoca que se genere la tensión entre la maternidad no deseada y la paternidad ausente. Judith explica en un

monólogo que su exesposo insistió en seguir adelante con el embarazo pues, para ahorrarse el disgusto moral, podía pagar ayudas para la crianza y comenzó así a delinear su prototipo de padre ausente. Víctor, efectivamente, dedica la mayoría de su tiempo a causas sociales, tanto por razones laborales como de militancia. Ella, sin embargo, a pesar de que había aspirado a tener una vida similar, tiene que dividir su tiempo entre su trabajo fuera de casa y dentro de la misma. La tensión entre las posiciones de estos dos personajes llega a su cenit durante el mencionado monólogo, en el que Judith alega:

Judith: Yo ahora te tengo que explicar que la guita no es una extensión de vos, que no es lo mismo, a vos que vivís de vender tu libro ‘La confusión del capitalismo’. A tu hijo lo están cagando a bifes en el colegio y ‘ese garca’ (irónica, señalando a Lorenzo) me está ayudando con el asunto de la directora. Vos, claro, estás muy ocupado haciendo un lugar mejor para pobres y ausentes (García Migani, 2017: 1h10m17s).

En lo concerniente a los mormones, la línea de fricción implica los valores de su evangelio versus las creencias de los demás personajes. Por un lado, el dúo mormón pretende sensibilizar los corazones mediante el teatro y evangelizar a través del arte. Además, Damon Sullivan afirma: “Si Madonna te hace feliz, ¿por qué no pensar que Madonna te conduce al reino de Dios?” (García Migani, 2017, 55m17s). Ellos ven en esa iglesia un potencial lugar para la realización de su faceta artística, y viceversa: consideran que el arte, como expresión de la belleza y la felicidad, puede llevar a la salvación. Enfrentado a este sistema de valores se encuentra el elenco de “¿Y si hubiera pasado?”, jóvenes que quieren desarrollar la actividad artística pero no unirse a la religión.

Otras tensiones presentes en la obra de García Migani que podemos señalar son: la pugna entre la masculinidad hegemónica y una masculinidad deconstruida (en “Encuentro con el Violento”), el respeto por las vidas animales frente a la cacería (diálogo de la Joven Poeta y Lalo), la mezcla de registros en “¿Y si hubiera pasado?” (la intérprete que traduce en tiempo real al castellano las voces de todos los personajes intensifica el tono melodramático), las parodias de violencia.

Comentario final

García Migani, a partir de las vertientes nacionales y provinciales señaladas en la contextualización, constituyó su propio método de trabajo, con el cual abordó el proceso de creación de *Tu veneno en mí*. Este método propone la generación de dramaturgia desde un trabajo grupal. Dentro del colectivo, los roles están delimitados y cada parte aportará textualidad desde su lugar. El dramaturgo-director, para desligar de responsabilidades argumentales a los cuerpos, los pone en funcionamiento a través de consignas para detectar tensiones y vibraciones propias que desprendan un texto, captado por él en calidad de observador externo. A su vez, los actores se encargan de desarrollar así una inteligencia física, la actuación propiamente dicha, que no debe intentar hacer avanzar la acción sino destilar particularidades de cada cuerpo de las que el dramaturgo desentrañará, posteriormente, un argumento. El entramado textual resultante que está nutrido por las dos fuentes mencionadas: la cerebral (director-dramaturgo) y la corporal (actores y actrices). En conjunto, ambas propuestas se retroalimentan y confluyen en el texto dramático tanto la pulsión corporal como el pensamiento. Por ello, *Tu veneno en mí* fue escrita mediante una dramaturgia de autor irrigada por un proceso creativo grupal efectuado a lo largo de los ensayos. Gracias al modelo de creación, el entramado textual resulta de una instancia autoral compleja, porque hay un dramaturgo organizador del texto cuya semilla es la vibración actoral en escena y que, a su vez, trabaja con materiales producidos por otros autores en otros contextos (como Pessoa, Ortiz, Tsvetáyeva, Madonna, Duvall, etcétera).

En la construcción del texto dramático de *Tu veneno...* resaltan tres particularidades: la utilización de la poesía como elemento estructurante, la inclusión de textos de otros autores a través de diferentes montajes y la configuración de una materialidad sonora. A su vez, la pieza teatral denota en su textualidad poco convencional algunas marcas que le dejó la técnica utilizada para la producción. Los tres recursos mencionados se explicitan en tres rasgos sobresalientes de la obra: la polifonía (una fricción de voces que suponen diversas subjetividades, afectos y valores); el collage o

incorporación de fragmentos a la realidad de la obra; y la organización rizomática del texto, otorgada tanto por las relaciones entre personajes como por las menciones y el flujo de tópicos. En todos estos aspectos, se advierten las tensiones entre multiplicidad y unidad, organicidad e inorganicidad, características y huellas del método de creación que su dramaturgo puso en práctica para su conformación.

Referencias

Abraham, Luis Emilio (2015). "Multiplicación de persona, regularidad de lugar (dramaturgia de *La Estupidez*)". José Luis García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Antígona. 261-300.

Abraham, Luis Emilio (2017). "Dramaturgia de las generaciones de posdictadura (hasta 2015): novedades en la memoria social". *Boletín GEC*, n. 21, noviembre. 45-72. Disponible en: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/view/1136/949>

Bartís, Ricardo (2003). *Cancha con niebla: teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.

Bürger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.

Catalán, Alejandro (2005). "El actor como escenario". *Conjunto*, n. 136, abril-junio. Disponible en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/136/catalan.htm>.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1994). *Rizoma*. México: Coyoacán.

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

Dubatti, Jorge (2017). "Dramaturgia(s) argentina(s) en el canon de multiplicidad: proliferación de poéticas, en expansión". *Gamma*, año XXVIII, n. 58. Disponible en: <https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/article/viewFile/4360/5424>.

García Barrientos, José Luis (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*. Primera edición corregida y aumentada. México: Paso de Gato.

García Barrientos, José Luis (dir.) (2015). *Análisis de la dramaturgia argentina actual*. Madrid: Ediciones Antígona.

García Migani, Manuel (2017). "Tu veneno en mí". [Archivo de Video]. *YouTube.com*, 4 agosto. <https://www.youtube.com/watch?v=ELTjvNyp5dc&t=1886s>.

Manzone, Verónica (2018). "Prácticas teatrales colaborativas en Mendoza: noción de grupo y sus modificaciones". *Telón de fondo*, n. 28, julio-diciembre. 69-83. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5478/4914>.

Martin, Daniela (2013). "Autorías complejas: La escena y la multiplicación dramática en los procesos de creación". *Territorio teatral*, n. 3, abril. Disponible en: http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n9_03.html

Musitano, Adriana (2014). "Nuevo sistema de producción y dramaturgia. Las creaciones colectivas". *Teatro, política y universidad, en Córdoba, 1965-1975*. Disponible en: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/files/2016/11/creacion-colectiva-ItI.pdf>

Ortiz, J. L. (2020) [1938] "Fui al río". *Obra completa* (2020). Entre Ríos: Eduner. 123.

Sarale, Marina (2017). "Tus excesos y mi corazón atrapado en la noche: intertextualidad, política y tragedia". *Revista de Literaturas Modernas* vol. 47, n. 2, julio-diciembre. 131-150. Disponible en: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/12396/08rlm.pdf

Sarale, Marina (2019). "Tu veneno en mí de Manuel García Migani: tramar el acontecimiento". Gladys Granata y Susana Tarantuviez (eds.) *Un discurso, todos los discursos: literatura y transdiscursividad II*. Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. Disponible en: https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/14071/granataytarantuviez.pdf.

Risk, Beatriz (2008). *Creación colectiva: el legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel.

S/A (2016). "La obra Tu veneno en mí estrá en la Nave Cultural". *Ciudadmendoza.com.ar*, 3 nov. <https://ciudadmendoza.gob.ar/2016/11/03/cultura-la-obra-tu-veneno-en-mi-estara-en-la-nave-cultural/>

Trash: literatura, educación y corrección política

Trash: literature, education and political correction

Gustavo Bernal Díaz

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

Recibido: 05/10/2021. Aceptado: 21/11/2021.

Resumen

Trash, novela del autor inglés Andy Mulligan, fue vetada de los Blue Peter Book Awards en el año 2010 debido a que sus organizadores determinaron que parte de su contenido era violento e inapropiado para sus audiencias más jóvenes. La decisión plantea una cuestión constante: ¿existe una perversa literatura que inocule en sus lectores la violencia? Vetar a la novela entraña y confunde dos tendencias (gestos) en una, proteger a la infancia impidiendo su exposición a zonas oscuras de la sociedad humana: protección por anulamiento de la realidad. La dinámica de estos premios deja ver que la infancia puede ser sujeto de consumo antes que de conocimiento.

Palabras clave: Andy Mulligan; *Trash*; literatura infantil; dilemas morales

Abstract

Trash, a novel by Andy Mulligan, was banned from the Blue Peter Book Awards in 2010 given that its organizers determined some of its content was violent and inappropriate for the younger readers. The decision poses a constant issue: ¿is there an evil literature that conveys violence into its readers? Banning the novel entails and merges two tendencies (or gestures) in one: protecting childhood by preventing it from exposure to the dark zones of human society: protection by cancelation of reality. The dynamics of these awards let us see that infancy may be subject of consumption before subject of knowledge.

Keywords: Andy Mulligan; *Trash*; literature for children; moral dilemmas

En el año 2010, la novela del inglés Andy Mulligan, *Trash*, fue nominada para los premios *The Blue Peter Book Awards*¹ para ser posteriormente eliminada de la lista debido a que contenía escenas de violencia y lenguaje ofensivo, inapropiados para la audiencia más joven (Page, 2010); es decir, lectores entre los 6 y los 12 años. La novela cuenta la historia de un grupo de niños que trabajan en un gran vertedero de la ficcional Behala, en Manila. Un desafortunado día encuentran una bolsa cuyo contenido desencadenará una persecución de las fuerzas del estado en su contra y revelará incluso un importante caso de corrupción estatal. Los niños, cuya valentía es siempre puesta a prueba, logran sobrevivir y la novela y sus lectores alcanzan su final feliz. La presente nota se interesa en discutir el argumento del rechazo a la novela: ¿existe en realidad una amenaza en las historias que leemos, en su lenguaje, que nos induzca a actuar en contra de otros o de nosotros mismos? Los libros que son nominados para este premio son leídos y comentados en televisión por niños. Su imagen es usada por (y hace parte de) la industria editorial e influencia a otros niños y a sus padres del otro lado de la pantalla (los premios son televisados). ¿Cuál debería ser el papel de la literatura infantil y juvenil dentro del mismo sistema capitalista que los convierte en sujetos (y actores) *reales* de consumo, pero los veta para la *ficción*?

Trash describe la vida de tres niños (Raphael, Gardo y Rat, llamado también Jun-Jun) que viven en un gran vertedero, un relleno sanitario en la ficticia ciudad de Behala (fácilmente reconocible como la famosa *Smokey Mountain* en Tondo, Manila, ciudad donde Mulligan trabajó como maestro de escuela, de acuerdo con lo que él mismo declara al final de la novela en la sección *acknowledgements*). El lugar es el sitio de trabajo y residencia de miles de familias. *Trash* es la revelación de la difícil y miserable realidad

1 Estos premios iniciaron en el año 2000 y están asociados a un famoso programa de la BBC para menores. Su objetivo es fomentar en los niños el hábito de la lectura: <http://www.foyles.co.uk/blue-peter-awards>.

que experimentan sus habitantes. Para los jóvenes lectores, por fortuna, los pequeños héroes de Mulligan logran su final feliz cuando encuentran la fuerza y la esperanza necesaria para salvar sus propias vidas. El lector (y el maestro de literatura) puede así observar, entre las líneas ficcionales de esta narración, una realidad compleja y lúgubre. El filósofo francés Michel Foucault utilizó la expresión “magnifying glass” (lupa) para referirse al procedimiento o herramienta que permitiera hacer visible lo invisible (Villalobos, 2000). *Trash* es este “magnifying glass” que permite al lector echar un vistazo a las vidas de aquellos más pobres entre los pobres, y que desarrollan sus existencias en medio de (y gracias a) la basura. Sin embargo, no se trata aquí de promover una suerte de voyeurismo literario entre los más jóvenes: “Poor children live a very unpleasant life”, dice Mulligan, y ocultar esta realidad sería (y esto es lo más importante) deshonesto: “and I don’t think one should be untruthful to children. You can’t make life wonderfully safe and middle-class all over the world” (Page, 2010).

Los premios Blue Peter

Los premios *Blue Peter* y su emisión televisiva en la BBC son presentados por niños que comentan y promocionan los libros nominados, haciéndolos parte activa y representativa de la industria editorial y su mercadeo. Al involucrarlos, la imagen de los niños y su participación como jueces literarios se abre camino en los hogares e influyen directamente en la decisión de los padres sobre qué historias o qué libros pueden ser leídos. Los niños son entonces usados como parte de una estrategia comercial, por un lado, pero, por el otro, son considerados demasiado jóvenes para ser expuestos a lo que una novela pueda contarles sobre el mundo que habitan.

Como vemos, el sistema capitalista los ha convertido en compradores y consumidores bastante funcionales. Hoy en día, juegan un papel importante en el mercado y se hace vital reconocer que si estas fuerzas comerciales tienen tal influencia e impacto dentro de una sociedad, uno objetivo de la educación debería ser el de, ética y responsablemente,

reaccionar como su contraparte. Evans y Chandler (2006) exploran el papel de los niños como consumidores. Como es bien sabido, los menores presionan a sus padres para conseguir lo que desean, una conducta conocida en inglés como *pester power* o *nag factor*; el mercado lo entiende y reacciona, en consecuencia, creando objetos para su particular consumo. Evans y Chandler son claros: “Children have become conduits from the consumer marketplace into the household, the link between advertisers and the family purse”² (2006). Su estudio informa, también, sobre las relaciones al interior de la familia y los regalos de Navidad, que funcionan como compensación por el tiempo no dado, el amor no demostrado, u otras carencias en la relación entre padres e hijos. Los niños, en consecuencia, son condicionados a identificar los objetos como manifestaciones de amor. El problema de esta “identidad” va mucho más lejos: la experiencia de la compra tiende a fortalecer la idea de pertenencia a un sistema cultural y se convierte a los objetos en íconos de esa pertenencia (sin olvidar que los objetos también tienen su familia, como la mochila escolar de *Hello Kitty* que podrá ser acompañada con lonchera, cuaderno y hasta reloj de pulso; toda una genética del producto-ícono).

Leer es ver

Como se ha dicho, es de suma importancia ética que la educación pueda contrarrestar o balancear los efectos alienantes de la cultura consumista contemporánea. Un libro como *Trash* es perfecto para mostrar a los jóvenes lectores una realidad que seguramente muchos padres (y hasta instituciones) preferirían ignorar. Es comprensible: no se está interesado en exponer a un niño (en su inocencia) a esas oscuras zonas de la sociedad humana. Sin embargo, la polifonía de voces que conforma esta narración constituye el testimonio que revela el propósito del autor de ofrecer a los lectores un vistazo a un “estilo” de vida que muestra la tenacidad que

2 Otro estudio, *Born to Buy: The Commercialized Child and the New Consumer Culture*, de Juliet B. Schor (2004) advierte cómo los padres tienen ahora que valerse de sus hijos menores para ayudarles con las compras. Ahora estos niños van solos a centros comerciales o supermercados, incrementándose así su importancia para el mercado.

algunos niños deben tener para mantenerse vivos: “In my experience”, dice Mulligan, “street-kids know how to fight back” (Pauli, 2010).

Al inicio de la presente nota, Mulligan llama “untruthful” a la condición en la que se evita que los niños sepan sobre lo que él considera “the unpleasant life”, pretendiendo impedir que sus ojos y sus mentes entren en contacto con otras realidades. Al ser convertidos en compradores desde temprana edad, el mercado es cuidadoso en enmascarar, o adulcorar, la fealdad de la vida, y escoge, digamos, la vida buena (como cuando la Caperucita de Charles Perrault, al aparecer por primera vez en 1697, muere devorada por el lobo, pero en las versiones entre 1812 y 1815 de los hermanos Grimm resulta salvada (Zipes, 2000: 301-302): esta es la actitud que en realidad produce desconfianza, pero es la que los *Blue Peter* parecen preferir. En un mundo tan abiertamente dispuesto a convertir a la niñez en sujetos (o instrumentos) de consumo, debe ser una obligación ética la de rechazar esas falsas (“untruthful”) posturas y permitir que los niños conozcan el mundo que los rodea. Al hacerlo, los 2,1 millones de niños trabajadores en Filipinas, de los cuales 2 millones trabajan en actividades de riesgo (Bureau of International Labor Affairs, 2020), podrán ser mucho más que simples ficciones en la mente de un autor.

La sociedad requiere generaciones responsables y comprometidas con su mejoramiento constante. Para alcanzar ese estado de conciencia es necesario reconocer la vergonzosa y no menos contradictoria situación en la que hemos puesto a la infancia: en lugares como *Smokey Mountain*, niños son privados de derechos básicos que los de otras latitudes, otras sociedades y otras clases pueden disfrutar, en medio de una profunda desigualdad social que trueca los juguetes por herramientas de trabajo. Al mismo tiempo, los comerciantes, como expresa Jenkins (2006), los han convertido “into walking, talking billboards who wear logos on their T-shirts, sew patches on their backpacks, plaster stickers on their lockers, hang posters on their walls,” (138); y, por supuesto, también promueven libros. A estos miembros activos del sistema capitalista se les niega el derecho a conocer un mundo que no es solamente el del exotismo natural de los programas de divulgación científica ni el de la fantasía *disneyana*. No resulta ético ignorar deliberadamente el hecho cierto de que los niños

interactúan activamente con su entorno: escuchan las conversaciones de los adultos, se informan en redes sociales, comparten información con sus amigos, y seguramente ven y escuchan noticias, aunque sea incidentalmente y de manera pasiva. Estas fuentes informativas resultan intencionalmente subvaloradas como tal; sin embargo, tienen parte en el flujo de la información. Los adultos preferimos ahorrarnos el problema de tener que explicarles las razones por las cuales el mundo *es como es*. La reflexión literaria, en la escuela o en el hogar, constituye una gran herramienta de familiarización de los menores con los problemas del mundo actual. La divulgación de lo que Mulligan llamó “the unpleasant life” es un elemento importante para quien busca un cambio real en nuestras sociedades y en la vida de las generaciones futuras.

Entre líneas

Smokey Mountain (“montaña humeante”) es el referente no fictivo de Behala, ciudad donde viven los protagonistas de *Trash*. Este lugar fue primero zona de pesca durante los años 60 antes de convertirse en un relleno sanitario de más de 50 metros de altura clausurado en 1995 (cuando ya había alcanzado infamia mundial) y trasladado a la zona de Payatas (a más de 20 kilómetros del sitio original, en Tondo); traslado que no implicó mejoras de vida para la comunidad que también tuvo que desplazarse al nuevo sitio, rebautizado por los locales después como *Smokey Mountain 2*. En el año 2000, una tragedia cobró la vida de cerca de 500 de sus habitantes, lo que motivó, por fortuna, reformas como la expedición de permisos o licencias de trabajo para los recicladores y la prohibición de emplear niños³.

Manila rompe records: en el año 2014 se situaba en el quinto lugar de las ciudades más pobladas del mundo con 22.710.000 habitantes, y los residentes de *Smokey Mountain* alcanzaron la reputación de *the poorest of the poor* (“los más pobres entre los pobres”) (Leon, 2010). Para mayo de

³ Para mayores detalles, se puede consultar el portal Environmental Justice Atlas: <https://ejatlas.org/conflict/smokey-mountain-philippines>

ese mismo año, el portal *JustOneWayTicket.com* reportaba cerca de 25.000 personas (trabajadores del reciclaje) en este lugar⁴. El sitio (como se puede intuir por el nombre del portal) se convirtió en atracción turística, y los interesados podían visitarlo y conocer el *lifestyle* de sus residentes. *Smokey Tours* es una ONG que promociona este tipo de turismo que muestra “the other side of Manila”⁵. Debido a que el relleno se trasladó a la zona denominada *BASECO (Bataan Shipyard and Engineering Company)*, el tour bandera de esta organización en *Smokey Mountain*, el *Smokey Mountain Tour*, fue terminado en 2014, y reestablecido en *BASECO* el mismo año. Más de 20 kilómetros separan a Tondo de Payata (donde se ubica *BASECO*). La gravedad de la situación en Tondo no fue, ni es, solamente la ignominia representada en “la Montaña Humeante”: Tondo agrupa a los barrios marginales más poblacionalmente densos de Manila. Según la organización Médicos Sin Fronteras (2017), para el año 2017, en los barrios marginales de Tondo, vivían en condición de hacinamiento más de 300.000 personas que obtenían su sustento de los muelles del puerto de Manila. En cuanto a asistencia médica, el número de médicos es sorprendente: uno por cada 36,000 habitantes. Payatas, por su parte, y a cifras del 2019 (Gómez, 2019), aloja a más de 10,000 personas viviendo en las mismas condiciones de marginalidad. En su conjunto, los sectores marginales contienen al 20% de la población infantil, que también padece de malnutrición. Dos de estos barrios marginales de Tondo son *Happyland* y *Aroma* (nombres claramente eufemísticos) y, entre ambos, albergan una población de más de 15,000 personas en condiciones de extrema pobreza (Ernesto, 2020).

4 Este portal es un blog de la fotografa (y, como ella se denomina, *travel blogger*) Sabrina Lovino dedicado a promocionar turismo en lugares exóticos y mostrar el estilo de vida de las personas en esos lugares. En esta oportunidad, brinda un reportaje colorido titulado *Smokey Mountain: A Walk Through The Slums Of Manila, Philippines*, disponible en línea: <https://www.justonewayticket.com/2014/05/11/smokey-mountain-a-walk-through-the-slums-of-manila-philippines/>.

5 Es de aclarar que el 100% de lo obtenido en estos programas de turismo se dirige a programas educacionales y otras formas de asistencia a estas comunidades.

Un trabajo sucio (no tan sucio)

Smokey Mountain fue, y continúa siendo, para sus habitantes el sitio de trabajo y de residencia; pero hay más: niños y adultos en esta comunidad hacen parte de la industria de los residuos sólidos. Abad (1991) sostiene que las personas viven y se asientan aquí por dos razones. Primero, las áreas urbanas están en posesión de los pocos miembros poderosos de la sociedad, haciendo difícil para los pobres el adquirir una vivienda y obligándolos a buscar refugio en la periferia. Y segundo, porque la economía desigual conduce a la concentración de recursos en las áreas metropolitanas mientras que el sector de la agricultura permanece subdesarrollado, lo cual obliga a los trabajadores rurales y a sus familias a desplazarse en busca de oportunidades de trabajo. Por otro lado, los recicladores y sus familias también padecen el rechazo social, siendo esto de tal manera que les obliga a preferir permanecer en los vertederos a la espera del siguiente camión de basura.

Aunque el trabajo de estas personas es sumamente importante, no es reconocido como tal por la sociedad. Abad afirma que, “Paper mills and bottling firms as well as other companies which rely on scrap metal, plastic sheets, rubber and cloth rely on scavengers to procure the raw materials for manufacturing products which the larger society eventually uses” (1991: 284). En conclusión, los residentes de *Smokey Mountain* hacen el “trabajo sucio”, la sociedad los rechaza, el gobierno y los industriales toman ventaja de su situación, y el relleno, paradójicamente, les devuelve algo de dignidad.

Violencia y corrección política

La decisión de revertir la nominación de *Trash* para los *Blue Peter* fue una decisión justificada, básicamente, en una sola razón: la violencia. El diario *Belfast Telegraph* (UK) reportaba así la decisión: “BBC said: “Trash, by Andy Mulligan, should not have been shortlisted for the Blue Peter Book Awards because it contains scenes of violence and swearing that are not suitable for the younger end of our audience” (2010). Es decir, la violencia desde dos de sus manifestaciones, el maltrato físico y el verbal ejercido en

menores. El propio autor de la historia relata la escena que motivó la descalificación de su libro:

In one scene in the book, a couple of policemen are trying to uncover information and are convinced a Filipino streetboy knows more than he is saying. They hold him out of the window, and he is looking down from the sixth floor at the trash bins below. The boy manages to cling to his lie, and the police give up on him. Then one says: "What a piece of shit." People treat this streetboy as refuse, ultimately dispensable. It's an important moment (Bloom, 2011).

¿Resultan válidos los argumentos de la BBC y de los organizadores de esta premiación para borrar a Mulligan de entre los nominados? En cuanto a la violencia verbal que se pueda ejercer entre seres reales o de ficción cabe preguntarse también, ¿desde qué edad nos acompañan el maldecir y el ofender? En cuanto a la violencia física, ni viejos ni niños nos hemos salvado de ser asesinos y de ser asesinados de las formas más salvajes imaginables en nuestras propias pesadillas (esas ficciones del inconsciente). Pero, por otro lado, ¿quién podría negar no haber sido cruel en su más tierna infancia? En la niñez, matar puede ser un acto trivial: una mosca, una hormiga, son objetos comunes de la curiosidad infantil que típicamente termina en muerte. Arrojar una piedra a un nido en lo alto de un árbol, cazar un saltamontes, acciones simples en la mente de un niño que suelen terminar en la tragedia de otro ser vivo. De seguro el lector recordará el haber llamado la atención a un infante por manipular descuidadamente a una mascota con la ignorancia del que no sabe medir sus fuerzas. En el caso de los insectos, por lo menos tres razones nos desensibilizan frente a estos: el número (la cantidad), el tamaño, y su "expresividad". Un gran número de insectos (hormigas, por ejemplo) restan valor al individuo (unos cuantos menos no afectarán a la colonia); pero también, el mismo número (un gran número) podría provocar terror y desencadenar una acción de defensa: huir o matar. Sucede igual con el tamaño: un gran insecto puede provocar miedo y, en consecuencia, obligar una respuesta violenta; mientras que un insecto pequeño podría resultar "insignificante" y, por lo tanto, presa de la curiosidad descrita anteriormente. Su "expresividad" también los condena: el niño no

encuentra familiaridad en su aspecto, que puede llegar a ser horripilante y, en consecuencia, su respuesta es dañarlo. Desde esta perspectiva, la violencia verbal o física no es ajena al desarrollo normal de un ser humano⁶.

Si reconocemos que estos comportamientos nos son comunes a todos, la censura pierde mucho de su sentido. ¿Suponen los creadores del certamen, por otro lado, que evitar que los menores lean estas violencias impedirá así mismo que las repliquen en sus conductas? No hay duda de que una crianza vivida bajo el azote de la violencia genera en los individuos conductas que justifican y naturalizan, igualmente, un actuar violento, como lo señalan múltiples estudios psicológicos de la conducta criminal. Sin embargo, esto no significa que leer una historia violenta (o un fragmento de ella) genere actitudes violentas en el lector, como si se pensara que los niños no son capaces de distinguir entre la ficción y la realidad. Es claro que tal afirmación no es absolutamente cierta. Cualquiera puede testimoniar la capacidad creativa e inventiva de un niño: el niño que juega a que el castillo, los súbditos del rey, y su reino entero son consumidos por el fuego de algún dragón en una imaginaria villa, construye y destruye el mundo a la misma vez.

Censurar es, ante todo, un gesto que implica proteger o evitar. En este caso, la censura evitaría que el libro de Mulligan sea leído por los menores y que su contenido sea aprehendido, de alguna manera. Sin embargo, lo anterior no implica, como ya se mencionó, que los lectores no puedan acceder a la novela. La eliminación de la lista de elegibles es simbólica. ¿Se puede explicar de otra forma la razón de la censura? Sí.

Como se dijo antes, los menores son lo suficientemente jóvenes para juzgar historias, aparecer en televisión y hacerlos sujetos de consumo, pero no lo suficiente para ver la realidad que la misma sociedad obliga a vivir a otros niños iguales a ellos. La representación que así se hace de la niñez

⁶ La casa editorial *Wonderponder*, de literatura y filosofía para niños, tiene una colección llamada Mundo Cruel, en la que se desarrolla una conversación sobre por qué una niña se ensaña con una hormiga. Algunos apuntes de esa interacción se pueden visitar aquí: <https://www.wonderponderonline.com/inicio>.

resulta amañada, y constituye, en términos de educación y pedagogía, una ya fortalecida y peligrosa tendencia para, digamos, *torcer* la realidad. La corrección política es este velo con el que se pretende cubrir las zonas más oscuras del comportamiento humano para que no sean expuestas ante la sagrada mirada de la infancia (mirada que desde siempre ha sido presa de los horrores del inconsciente, como ya se explicó). Desde la lógica consumista, los sujetos de consumo deben ser protegidos y consentidos. Las banderas de la protección infantil resultan rentables. Con estos “gestos” pareciera decirse “nos importan los niños, nos importa el futuro”; es decir: “somos de fiar”.

Vetar la vida

Todos recordarán las escenas de libros quemados durante el régimen del *Tercer Reich*. ¿Qué puede representar un libro para que sea objeto de tal gesto? O si se quiere, ¿cuál es el gesto detrás de la construcción del objeto llamado *libro*?

Los libros materializan el pensamiento organizado. El lenguaje escrito (pictórico o lingüístico) obedece a la necesidad de registrar para recordar y comunicar. Los gestos de comunicar, mostrar o enseñar encuentran en el libro su vehículo. Pero, a la misma vez, aquello que se pretende enseñar o comunicar también se pretende permanente. Un libro es un instrumento discursivo que pretende eternizarse. La materialización del pensamiento en los libros es el mecanismo por el cual la efimeridad humana quiere ser conjurada. Vetar un libro implica mutilar de la *historia* una historia. Con el veto a la novela de Mulligan, se pretende sacar del campo visual la historia de los niños que sufren, la historia de los niños que trabajan, la historia de los niños y las familias que se alimentan y subsisten *gracias* a los desperdicios, la historia de los adultos que denigran la infancia, la historia de la corrupción estatal, la historia de la basura que no es tan basura, etc. En síntesis, lo que se busca es anular al otro que no es como *nosotros* y que escandaliza. “Anular” a un sector de la sociedad (totalmente funcional y parte fundamental de un sistema económico, por otra parte) es el gesto

detrás del veto; es vetar la vida misma, es incomunicarnos, y lisiar el pensamiento comunitario.

Referencias

Abad, R. (1991). "Squatting and Scavenging in Smokey Mountain". *Philippine Studies*, vol. 39, n.1. 263-286.

Bloom, A. (2011). "My book was up for an award. I was elated - until they said it was a 'judging error'. Blue Peter lost its nerve on a teacher's tale of a Filipino streetboy". *Tes*. Disponible en: <https://www.tes.com/news/my-book-was-award-i-was-elated-until-they-said-it-was-judging-error>

"Blue Peter drops 'violent' book" (2010). *Belfast Telegraph*, 7 dic. Disponible en: <https://www.belfasttelegraph.co.uk/news/uk/blue-peter-drops-violent-book-28575041.html>

Bureau of International Labor Affairs (2020). "2020 Findings on the Worst Forms of Child Labor". Disponible en: <https://www.dol.gov/agencies/ilab/resources/reports/child-labor/philippines>

Ernesto, A. (2020). "Happyland y Aroma, ni felices ni aromáticos". *Voz Habanera*, 18 ago. Disponible en: <https://www.vozhabanera.com/happyland-y-aroma-ni-felices-ni-aromaticos/>

Evans, J. y J. Chandler (2006). "To buy or not to buy: Family dynamics and children's consumption". *Sociological Research Online*, vol. 11, n 2. Disponible en: <http://www.socresonline.org.uk/11/2/evans.html#hood-williams1990>

Gómez, A. S (2019). "Manila invisible". *Agencia EFE*, 17 jun. Disponible en: <https://www.efe.com/efe/espana/destacada/manila-invisible/10011-4002202>

International Labour Organization (2013). "Philippines to give child labour a red card", 17 oct. Disponible en: http://www.ilo.org/manila/info/public/pr/WCMS_224532/lang--en/index.htm

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York and London: New York University Press.

Leon, S. L. (2010). "Educating Manila's rubbish dump children". *The Guardian*, 6 dic. Disponible en: <http://www.theguardian.com/world/2010/dec/06/manila-rubbish-dump-children-school>

Médicos Sin Fronteras. (2017). "Filipinas: Apoyando a las jóvenes en los barrios marginales de Manila", 6 dic. Disponible en: <https://www.msf.org.ar/actualidad/filipinas-apoyando-jovenes-barrios-marginales-manila>

Page, B. (2010). "Blue Peter awards drop 'unsuitable' finalist". *The Guardian*, 6 dic. Disponible en: <http://www.theguardian.com/books/2010/dec/07/blue-peter-awards-drop-finalist-unsuitable>

Pauli, M. (2010). "Andy Mulligan talks trash". *The Guardian*, 20 dic. Disponible en: <http://www.theguardian.com/books/2010/dec/20/andy-mulligan-trash-blue-peter>

Schor, Juliet B. (2004). *Born to Buy. The Commercialized Child and the New Consumer Culture*. New York, London, Toronto, Sidney: Scribner.

Villalobos, J. P. (2000). "Border Real, Border Metaphor: Altering Boundaries in Miguel Méndez and Alejandro Morales". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n. 4, 131-140. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2577654>

Zipes, J. (2000). *The Oxford companion to fairy tales*. Oxford, New York: Oxford University Press.

¿Es posible realizar una distinción estricta entre estructuralismo y posestructuralismo en el campo de los estudios literarios?

Is it possible to make a strict distinction between Structuralism and Post-estructuralism in the field of Literary Studies

Martín Gonzalo Zapico

Universidad Nacional de San Luis - Instituto de Formación Docente de San Luis, Argentina
athenspierre@gmail.com

Sofía Domínguez Barrera

Universidad Nacional de San Luis, Argentina
Recibido: 22/05/2021. Aceptado: 11/10/2021.

Resumen

En el siguiente trabajo nos proponemos hacer una revisión de los conceptos fundamentales del estructuralismo, ver cómo estos delinearon toda una forma de análisis en el campo de la teoría literaria y finalmente discutir la división teórica entre estructuralismo y post-estructuralismo. Para dicho propósito, hablaremos brevemente del estructuralismo a nivel general y, en particular, de su impacto en la teoría literaria, para finalmente observar cuáles fueron los desarrollos metodológicos específicos derivados de dicha concepción epistemológica. Por último, se compararán con los desarrollos del llamado post-estructuralismo para discutir si las diferencias entre ambos términos en el campo de la teoría y la crítica literaria justifican una división real.

Palabras clave: teoría y crítica literaria; estructuralismo; posestructuralismo; formalismo

Abstract

In the paper we propose to review the fundamental concepts of structuralism, to see how they delineated a whole form of analysis in the field of literary theory and finally to discuss the theoretical division between structuralism and post-structuralism. For this purpose, we will briefly talk about structuralism at a general level and especially in literary theory, to finally observe which were the specific methodological developments derived from this epistemological conception. Finally, a comparison will be made with

the developments of the so-called post-structuralism, in order to discuss whether the differences between the two terms in the field of literary theory-criticism justify a real division.

Keywords: literary theory and criticism; structuralism; post-structuralism; formalism

Introducción

Para desarrollar con precisión el análisis de las categorías “estructuralismo” y “posestructuralismo”, es necesario primero definir el campo de los estudios literarios. Para dicho propósito, seguimos la propuesta de Zapico (2020) y lo consideramos como una praxis donde convergen los saberes de la teoría y la crítica literaria en diálogo constante. Así todo, también consideramos necesaria la incorporación de autores que, si bien son provenientes de otros campos, también formaron parte de él durante el período que nos interesa, a saber, el desarrollo del llamado estructuralismo y sus derivas, tales como el “posestructuralismo”¹.

En este marco, hay que destacar los desarrollos de Claude Lévi-Strauss, puntualmente la síntesis de sus escritos e ideas que él mismo desarrolla en *Antropología Estructural* del año 1958, que son deudores directos de los estudios de Roman Jakobson y Nikolai Trubetzkoy, influencia evidente en la propuesta de organización de los vínculos sociales y sus categorías interpretadas como pares mínimos de oposición, que era el método por excelencia de los estudios fonológicos rusos que desarrollaría Jakobson en sus estudios de fonología comparada, cuyos principios generales están postulados en el clásico *Principios de Fonología Histórica*. Aunque aquella obra de Lévi-Strauss puede ser considerada una síntesis del pensamiento y de la epistemología de la antropología, sin embargo, Levi-Strauss ha sido más conocido por su famoso estudio sobre el incesto, postulado en su

1 Respecto al término referido, hay que señalar que ha sido sujeto de largos debates sobre su condición teórica. Sin embargo, y ciñéndonos al campo literario, cabría citar la postura de Selden (2010), que en su libro expone y fundamenta un cambio total de enfoque entre las teorías literarias estructuralistas y posestructuralistas teniendo como eje la deconstrucción de la separación total sujeto-objeto en relación a los vínculos autor-texto, lector-texto y autor-lector. Sin embargo, sobre esta discusión se hablará más adelante y se cuestionará la división tajante entre estructuralismo y posestructuralismo.

segundo libro, *Las estructuras elementales de parentesco* del año 1949, en el que discutía contra gran parte de los postulados de la antropología funcionalista inglesa, en particular contra la tesis de que el parentesco se fundamenta en la existencia de ascendentes compartidos. Si bien Radcliffe-Brown también sostenía ciertas ideas estructuralistas en el marco del funcionalismo, tendía a considerar que la unidad de análisis del parentesco debía ser la familia, tal como expone en *Estructura y función en las sociedades primitivas*, pero enfocándose en las relaciones más de tipo vertical que se dan en el marco de la misma. Por otro lado, Lévi-Strauss propone un enfoque relacional de la familia, al considerar que el objeto de estudio no puede ser la unidad familiar en sí, sino las relaciones que se dan entre distintas familias. Esta novedad, la de estudiar los vínculos más que los elementos, le permite abordar la problemática del incesto como punto de partida del desarrollo hipotético de las sociedades, en la medida que los dos niveles del estudio más canónico (la naturaleza y la cultura) encuentran en este fenómeno de frontera una explicación de su paso del primero al segundo, así como su convivencia constante en distintos grupos humanos. A partir de esto, sostendrá que más que los términos “madre”, “padre”, “hijo”, etc., lo que importa realmente es la relación que se establece entre dichos términos para poder entender el significado de cada uno de ellos.

La influencia de este autor para el estructuralismo literario sería tan grande que el capítulo primero del clásico *Análisis estructural del relato* (1966), la “Introducción al análisis estructural de los relatos” de Barthes, ahonda en la categoría de relato como una categoría antropológica que se mueve entre estos dos niveles de la naturaleza y la cultura, como un acto fundante de las sociedades primitivas, en tanto el nacimiento de la cultura es el nacimiento de los relatos, señalando que no hay pueblo alguno datado hasta esa fecha que no tuviera relatos. También emplea la categoría de equilibrio en el relato (como la de equilibrio en el sistema propuesta por Lévi-Strauss) para explicar la alternancia entre funciones de núcleos y catálisis. En ese mismo libro, Greimas, al referirse al relato mítico, se inspira en los estudios y método de análisis del francés para desarrollar su semántica del mito, profundizando en el análisis de aquel. Incluso Todorov desarrolla su modelo de análisis homológico inspirándose

explícitamente en los estudios de Lévi-Strauss y las categorías clásicas de Saussure.

Otra influencia que recibiría el estructuralismo, sobre la cual por cuestiones de espacio no podemos trabajar autor por autor, pero que ya ha sido marcada por Zapico (2020), es la de todos los estudios rusos vinculados a la lingüística, la fonética, la fonología, la literatura. En el seno del Formalismo Ruso, así como la Lingüística ya tenía su objeto de estudio definido, se buscó dar a la Teoría Literaria su propio objeto de estudio. Se considera fundadores de este movimiento al escritor de “El arte como artificio”, Viktor Schklovsky, fundador del Opoyaz, y a Roman Jakobson, quien más tarde publicaría su canónico *Lingüística y Poética*. A estos se sumarían otros, como Boris Eichenbaum, quien publicaría por la misma época “La teoría del método formal” donde buscaba clarificar epistemológicamente la diferencia entre el método formal como un enfoque general de acceso a las obras literarias y una supuesta metodología concreta e invariable, doctrinaria, que no tenía nada que ver con la propuesta formalista de una metodología científica que aceptaba la variabilidad de los postulados establecidos en función de la evidencia. Tomashevsky escribiría apenas unos años después *Teoría de la literatura* (1925) donde condensaría de forma larga y sistemática el espíritu de época y los aportes que hemos reseñado en los párrafos anteriores.

Volviendo a Shklovsky (1970), postula los cimientos de su teoría del arte en directa oposición a las concepciones idealistas y simbolistas de Alexander Potebnia, criticando duramente su concepción de arte como imagen y símbolo por considerarlas vagas e imprecisas sin siquiera llegar a definir que es pensamiento respecto a su tesis de la poesía como pensamiento por imágenes. Contra este panorama, buscará definir lo propio del arte estableciendo relaciones directas con Herbert Spencer al citar su ley antropológica de la economía de esfuerzo, junto con los estudios de Yakubinsky sobre la diferencia entre lengua poética y lengua coloquial, para dar marco a la tesis según la cual el efecto poético consistiría en la desautomatización de la percepción. De esta forma, privilegia el estudio del texto poético y del objeto artístico en su propia complejidad para llegar a entender cuáles son las leyes que rigen la

creación de dicho carácter artístico. Además, destaca la importancia de dichos objetos en el marco de una práctica social concreta, oponiéndose a la concepción simbolista y romántica del valor intrínseco del arte. Por su parte, Jakobson (1981) busca definir la poética como la ciencia que debía ocuparse de aquellos enunciados cuya estructura verbal determinará su pertenencia al ámbito de lo artístico. Subsidiaria necesariamente de la lingüística, la poética tendrá su lugar exclusivo en el terreno de lo literario, puesto que excede al objeto de estudio de la lingüística. Aquí resulta importante la introducción que realiza el autor de su famoso esquema de la comunicación. Cuando habla de su teoría de las funciones y la predominancia de las mismas, está empleando categorías de corte estructural que buscan generalizar los tipos de estructuras verbales que pueden acontecer en la comunicación humana. De esta forma, los textos literarios son aquellos donde hay predominio de la función poética, asociada directamente a la transposición del eje de la selección (paradigmático) al eje de la combinación (sintagmático). Aquí se notan las reminiscencias de Saussure.

En este marco fue determinante el papel de Tzvetan Todorov, al que se debe uno de los textos clásicos de difusión del pensamiento ruso de esa época, *Teoría literaria de los formalistas rusos*, del año 1965, donde se compilan autores como los mencionados arriba que eran hasta ese entonces desconocidos para el panorama francés de la época, e incidieron de forma directa en el luego llamado estructuralismo.

Tenemos, ahora sí, el panorama más allanado para definir el campo concreto del estructuralismo en teoría y crítica literaria, que se apoya en el estructuralismo lingüístico derivado de Saussure, en la antropología de Lévi-Strauss y en la herencia de los formalistas rusos.

El estructuralismo en los estudios literarios

Una forma apropiada de definir el campo del estructuralismo en teoría literaria es acudir a un conjunto de autores que compartían, no solo la herencia académica señalada anteriormente, sino también una nacionalidad común (todos son franceses) y un ambiente académico de

época común, caracterizado por la dominancia del existencialismo sartreano hasta su alineación con el marxismo precisamente en el año 1961, año que podemos considerar como punto de partida para la popularización de las ideas estructuralistas. Esto se puede interpretar como una respuesta distinta a las dos tendencias dominantes hasta el momento en Francia.

Por un lado, las teorías historicistas de la interpretación de los fenómenos, como la idea de un sentido trascendente en la filosofía de la historia que, por ejemplo, criticaría Althusser a lo largo de sus distintos escritos. Para el francés, la concepción de sentido no tiene nada que ver con la historia, puesto que los sujetos, si bien están condicionados por estructuras sociales-económicas que los atraviesan, estas estructuran no son susceptibles de ser interpretadas en clave trascendente. No van hacia un lugar en particular, ni tienen una intencionalidad manifiesta. Esta concepción se ve fuertemente reflejada en su obra *La revolución teórica de Marx* (Althusser, 2004), en la que se critica la etapa más juvenil de Marx donde son manifiestas las ideas de, por ejemplo, Hegel sobre la filosofía de la historia.

Por otro lado, aunque vinculado también a lo anterior, el estructuralismo reaccionará contra las teorías subjetivistas del abordaje de los fenómenos, tales como el existencialismo, con el ejemplo más canónico de Sartre en su *Crítica de la razón dialéctica* del año 1961, donde renuncia a las perspectivas pesimistas que llevan al sin sentido en pos de un hombre más anclado a la realidad práctica. Otro ejemplo de las ideas de época contra las que se levantó el estructuralismo es la fenomenología francesa, con su principal exponente Merleau-Ponty, discípulo directo de Edmund Husserl. Este autor desarrolló estudios dando primordial importancia a la percepción y sus mecanismos, llegando incluso a proponer que la corporalidad es algo más que la propia conciencia del cuerpo material.

Antes de continuar, también es necesario acotar que los diálogos entre todos estos autores mencionados fueron bastante fluidos y más de una vez participaron en polémicas. Si a esto le sumamos que incluso muchos autores a los que típicamente se los cataloga de estructuralistas

(seguramente por comodidad epistemológica o motivos didácticos) nunca aceptaron dicha etiqueta para sí mismos, y además muchas veces renegaron del mismo estructuralismo, nos vemos obligados a reconocer, como señaló José Emilio González (1969), que la misma palabra estructuralismo no refiere a una filosofía en concreto, y mucho menos a un espíritu disciplinar concreto, sino que tiene más que ver con una forma distinta y realmente novedosa de concebir la investigación en ciencias humanas. La novedad del término “estructura” es tal, que excedió y en parte reaccionó contra las epistemologías positivas que dominaban muchas disciplinas. Esto se debe a que, a pesar de que las estructuras no son directamente observables, no son susceptibles de ser contrastadas empíricamente, su poder explicativo es tan fuerte que son capaces de ordenar una teoría completa.

Si bien recién marcamos que en algunas disciplinas el término estructuralismo es discutible o al menos factible de un análisis profundo, el caso de la teoría literaria resulta poco o nada polémico en este sentido. Los exponentes más claros de este campo, abrazaron de manera progresiva pero profunda las ideas de los formalistas rusos y la lingüística estructural previa para desarrollar una forma original de abordar los fenómenos literarios. Su claridad y alineación con el análisis estructural es tal, que cuando revisamos los objetos de estudio en el famoso compilado *Análisis estructural del relato*, encontramos análisis sobre el cine, el chiste, el mito y fundamentalmente el relato literario, desarrollados a partir de todo tipo de esquemas e hipótesis estructurales cuya validez explicativa tiene pretensiones de universalidad. Incluso algunos de ellos, como el esquema actancial elaborado por Greimas (quien sería influenciado por Propp, que en su famosa *Morfología del cuento* de 1928 sienta las bases para muchos de los trabajos primeros de Lévi-Strauss y Barthes, también) tuvieron un alcance tal que incluso hoy día son material de análisis válido para la enseñanza primaria y secundaria en muchos países. Algo similar ocurre con la famosa secuencia canónica propuesta por Todorov. Si vamos a ser estrictos, no es más que una hipótesis estructural. Pero su replicabilidad y universalidad la han llevado a ser hoy día prácticamente una ley en el campo. Nos limitamos a señalar esta obra puesto que en ella

se condensan no solo los autores sino también los desarrollos indiscutiblemente reconocidos por la crítica como estructuralistas. Los autores posteriores, así como las obras que analizaremos más adelante, ya entran en la polémica alrededor de la cual construimos nuestro análisis. Lo realmente interesante en este campo particular es que la categoría que sí generó y genera polémica, es la de posestructuralismo. Sobre ella es que vamos a ahondar ahora, tratando de demarcar sus límites respecto al estructuralismo.

El posestructuralismo

Como ya habíamos mencionado antes, la categoría de posestructuralismo ha resultado problemática. Entre los numerosos análisis y argumentos alrededor de la categoría podemos citar por ejemplo el de Giddens (1990), quien señala que la vaguedad del término es tan amplia que muchas veces ni siquiera los propios autores enmarcados en dicha categoría la reconocen como tal. O el interesante planteo de Moebius (2012), que manifiesta que al revisar tanto las teorías estructuralistas como las posestructuralistas, nos encontraremos con una base en común muy sólida que se distinguiría solo por dos grandes líneas, una enfocada en asuntos lingüísticos y otra en asuntos culturales. Otro punto, que ha sido señalado por Sazbón (2011), es que, tanto en un caso como en el otro, todos los autores son franceses y desarrollan su actividad en el marco del llamado pensamiento francés de carácter anti-provincialista y anti-traditionalista. Sin ir más lejos, al analizar los autores que muchas veces son citados como pertenecientes al posestructuralismo, muchos de ellos también están enmarcados en el estructuralismo, e incluso los grandes referentes teóricos en ambos movimientos suelen estar más que emparentados (Serafini, 2011).

El planteo de Serafini adquiere más validez cuando nos vamos al campo de los estudios literarios. Uno de los clásicos supuestamente pertenecientes al posestructuralismo, *Lo Verosímil* (1970), es un libro compilado por Todorov, donde escribirán prácticamente los mismos autores que en *Análisis estructural del relato* (con el añadido de Julia

Kristeva) pero desde una perspectiva distinta al de aquel, puesto que ahora el interés estaba colocado sobre la relación entre la verdad y el discurso. Lo interesante es que si bien el objeto de interés es otro (en el libro de Barthes, el enfoque está en el relato; en el de Todorov en el efecto de verosimilitud y su posibilidad en el relato así como la compleja relación con la verdad), los autores sobre los que se construyen muchas de las tesis son Saussure, Benveniste, Lévi-Strauss, Aristóteles, así como los mismos Barthes y Todorov.

Sin embargo, de aquí podría desprenderse una de las críticas o puntos de diferenciación entre el estructuralismo y el posestructuralismo, que es la relación entre lenguaje y verdad.

A este propósito, Fredric Jameson (1980) señalará también una diferencia muchas veces insalvable entre determinados postulados teóricos y sus posibilidades de describir la realidad a la que supuestamente refieren. El autor dirá que muchos de los abordajes propios de la teoría literaria estructuralista sobre las obras tenderán a ser más metafóricos que propiamente textuales, y terminan describiendo formas o estructuras antes que lo propio de las obras. Así todo, este mismo argumento, con todas sus profundizaciones, lo aplica también para algunos supuestos “posestructuralistas” como Jacques Lacan. Para ser precisos, la crítica se deriva de uno de los conceptos más prolíferos del programa estructuralista, el de signo propuesto por Saussure. La primacía del signo da como resultado que todos los objetos de estudio, al ser interpretados como sistemas de signos no lingüísticos (las relaciones matrimoniales, la moda, la gastronomía, el cine, entre muchos otros), siempre aparezcan revestidos teóricamente por las características definidas de los “sistemas” estructuralistas. Retomando el tema de Lacan, que se incluye en lo que Jameson señala como una primacía de los significantes en los desarrollos estructuralistas, se señala cómo uno de los fundamentos del francés es la posibilidad de que el discurso o enunciación en un momento determinado obre también como un significante. Así, el esfuerzo de Lacan se remitirá directamente a Jakobson, de donde buscará traducir las funciones psíquicas fundamentales (que darían sustento al esbozo de interpretación de enunciados no lingüísticos a través de categorías más generales o

compartidas) a través de procesos relacionados con la lingüística: la metáfora y la metonimia. Estos dos conceptos, fácilmente interpretables como una relación binaria, son susceptibles de la misma crítica fundamental de Jameson. La proliferación de significantes lacanianos pierde fuerza en tanto la cadena de significantes se dirige inevitablemente hacia la misma metáfora y metonimia, pero estas no pueden establecer con precisión qué es lo que reemplazan, o en calidad de que están reemplazando. En el mejor de los casos, esta cuestión nos remitirá a la hipótesis estructural de un “inconsciente”.

Otra autora, muchas veces señalada como posestructuralista es Julia Kristeva, de la cual podríamos realizar críticas similares. En su primer texto canónico *Semiótica. Investigaciones para un semanálisis* (1978) destaca la misma idea de preponderancia del significante, en este caso atribuida al texto, marco en el cual definirá la “significancia” como la labor de diferenciación, estratificación y confrontación que es propia de la lengua, pero que alcanza también al sujeto en el sentido de que se verá estructurado por el mismo sistema de la lengua. Así, en términos de la búlgara, el texto sería un significante que se relaciona con lo “real” que lo engendra y lo explica como representación (en parte) de la realidad social. La supuesta incorporación del sujeto, que es uno de los argumentos mediante los cuales algunos críticos colocan a esta autora de lleno en el post-estructuralismo (Braidotti, 2000; Zambrani y Iadevito, 2009), se desmiente rápidamente en su propio texto en el cual habla de las “fantasmagorías subjetivas” en las cuales la labor de investigar el texto como estructura puede devenir si pierde de vista el marco amplio nada subjetivo en el cual emerge. El texto, en palabras de la autora, será entonces un significante que se constituye como una red de relaciones de diferencias. Un argumento más a favor de esta postura se desprende de la lectura del artículo de 1968 “La productividad llamada” texto incluido en el libro *Lo Verosímil* señalado anteriormente. Aquí, al abordar el problema de lo verosímil, lo definirá como parte del sistema de la enunciación en el cual se enmarca el discurso. Y dirá además que es una función del discurso mismo. Ahora bien, agrega además que la posibilidad de lo verosímil será inter-discursiva en tanto la posibilidad de ser (verosímil) solo se da entre

las relaciones de diferencia y similitud entre distintos discursos. La cuestión del sujeto, nuevamente, está relegada a su ubicación como un rol en el sistema de la comunicación, ya sea como sujeto que enuncia, o como sujeto destinatario de la enunciación. En ningún caso tiene un rol determinante en la conformación de este proceso de la verosimilitud, que se describe más como una propiedad del sistema lengua y el aparato de la enunciación, antes que algún asunto vinculado a la interpretación.

Otro caso que puede llevar a sostener la tesis de la indiferenciación es el de Umberto Eco. Su primer trabajo, *Obra abierta* (1980) ha sido señalado por la crítica como uno de los precursores más directos del posestructuralismo (Fumaz, 2012; Llosa Sanz, 2012; Puigdollers, 2018). No obstante, el caso de Eco nos plantea dos problemas. El primero está vinculado a la fecha de publicación y difusión del texto, puesto que sería en primera instancia demasiado temprano aún para señalarlo como precursor del supuesto posestructuralismo. Además, en el mismo año Barthes escribiría “La actividad estructuralista” que será posteriormente publicado en el volumen *Ensayos Críticos* (1964) donde señalará casi al mismo tiempo que la apertura de la obra es un fenómeno propio de su estructura misma, puesto que se sostiene en la misma polisemia y polifonía del lenguaje. Esto generaría un problema de continuidad en tanto *Elementos de Semiología* de 1964 resulta ser la obra más paradigmática del estructuralismo y la semiótica, así como el cúlmine “Introducción al análisis estructural de los relatos” de 1966. Esto confronta directamente la supuesta “transición” del estructuralismo al posestructuralismo o al menos pone sobre la mesa la idea de que muchas ideas del supuesto posestructuralismo ya existían en los mismos autores como parte del estructuralismo. El segundo problema se remite a la interpretación del texto, en particular a la idea misma de que la obra siempre está “abierta” y eso introduciría directamente al sujeto como categoría privilegiada de la interpretación. El asunto es que el mismo Eco mencionará en su obra, retomando la idea de Todorov, de que el sentido de una obra (vinculado a su estructura) está separado de la interpretación de la misma. La apertura de la obra se relaciona con su materialidad lingüística, cuya polisemia y polifonía son rasgos ya estructurales del sistema de la lengua. Pero no

implica ni se deriva de esto que la interpretación (actividad que nunca fue desconocida por los autores estructuralistas de la narratología y la semiología) será objeto de estudio o tendrá un papel preponderante. Por el contrario, esta idea se relacionará directamente con la propuesta por Barthes sobre “La muerte del autor”, ensayo escrito en 1968 y recogido luego en su libro *El susurro del lenguaje*, libro póstumo donde se recopilan distintos textos, de distintas fechas, que nunca fueron publicados formalmente. La idea de que el autor pierde fuerza una vez que el texto ya ha sido escrito (puesto que no puede guiar o forzar la interpretación del lector), pareciera dar un lugar privilegiado al lector como libre interpretador. Sin embargo, como los mismos Eco y Barthes señalarán, la actividad misma de interpretación será condicionada por toda una serie de estructuras (entre ellas el mismo lenguaje) que escapan a la voluntad y albedrío del lector. Es decir, tanto lector como autor están siempre dependiendo de algo, como categorías del texto en sí, y no pueden ser vistos sino como una función del mismo. Como si fuera poco, en su segunda gran obra, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (1974), Eco desarrolla de principio a fin y de manera explícita un análisis estructuralista completo, con aspiraciones no solo de definir a la semiótica, su objeto de estudio y sus desarrollos, sino también de conocer las estructuras fundamentales de la semiótica que permitirían su aplicación en diversos campos. Es cierto también que él mismo realiza la aclaración de que no debe entenderse por estructura un concepto cerrado, acabado e inmóvil, sino que por el contrario las mismas innovaciones de la cultura le confieren cierta transformación estructural. Así todo, explicita que esta estructura tiene elementos y a partir de sus diferencias es que se conformará el sistema. La estructura ciertamente es universal, pero si pretende serlo por definición debe ser versátil.

Otro pensador sobre el que es necesario comentar, puesto que si bien no es directamente del campo ha abordado muchos temas vinculados, es Gilles Deleuze. La obra de este autor, que es vasta y compleja, tiene una importante discusión alrededor del término “estructura” en relación a la lingüística. Parte de su libro *Diferencia y repetición* (1968) remite precisamente a esta discusión, en la cual realiza una muy fuerte crítica a

ciertas bases del programa estructuralista (sin oponerse directamente a él) al cuestionar la idea de diferencia y valor presentes tanto en la propuesta de Saussure como la de Trubetzkoy. De Saussure señalará que la diferencia está planteada como arbitrariamente negativa, puesto que opacaría la naturaleza estructural propositiva y afirmativa del lenguaje. Al resignar la estructura misma del lenguaje a la diferencia, se reintroduce en términos del autor la conciencia, restando así importancia a la naturaleza pluridimensional del lenguaje. Ante esto, él propone la idea de posición diferenciada, que tendría la posibilidad de reconocer en el marco de un sistema lingüístico determinado la posición y por ende función de cada elemento de forma afirmativa. Así, la estructura es una de las posibles formas (múltiples estructuras representan múltiples ideas) de reorganizar esa pluralidad positiva de valores no negativos. De esta manera, también avanza en una crítica y propuesta contra otro de los grandes pilares de las bases estructuralistas, las concepciones dicotómicas como organizadoras de los sistemas. Para Deleuze la dicotomía es fundamental y es estructurante tanto del lenguaje como de la actividad humana. Pero la dicotomía realmente significativa es la de Estructura (Idea)-Representación. Representar ya implica un sujeto externo que logre validar o interpretar una hipotética idea, mientras que la estructura no es reducible, sino que es pura virtualidad. Estas mismas ideas marcarán luego una ruptura epistemológica aún más fuerte que se verá plasmadas en el *Anti-Edipo*. Lo importante para destacar en Deleuze, en especial en sus primeras obras, es que nuevamente nos encontramos ante el caso de un autor que parte de ideas estructuralistas, sostiene ciertos términos e hipótesis estructurales, pero que debate con ellos respecto a ciertos aspectos puntuales. No hay una separación tajante y directa con el estructuralismo, sino más bien una crítica sólida y continuidad de propuesta.

El último autor que citaremos para este análisis, es quizá el que más nos permitiría pensar o buscar delimitar la categoría de posestructuralismo: Jacques Derrida. Lo empleamos a él porque para la crítica (Mc Cormick, 2001; Spolsky, 2002; Fagan, 2013; Barry, 2020) es considerado el principal y más claro exponente del posestructuralismo. Empezando por su *De la*

gramatología (1971) donde define a la escritura como una posibilidad de oponerse directamente al logocentrismo propio de lo occidental que se encierra sobre sí mismo y no permite nunca el conocimiento de lo otro. En este sentido, la diferencia es una deudora directa del pensamiento de Saussure, pues el sentido de la misma y lo que origina es en el marco de un sistema determinado, ordenado como estructura. En tanto origen productor de todo sentido, esta diferencia también es deconstructora de las mismas concepciones epistemológicas estructuralistas. Así todo, esta crítica que vendría dada por la materialidad o traza visible en la escritura de esa diferencia, que ataca la pretendida universalidad de las estructuras, es también una ampliación más dinámica del mismo concepto estructural. Algo similar ocurre con la crítica de este autor a la idea estructuralista de "signo". En la concepción tradicional de signo (con el grado de metafísica que implica su aceptación) el significado siempre ha tenido un mayor peso que el significante, en el sentido de que el primero nunca es reducible o expresable en función del segundo. Esto tiene que ver precisamente con la crítica a una metafísica logocentrista, en la medida que los significados parecen existir *a priori* como contenidos ideales y luego son expresados de distintas formas. Basándose en los mismos principios estructurales, Derrida pondrá de manifiesto la idea de que la lengua es un sistema de valores constituidos por meras diferencias y que el lenguaje es una forma, no una sustancia, habría que tomar en serio el concepto de signo y decir que una lengua es un juego formal de diferencias y oposiciones, dando entonces primacía al significante mismo, y afirmar que es el significante quien produce el sentido. Esto nos devuelve de alguna forma a Lacan y posteriormente a Kristeva, donde la diferencia significante y significado se vuelve problemática cuando se la revisa de forma exhaustiva.

Ya los últimos dos autores nos colocan ante una nueva arista en la polémica de la definición del posestructuralismo. Son dos autores que, para empezar, no inciden de forma directa sobre el campo de lo literario, lo cual implica que su etiqueta de posestructuralismo está más vinculado al campo filosófico. Y, además, incluso en sus desarrollos la discusión que están dando se vincula al desarrollo de categorías estructuralistas

revisadas o discutidas, con preceptos que se encuentran en los mismos autores fundadores del estructuralismo.

Delimitación del posestructuralismo por sus usos *a posteriori*

Es necesario a partir de todo lo revisado hasta el momento, entrar en las hipótesis tentativas de por qué se habla de posestructuralismo, y cómo es que se han generado tan grandes disquisiciones y discusiones alrededor de esto en el campo literario, cuando al analizar los principales exponentes de este estructuralismo y sus constructos teóricos no resulta tan evidente la tesis de un posible “post”. Es decir, esta categoría, no puede ser interpretada ni entendida desde una perspectiva del presente de la enunciación de los autores acá citados, sino que tiene que ver en alguna medida con los usos *a posteriori* del término y algún tipo de intencionalidad.

Por ejemplo, distintos autores que analizan el fenómeno en la teoría literaria (Cruz, 2000; Aguilar Gimenez, 2004; Selden 2010; Jiménez, 2010) sitúan la aparición de este supuesto movimiento relacionado a los eventos del Mayo de 1968, lo que le daría un sentido “político” al posestructuralismo en el marco del panorama intelectual francés de la época, alineándolo con la historia local. Pero resulta problemático a la luz de los análisis realizados en los apartados anteriores, donde pusimos de manifiesto que no hay una continuidad progresiva de estructuralismo a posestructuralismo en autores como Barthes o Eco, sino que las mismas categorías que manejan, de acuerdo al enfoque que la crítica le da, pueden caer de uno u otro lado. Es decir, es cierto que en esa época se dio una gran y profunda discusión alrededor del fenómeno estructuralista y sus límites en el cual participaron figura como Jean Viet (1965), Jean Piaget (1968), Raymond Boudon (1968), Jean Paul Sartre (1968), entre muchos otros que discutían abiertamente sobre los peligros del dogmatismo estructural en las ciencias sociales, y que caminos tomar para no caer presos del aparente determinismo de las estructuras. Sin embargo, en estos mismos debates, no se negaba al estructuralismo en sí, sino que se evaluaban y juzgaban ciertos usos retóricos o epistemológicos que resultaban en muchos casos

contra-fácticos o nada intuitivos. En este debate, y en estos cuestionamientos, participaron también en su campo los autores de la teoría literaria, pero con un nivel casi inexistente de polémica, puesto que en su campo disciplinar el estructuralismo nunca se caracterizó por una rigidez teórica como si ocurría en campos como la sociología, la antropología o la psicología.

Otros autores toman como punto de partida la aparición de Derrida como eje de cambio del estructuralismo al posestructuralismo. Lo cual es cronológicamente acertado si se acepta la hipótesis del párrafo anterior, pero pierde consistencia a la luz de que en textos posteriores a 1968, autores estructuralistas del campo literario como Greimas, Eco, Kristeva, Morin y unos cuantos más, continuaban en desarrollos teóricos con todos los preceptos clásicos del estructuralismo. Es decir, la influencia de Derrida, e incluso de Deleuze (que fue muy grande en el campo), tardaría en manifestarse e incluso mucha parte de la crítica no cree que haya habido influencia de Derrida en el campo de la teoría literaria (Fraser, 1983; Krieger, 2004; Angermüller, 2019) sino que más bien su incidencia fue filosófica, lo que llevó a muchos críticos a aceptar sólo el concepto de deconstrucción de forma aislada pero nunca adquiriendo de forma sistemática la cosmología propia de Derrida respecto a otros asuntos.

Ante esta aparente dificultad para fijar con precisión un criterio que permita distinguir, en el campo de la teoría literaria, a un ya a veces discutido movimiento (el estructuralismo) de otro más discutido aún (el posestructuralismo) y derivado de ese primero, nos aventuramos en la hipótesis de que el término ha sido difundido y ampliamente utilizado por dos motivos. Uno, vinculado a un asunto pedagógico-didáctico, que plantearía que ante la complejidad y diversidad de lo que fueron los años 60 para el pensamiento francés de ciencias humanas, estas etiquetas permiten marcar una pequeña ruptura que se alinea convenientemente con los hechos políticos de mayo de 1968. Además, en términos didácticos y cronológicos, dan un cierre simbólico (la muerte de Barthes, el mayor exponente del estructuralismo en este campo) y una apertura simbólica (la aparición de Derrida y Deleuze, de manera marginal al campo, pero con incidencias) a la problematización de ideas estructurales desde una

perspectiva más fenomenológica o con gran influencia de Heidegger. Y otro motivo, que se deriva directamente del anterior, que se relaciona con simplificaciones epistemológicas que muchas veces los críticos realizan para poder delimitar, crear y facilitar objetos de estudio.

Reflexiones finales

A lo largo del texto hemos trabajado sobre los límites del campo del estructuralismo y el posestructuralismo. Puntualmente, hemos buscado enfocar el debate en la teoría literaria y áreas afines, lo que ha puesto de manifiesto que el espíritu estructuralista de la época era bastante amplio en el sentido de que se constituyó una forma sistemática de abordar los fenómenos sociales que impregnó gran cantidad de áreas del conocimiento. Ciertamente encontramos un léxico común a todos los estructuralismos (sistema, niveles, elementos, oposiciones binarias, entre otros) y autores fundacionales comunes (Saussure, Lévi-Strauss, Jakobson), derivados ambos de un contexto histórico de gran movilidad entre la URSS y Europa. Este fenómeno, a su vez, fue diverso y no continuo en el campo de la teoría literaria, en cuanto autores y obras cuyos enfoques dan una apariencia de crítica directa al estructuralismo, aparecen antes que obras que representan el canon de las categorías estructuralistas (como la diferencia que encontramos entre el Eco de *Obra abierta* y el de *La estructura ausente*), lo que nos fuerza a desmentir una idea de desarrollo teleológico de pensamiento en los autores estructuralistas. La enorme variedad de formas de abordaje de los objetos de estudio privilegiados por este campo, pone de manifiesto una diversidad de autores unidos por el afán de describir e hipotetizar estructuras explicativas que den sentido a cierta universalidad humana relacionada con los relatos, las historias, los cuentos y los mitos, entre otros. El mismo enfoque de lo verosímil y el discurso no es algo novedoso o “posestructuralista”, en la medida que las concepciones de estructura, discurso y enfoque relacional por la negativa siempre siguen vigentes en los mismos autores.

Incluso la aparición de autores como Deleuze y Derrida en el panorama francés no apoyan directamente la tesis del posestructuralismo en el

campo que nos atañe (aunque indudablemente en el filosófico el análisis debe ser otro), dado que al rastrear los escritos y libros de los otros autores canónicos del estructuralismo literario, ninguno añade o cita a estos dos para sus análisis. Su influencia en el campo empezará a notarse pasados algunos años, y una vez consolidados ellos como referentes académicos en el panorama intelectual francés. Es decir, nos vemos obligados a buscar explicaciones que excedan *stricto sensu* a los autores de la época y el contenido de sus obras para el desarrollo de estas categorías que ponemos en discusión, en especial la de posestructural y sus variantes.

En el campo de la teoría literaria, no se trata de afirmar de forma taxativa que tal o cual categoría o etiqueta “existe” o “no existe”, lo cual resultaría imposible afirmar o negar *a priori*. Más bien se trata de, a la luz del empleo que se le ha dado a una categoría, tratar de indagar por qué esto ha sucedido, sobre qué preceptos se ha construido, y cuál es el valor atribuido tanto por críticos como por teóricos.

Es decir, ante las clásicas exigencias de categorías inmóviles y estancas, mantener el espíritu estructural y analizar las relaciones entre autores, los elementos que tuvieron en común tanto en calidad de objetos de estudio como de escenarios espacio temporales, hipotetizar estructuras como sistemas de relaciones que nos dan la explicación o sentido a fenómenos aparentemente dispares o complejos, entre muchos otros deberes que atañen al teórico de la literatura.

Referencias

Aguilar Giménez, Antonio (2004). *Retórica y post-estructuralismo. Introducción a la materialidad del lenguaje en teoría de la literatura*. Valencia: Universitat de València.

Alonso, L. y C. Rodríguez Fernández (2006). “Roland Barthes y el análisis del discurso”. *Empiria. Revista de metodología de las ciencias sociales*, vol. 12, n. 1. 11-35.

Angermuller, Johannes (2019). *¿Quién dijo posestructuralismo?: la creación de una generación intelectual*. Madrid: Ediciones Dado.

Althusser, Louis (2004). *La revolución teórica de Marx*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Barry, Peter (2020). *Post-structuralism and deconstruction*. Manchester: Manchester University Press.

- Barthes, Roland (2007) [1984]. *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Barthes, Roland (2003) [1964]. *Ensayos Críticos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Barthes, Roland (1977) [1966]. "Introducción al análisis estructural de los relatos". AAVV. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Boudon, Raymond (1968). "A quoi sert la notion de 'structure'? Essai sur la signification de la notion de structure dans les sciences humaines". *Revue française de science politique*, vol. 19, n.5. 1042-1045.
- Braidotti, Rossi (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- Cruz, Juan Ignacio Oliva (2000). "Tendencias postestructuralistas e ideológicas en la crítica literaria postmoderna". *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, vol. 18, n. 1. 281-296.
- Deleuze, Gilles (2002) [1968]. *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Derrida, Jacques (1971) [1967]. *De la gramatología*. Mexico: Siglo XXI.
- Dobles, C., Zúñiga, M. y J. García (1998). *Investigación en educación: procesos, interacciones y construcciones*. San José: EUNED.
- Eco, Umberto (1980) [1962]. *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral.
- Eco, Umberto (1974) [1968]. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Eichenbaum, Boris (1970) [1923]. "La teoría del método formal". Tzvetan Todorov (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fagan, Madeleine (2013). *Ethics and politics after poststructuralism: Levinas, Derrida and Nancy*. London: Edinburgh University Press.
- Fraser, Nancy (1983). "Postestructuralismo y política. Los discípulos franceses de Jacques Derrida". *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 45, n. 4. 1209-1229.
- Fumaz, Rocío Badía (2012). "Muerte del autor y literatura digital". *Eikasia: revista de filosofía*, vol. 44, n. 1. 113-128.
- Giddens, Anthony (1987). *El estructuralismo, el post-estructuralismo y la producción de la cultura*. México: Alianza.
- González, José Emilio (1969). "Estructuralismo y Filosofía". *Diálogos*, vol. 17, n. 1. 93-112.
- Jakobson, Roman (1981). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- Jameson, Frederic (1972). *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press.

- Jiménez, Mauro (2010). "La Retórica en la teoría literaria posestructuralista". *Castilla. Estudios de literatura*, vol. 1, n. 1. 9-14.
- Krieger, Peter (2004). "La deconstrucción de Jacques Derrida (1930-2004)". *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Kristeva, Julia (1978) [1969]. *Semiótica. Investigaciones para un semánlisis*. Madrid: Fundamentos.
- Lévi-Strauss, Claude (1977) [1961]. *Antropología Estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lévi-Strauss, Claude (1966) [1949]. *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Eudeba.
- Llosa Sanz, Álvaro (2012). "Re-construyendo la novela para un nuevo milenio. Postestructuralismo, discurso, lectura, autoría e hipertextualidad ante los nuevos caminos de la novela". *Revista Caracteres*, vol. 1, n. 2.
- Mccormick, John P. (2001). "Derrida on law; or, poststructuralism gets serious". *Political Theory*, vol. 29, n. 3. 395-423.
- Moebius, Stephan (2012). *Tratado de metodología de las ciencias sociales: perspectivas actuales*. México. FCE.
- Moulines, Ulises (2002). "La concepción estructuralista de la ciencia". *Revista de filosofía*, n. 58. 69-77.
- Piaget, Jean (1968). *Le structuralisme*. París: Presses Universitaires de France.
- Puigdollers, José Manuel (2018). "El complejo tránsito al Postestructuralismo". *Blanco. Revista de Arquitectura*, vol. 10, n. 25. 102-115.
- Radcliffe-Brown, Alfred (1962) [1951]. *Estructura y función en las sociedades primitivas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Sazbón, José (2011). "Razón y método, del estructuralismo al post-estructuralismo". *Pensar. Epistemología y Ciencias Sociales*, n. 1. s/p.
- Sartre, Jean-Paul (1966). "Entretien sur l'Anthropologie". *Cahiers de Philosophie*, vol. 2, n. 3.
- Saussure, Ferdinand de (1945) [1917]. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Selden, Raman (2010). *Historia de la crítica literaria del siglo XX: del formalismo al Postestructuralismo*. Madrid: AKAL.
- Serafini, Carla (2011). "Estructuralismo y Postestructuralismo en Antropología: Convergencias y divergentes entre Claude Lévi-Strauss y Gilles Deleuze". *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Shklovski, Vikthor (1970) [1917]. "El arte como artificio". Tzvetan Todorov (comp.) *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Spolsky, Ellen (2002). "Darwin and Derrida: Cognitive literary theory as a species of post-structuralism". *Poetics Today*, vol. 23, n. 1. 43-62.

Todorov, Tzvetan (1970) [1968]. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Tomashevsky, Boris (1982) [1925]. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.

Viet, Jean (1965). *Los métodos estructuralistas en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Amorrortu.

Zambrini, L. y P. Iadevito (2009). "Feminismo filosófico y pensamiento post-estructuralista: teorías y reflexiones acerca de las nociones de sujeto e identidad femenina". *Sexualidad, Salud y Sociedad-Revista Latinoamericana*, vol. 2, n. 1. 162-180.

Zapico, Martín (2020). "Lo epistemológico teoría y crítica literaria: el Estructuralismo". *Revista Argonautas*, vol. 14, n. 10. 84-95.



Notas



Mariana Enriquez: una escritura de los márgenes

Mariana Enriquez: a writing of the margins

Hernán Diez

Instituto Superior de Formación Docente N° 39 “Jean-Piaget”, Argentina
hdiez78@gmail.com

Recibido: 15/08/2021. Aceptado: 11/10/2021.

Resumen

Este ensayo propone cuatro ejes de lectura que permiten explorar y organizar algunos de los sentidos que se encuentran en los cuentos de Mariana Enriquez, reunidos en los volúmenes *Los peligros de fumar en la cama* (Enriquez, 2020a) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (Enriquez, 2020b), y en la novela *Nuestra parte de noche* (Enriquez, 2020c). El primer eje de lectura, una escritura de los márgenes, es el pivote en torno al cual se dinamizan los tres ejes restantes: fallas, otros mundos e inframundos.

Palabras clave: Mariana Enriquez; escritura de los márgenes; fallas; otros mundos; inframundos

Abstract

This essay proposes four reading axes that allow us to explore and organize some of the meanings found in Mariana Enriquez's short stories, collected in the volumes *The dangers of smoking in bed* (Enriquez, 2020a) and *The things we lost in the fire* (Enriquez, 2020b), and in the novel *Our part of the night* (Enriquez, 2020c). The first axis of reading, a writing of the margins, is the pivot around which the three remaining axes are made dynamic: failures, other worlds and underworlds.

Keywords: Mariana Enriquez; writing of the margins; failures; other worlds; underworlds

Los monstruos como héroes: si en Silvina Ocampo la marginalidad –cualquier marginalidad– da un halo de heroísmo y prestigio, maldito a veces, también lo hace la deformidad. Son los seres subalternos con quienes se identifica, ella que nunca quiso el centro.

Mariana Enriquez, *La hermana menor, un retrato de Silvina Ocampo*.

¿Por qué leemos a Mariana Enriquez?

Podríamos intentar responder a esa pregunta de diferentes maneras. La más simple de todas sería apelar a un gusto personal, a una predilección por los temas que aborda su literatura, por el modo de tratarlos, por el género, etc. Pero, aunque sea posible leer a solas, nadie lee solo: la lectura es un fenómeno social y la circulación de la literatura está correlacionada con procesos sociales. La pregunta, entonces, sería: ¿Por qué leemos ahora a Mariana Enriquez? Los mecanismos de consagración que legitiman y le otorgan visibilidad a una obra en un momento de la historia están formados por diversos elementos. Entre ellos, se encuentran la crítica académica, la crítica periodística, las operaciones de *marketing* editorial y los certámenes literarios. Estas prácticas propias del campo literario no suelen operar de manera aislada, sino que constituyen un sistema de correlaciones que permiten posicionar en el mercado la figura de un autor o autora. A estos factores, habría que agregar la enorme cantidad y variedad de reseñas, críticas, comentarios, opiniones y toda clase de contenidos en torno a la literatura que circula de manera masiva en las redes. La pandemia, por supuesto, ha incrementado la difusión de este material tan heterogéneo. Todos esos mecanismos se inscriben en lo social, tienen el pulso de una sociedad, de un lugar determinado, de una época determinada. La visibilidad de la literatura de Mariana Enriquez, junto con la de otras autoras, no puede pensarse por fuera de los movimientos de reivindicación de los derechos de las mujeres que han cobrado relevancia en los últimos años.

Hay personas que leen con el propósito de encontrar respuestas en los libros y (me temo) también en la vida. Pero hay un modo de leer que supone un riesgo: hacernos preguntas sobre aquello que leemos es una actividad riesgosa porque desestabiliza nuestros supuestos, pone en duda nuestra visión de mundo. Desde esta perspectiva, la lectura (y, sobre todo, la lectura de literatura) tiene una función social específica: no confirma al mundo en lo que es, sino que lo interroga y, al hacerlo, nos interroga a nosotros mismos en este mundo.

Esas preguntas nunca están dadas: hay que crearlas. Para eso, es necesario poner en claro en qué nos interpela lo que leemos, aclarar de qué manera ese texto interroga al mundo. A partir de un trabajo de ese tipo, en este ensayo se plantean cuatro ejes de lectura que permiten explorar y organizar algunos de los sentidos que se hallan en la literatura de Enriquez: 1. Una escritura de los márgenes, 2. Fallas, 3. Otros mundos, 4. Inframundos. Estos ejes de lectura son dinámicos, porque no representan un modelo estático y cerrado que clausura otras lecturas posibles, sino que pretenden establecer un diálogo con los lectores y sus diferentes experiencias de lectura; son abiertos, porque admiten la incorporación de otros elementos que no se incluyen en este trabajo; son un conjunto integrado, porque cada uno de los ejes establece correspondencias con los demás y de ese modo proporcionan una visión de conjunto.

I. Una escritura de los márgenes

La noción de margen está cargada de distintas resonancias. De manera evidente, nos remite a un sentido social. Un primer sentido sería ese: lo marginal como condición social. En “El chico sucio” (Enriquez, 2020b), podemos reconocer con facilidad este sentido social de lo marginal. También podremos hallarlo en “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” (Enriquez, 2020b), “Bajo el agua negra” (Enriquez, 2020b), “El patio del vecino” (Enriquez, 2020b), “El carrito” (Enriquez, 2020a) o “Chicos que faltan” (Enriquez, 2020a). Uno de los protagonistas de *Nuestra parte de noche* (Enriquez, 2020c), Juan Peterson, también tiene un origen

que se corresponde con este sentido social de lo marginal. Otros personajes de la novela, como los propios padres de Juan o los chicos que estaban en el túnel subterráneo de la mansión de Puerto Reyes, comparten ese mismo origen social y, en el caso de los chicos, con toda seguridad, un peor destino. En muchos de estos textos aparece, además, una tensión entre la cultura de clase media y lo marginal. Este sentido social de lo marginal y la tensión que acabamos de señalar se expresa, además, en el lenguaje. Así, podemos leer en “El chico sucio”: “Ella estaba furiosa. Se me acercó rugiendo, no hay otra forma de describir el sonido, me recordó a mi perra cuando se rompió la cadera y estaba enloquecida de dolor pero había dejado de quejarse y solamente gruñía” (Enriquez, 2020b: 19).

Pero, donde podemos ver este aspecto con más claridad es en “El patio del vecino”, cuando se refiere el episodio de la huida de un chico del hogar en el que trabajaba Paula:

Paula recordaba bien cómo temblaba de pies a cabeza, pensando en el chico, otra vez en la calle, entre los autos, robando hamburguesas a medio comer; era un chico de la terminal de ómnibus, que seguramente se prostituía en los baños, que conocía todos los recovecos de la ciudad, inclusive los aguantaderos de ladrones, aunque tenía siete años, que era duro como un veterano de guerra -peor que un veterano, no tenía nada de orgullo- y que hablaba un dialecto profundo que sólo entendían los otros chicos y algunos asistentes sociales más experimentados que ella (Enriquez, 2020b, p. 143).

Aquí ya se señala un “dialecto profundo”, una palabra que responde a ciertos códigos muy específicos que no están al alcance de cualquiera.

Sin embargo, lo marginal también puede tomarse como una categoría más amplia, que excede este sentido social que acabamos de apuntar. Y son esos otros sentidos los que parecen más interesantes, más productivos. Antes que nada, conviene señalar que la noción de margen siempre supone una relación. Cuando hablamos de márgenes, la primera pregunta que se nos presenta es: ¿al margen de qué? Al mismo tiempo, la idea de margen implica una superficie de contacto entre diferentes zonas o aspectos de un texto. Así entendido, un margen es al mismo tiempo una posibilidad de diferenciación y de contacto en el texto. El margen es una

relación, una articulación que opera en una dimensión textual, indica una tensión y una posibilidad de conflicto; es una inminencia.

La primera traducción al castellano de *Márgenes de la filosofía*, de Jacques Derrida, fue realizada por Carmen González Marín. En la presentación del libro, publicado en Madrid en el año 1988 por Ediciones Cátedra, González Marín señala:

El interés por la marginalidad es una señal de indecibilidad acerca del espacio donde hallar la verdad, o el sentido, y no un deseo filológico de rastrear en lo desapercibido meramente. La conclusión no es, por tanto, la conversión de lo marginal en central; el centro y el margen se manifiestan en definitiva en un único territorio, el de la textualidad (en Derrida, 1994: 10-11).

Es este interés por la marginalidad el que orienta una escritura de los márgenes como eje de lectura dentro del marco de este trabajo.

Si pensamos la idea de margen como una posibilidad de diferenciación, podemos distinguir territorios al margen, personajes al margen y experiencias al margen. Recuperemos la pregunta anterior: ¿al margen de qué?

1. Territorios al margen del centro urbano, de la centralidad del poder y la riqueza. Pero también desplazados dentro de la multiplicidad de un centro urbano que no es uniforme. En “El patio del vecino” (Enriquez, 2020b), por ejemplo, la joven pareja acaba de mudarse a una casa que si bien está en la ciudad, se encuentra en una zona que permanece al margen de la masividad y la superpoblación que se vive en la ciudad. En “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” (Enriquez, 2020a), el protagonista, que trabajaba como guía turístico en la ciudad de Buenos Aires, cambia el *tour* “Arquitectura Art Nouveau de Avenida de Mayo” por el *tour* de “crímenes y criminales”: dos *tours*, dos modos posibles de recorrer la ciudad que delimitan territorios simbólicamente distintos dentro del mapa urbano. Tampoco los territorios periféricos son uniformes, homogéneos: en “Cuando hablábamos con los muertos” (Enriquez, 2020a) es posible reconocer toda una gradación territorial, un relieve en el que se distinguen al menos tres zonas más o menos peligrosas:

la villa en la que vivía Nadia, que estaba “harta de oír los tiros a la noche y los gritos de los guachos repasados”; la casa de la Pinocha, que se hallaba lejos de donde vivían sus amigas y estaba ubicada sobre una calle sin asfalto, con una zanja al costado de la vereda; los barrios en los que vivían las otras tres integrantes del grupo, que no eran “muy copados”.

2. Personajes al margen de la norma, de las convenciones y los mandatos sociales, de la urbanidad, de la sociedad de consumo, de la productividad, de lo esperable, lo calculable, lo previsible.

Al comienzo de “El chico sucio”, la protagonista aparece inmediatamente situada al margen de la cordura a partir de la duda que se instala sobre su posible locura. El marco de referencia es la familia: “Mi familia cree que estoy loca porque elegí vivir en la casa familiar de Constitución”

Tal vez, se podría pensar que la opción de vivir en esa casa familiar de Constitución, para la protagonista, una joven diseñadora gráfica, no es más que el privilegio de una chica de clase media de tener una experiencia lindante con lo peligroso. ¿Esto es así o hay algo más? “Me gusta el barrio. Nadie entiende por qué. Yo sí: me hace sentir precisa y audaz, despierta.” (Enriquez, 2020b: 11), dice en un momento la protagonista. Esa necesidad de sentirse “precisa”, “audaz” y “despierta” no responde a algo que pueda ser entendido como una pose, una pretensión superficial, sino a un rasgo propio y auténtico que define a la protagonista.

Esta última cita nos dará una idea aún más concreta de por qué la protagonista de este cuento es un personaje al margen:

A lo mejor mi madre tenía razón. A lo mejor tenía que mudarme. A lo mejor, como me había dicho, tenía una fijación con la casa porque me permitía vivir aislada, porque ahí no me visitaba nadie, porque estaba deprimida y me inventaba historias románticas sobre un barrio que, la verdad, era una mierda, una mierda, una mierda. Eso gritó mi madre y yo juré no volver a hablarle, pero ahora, con el cuello de la joven adicta entre las manos, pensé que podía tener algo de razón. Que no era la princesa en el castillo, sino la loca encerrada en la torre (Enriquez, 2020b: 32).

En “El patio del vecino” (Enriquez, 2020b), la protagonista se encuentra al margen de la vida laboral y productiva (fue despedida), al margen de la estabilidad mental y emocional que su marido le reclama, al margen de la pareja feliz que mejora con los años, al margen de la ética profesional (lo que le ocasiona, primero, un sumario y, luego, un despido), al margen de la moral esperable en una mujer (la empatía, la contención, los sentimientos y cuidados maternos, etc.).

Casi todos los cuentos de Enriquez están protagonizados por personajes al margen. Uno de ellos, “La casa de Adela” (Enriquez, 2020b), se incorporó en una nueva versión a “Nuestra parte de noche” (Enriquez, 2020c). En ambas versiones, Adela se presenta como un personaje al margen. En el cuento, es la “princesa del suburbio” que vive en un “chalet inglés” situado en un “barrio gris de Lanús”; es la chica a la que le falta un brazo y de la que se burlan sus compañeros: “le decían mostruita, adefesio, bicho incompleto”; es quien, finalmente, desaparece de manera inexplicable dentro de una siniestra casa.

3. Experiencias al margen: esos personajes al margen, en esos territorios al margen, tienen experiencias que exceden lo posible en un mundo regido por el cálculo y la previsión. De hecho, en los cuentos de Enriquez tendrá especial relevancia lo incalculable y lo imprevisible.

El contacto que establece la protagonista con el chico sucio y su madre es una experiencia que se ubica al margen de su visión de mundo, de sus propios valores, de su código moral: “La madre no me gusta. No sólo por su irresponsabilidad, porque fuma paco y la ceniza le quema la panza de embarazada o porque jamás la vi tratar con amabilidad a su hijo, el chico sucio. Hay algo más que no me gusta” (Enriquez, 2020b: 13).

Lala, su amiga, la peluquera, va a coincidir con la protagonista: “Esa mujer es un monstruo, chiquita.” (Enriquez, 2020, p. 11) y, más adelante, sigue curso el diálogo entre ellas:

—Me da escalofríos, mami. Está como maldecida, yo no sé.

—¿Por qué lo decís?

—Yo no digo nada. Pero acá en el barrio dicen que hace cualquier cosa por plata, que hasta va a reuniones de brujos.

—Ay, Lala, qué brujos. Acá no hay brujos, no te creas cualquier cosa (Enriquez, 2020b: 11-12).

Algo importante, también, es cómo percibe la protagonista las historias que se cuentan en torno al chico sucio y a la madre. La percepción que tiene la protagonista de esas historias, cómo las escucha, cómo las interpreta, cómo las integra a su propia visión, tiene que ver con la construcción de una experiencia al margen:

Por la noche, cuando trato de terminar trabajos atrasados y me quedo despierta y en silencio para poder concentrarme, a veces recuerdo las historias que se cuentan en voz baja. Y compruebo que la puerta de calle esté bien cerrada y también la del balcón. Y a veces me quedo mirando la calle, sobre todo la esquina donde duermen el chico sucio y su madre, totalmente quietos, como muertos sin nombre (Enriquez, 2020b: 14-15).

Luego, está el encuentro con el chico (el segundo, porque el primero había sido en el subte). Ella lo hace pasar a su casa, le da algo de comer y van a la heladería. En ese trayecto, ella le cuenta al chico la historia del Gauchito Gil, que había sido degollado. Cuando regresan, tiene lugar en la esquina de la casa un encuentro con la madre del chico, que también se podría considerar una experiencia al margen. Al día siguiente, el chico sucio y su madre desaparecen de la esquina. Al mismo tiempo, aparece el cadáver de un chico que ha sido torturado y que la protagonista vincula de inmediato, a partir de un razonamiento de carácter conjetural, con el chico sucio. Las experiencias al margen se desarrollan y amplían en un crescendo.

Si la idea de margen es al mismo tiempo una posibilidad de diferenciación (que es lo que acabamos de ver), también es una posibilidad de contacto. En el segundo caso, pensar al margen como posibilidad de contacto permite abrir otros sentidos de los textos. En “El chico sucio” (Enriquez, 2020b), por ejemplo, Constitución puede pensarse como un margen en la medida que ese territorio articula lo que ha sido y lo que es, lo que está siendo. Incluso, hay un párrafo en el que se recupera la historia de cómo Constitución devino territorio al margen:

Constitución es el barrio de la estación de trenes que vienen del sur de la ciudad. Fue, en el siglo XIX, una zona donde vivía la aristocracia porteña, por eso existen estas casas, como la de mi familia —y hay muchas más mansiones del otro lado de la estación, en Barracas—. En 1887 las familias aristocráticas huyeron hacia el norte de la ciudad escapando de la fiebre amarilla. Pocas volvieron, casi ninguna. Con los años, familias de comerciantes ricos, como la de mi abuelo, pudieron comprar las casas de piedra con gárgolas y llamadores de bronce. Pero el barrio quedó marcado por la huida, el abandono, la condición de indeseable.

Y cada vez está peor (Enriquez, 2020b: 10).

La protagonista también puede ser entendida como un margen entre dos fases de la historia familiar: la de los abuelos prósperos que compraron la casa y la de la nieta temeraria que va a vivir allí mucho tiempo después. Esta joven diseñadora gráfica es “la princesa en el castillo” y, a su vez, “la loca encerrada en la torre” (Enriquez, 2020b: 32).

II. Fallas

Muchos de los cuentos están protagonizados por jóvenes. Por lo general, chicas adolescentes o veinteañeras. Personas que de algún modo están iniciando su vida o un ciclo de su vida. Son personajes que quieren vivir y llevar adelante una vida, con todo lo que ello implica. Pero, hay fallas. ¿Qué falló? Si buscamos que la respuesta a esta pregunta tenga un sentido global, se podría decir que la falla se encuentra en una serie de circunstancias que, en vez de propiciar la vida en el mundo, se presentan como adversidad y obstáculo. Estas circunstancias no tienen que ver con el mundo en el que viven los personajes, ni tampoco se consignan enteramente a su vida interior. Esas circunstancias son el modo específico en el que un personaje se encuentra implicado en el mundo, no suponen una simple exterioridad con respecto a los personajes, ni una interioridad, sino que remiten a la singularidad con la que los personajes se sitúan en el mundo. Pero, si pretendemos una respuesta de menor extensión, es posible identificar las fallas en los inicios de las vidas de los personajes o de determinados períodos dentro de sus vidas. Para una mayor claridad

conceptual, llamaremos *fallas situacionales* a las primeras y *fallas iniciales* a las segundas.

Por otra parte, las fallas (situacionales o iniciales) son constitutivas de lo que denominamos en el primer eje como personajes al margen. Para que haya un personaje al margen, tiene que haber una falla. Más allá del énfasis y de los posibles matices que les demos a las fallas en nuestra lectura, los finales de los cuentos suelen ser una constatación de que algo ha fallado.

En “La casa de Adela” (Enriquez, 2020b), la falla se inscribe en el cuerpo de Adela: “tenía un solo brazo. O a lo mejor sería más preciso decir que le faltaba un brazo. EL izquierdo.” Esta falla marca la vida de Adela desde sus inicios y es a partir de ese inicio fallido que la protagonista se constituye como un personaje al margen. Esta falla inicial es una marca de origen, una falta, una cicatriz. ¿Qué nos dice la cicatriz de la herida? La pregunta sobre esta falla remite, entonces, a un origen. Pero, lo que encontramos es que las posibles respuestas no conducen a una verdad: no hay verdad, hay versiones. Es un buen ejemplo de cómo las fallas son generadoras de otros mundos. Volveremos sobre ello en el siguiente eje de lectura.

En “El patio del vecino” (Enriquez, 2020b), la joven pareja que se muda a la casa intenta recomponer su relación y dar comienzo a una nueva etapa. Es en el inicio de este ciclo dentro de la relación donde se puede localizar un inicio fallido, pues más allá del aire de renovación que trae consigo toda mudanza, prevalecen diferencias insalvables. Sin embargo, si recorremos el texto desde una perspectiva más amplia, reconocemos otras fallas que se sitúan en diferentes áreas de la vida de Paula, que se superponen y condensan en la protagonista. Son fallas situacionales:

1. Falla en el trabajo: fue despedida, desplazada de un rol económicamente productivo.

2. Falla en su estabilidad mental / emocional:

Después del despido, llegó la depresión. No poder levantarse de la cama, no poder dormir ni comer ni querer bañarse y llorar y llorar; una depresión muy típica que solamente una vez había ido demasiado lejos, cuando había mezclado pastillas con alcohol y había dormido casi dos días. Pero incluso

el psiquiatra reconocía que ese episodio no podía calificarse de intento de suicidio. Ni siquiera sugirió internarla (Enriquez, 2020b: 146).

3. Falla en la pareja: “Era por eso que ya no la deseaba. Porque había visto un lado demasiado oscuro. No quería tener sexo con ella, no quería tener hijos con ella, no sabía de lo que era capaz.” (Enriquez, 2020b, p. 147)

4. Falla en su ética profesional:

Paula había pasado de ser una santa –la trabajadora social especializada en chicos en riesgo, tan maternal y abnegada– a ser una empleada pública sádica y cruel que dejaba a los chicos tirados mientras escuchaba cumbia y se emborrachaba; se había convertido en la directora malvada de un orfanato de pesadilla (Enriquez, 2020b: 148).

5. Falla con respecto a los mandatos sociales que le exigen a una mujer ejercer roles maternales, de cuidado, contención, empatía. Todo aquello que está ligado a un rol reproductivo. Su trabajo estaba ligado a una tarea de cuidado y contención de niños en riesgo: era “la trabajadora social especializada en chicos en riesgo, tan maternal y abnegada”. De manera que el mandato social referido estaba integrado a su práctica profesional. Al haber una falla en su práctica profesional, también hay una falla en el cumplimiento de ese mandato social que recae sobre la mujer.

III. Otros mundos

Sean situacionales o iniciales, las fallas siempre constituyen a un personaje al margen. Para que haya un personaje al margen, debe haber una falla. A su vez, estas fallas perturban o impiden la vida en el mundo. Por este motivo, los personajes buscan otros mundos, ya sea porque generan versiones alternativas a las del mundo en el que se sitúan –como sucedía en “La casa de Adela” (Enriquez, 2020b) con las diferentes versiones de Adela sobre cómo había perdido su brazo–, o bien porque se desplazan a otros mundos –como sucede, efectivamente, cuando Adela entra en la casa abandonada con sus amigos–. De esta manera, las fallas abren la posibilidad de otros mundos.

Las historias que muchos de los personajes de Enriquez se cuentan entre sí tienen una funcionalidad específica: anticipan y promueven el ingreso a otros mundos: son las historias que el protagonista de “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” (Enriquez, 2020b) le cuenta a los turistas en el tour de crímenes y criminales por la ciudad de Buenos Aires; en “La hostería” (Enriquez, 2020b), son las historias en torno a la hostería, que había sido una comisaría durante la dictadura. La misma funcionalidad tienen las versiones acerca de la falta del brazo de Adela y, sobre todo, los relatos de las películas de terror que se encuentran en el mismo cuento. Esos relatos, gradualmente, se deslindan de las películas a las que hacen referencia para tomar un rumbo propio: “La verdad es que no recuerdo cuáles de las historias eran resúmenes de películas y cuáles eran inventos de Adela o Pablo.” (Enriquez, 2020b: 68). Poco a poco, se pasa de estas historias en las que se alternan y combinan los “resúmenes de películas” con las invenciones de Adela y Pablo, a las historias sobre la casa abandonada. De hecho, hay un énfasis evidente en el valor de estas historias en el cuento: “Y yo solamente escuchaba y así pasaban las tardes después de la escuela hasta que mi hermano y Adela descubrieron las películas de terror y cambió todo para siempre” (Enriquez, 2020b: 67).

Con frecuencia, los protagonistas de los cuentos de Enriquez oscilan entre dos mundos: el primero de ellos se identifica con el origen; el segundo, con el destino. Es a este último al que denominamos otro mundo. A modo de ejemplo, podemos identificar otros mundos en algunos de los cuentos de *Las cosas que perdimos en el fuego* (Enriquez, 2020b): en “Pablito clavó un clavito...”, el otro mundo de la vida familiar es el *tour* de crímenes; en “Verde rojo anaranjado”, es la vida de reclusión (aparentemente voluntaria) que lleva un joven en su cuarto; en “Los años intoxicados”, ese otro mundo son las drogas, las fiestas, cierta vida errática; en “Fin de curso”, el otro mundo sería un personaje: Marcela, una chica que representa el otro mundo dentro del mundo convencional y hasta cierto punto regular de la vida escolar; en “La hostería”, el otro mundo es Sanagasta; en “Nada de carne sobre nosotras”, la calavera (que rápidamente se convierte en “Vera”) trae consigo otro mundo; en “La casa

de Adela”, el otro mundo es la casa abandonada en la que desaparece Adela.

Lala, ese personaje tan carnavalesco (en el sentido bajtiniano) que encontramos en “El chico sucio” (Enriquez, 2020b) se refiere a la procedencia de la protagonista en estos términos: “Qué sabrás vos de lo que pasa en serio por acá, mamita. Vos vivís acá, pero sos de otro mundo”. Desde la perspectiva de Lala, por supuesto, el lugar de procedencia de la protagonista es otro mundo.

IV. Inframundos

El tópico literario del descenso al inframundo o catábasis es central en *Nuestra parte de noche* (Enriquez, 2020c) y recurrente en varios de los cuentos. Sin embargo, mientras que en la novela hay escenas de descenso en un sentido que podríamos llamar dantesco, en los cuentos el inframundo se presenta como un más allá del que sabemos muy poco y que, con frecuencia, es inaccesible para el lector. En algunos casos, es un sitio del que no hay retorno, como en “La casa de Adela” (Enriquez, 2020b). Otras veces, es posible regresar, pero el costo de ese viaje es alto. Esto se constata en *Nuestra parte de noche* (Enriquez, 2020c) y en cuentos como “Cuando hablábamos con los muertos” (Enriquez, 2020a). En todos los casos, la experiencia con ese más allá es transformadora. En “El patio el vecino” (Enriquez, 2020b), uno de los cuentos de horror más perturbadores que se hayan leído en castellano, el inframundo es la casa del vecino y, en este caso, no solo la protagonista regresa de allí, sino que también hay una criatura de ese inframundo que accede a la casa de Paula. También hay otro regreso del más allá en “Bajo el agua negra” (Enriquez, 2020b), donde la fiscal Marina Pinar escucha estupefacta cómo una testigo le dice que Emanuel López, a quien la policía había arrojado al Riachuelo luego de matarlo a golpes, había “emergido” del río y andaba dando vueltas por villa.

A estos inframundos que aparecen en los cuentos, los protagonistas acceden de una manera parcial o completa cuando están situados en otro mundo. En “La hostería” (Enriquez, 2020a), es en Sanagasta, en el otro

mundo de La Rioja, donde se ingresa a la hostería en la que tendrá lugar una experiencia de descenso a un Inframundo que, como es usual en la literatura de Enriquez, tiene profundas connotaciones políticas que inscriben a ese mundo de oscuridad en el vasto fondo histórico de la dictadura, que recorre no solo muchos de los cuentos, sino también la novela *Nuestra parte de noche* (Enriquez, 2020c). En “El chico sucio” (Enriquez, 2020b), el inframundo está más allá de la estación de Constitución y guarda profundos vínculos con este barrio: la madre del chico sucio es, de hecho, uno de esos vínculos. Pero todo transcurre en las sombras y apenas se vislumbra qué hay más allá o se sabe muy poco. En el otro mundo que representa Constitución para la protagonista del cuento, se venera al Gauchito Gil; en la zona de Barracas, más allá de la estación, a San La Muerte. En “La casa de Adela” (Enriquez, 2020b), el inframundo al que se accede a través de la casa abandonada permanece en el terreno de lo desconocido. Todos estos rostros del horror y de lo siniestro que se descubren en los cuentos o que, en ocasiones, apenas se intuyen, convergen en *Nuestra parte de noche* (Enriquez, 2020c) en una oscuridad sin rostro, absoluta.

Los cuentos que se incluyen en este ensayo facilitan el desarrollo de los cuatro ejes de lectura y de las correspondencias entre los mismos. Sin embargo, si se hacen las adecuaciones y ajustes que correspondan, estos ejes de lectura pueden hacerse extensivos no sólo a otros cuentos que no se trabajan aquí, sino a la novela *Nuestra parte de noche* (Enriquez, 2020c). Ese es el propósito final de este trabajo: motivar lecturas creativas a partir de un instrumento de lectura que permita recorrer y poner en circulación algunos de los sentidos que se encuentran en la literatura de Enriquez.

Si al leer se formulan preguntas que suponen un riesgo, no es porque ellas conduzcan tranquilamente hacia la construcción de un sentido definitivo. Con frecuencia, la certidumbre clausura la intensidad de las preguntas y el riesgo está en sostener un margen de incertidumbre, de vacilación, de duda. Quizá por eso leemos a Mariana Enriquez, porque no vemos a la literatura como una mera constatación y creemos que un mundo con demasiadas certezas no es, necesariamente, un mundo con sentido.

Referencias

Derrida, Jacques (1994). *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.

Enriquez, Mariana (2020a). *Los peligros de fumar en la cama*. Barcelona: Anagrama.

Enriquez, Mariana (2020b). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.

Enriquez, Mariana (2020c). *Nuestra parte de noche*. Barcelona: Anagrama.

Enriquez, Mariana (2020d). *La hermana menor, un retrato de Silvina Ocampo*. Barcelona: Anagrama.



Entrevistas



Afinidades entre Rosa Chacel y María Zambrano: entrevista a Carmen Revilla Guzmán

Affinities between Rosa Chacel and María Zambrano: An Interview with Carmen Revilla Guzmán

Laura Yolanda Cordero Gamboa

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
adnalogamby@gmail.com

Rosa Chacel es una destacada escritora vallisoletana que cultivó todos los géneros literarios: poesía, cartas, diario, ensayo, novela y cuento. María Zambrano, en cambio, es una importante filósofa malagueña que propone a la razón poética como alternativa al racionalismo. Ambas escritoras son renombradas integrantes de la generación del 27, última de las generaciones representantes de lo que se conoce como la Edad de Plata en España. Si bien son muchas las diferencias entre ambas escritoras, lo que me interesa destacar y comprender son las similitudes.

En primer lugar, como contemporáneas frecuentan los mismos círculos intelectuales como El Ateneo de Madrid y la Residencia de Estudiantes. Además, en el estilo y orientación de sus obras son determinantes las ideas filosóficas de José Ortega y Gasset. Así también, las dos viven la misma circunstancia histórico-social, desde los años de la Restauración (1874-

1923), la Segunda República, y la llegada de Francisco Franco al poder, hecho decisivo debido a que en ambas marca una vida en el exilio. En segundo lugar, Chacel y Zambrano cultivan la escritura autobiográfica con tintes confesionales no tanto para evocar un pasado perdido sino para reflexionar en lo que se ha sido a fin de comprender lo que se es. Ejemplo de ello es *Alcancía. Ida y vuelta*, los diarios de Rosa Chacel y de su autobiografía, *Desde el amanecer*; así como *Delirio y destino*, biografía novelada de María Zambrano. Ahora bien, como parte del interés por la escritura autorreferencial, la confesión como género y asunto tiene un lugar fundamental en sus respectivas obras, pues ambas reflexionan sobre el género, Rosa Chacel en el ensayo *La confesión* y María Zambrano en *La confesión: género literario*.

Durante mi estancia de investigación en Barcelona en mayo de 2019, tuve la fortuna de entrevistar a Carmen Revilla Guzmán, profesora titular del departamento de Historia de la Filosofía, Estética y Filosofía de la Cultura de la Universidad de Barcelona. Especialista en la obra de filósofas del siglo xx como: Simone Weil, Jeanne Hersch, Edith Stein y María Zambrano, pensadora sobre la que ha publicado diversos artículos y los libros: *Entre el alba y la aurora. Sobre la filosofía de María Zambrano* (Revilla Guzmán, 2005) y *La palabra liberada del lenguaje. María Zambrano y el pensamiento contemporáneo* (Revilla Guzmán, 2013). Además es directora del Seminario Internacional María Zambrano y de la Revista *Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"*.

A continuación, se reproduce esa amena y reveladora entrevista centrada tanto en Rosa Chacel como en María Zambrano. Debido a sus líneas de investigación, Carmen Revilla evita las generalizaciones y solo responde en relación a Zambrano, no obstante, su vasto conocimiento sobre esta filósofa y sobre el contexto político, histórico y cultural de España permiten comprender tanto los puntos de encuentro entre estas dos intelectuales como el lugar que tiene en sus obras la escritura autobiográfica, de manera particular la confesión.

Laura Cordero: *Las afinidades entre Rosa Chacel y María Zambrano son tan profundas que parecieran tener un origen más allá del hecho de haber*

vivido una misma circunstancia histórica y cultural, así como más allá de compartir una amistad que se remonta a la década de los veinte, ¿no lo considera así usted?

Carmen Revilla: Compartir la misma circunstancia histórica (la guerra civil y el exilio español) y la pertenencia común al círculo de Ortega, es muy importante. Sin embargo, se tratan de dos autoras claramente diferenciadas. María Zambrano considera a Chacel una de sus amistades intelectuales decisivas en su trayectoria, aunque con encuentros y desencuentros. Sobre el tema escribí un artículo en la revista *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, en el que relaciono sus diferencias con el modo de enfocar su condición de mujeres. En todo caso, a este tema le ha dedicado una atención especial Elena Laurenzi.

Laura Cordero: *Hasta qué punto la postura que tanto Chacel como Zambrano adoptan en la reflexión sobre las relaciones entre vida y escritura las hace más cercanas a la estética de los movimientos de vanguardia que a la propuesta artística de José Ortega y Gasset, quien proponía una forma de escritura inclinada más a lo conceptual o desvinculada de lo vital. ¿Cuál es su opinión al respecto?*

Carmen Revilla: En “Nostalgia de la tierra”, ensayo acerca de la pintura, Zambrano se refiere a las vanguardias como un movimiento artístico que ha perdido el contacto con la tierra y con lo real; es decir, que se ha intelectualizado. Apreciación que parece acercarla a Ortega quien en *La deshumanización del arte* se refiere a las vanguardias como un arte vinculado con las élites intelectuales que ha perdido su relación con el hombre. Para ambos filósofos el arte es indicio de lo que pasa en la sociedad. Ahora bien, la importancia que para Zambrano tiene el arte, en especial la pintura, consiste en que nos hace ver. En *Algunos lugares de la pintura* se detiene de modo particular en el Museo del Prado, en la figura de Santa Bárbara o en *La Tempestad* de Giorgione. Pero también en la pintura contemporánea, como las obras de Ramón Gaya y de Luis Fernández, en las que encuentra la presencia de lo sagrado. Respecto a su compleja relación con Ortega y Gasset, hay que tener en cuenta que

Zambrano se independiza de su tutela, según ella misma reconoce, desde el artículo "Hacia un saber sobre el alma" publicado en 1934.

Laura Cordero: *La apreciación de Zambrano respecto a la totalidad de su obra es la de "una naciente e imposible autobiografía"¹. Mientras que Chacel considera Estación. Ida y vuelta, su primera novela, como una autobiografía a pesar de no coincidir con eventos de su vida. ¿A qué atribuye usted estas similitudes en la manera en que ambas autoras conciben sus respectivas obras?*

Carmen Revilla: Bajo la salvedad de que a Chacel no la conozco bien, el asunto de considerar la obra de Zambrano como "una naciente e imposible autobiografía" quizá tenga que ver con su forma de entender la filosofía. En uno de los escritos que conforman *Hacia un saber sobre el alma*, en el que hace la reseña sobre una biografía acerca de Descartes, dice que un filósofo parece no tener biografía ya que su biografía son sus pensamientos. Aunque se trata de un texto inicial, anterior al exilio, defiende que hacer filosofía consiste en reducir el propio caos; en llevar a expresión racional y a unidad nuestro encuentro con el mundo.

Antoni Marí, poeta y profesor catalán que conoció a Zambrano relata que ella le dijo que todo lo que había escrito lo había vivido antes, incluso el "motor inmóvil"². Es decir, Zambrano entiende la filosofía como un llevar a expresión la propia vida. En este sentido, lo que escribe adquiere carácter autobiográfico, sin ser una narración de los acontecimientos de su vida.

Algo me hace pensar que esto puede tener que ver con Rosa Chacel porque no es exclusivo de Zambrano sino una característica de las autoras, un modo particular de filosofar. Es algo que, si bien con otro registro, otro tipo de lenguaje y otro marco teórico, encontramos en Simone Weil por la que Zambrano, por cierto, se interesó de manera especial. En su biblioteca, ubicada en la Fundación María Zambrano, están las obras de Simone Weil

1 Rosa Chacel (1989: 85).

2 Para una mejor comprensión del término, véase "La metáfora del corazón" (en María Zambrano, 1977: 63-77).

subrayadas, lo que indica que no solo la conoció, sino que la leyó y la tuvo en cuenta. Como decía, su estilo de escritura tiene que ver con la forma de entender la filosofía.

Laura Cordero: *Me llama la atención que tanto Zambrano como Chacel entienden y ejercen de manera similar la escritura autobiográfica, una que si bien es ejercicio de introspección, está muy alejado de enaltecer y engrandecer al yo y que, en cambio, es el medio a partir del cual se somete a un minucioso escrutinio interior que pone en marcha la búsqueda del yo. Es decir, que la autobiografía más que afirmar lo que el individuo es, es la oportunidad de indagar en quién y cómo es. ¿Estaría usted de acuerdo con esto?*

Carmen Revilla: En uno de los primeros artículos de María Zambrano que también está en *Hacia un saber sobre el alma*, titulado “¿Por qué se escribe?”, dice que escribir consiste en sacar de uno mismo y afirma textualmente: “Sacar algo de sí mismo es todo lo contrario que ponerse a sí mismo”³. Pero lo que sacamos de nosotros, de alguna forma es lo que previamente hemos recibido, de aquí la afirmación de *Los bienaventurados*, última obra publicada por Zambrano: “Sólo se vive verdaderamente cuando se trasmite algo. Vivir humanamente es transmitir.”⁴ Pero transmitir no es ponernos ni construirnos a nosotros, sino dar cauce a lo que nos llega, a lo que vamos viviendo. Puesto que Zambrano valora lo recibido, también valora la capacidad de incorporarlo, de darle cauce, de hacerlo pasar. En este sentido, además de filósofa también es una literata. Y más que una teoría, a Zambrano parece interesarle transmitir el filosofar en sus escritos.

Laura Cordero: *Zambrano en 1943 y Chacel en 1971 escribieron ensayos acerca del tema de la confesión. ¿Hasta qué punto considera usted que la reflexión acerca de este tema es la continuidad de la influencia del*

3 La cita proviene de *Hacia un saber sobre el alma* (Zambrano, 2008: 40).

4 Zambrano, 2004: 106-107.

pensamiento de José Ortega y Gasset, o hasta qué punto es un distanciamiento con el pensamiento de dicha figura intelectual?

Carmen Revilla: No podría asegurar que la confesión sea una herencia de Ortega en Zambrano, mucho menos podría decir si lo es en Chacel. Lo que sí es una herencia orteguiana en Zambrano es su interés por los géneros literarios y por las formas de expresión, un tema sobre el que escribe explícitamente. De hecho, es significativa la importancia que concede a *Las meditaciones del Quijote*, que no consiste en un tratado sino en meditaciones, aunque transmiten un proceso y atienden a la cuestión de los géneros literarios. Si bien no le puedo decir hasta qué punto su idea de la confesión está en deuda con Ortega, me inclino a pensar que Zambrano se interesa por lo que es la confesión como género literario por cuenta propia. Considera a la confesión y a la guía como géneros de otras horas, porque se han cultivado en otros momentos de la historia, pero se han perdido en el siglo xx. Zambrano se propone recuperarlos en tanto géneros esencialmente vinculados a la experiencia.

Por otra parte, la confesión se trata un género que ella relaciona con el lector porque de alguna forma se ve implicado en lo que lee. Esto entronca con lo que comentaba hace un momento sobre el proceso de trasmisión y con lo que Zambrano comenta al inicio de las *Notas de un método* cuando dice que, curiosamente, la filosofía desde sus orígenes se ha presentado sola, sin dar indicios de lo que ha necesitado previamente. La confesión, en cambio, saca a la luz el proceso previo, la parte en sombra. Es sintomático que una de las antologías más famosas sobre María Zambrano, cuya edición estuvo a cargo de Jesús Moreno Sanz –quien conoció a Zambrano, es estudioso de su obra y director de la edición *Obras completas*– titule la antología *La razón en la sombra*. En mi opinión, en los escritos de Zambrano encontramos el cultivo de una forma de racionalidad que es, en definitiva, una creación de la razón en la sombra: la razón poética, un uso distinto de la razón, una forma de racionalidad que consiste en generar algo nuevo a partir de la atención a lo que queda en el subsuelo, lo que queda por debajo, o por detrás. La confesión como género literario y forma de expresión, intenta transmitir precisamente esto.

Laura Cordero: *Continuando con el tema, ambas autoras conciben a la confesión como forma de conocimiento, uno distinto del racional. ¿A qué atribuye usted que lleguen a concebir de la misma manera a la confesión? Cuando autores como J.M. Coetzee se detienen a reflexionar en los distintos engaños que pueden esconderse detrás de la confesión.*

Carmen Revilla: Más que un conocimiento diferente del racional, diría que implica un uso distinto de la razón. No es irracional en sentido estricto, sino el ejercicio de otra forma de racionalidad, una que cuenta mucho con la memoria y coincide con la actitud ante la realidad adoptada. El poeta, por ejemplo, a diferencia de la racionalidad que adopta el filósofo, atiende a lo que nos pasa desde la dispersión y pluralidad; pero el resultado es racional, no se trata de una creación arbitraria. Con respecto a Coetzee, un autor muy interesante, pero no sé cuándo dice esto. Quizá eso también tenga que ver con la clase de escritura de estas mujeres que es especialmente fiel a lo recibido y especialmente libre. Yo lo he encontrado en filósofas, es más difícil encontrarlo en filósofos; pero tal vez sea extensivo a los escritores.

Cuando Zambrano habla de la confesión está pensando en San Agustín y en Rousseau, es decir, en autores. Aunque posiblemente su forma de entenderla sea distinta a la de un autor que remite a otros que hacen de su propia confesión una creación, y no un proceso de transmisión o un intento de hacer cuentas con lo recibido. La valoración de la receptividad es importantísima en Zambrano y como sabes, si has estudiado filosofía, es algo que corresponde a Aristóteles, a la época clásica, pero que en buena medida se pierde con la modernidad. La filosofía moderna, a partir de Descartes, es una filosofía que atiende prioritariamente al yo y convierte en problemática la relación entre los contenidos de conciencia, esto es, entre las ideas y las cosas. Para Zambrano esto ha conducido a una dramática situación de soledad.

La preocupación por el yo es moderna y en el texto “Para una historia de la Piedad” a partir de la consideración de que el problema de la filosofía moderna es la soledad, aboga por la piedad, recuperación de lo que para los griegos fue un saber tratar con lo “otro” –tema central en su obra, al

que dedica especial atención en *El hombre y lo divino*. La filosofía moderna construye los altos muros del sistema como una especie de protección frente a la realidad pero pierde el contacto con ella. Esto es algo que Zambrano encuentra, como dije antes, en el arte de vanguardia de principios del siglo XX, época en que los artistas transmiten sus impresiones y subjetividad pero pierden el peso de lo real.

Laura Cordero: *¿Considera que hay alguna diferencia entre el movimiento modernista y el vanguardista y de ser así, a cuál de ellos pertenecen Zambrano y Chacel?*

Carmen Revilla: La clasificación dentro de ismos, en el caso de Zambrano y en el de Chacel creo que es muy compleja y no acaba de funcionar porque siempre están en una situación liminar, en la frontera. El problema de Zambrano es que no ha estado incorporada a la universidad, es decir, se ha dado a conocer en la enseñanza universitaria como filósofa prácticamente hasta ahora.

Si estás pensando en el modernismo como generación del 27, su conexión con ésta es clarísima. No obstante, dentro de lo que es la generación del 27 sin duda hay más afinidad con García Lorca que con Guillén pues en esta generación hay muchas modulaciones, de modo que es complicado el empeño en caracterizarla por su adscripción a algo. Ambas autoras resultan muy indisciplinadas. Zambrano es discípula de Ortega, pero es la discípula heterodoxa por la enorme libertad que supo ganar, una libertad que, por otra parte, se debe a motivos circunstanciales: el exilio, por ejemplo, si pudiera decirse que tiene algo positivo, es la libertad que les ofrece hasta el punto de que Zambrano lo considera irrenunciable.

Hay una anécdota famosa, que cuenta en su artículo sobre Ortega en *España, sueño y verdad*, en la que Zambrano narra el momento de su salida desde Barcelona como exiliada. Nos dice que tenía los materiales de los cursos ordenados como algo valioso que pensaba llevar con ella. Pero en determinado momento decidió dejarlos para contar sencillamente con lo que le era significativo, con la confianza de que lo aprendido iría surgiendo según lo fuera necesitando. Eso es bonito e interesante porque

efectivamente surgen ideas en sus escritos que tienen un aire orteguiano inconfundible pero no está la referencia ni la página porque se trata de un tipo de escritura en la que incorpora con libertad lo que necesita. Sin verse obligada ni a estudiarlo ni a continuarlo, sino decidida a contar con ello, y en ese sentido es enormemente fiel. Era una mente libre y contar con lo que se le enseña, es muy nietzscheano.

Laura Cordero: *¿Qué importancia considera que tiene la exploración de las entrañas, en términos de Zambrano, o el sondaje del abismo interior, en términos de Chacel, en el proyecto fundacional del nuevo hombre a principios del siglo xx?*

Carmen Revilla: Insisto en que solo te puedo decir algo acerca de Zambrano. El tema de las entrañas en Zambrano es decisivo porque son la sede del padecer, entonces es donde se graba lo que realmente vivimos y es con lo que ella cuenta. Para ella pensar es descifrar lo que se siente y lo que se siente es lo que queda grabado en las entrañas.

Laura Cordero: *¿Si pudiera dar algunas claves al lector que se inicia en el pensamiento de Zambrano, cuáles serían éstas?*

Carmen Revilla: ¿A qué te refieres con claves?

Laura Cordero: *A categorías importantes para entender su pensamiento, como lo es la de memoria, o bien, la de sujeto.*

Carmen Revilla: La noción de sujeto está vinculada con lo que es la modernidad y en líneas generales se considera a Zambrano como una autora crítica con la modernidad, es decir, con la filosofía que nace con Descartes porque introduce lo que ella llama un pensamiento cauteloso. Zambrano, por el contrario, aboga por la confianza, por la actitud confiada ante lo real, mientras que el pensamiento cauteloso, como te comentaba hace un momento, conduce a la soledad. En ese sentido, tiene una cierta actitud crítica con respecto a la modernidad, que más que rechazo es convicción de que se trata de una etapa que ha llegado a su culminación y final, que ha de ser superada. Es un momento en el desarrollo de nuestra historia de la civilización uno que, sencillamente, ya hemos pasado.

A finales del siglo xx, los ideales de la modernidad llegan a un momento de culminación, dando lugar a una crisis que es resultado del desmoronamiento de esos mismos ideales y al surgimiento de algo nuevo y diferente. Entonces, el concepto de sujeto está íntimamente vinculado a la modernidad, no es zambraniano. La filosofía moderna identifica la noción de sujeto con la de conciencia mientras que ella se interesa por otro tipo de sujeto, uno que propone desde *Hacia un saber...* y que consiste en la recuperación del alma en tanto sujeto, pero el alma no es conciencia. Tiene un sentido aristotélico del alma como un principio vital que nos conecta con la realidad lejos de constituir un recinto cerrado y susceptible de ser analizado.

Ahora bien, como clave para leerla, diría que es importante tener en cuenta que trasmite el filosofar, más que teorías. Sus escritos constituyen una invitación, *Claros del bosque* y *La tumba de Antígona* se tratan de un guiño a *Caminos del bosque* de Heidegger, aunque si no conoces de filosofía no te resulta familiar. En *La tumba de Antígona*, Zambrano dice que cuando decidamos acercarnos a los claros del bosque y deambular por los senderos, el pensamiento empezará a aclararse. Entonces hace una doble invitación, por un lado, a detenernos en lugares de visibilidad. Le interesa mucho esta capacidad de ver y al principio de *Claros del bosque*, dice que los claros no hay que buscarlos porque son algo que uno encuentra, pero sí hay que saber distinguirlos y detenernos. Por otro lado, invita a atender al fondo creador de la memoria la cual tiene un movimiento de ida y vuelta; es necesario volver sobre lo vivido porque mientras lo estamos viviendo, no lo vemos.

Referencias

Coetzee, J.M. (1992). "Confession and Double Thoughts: Tolstoy, Rousseau, Dostoevsky". *Doubling the Point. Essays and Interviews*. Cambridge (Massachusetts), London: Harvard University Press.

Chacel, Rosa (1971). *La confesión*. Barcelona: Edhasa.

Chacel, Rosa (1989). *Estación. Ida y vuelta*. Madrid: Cátedra.

Heidegger, Martin (2010). *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza.

- Moreno Sanz, Jesús (2004). *La razón en la sombra. Antología crítica*. Barcelona: Siruela.
- Ortega y Gasset, José (2005). *Las meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.
- Ortega y Gasset, José (2016). *La deshumanización del arte*. Barcelona: Espasa.
- Revilla Guzmán, Carmen (2005). *Entre el alba y la aurora. Sobre la filosofía de María Zambrano*. Barcelona: Icaria.
- Revilla Guzmán, Carmen (ed.) (2013). *La palabra liberada del lenguaje. María Zambrano y el pensamiento contemporáneo*. Barcelona: Bellaterra.
- Revilla Guzmán, Carmen (2011). "La mujer y las mujeres en la obra de María Zambrano". *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, n. 35. 91-108. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3932781>
- Zambrano, María (1955). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zambrano, María (1977). *Claros del bosque*. Barcelona: Seix Barral.
- Zambrano, María (1994). *España, sueño y verdad*. Madrid: Siruela.
- Zambrano, María (2004). *Los bienaventurados*. Madrid: Siruela.
- Zambrano, María (2008). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza.
- Zambrano, María (2011). *Notas de un método*. Madrid: Tecnos.
- Zambrano, María (2012). *Algunos lugares de la pintura*. Madrid: Eutelequia.
- Zambrano, María (2019). *La tumba de Antígona*. Madrid: Alianza.

El grupo de actores como motor de dramaturgia: entrevista a Manuel García Migani

*The group of actors as playwriting's engine: An Interview with
Manuel García Migani*

Ana Cecilia Arcuri

Universidad de Buenos Aires, Argentina
aniarcuri@gmail.com

Ana Arcuri: *¿En qué aspecto focalizarías para afirmar que en tu obra hay creación colectiva?*

Manuel García Migani: Creo que lo que habría que pensar para responder esa pregunta es de qué hablamos cuando hablamos de creación colectiva, porque yo creo que en el teatro puede referirse a muchas cosas. Por un lado, es un término que aparece en los 70 como una forma de creación colectiva, que viene del teatro popular. Yo he trabajado años con el “Flaco” Suárez. Me parece que es una propuesta de pasar de una cosa verticalista, de director-autor, a tener un entramado más integral de todo el *staff* artístico creando dramaturgia y puesta en escena, como una alternativa frente a la cuestión del director y el dramaturgo, a pesar de que igual siempre estaba el nombre del director. En ese sentido, la creación colectiva se refería a una cuestión dramaturgic. Por otro lado, si uno toma

de manera literal el término, no como que define el trabajo del teatro popular de los 70, no hay manera de que el teatro no sea una creación colectiva.

Entonces, si lo tomamos de manera literal, afirmarí­a por supuesto que sí, *Tu veneno en mí* es una creación colectiva, como toda obra de teatro que existe. Lo que difiere de la concepción de los 70 es que en el sistema de trabajo de *Tu veneno en mí*, que es el sistema de trabajo que yo usé para otras obras y con el que por lo general yo trabajo —no es algo que yo inventé, hay mucha gente que trabaja en esa línea— la idea de creación colectiva es una red de trabajo, donde los actores y las actrices tienen la tarea de crear, de aportar actuación, no argumento o puesta en escena.

Yo trabajé en varias creaciones colectivas con el Flaco [Suárez] —desde el año 2000 hasta hace poco trabajé con él— y ahí sí nosotros [los actores] proponíamos dramaturgia, texto, puesta en escena, y él después venía, las veía, e íbamos amalgamando esa situación. Acá la diferencia es que yo estoy como director y autor muy presente todo el tiempo, al mismo nivel presencial que los actores, y voy aportando elementos desde lo que sería la dirección y la dramaturgia, para que los actores y las actrices no tengan la responsabilidad de improvisar texto. Cuando digo texto, me refiero a argumento, porque texto actoral siempre están aportando. Es justamente eso, tratar de lograr que el actor o la actriz puedan estar enfocados en el texto actoral, que tiene que ver con proponer actuación, generar la sensibilidad que necesita una escena, la atmósfera, el clima, las emocionalidades, las cuestiones sonoras y visuales que genera la actuación, pensándola como un recorrido de estados y emociones.

La idea de este sistema de trabajo es que si el actor o la actriz están enfocados en generar texto dramático o puesta en escena, eso es contraproducente para su propuesta corporal. El texto, la dramaturgia y la dirección son, creo yo, parte del cerebro de la obra, la parte mental; la actuación es el cuerpo, el alma, el espíritu y el corazón. Si vos tenés actores y actrices mentales, organizando ideas, creo que el teatro pierde mucho. El actor o la actriz pierden la relación con su cuerpo, con la sensibilidad,

incluso con la sensualidad del trabajo corporal físico. Ellos son el cuerpo de la obra, nada más y nada menos.

Es una creación colectiva, pero de una nueva forma. No es mía, la propone sobre todo Alejandro Catalán —con quien estudié—, que viene de la escuela de Bartís (Ricardo). Es una creación colectiva en donde se define claramente cuáles son las partes, y el director autor está casi en el mismo punto —en *Tu veneno...* yo generaba texto y puesta simultáneamente—.

Hay una larga tradición de improvisación: ese acto tiene más que ver con las ocurrencias, y el cuerpo termina siendo un canal de las ideas que se generan en la mente. La actuación no es un trabajo cerebral; es físico, más parecido al deporte que a la literatura. Le cayó la maldición de la palabra y el sentido de la palabra, por eso estamos educados para improvisar pensando ideas. Así, los cuerpos terminan neutralizados y estandarizados; son el canal cuando deberían ser el origen de una vibración que hay que desglosar, que ni siquiera tiene la obligación de ser legible. El cuerpo es texto: textualidad, materialidad. Yo trabajé de esta misma manera con *Mi humo al sol*. Todo el tiempo estaba empujando a actores y actrices a pensar en que mientras menos se entienda, mejor. Es sacar responsabilidad. Mi idea como participante de esa creación, como director-autor, es ir diciendo qué hacer para ponerle palos en la rueda todo el tiempo a la mente y que el actor esté creando más.

Ana Arcuri: *¿Tenías escritas o pensadas previamente las escenas que dieron lugar a la obra?*

Manuel García Migani: No. Yo doy un taller de entrenamiento actoral desde hace algunos años. Entonces, se armó un grupo chico, como unas 14 personas, una muy buena camada, como dicen, y empezaron a aparecer materiales que estaban buenos, que nos gustaban. Hicimos una muestra, como siempre, con escenas. La muestra nos encantó; a mí me parecía que había un material ahí, interesante, con el que me daban ganas de seguir trabajando. Lo mismo les pasaba a los actores y a las actrices y, desde esa iniciativa, empezamos a trabajar. Teníamos específicamente cuatro o cinco escenas. Estas fueron creadas según el sistema de trabajo (mencionado anteriormente) con el que entrenamos, que intenta formar un actor y una

actriz que pueda generar actuación. El argumento es lo último que aparece. Nos interesa la actuación; algo está pasando ahí y el argumento viene a coronar esa situación, no a originarla.

La hipótesis es que el material que aparece es actoralmente más interesante, más lleno de texturas, de capas, de posibles lecturas no necesariamente unidireccionales. El cierre argumental sería lo último que aparece y, como tal, es lo último que tiene que aparecer. Esta hipótesis intenta escaparle a una actuación más ligada a la representación y buscar actuación que se invente a sí misma. Si yo digo: “Estás enojado con tu hermana”, eso es un caldo de cultivo para ciertos estereotipos que tenemos de cómo se ve alguien enojado. Plantear las cosas desde lo mental para mí es —al contrario de lo que se ve en general— complicarle la vida a los actores. Ahí aparecen los cuerpos estandarizados, la representación de. El sistema busca preguntarse qué está diciendo ese cuerpo, la emoción como algo que se descubre y no que se plantea. Básicamente se trata de poner a los cuerpos en algún tipo de tensión, dinámicas que parten desde imágenes o premisas netamente físicas. A partir de lo que empieza a vibrar desde dos cuerpos, todo empieza a narrar: el espacio, cómo está el cuerpo, cómo se relaciona con otros cuerpos. Eso empieza a destilar una tensión dramática. Yo trato de buscarla, y la encuentro porque yo estoy como observador y pienso que ahí hay algo. Yo doy una consigna y los cuerpos empiezan a hablar.

Ana Arcuri: *¿Vos pensás que desde ahí nace la dramaturgia? ¿Desde ese lugar de observación de cómo interactúan, cómo se mueven, cómo se distribuyen o llenan el espacio los cuerpos? ¿Podría ser un punto de partida?*

Manuel García Migani: Sí, el punto de partida siempre es el cuerpo, lo que destila y vibra un cuerpo. Lo que pasa es que, claramente, como el observador va a ver según su sensibilidad, su formación, sus lecturas, sus ideas, sus gustos, son distintas las percepciones. Claramente uno empieza a delinear una dramaturgia porque empezás a llevar eso a un lugar. En ese sentido, no existe la posibilidad de una mirada objetiva. Como el teatro se origina cuando alguien está mirando, creo que la dramaturgia empieza a

funcionar primero en el cuerpo de los actores y las actrices y encuentra forma cuando el observador empieza a definir.

Volviendo, los ejercicios siempre son lineamientos, consignas físicas, lúdicas, que tienen que ver con imágenes. Tiene que ver con llevar al actor y a la actriz a buscar cualidades, sensibilidades. Nunca es argumental, mental. Tienen más que ver con pensar, por ejemplo: “Estoy parado acá, respiro, la respiración se vuelve más caliente y eso me hace recordar vacaciones de la infancia”. Siempre son delirios que no hay que representar, cosas irrepresentables. (Lo contrario) sería darle algo masticado. Hay algo muy impositivo, inherente al teatro porque hay alguien diciendo y llevando, pero la idea es abrir el juego al actor. No darle la cosa cocida: darle los ingredientes y ver qué mezcla hace.

En el sistema de funcionamiento intelectual en el que vivimos está tan devaluado el cuerpo —pareciera ser que en el teatro a nadie le importa lo que pensás si actuás— que pareciera ser que, si dirigís, podés decir algo. Eso es tremendo, porque el teatro es cuerpo. No hay un valor más importante en las palabras; actuar, generar sentido desde físico, corporal, emocional, intuitivo, es complejísimo. El texto actoral (consta de) espacio, vínculo con el otro cuerpo. La particularidad de lo físico respecto de lo teatral, la particularidad de cada cuerpo, no la tiene nadie. Tu forma de mirar, de sentir las frustraciones, de excitarte, es única e irrepetible. Mientras uno más conoce su manifestación expresiva, mejor puede actuar. La actuación siempre está en un lugar complicado porque la define lo cualitativo. Si hay que actuar de enojado, uno puede gritar y ser espectacular, pero otro puede hacer un silencio total y que también sea una bomba. Es casi imposible de definir por lo cuantitativo. El intento es descubrir la actuación de cada uno. Esa particularidad, sensibilidad, es algo que se puede entrenar.

Para hacer una síntesis: hago ejercicios que buscan generar algún tipo de tensión dramática y/o sensibilidad en el trabajo del actor y la actriz, nunca son líneas argumentales a representar. Se busca alejarse de una actuación que representa, generar pequeños caldos de cultivo de material escénico y de ahí ir “deshilando”, como si fuera una línea. Y lo último: pasar

de pensar la improvisación como ping-pong, tipo pregunta-respuesta, y pasar a entenderla como un tejido, en el cual uno va armando una trama entre cosas que se van definiendo por acumulación en el tiempo, de cocción lenta. En ese tejido entra el autor-director que está observando.

Ana Arcuri: *¿De qué manera llegan a la escena los textos que no son originales de la obra, como los poemas de Juan L. Ortiz y Pessoa, y las canciones de Madonna y Shelley Duvall? ¿Cómo se amalgaman en medio de los textos originales?*

Manuel García Migani: Como el origen de la obra son cuatro o cinco escenas que había, empecé a pensar cómo hacer para que este material fuera parte de un mismo mundo. Empecé a tejer hipótesis, a pensar una línea. Rápidamente pensé que era difícil (encontrar la línea); eran escenas muy distintas. Yo intuía que podían ser parientes. Rápidamente para mí apareció esta referencia: esto no va a poder ser. Entonces probé correrme del sistema narrativo, de una estructura narrativa más clásica, y pensarlo como algo más intuitivo y arbitrario. Puede estructurar mejor lo sonoro que la lógica argumental. En la línea narrativa clásica esto no se iba a unir nunca; entonces, empecé a buscar poesía. Quise que lo que empiece a vincular todo esto fuera una materialidad ligada a la poesía, que es más libre, que hace un poco lo que quiere, en oposición a una cuestión narrativa más clásica: conflicto, desarrollo.

La propuesta era forzada; nada iba a poder fluir. Teníamos a los mormones, alguien que hablaba con un fantasma, alguien pegándole a sus compañeros de clase; todo era tan disímil que, de entrada, había que forzar algo. Ahí es cuando apelo a la poesía, a lo musical, encontrar algo que pueda unir arbitrariamente estos mundos, más que hacer de todo eso un solo mundo.

Ana Arcuri: *¿Entonces ahí empezó la búsqueda de nuevos textos?*

Manuel García Migani: Claro. Ahí empecé a leer poesía, cuando entendí que tenía que buscar la forma de vincular todo esto, de que fuera parte de algo, para ver si podía encontrar una lógica que fuera más libre. Allí, el valor está más puesto en la musicalidad de la palabra, en cierta sensibilidad, que

en la causa-consecuencia. Esa cuestión aristotélica, el desarrollo de una acción, no iba a ser el camino. Si no, hubiera tenido que escribir cuatro o cinco obras, una obra larguísima o una obra para cada escena. Ahí me dije que lo que tenía que estructurar era una forma poética. La poesía habla de sensaciones, de pequeñas sensibilidades, porque busca conectar con ellas, con impresiones; usa las palabras con mayor libertad, no tiene el peso de la línea narrativa.

Pensé: que esto tenía que ser más una poesía que una obra de teatro, con su montaje. Comencé a leer. Apareció Pessoa, Juan Ortiz y Marina Tsvetáyeva. La selección fue muy arbitraria. Siempre me dije que tenía que leer más y ese fue el momento para agarrar la poesía. La poesía apareció como un factor estructurante. “¿Cómo sería una obra más parecida a la poesía que a la narración?”, me pregunté.

Ana Arcuri: *A partir de eso, ¿cómo actuó la incorporación de esos textos?*

Manuel García Migani: Fue muy intuitivo. Yo me hice de varios autores: los leía y no entendía muy bien qué hacer con eso. Los tenía, los llevaba a los ensayos. Seleccioné poemas, se los hacía leer a los actores, los leíamos. Empecé a intentar escribir, en tono más poético. Así entendí el funcionamiento de la poesía, para poder meter los otros poemas. Hay dos poemas míos, uno al final y otro en el medio. Así fue como entraron a escena.

En la obra, la mirada va saltando por lugares y elige caprichosamente posarse en núcleos. Otra imagen que me gusta es la pelotita de la televisión retro que señala la letra en el karaoke: si esa pelotita se volviera loca, saltaría hacia atrás y hacia adelante, volvería y seguiría, y así se armaría una nueva configuración.

En cada dramaturgia, en cada proyecto, siempre tengo una *playlist*. Por eso para mí fue tan revelador lo de la poesía, porque entendí que mi teatro estaba muy vinculado con eso. Claramente he escuchado muchísima más música que lo que he leído. Por lo general, se terminan metiendo algunos temas (de la *playlist* al proyecto), pero otros no. En *Tu veneno en mí* se hizo

literal el vínculo con la música. Todos los temas que aparecieron están completos, de principio a fin. Eso también es una particularidad porque la *playlist* entró entera: están todos los temas que yo escuchaba para pensar la escena. Los temas musicales en este caso no eran una imagen o un sonido, sino texto de la obra. Lo sonoro ordena, estructura la obra. De hecho, también la puesta en escena. Por momentos hay mucho ruido, visual y literal, porque están todos los actores en escena. Esto sucede porque para mí era muy importante la materialidad sonora de la obra. Fue difícil porque algunos actores tendían a hablar más despacio. La disyuntiva era si se debía escuchar más lo del primer plano y para mí todo tenía que escucharse. Si se perdían algunas palabras del texto central no era malo, importaba que se trasladara esa sensación de lleno sonoro. También los silencios que se generaban cuando se iban todos; o todo el ruido que la obra generaba para que la última escena fuera muy silenciosa, calma. Lo sonoro como estructurante, como estructural. La centralidad del discurso, o la focalización es todo un tema, porque también hay mucha música. Pero entiendo que no hay nada más frustrante que ir al teatro, ver que algo pasa, no escuchar y pensar que te estás perdiendo de algo. En ese sentido, todo tiene que estar muy claro.

Lo sonoro fue tan importante que trabajé con Virginia Diblassi, que es actriz, cantante y se ha especializado en el trabajo de la voz. Ella apareció hacia el final, porque me pareció que alguien de afuera tenía que venir a trabajar ese material sonoro, ordenarlo. Con ella trabajamos la cuestión de los decibeles, los contrastes sonoros, la música, el volumen, todo lo técnico sonoro. Ordenar lo sonoro fue tan importante. Yo literalmente me fui, tenía un viaje pactado y dejé la obra en manos de Virginia para el estreno. De ese trabajo también empezaron a surgir nuevas cosas, volvía a mover los asuntos y a llevarlos a otro lugar. Es una obra que sentí que podía ensayar toda la vida porque se movía una pieza y cambiaba todo: es como un tetris.

Ana Arcuri: *¿Considerás como forma de construcción la incorporación de los materiales externos?*

Manuel García Migani: Sí, totalmente. Son peldaños que permitan seguir caminando hacia lugares. Eso siempre está; a la música yo la escucho una y otra vez —los temas hasta se me arruinan— preguntándome qué es lo que hay ahí que no es solo la letra ni la música, eso tan inexplicable que aporta. Encontrar un tema me genera un gran nivel de claridad. En *Tu veneno en mí*, cuando se definió en mí que lo sonoro, lo poético por lo sonoro, lo musical, es estructurante, los referentes se metieron en la obra, dejaron de estar en la nube y se transformaron en la superficie. Se hicieron parte del texto, textualidad.

Ana Arcuri: *¿Cómo se realizó el proceso de selección y ensamble de materiales que derivaron en la obra?*

Manuel García Migani: Hubo mucho material que quedó afuera. Fue raro, porque es tan arbitraria la estructura de la obra que era difícil encontrarle una síntesis. Para mí, es una obra que podría durar para siempre. En todas las obras está el chiste de la segunda parte o la precuela. Yo creo que en ese sentido está buena la pregunta, porque no sé si tiene respuesta.

El proceso de la obra fue muy largo, por su estructura. Ahora siento que la obra es como es y no podría ser de otra manera. Al mismo tiempo, creo que podría tener muchas versiones. De todos modos, en un momento de la mitad para adelante de la obra, mete la cola la narrativa más clásica, para encontrar un final; para eso, tenemos que ir a un lugar. Hay algo en cerrar la obra que necesariamente se da. Podría haber sido más loca la obra, más irreverente, más poesía, pero apareció ese famoso hilo que empieza a tirar, a traccionar las cosas hacia un lugar. Y eso fue la tripleta de la hija-madre-hermana gemela, que se vinculó con el chico golpeado-padre, el reclamo de la madre del chico al padre abandonado. Ese núcleo narrativo fue lo que empezó a traccionar hacia el final, pero de manera muy arbitraria, porque no se resuelve en la reunión de padres. La obra no se queda a resolver el problema, sino que no resuelve nada. Esto lo pienso ahora: la obra tiene necesidad de hacer pie en lo narrativo.

Hay una escena, que no se ve pero que se intuye, en la que el hermano le pide al abogado que vaya al depósito de autos chocados a buscar el

tapado que la mujer tenía puesto y que ella le está pidiendo. El abogado no se anima, pero en el depósito se encuentra con esta mujer que es un medio bruja, medio intuitiva, que le cumple la misión. Acá empiezan las arbitrariedades. Se da un pequeño poema sobre Plutón; al principio también están mencionados los planetas. Para mí esa mujer es la energía de Plutón, que es la energía escorpiana, la vinculación con la muerte, la posibilidad de entrar a la muerte, a vincularse con ella, no rechazarla. Es ella la que va a meterse al depósito y busca el tapado; así, de alguna manera, el abogado resuelve devolviendo ese tapado a la muerta —en realidad, se lo pone su hermano y con eso da un cierre con el fantasma—. Yo ahí siento que la obra quiere encontrar un final pero, al mismo tiempo, el hilo tenía la particularidad de tener que ir a buscar los puntos, como en los juegos en los que hay que unir puntos para que se forme un dibujo. Me parecía interesante lo que me hacía hacer a mí, como dramaturgo, la obra: ir a buscar unir esto. Era una obra que me obligaba a ir a buscarla, en vez de estar en mi escritorio inventándome cosas. Si bien pasó esto con lo narrativo, no quiere decir que lo poético musical no hiciera de las suyas al armar este relato tan particular, que dispara hacia lugares que no son los más esperables.

Ana Arcuri: *¿Cómo descubrieron o insertaron el hilo conductor? ¿Fue una necesidad, una evidencia o una decisión estructurante? ¿Cómo realizaron la selección temática: por consenso o por lo estructural?*

Manuel García Migani: Fue una necesidad, una evidencia y una decisión estructurante. También una revelación. Yo ahora hablo con vos y pienso que el accidente fue lo que traccionó el final. En el auto suena la radio con estas minas que ya conocíamos y aparece esta mujer medio Plutón que es la única que puede resolver el problema del abogado, que es esposo de, etc. Cuando un sistema se instala, empieza a funcionar solo. Esta cuestión de arbitrariedad de escenas, que aparecieron antes de una narración que las uniera, empezaron a formar su propia narración, más ligada a la libertad poética, musical, pero que se revela como tal. Inevitablemente termina siendo una línea narrativa. Más intuitiva, más sonora que argumental, pero termina siendo una especie de línea, que tracciona la obra y la transforma en obra, en algo que empieza y termina. Si la obra fuera realmente más

poesía, más música, para mí es una obra infinita. El sistema narrativo teatral se termina imponiendo, pero al mismo tiempo se revela a sí mismo. Es un poco todo al mismo tiempo; lo que tiene es una cuestión de jerarquía. Como la línea argumental narrativa no está puesta jerárquicamente como objetivo, como fin, como no estaba en el pedestal, creo que se fue desarrollando una línea narrativa acorde a los materiales que armaron la obra. Por eso la línea es arbitraria, y salta para todos lados. No es la historia del accidente, es más sus resonancias. Además, la obra no se ocupa mucho de cada personaje: te lo muestra y salta a otro.

También hay una obra de Mariano Pensotti, dramaturgo y director, que se llama *El pasado es un animal grotesco*; es bastante más clásico, pero también son relaciones, hilos que no tienen que ver con el desencadenamiento de hechos. Matías Feldman siempre es un referente para mí, todas sus obras. Yo vi una, mientras estaba en el medio de escribir *Tu veneno en mí*, que no recuerdo el nombre. Me pasa con Feldman que, cuando estoy trabado con algo, veo o leo algo de él y encuentro la solución. Yo fui a un festival con *Mi humo al sol* y justo había una obra suya con mormones, le aclaré que en *Tu veneno...* ya había una escena así y la iba a estrenar al año siguiente, para que no piense que le copié. Le mostré fotos para comprobar. Después vino, vio la obra y le encantó.

En términos de la dramaturgia, o de la puesta, no planteo ese consenso, porque para mí el actor tiene otro objetivo en la obra, mucho más importante. Para mí las temáticas son como el argumento: es lo último que aparece, lo que se revela. Javier Daulte dice algo interesante para mí a partir de esto, en un documental de Cinear: el proceso dramático tiene más que ver con construir un procedimiento escénico que va a revelar un argumento. Es un argumento sorpresa, de alguna manera. Yo jamás pienso en un tema, no puedo trabajar así. Los temas aparecen después; lo loco es que parecen ser siempre los mismos. Nunca son pensados ni son el punto de partida. Viene hacia el final, no hay una selección de temas: se revela, se descubre, se encuentra. Me pasó con *Mi humo al sol*, cuando estrenamos en el 2013, que se empezó a hablar de temática feminista. Yo, hombre, no me podía hacer cargo de eso. Respondía que eran dos actrices, trabajamos con ese sistema de trabajo y en esos cuerpos femeninos hay

historias que tienen que ver con la vida de las mujeres; inevitablemente va a ser una obra con temática de género. Esas historias vibran en sus cuerpos, yo no pauté la temática. Fue inherente a la obra, eso está ahí, quiera yo o no quiera. Lo que es interesante, cuando aparecen, es asociarlos. Por ejemplo, la presencia fuerte de la madre en la reunión de padres con el hijo golpeado y con el padre ausente. El tema desprende cuestiones. Esas cosas sí se charlan con los actores, porque tienen que ver con la sensibilidad, no con la cuestión temática. El padre ausente es la historia del machismo, de cómo se le asigna a la mujer el rol de madre. La obra lo plantea y el observador lo detecta. Sobre eso, uno tiene una postura ideológica; por eso, desde que aparece el tema, se le da forma más conscientemente. Pero porque apareció. Vas creando a partir de tu mirada del mundo. Ahí sí se genera un debate con los actores y actrices, y se arma un proceso quizá más convencional, pero cuando la cosa ya tiene una forma y cuando el tema ya se reveló.

Ana Arcuri: *¿De qué manera se transitó el proceso de dramaturgia?*

Manuel García Migani: Fue absolutamente heterogénea. En mi experiencia de cómo se forma el teatro, (hubo de todo): hubo de la forma más convencional, hubo material que creamos cuando no sabíamos que era una obra, hubo muchas escenas que existían a las que le cambiamos el texto. Yo me imagino como el proceso de una escultura medio gigante, donde el escultor —como un escultor que murió hace poco— hace sus obras con pedazos de otras cosas... Así pensaba yo: esto acá, esto allá.

Ana Arcuri: *¿A qué se debe que la dramaturgia final esté a tu cargo? ¿Está relacionado con el rol del director? ¿Te considerás el dramaturgo de estos textos? ¿Por qué? Esta pregunta tiene un fundamento en el hecho de que algunas creaciones colectivas aclaran que su dramaturgia final, una especie de recopilación y ordenamiento de los materiales de ensayo, están a cargo de alguien puntual. Señala una acción a posteriori.*

Manuel García Migani: Me parece raro porque si alguien recopila y formula un sentido a partir de otros elementos, se podría decir que la dramaturgia es de esa persona, pero si pensás que en los otros materiales intervinieron otras personas, también se podría decir que es una

dramaturgia colectiva. Quizá lo de final quiera decir: “Yo uní los elementos”.

Respecto del rol del director, está totalmente relacionado. Se desdibujan los roles, se fusionan. Va avanzando la puesta mientras va avanzando la dramaturgia. Por eso ahora yo no sé cómo hacer para escribir esta obra, cómo dividir lo que es dramaturgia de puesta.

Respecto a qué es el dramaturgo, puedo decir que con otros actores y otras actrices se hubiera escrito una obra distinta. El problema con la idea del dramaturgo o del director es que hay una tradición teatral que los jerarquiza, o los trata de genios creadores. Finalmente, para mí sí está bueno que haya alguien tomando decisiones para darle a los actores la libertad de poder explotar al máximo los elementos intrínsecos de la actuación, a los que no entra ni el dramaturgo ni el director. Yo no me puedo meter en sus cuerpos y decidir cómo sienten, cómo se manifiesta algo. De eso, yo no soy autor. Esa es una materialidad que está ahí y mi trabajo, mi responsabilidad, es poder ver. El director es el primer observador.

Ana Arcuri: *Me pareció clave que dijeras que eras un observador para entender tu postura, porque no te quitás la subjetividad —el que observa, interpreta—, pero tampoco sos el autor de toda la materialidad.*

Manuel García Migani: Exacto. Lo que creo que deberíamos replantear son los créditos del programa de mano. Está buena esa idea de autor material, porque los autores materiales de la obra son los actores, el iluminador y así sucesivamente. Podríamos pensar en todo lo que es materialidad de la obra y que narra. Es verdad que yo estoy ahí, pero yo no tengo injerencia en cómo se le humedecen los ojos a la actriz cuando mira a alguien y le dice algo.

Hay un personaje que sufrió muchos cambios, que es uno de los mormones. Uno de ellos estuvo desde siempre y es un súper pilar de la obra. El otro actor, por distintas circunstancias de la vida fue cambiando. Cada vez que cambió el actor, cambió la obra. Los mormones son gay y, dependiendo del actor, eso quedaba más forzado, más visible, etc.

Cambiaba el cuerpo, cambiaba la voz, cambiaba el vínculo con la obra. Movía las piezas, cambiaba el texto, cambiaba la puesta. Esa es una clara señal del nivel de importancia que tienen las actuaciones en lo autoral. El dramaturgo soy yo, pero, si me cambian un actor, me cambia la obra.

Ana Arcuri: *Quizá se podría pensar en escindir la figura del dramaturgo con la figura del autor.*

Manuel García Migani: Claro. De todas formas, si bien los actores son autores, lo son aportando desde su lugar, que es generando actuación, la sensibilidad actoral. Lo importante es que las cosas están claras desde cuál es el rol de cada uno. Esto de la dramaturgia final no es ingenuo, porque alguien pone el punto final, la última palabra. Alguien tiene que hacer ese trabajo más de edición, que es quien está mirando lo que se arma. Cuando estás actuando, no tenés esa percepción y está bueno que no la tengas, porque si no estás con un pie afuera y un pie adentro. Lo que necesita la obra es que estés entero.

Ana Arcuri: ¿Pensás que lo colectivo puede ser considerado para una etapa de posproducción del texto? ¿Cuál sería su campo?

Manuel García Migani: En términos estrictamente dramáticos, no aplicaría. Insisto en que el rol de los actores siempre estuvo enfocado en generar actuación. Los actores estaban tan inmersos en esta situación que yo iba vislumbrando muy lentamente este hilo narrativo del que hablamos. Imaginate lo difícil que ha sido para los actores que estaban adentro. Incluso un actor no sabía que el personaje del final estaba muerta. Ese nivel de inconsciencia de los actores y las actrices en la obra es muy productivo: no es tan necesario que sepan exactamente qué está pasando. La obra podía ser posible aunque alguno de los actores no supiera qué estaba pasando. En términos de dramaturgia no se colectivizaba, sí en todo lo demás.

La palabra campo que aparece al final me pareció interesante porque el campo de los actores y las actrices es tan extenso y tan fundante, inicia todo, que es muy importante que ese campo funcione. Para mí, en ese campo no entra todo lo que tiene que ver con el funcionamiento

intelectual del teatro, que es el argumento, o lo que tiene que ver con el acabado. El campo de la actuación es el que lo origina todo, entonces es el que tiene que estar en constante movimiento, erupción. De afuera viene quien toma decisiones, para hacerlos más libres.



Reseñas



Simón, Gabriela (coord.) (2021). *Entre matices. Notas sobre literatura argentina y latinoamericana contemporáneas.*

San Juan: Universidad Nacional de San Juan, 143 págs.

Pablo Dema

Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina
pablodema@yahoo.com.ar

Este libro ofrece los resultados de un recorrido de investigación llevado adelante por un equipo dirigido por Gabriela Simón radicado en la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan, el cual se desarrolló durante los años 2018 y 2019 bajo el título “Entre Semiótica y Literatura: pensar el presente desde el matiz”.

En la primera parte, la directora del equipo y coordinadora del volumen contextualiza la investigación, explicita los presupuestos teóricos y los objetivos. En orden a ello es que da cuenta de las lecturas teóricas “del último Barthes”, es decir de los trabajos en los que el semiólogo francés desarrolló sus ideas en torno a “lo neutro” y la atención sobre las palabras-figuras en pos de deshilar los matices (Barthes, 2004). Barthes recupera el término griego *diaphorá* (diferencia-diferendo) y lo traduce, Nietzsche mediante, como “matiz”, vale decir, como variación significativa que aflora cuando se aguza la mirada y el oído. En efecto, tanto el sentido del oído como el de la vista son los que el semiólogo de inspiración barthesiana procura desarrollar para aproximarse a la literatura; así la Semiología queda definida por su

propósito de escucha y visión de los matices, como ciencia de los matices (diaphorología) abocada a percibirlos allí donde el matiz reina, la Literatura.

Esta voluntad de percibir las sutilezas, aclara Simón, no puede confundirse con una actitud que se complace con el hallazgo de la minucia; por el contrario, el semiólogo que así lee parte de la convicción de que la atención aguda es una ética de la lectura y la contracara necesaria del carácter político de toda escritura literaria, tal como este fue expuesto por Jacques Rancière (2011). Al igual que Mijail Bajtín, Rancière es convocado en la mayoría de los estudios del volumen por su convincente argumentación a la hora de mostrar el carácter eminentemente político de la escritura literaria, en tanto que reconfigura la percepción del espacio social o, para decirlo con sus palabras, “altera el reparto de lo sensible” trastocando las identidades sociales y el *statuo quo*. Así, si el orden social dominante se sostiene en el sentido común incuestionado, en mitos, “verdades” y dogmas, la lectura de textos literarios es una práctica que opone resistencia a los dispositivos configurados con “trazo grueso”. Dicha lectura hace emerger enseguida la “diferencia” (y produce el “diferendo”) dando lugar al conflicto y al trastocamiento de lo dado opresivo. Así queda justificado el trabajo de la lectura del matiz realizada con la convicción de que auscultar los discursos del presente es una contribución crítica y a la vez la condición de posibilidad de futuros posibles menos opresivos. “La literatura –dice Gabriela Simón– posibilita el acontecimiento, pues la escritura es una práctica creadora que estando en su época, la desborda, dando lugar a la emergencia de lo nuevo” (10).

A lo largo de los siete estudios subsiguientes esta herramienta de lectura diseñada por el grupo es puesta a prueba sobre un corpus de literatura argentina contemporánea, a excepción del trabajo de Darío Flores, quien estudia la novela 2666 del chileno Roberto Bolaño. Entre las restantes producciones sobre autores argentinos, hay una escrita por Marcela Coll referida al teatro, sobre la obra *AntígonaS: linaje de hembras*, de Jorge Huertas. Dos trabajos se abocan al género lírico: el de Daniela Ortiz sobre tres poemas de *El arte de narrar*, de Juan José Saer, y el de Virginia Zuleta sobre *Hojarascas*, de Susy Shock. Los tres

trabajos restantes abordan narrativa argentina contemporánea. Julieta Alós estudia la novela *Distancia de rescate*, de Samanta Schwebling, y Natalia Fabroni aborda la cuestión de la violencia en *Ladrilleros*, de Selva Almada. Por último, Laura Raso analiza la ficcionalización de la prensa durante la dictadura a partir de la novela *Redacciones cautivas*, de Horacio González.

La diaphorología muestra su potencia crítica en el trabajo de Daniela Ortiz en tanto le permite desplegar una serie de significaciones en torno al concepto de escritura poética en tres poemas de Juan José Saer que llevan el mismo título: “El arte de narrar”. Ante todo, Ortiz define, siguiendo a Barthes, la “figura” como un “fragmento detectable” que interrumpe el ritmo normal de la lectura. Luego propone la noción de “autonomía” para designar los pasajes en los que la escritura se toma a sí misma como tema, como objeto de reflexión teórica y expresión del deseo de escribir. Con esa herramienta (la “figura autonómica”) muestra que en la poética de Saer una de sus claves es el momento autoreflexivo sobre el acto de escribir motivado por una experiencia intensa y memorable. El resto de la experiencia vivida, siempre amenazado, siempre “a medio borrar”, y las “astillas” de una lengua recibida dan lugar al acto de escritura. Los tres poemas homónimos, dice Daniela Ortiz, “diseñan una cartografía de la figura del recuerdo que nos interesó relevar en este trabajo” (31).

“La furia, el grito y el abrazo trava en *Hojarascas* de Susy Shock”, de Virginia Zuleta, es un trabajo cuyo carácter político queda puesto de relieve desde el vamos ya que toma como base un texto y una autora representativos de un colectivo de trans y travestis que vive en estado de emergencia, luchando literalmente por sobrevivir en un espacio social hostil. Al inicio, Zuleta subraya la “matriz liberal, patriarcal, racial y colonial” que funda las democracias modernas, lo cual supone una serie de exclusiones que habilitan la violencia contra las minorías disidentes. El trabajo da cuenta de un movimiento histórico de avance de derechos reflejados en la Ley de Identidad de Género y en políticas de estado que intentan disminuir la violencia contra las personas de identidades de género divergente con respecto a una normalización de identidades CIS. Sin embargo, estas leyes aparecen como necesaria

reposición cultural por parte de la Zuleta ya que es el mismo poema analizado el que las evoca en tono de protesta, indicando que su existencia formal no garantiza sin embargo que la comunidad trans-travesti salga de su condición de precariedad y vulnerabilidad. La lectura de Zuleta se apoya en categorías de Judith Butler y en el texto de Marlene Wayar, *Travesti / Una Teoría lo Suficiente Buena* para poner de manifiesto las demandas de la comunidad representada por Susy Shock, artista que asume una modalidad identitaria que escapa a cualquier esquematismo, por ejemplo: dice ella pertenecer al género “colibrí” o reivindica su deseo de ser un “monstruo”. Un aspecto a subrayar de este trabajo es que la autora se identifica como ajena al grupo objeto de su atención y reflexiona sobre el posicionamiento ético y político de las personas CIS, en tanto que poseedoras de privilegios dados por su inclusión en un colectivo mayoritario. En ese sentido, un modo de construir un espacio social tolerante puede venir también del trabajo de lectura de quienes no pertenecen a las minorías sexuales. Así, el acto de leer es inclusivo en tanto que da entidad a expresiones culturales tradicionalmente marginadas.

De temática muy diferente a primera vista, el trabajo de Marcela Coll sobre las *AntigonaS* de Jorge Huertas se relaciona con el de Zuleta en la medida en que también constituye una instancia crítica de los mecanismos de segregación social. El punto de partida es el estudio de reescrituras y resignificaciones de mitos de la antigüedad grecolatina en dramas argentinos modernos. En este caso, la atención se centra en esta nueva versión de una Antígona criolla quien reedita su antiguo conflicto (la transgresión de sepultar al hermano muerto) produciendo nuevas resonancias ligadas a la historia política argentina de la década de 1970. El estudio dilucida los mecanismos que le permiten a Huertas superponer a los personajes singulares otros de carácter colectivo. Así, Antígona representa al colectivo de las Madres que buscan el cuerpo de sus hijos desaparecidos pero también deviene cifra de diferentes grupos minoritarios segregados. “En este drama argentino (...) lo femenino como colectivo es una sinécdoque de todos los oprimidos, los sin parte, los sin palabra” (114), expresa Coll recuperando los aportes teóricos ya mencionados de Jacques Ranicière. Así queda de manifiesto

la potencia política de esta nueva versión de *Antígona*, la cual también resignifica algunas figuras públicas argentinas sobre las que convergen potentes rasgos identitarios nacionales como son Eva Perón y Borges.

También el trabajo de Laura Raso esclarece aspectos del mismo período evocado en *AntígonaS*. En su análisis de *Redacciones cautivas*, de Horacio González, Raso revisa la acuciante situación de los trabajadores de la prensa escrita durante la última dictadura militar. Raso desenreda la intrincada prosa ficcional del notable ensayista y narrador argentino para desplegar lo que podríamos llamar un caso testigo de las encrucijadas profesionales y éticas de los periodistas que se desempeñan en un lugar de extrema cercanía con el poder político. En la novela de González se cuenta, de modo fragmentario y desde distintas temporalidades, la historia de Joseph Albergare, un periodista que había heredado un diario familiar del que fue director, *El Heraldo*. Al caer prisionero del régimen dictatorial es obligado a su vez a escribir, con pseudónimo, en el diario *Convicción*. Según explica Raso, esta situación constituye la ficcionalización de una dinámica real ocurrida en la dictadura con periódicos como *El Cronista Comercial*, dirigido por el periodista Mariano Grondona, y *Convicción*, órgano periodístico y de autopromoción política del Almirante Massera. Al poner en juego el tema del periodismo como plataforma de lanzamiento político y la presión ejercida sobre los periodistas, la novela de González se vuelve un texto de enorme actualidad para pensar el contexto actual en el que el “poder de fuego” sobre la población a través de los dispositivos móviles y las distintas plataformas digitales ha aumentado de manera exponencial. Abierta a la proliferación, pródiga en matices, paradojas y aporías la prosa de González no ofrece un espacio firme en el que presentar certezas sino vistas del pasado asentadas en las “roldanas flojas” de una narración fluctuante; leída por Raso desde la perspectiva teórica de Elizabeth Jelin, el texto deviene una pieza importante para la construcción de una memoria colectiva dinámica que no obstante mantiene su razón de ser justa.

Los trabajos de Julieta Alós sobre *Distancia de rescate*, de Darío Flores sobre *2666* y de Natalia Fabrini sobre *Ladrilleros*, leídos en esta serie que venimos comentando, refuerzan la posición inicial según la

cual la lectura del matiz se vuelve un antídoto contra la naturalización de las violencias y un cuestionamiento de las “verdades” que en un tiempo histórico adquieren una rigidez dogmática. En el caso del trabajo de Fabrini, se retoman los aportes de Bajtín y Rancière para describir la dinámica general de la literatura como práctica social y política y luego se echa mano a los aportes teóricos de Diana Maffia y Rita Segato para dar cuenta del sistema patriarcal como un “código naturalizado” en el que se ejerce una “violencia expresiva”, base de un modelo de masculinidad dominante. *Ladrilleros* se centra en el vínculo conflictivo de familias vecinas ligadas al trabajo de la fabricación de ladrillos en una localidad pequeña del litoral argentino. Es una historia clásica de enfrentamientos que nacen de un episodio menor y que se van agravando a lo largo del tiempo hasta terminar en desgracia. La narración de esta historia le permite a Almada mostrar cómo la violencia define el rol masculino en dos direcciones: como agresividad hacia otros hombres e imposición de un deber ser heterosexual asentado sobre un modelo de virilidad y como sometimiento de la mujer. En su análisis de la novela Fabrini “escucha/visibiliza los modos en que se construye ese ‘lenguaje estable’, ese ‘código naturalizado’, esa lingua franca que es la violencia patriarcal” (68).

En parte, el estudio de Darío Flores sobre Roberto Bolaño transita sendas similares al de Fabrini, solo que la violencia patriarcal y los femicidios en 2666 están presentes en niveles magníficamente elevados, en un intento de reflejar en el universo simbólico-literario un fenómeno que se da en la realidad mexicana contemporánea, particularmente en las ciudades limítrofes con EEUU en el estado de Chiguagua. Este es justamente uno de los temas en los que se detiene Flores, ¿qué puede hacer la literatura ante la realidad de cientos de femicidios reales ocurridos en la actualidad? Esta pregunta abre una serie de interrogantes éticos y, a la vez, relativos a la técnica literaria, de enorme complejidad. Para volver sobre la noción de matiz, la cual supone el desarrollo de una sensibilidad atenta al detalle, digamos que uno de los dilemas que se nos presenta ante tamaña manifestación de violencia sistemática y su tratamiento mediático es la posibilidad de que los asesinatos de mujeres se vuelvan un dato habitual de la realidad y

que terminen produciendo insensibilidad y acostumbramiento en la ciudadanía. En relación con esto, Flores se pregunta por el sentido y la razón de ser del trabajo que hace Bolaño con los detalles en su novela, cuya proliferación entra en contrapunto con una descripción impersonal y “forense” de cientos de víctimas. Las “precisiones” brindadas por el narrador de la novela “precipitan un *zoom in* sobre la escena, un acercamiento repentino que vendría a contrarrestar (...) el adormecimiento frente a la repetición” (129). Así, el matiz, el detalle, la percepción de lo singular en primer plano, es un procedimiento que mantiene a salvo al lector del adormecimiento que genera la monotonía de la información (los crímenes son comparados con un “goteo”, un fenómeno mecánico y constante). Por otro lado, la atención al detalle induce a la creación de una serie indicial de amplio espectro que, partiendo del crimen de las mujeres como señales de una “violencia expresiva” (al decir de Segato), se vuelven señal de un mal mayor, de la misma naturaleza que aquel que se desplegó en el nazismo y en otras situaciones históricas.

Por último, el trabajo de Julieta Alós sobre *Distancia de rescate* reactualiza los conceptos de figura, de lo neutro y del matiz. Un elemento vertebrador de la obra de Schwebling es un diálogo entre un niño, el personaje David, y Amanda, una mujer que yace gravemente enferma. A partir de este diálogo se remonta la historia de ambos para ir configurando un escenario natural, el “campo”, que ha devenido amenazante por estar contaminado. Como en otros textos suyos, Schwebling compone un espacio-tiempo indeterminado, el cual parece redireccionarnos a un futuro próximo en el que algunos problemas actuales están agravados. En este caso, la mención a la soja, a los cultivos que suponemos tratados con químicos, activan todo lo que se sabe y se sospecha sobre el envenenamiento del agua y del aire. Afectado por este medio ambiente, el personaje de David interpela a Amanda para que recuerde aspectos de su pasado, en busca de una clave de su enfermedad. Pide detalles, y pide que hable de “lo importante”. Es significativo que Alós retome las consideraciones de Barthes (y de Gabriela Simón) sobre el matiz, recordando que entre otras acepciones/traducciones Barthes habla de “lo desemejante” y de

“lo que importa” (38). Así, la noción barthesiana del matiz parece coincidir con lo que el personaje de David también busca en el discurso de Amanda. En el matiz está la clave de la comprensión. En el matiz y en el modo de mirar de los niños, otro de los temas de la novela. La perspectiva infantil, el rol de las madres como cuidadoras (midiendo la “distancia de rescate” con respecto a sus hijos para poder salvarlos en caso de peligro), el cuerpo administrado y la naturaleza desnaturalizada por la técnica configuran la novela. A modo de síntesis señala Alós: “En un presente en el que el capitalismo y el biopoder insisten en anular cualquier singularidad y diferencia, leer en y desde el detalle constituye un gesto urgente y necesario. Ante un panorama desolador (...) la literatura y particularmente *Distancia de rescate* giran el lenguaje hacia formas particulares del decir, liberando al cuerpo humano” (53).

Hasta no hace mucho tiempo (y tal vez con una finalidad didáctica), cuando se sopesaban las virtudes de los enfoques teóricos se solían oponer modelos textualistas/retóricos (representados por autores como Paul de Man) a teorías materialistas/culturalistas (por ejemplo un abordaje basado en aportes de un autor como Fredric Jameson). En la práctica, y *Entre matices* lo demuestra acabadamente, no parece posible sostener una posición crítica que no sea a la vez sensible a las figuras textuales y a una realidad que requiere la acción urgente para comenzar a remediar las calamidades de este tiempo. Ni la catástrofe ambiental, ni los femicidios ni ninguna otra forma de hostilidad humana admiten ya nuestra pasividad.

Referencias

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

Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del zorzal.

Reati, Fernando & Paula Simón (2021).
Filosofía de la incomunicación. Las cartas clandestinas de la Unidad Penitenciaria 1 durante la dictadura (Córdoba, 1976-1983).

Villa María: Eduvim, 382 págs.

Gonzalo Córdoba Saavedra

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
gcordobasaavedra@gmail.com

Las últimas décadas del siglo XX en todo el territorio latinoamericano estuvieron signadas por la violencia institucional en el marco de dictaduras militares operadas, en gran parte, desde los países hegemónicos para mantener su lugar de privilegio en el mercado global. Con el objeto de controlar a los militantes de izquierda y activistas sociales se pusieron en marcha diversos organismos de inteligencia y lugares para su detención y tortura, entre los que podemos incluir desde cárceles comunes adaptadas para alojar presxs políticxs hasta centros clandestinos de detención, que pueden definirse también como campos de concentración. Entre el amplio abanico de procedimientos de castigo impuestos en los espacios carcelarios se destaca la incomunicación por su capacidad para desmoralizar y fragmentar al ser humano. En algunos casos, esta prohibición se prolongó por años y traía aparejadas no solo la imposibilidad de enviar y recibir cartas, sino

también la negación del acceso a diarios, revistas y cualquier otro material de lectura. Para el caso argentino, esta práctica se encuentra ya mencionada y descrita en el informe de la Conadep, *Nunca más* (1984).

El aislamiento, en el marco de una situación de excepcionalidad (Agamben, 2019) o suspensión del derecho como son las dictaduras (recordemos que la comunicación es precisamente un derecho humano básico según la Convención de Naciones Unidas) fue vivenciado a la manera de una verdadera pérdida de los lazos culturales o, en otras palabras, como un trauma. Así, para lxs presxs en general representó una auténtica *catástrofe lingüística* (Gatti, 2006). Esta categoría es utilizada para reflexionar sobre lxs detenidxs como sujetos en los que es posible analizar la crisis de representación producto de las circunstancias de su estadía carcelaria. Sin embargo, lxs internxs, a pesar de la vulneración total de los derechos humanos y contra todos los pronósticos y controles, lograron establecer determinadas redes de solidaridad que permitieron burlar la censura y el aislamiento y, así, fortalecer las condiciones que permitían la sobrevivencia en las cárceles y centros clandestinos de detención. En este sentido, *Filosofía de la incomunicación* viene a cubrir un espacio necesario en los diversos ámbitos de reflexión en torno a uno de los más trágicos sucesos de la historia nacional. En el libro se estudia la escritura epistolar producida por presxs políticxs en la Unidad Penitenciaria 1 de Córdoba entre 1976 y 1979, años en los que fueron castigados con la incomunicación.

Como bien definen lxs autorxs, la “comunicación clandestina forma parte de la experiencia carcelaria” (56). Esto, con diversos matices producto de la contingencia, se ha repetido en muchos de los países que estuvieron bajo el yugo de regímenes totalitarios y remarca un hecho evidente: la incomunicación y el aislamiento son formas efectivas de tortura y han sido impuestos con frecuencia para amedrentar y castigar a lxs detenidxs. Este *experimento* se basa en el hecho de que el ser humano es un ser social y establece lazos afectivos que le permiten sostenerse, desde el punto de vista de la salud mental, y resistir en momentos de fuerte opresión. La praxis de este tipo de castigo busca la desmoralización del ser humano y su debilitamiento.

El corpus que ha sido estudiado en el libro está compuesto por unas decenas de cartas pertenecientes a diecisiete autorxs identificadxs que estuvieron presos en la Unidad Penitenciaria 1 de Córdoba. Las cartas han sido preservadas principalmente en archivos familiares y se encuentran en diferente estado de conservación. El soporte material de dichas misivas es también diverso, principalmente papel higiénico, pero también papel de cigarrillos, telas, etc. Debido a las constantes requisas por parte de lxs guardiacárceles, lxs presxs debían romper y deshacerse casi inmediatamente de las cartas recibidas tras leerlas, puesto que se debía evitar represalias y el endurecimiento de los controles internos. Por esta razón no se conserva registro de las respuestas enviadas por los familiares o al menos hasta ahora no han sido halladas. El texto parte de algunas preguntas disparadoras que son las que vertebran el análisis: “¿En qué se distinguían o parecían estas cartas clandestinas a las que se escribieron legalmente, pero con las limitaciones de la censura? ¿Qué se escribía a familiares que hacía meses o años no se veía? ¿Cómo se contaban los autores a sí mismos y a los destinatarios aquello inédito que estaban viviendo? ¿Qué callaban y qué se atrevían a denunciar?” (19).

Lxs detenidxs emplearon el término “La paloma” para referirse al método mediante el cual hacían llegar las cartas de manera clandestina a sus familiares y amigxs. Esta metodología es descrita minuciosamente y es interesante el hallazgo de similitudes con métodos utilizados en otras cárceles y centros de detención de la región, tales como Chile y Uruguay, y España. La salida y el ingreso de cartas ilegales desde y hacia la Unidad Penitenciaria 1 de Córdoba fue posible gracias a una extensa red de solidaridad entre presxs políticxs y presxs comunes que no siempre fue gratuita o desinteresada y que, si bien mostró un alto grado de eficiencia, no siempre pudo sortear las trabas burocráticas y los controles impuestos por los altos mandos de la dictadura, en este caso Luciano Bejamín Menéndez.

Uno de los tópicos recurrentes en la narrativa epistolar carcelaria es la denuncia de las vejaciones sufridas dentro de la cárcel. Esto se encuentra desarrollado en profundidad a lo largo de decenas de páginas, con una gran cantidad de citas extraídas de las cartas. El

lenguaje de la narrativa epistolar clandestina es denotativo, intenta evitar la ambigüedad y contactar afectivamente con el destinatario, generalmente familiar (hermano, madre, padre) o compañerx de trabajo o militancia. Si bien las denuncias suelen ser detalladas en algunos casos, también lxs autorxs reconocen un impulso por minimizar los padecimientos sufridos en la cárcel para evitar entristecer a sus familiares.

Filosofía de la incomunicación cuenta con un amplio apoyo bibliográfico y numerosos antecedentes de publicaciones que abordan los diferentes aspectos de la vida en las cárceles durante la última dictadura y en similares contextos. El cotejo de ellos permite elaborar una serie de continuidades o repeticiones acerca de la compleja vida de lxs presxs políticxs en las cárceles y centros clandestinos de detención, tanto de Argentina como de otros países (Uruguay, Chile, España, etc.). Lxs autorxs estructuraron el texto en siete capítulos que comprenden desde los aspectos o conceptos generales, tales como qué es la escritura clandestina carcelaria, cómo se llevó a cabo en la UP1, quiénes estuvieron involucradxs, qué soportes se utilizaron, hasta el análisis de las cartas de lxs presxs de la UP1 de Córdoba en cuanto a sus núcleos temáticos y semánticos, el lenguaje utilizado, el asombro ante las particularidades de la vida carcelaria, los pedidos realizados a las familias, la forma de circulación, las contraseñas, el miedo, etc.

El resurgimiento de partidos ligados a posiciones políticas e ideológicas de extrema derecha ha puesto en el ojo del debate el corrimiento de los límites de lo decible como parte de los pactos democráticos. En función de esta realidad el estudio de lo testimonial, y en este caso se entiende que las cartas tienen ese valor, representa una manera de recuperar y recordar aquellos sucesos que una parte de la sociedad considera que no deben repetirse, como las dictaduras, los regímenes totalitarios y la brutal represión por parte de los organismos del Estado. En este sentido, *Filosofía de la incomunicación* representa un acercamiento valioso al estudio de la narrativa epistolar pues a sus rasgos formales característicos (la referencialidad, la presencia de un destinatario específico, la escritura en segunda persona singular, etc.) suma otros rasgos propios de este subcorpus, aunque no siempre es

posible detectarlos en su totalidad: la intencionalidad testimonial, el temor ante una posible interceptación del mensaje, la conatividad o apelación al otro, la utilización de contraseñas, la escritura como método de denuncia, etc. En definitiva, lxs autorxs logran hacer un valioso aporte, bien documentado y con espíritu crítico, a los estudios sobre uno de los periodos más trágicos de nuestra historia.

Referencias

Agamben, Giorgio (2019) [2003]. *Estado de excepción*. Trad. por Flavia Costa e Ivana Costa. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (1984). *Nunca más*. Buenos Aires: Eudeba.

Gatti, Gabriel (2006). *Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)*. *CONfines de relaciones internacionales y ciencia política*, vol. 2, n. 4. 27-38. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-35692006000200002&lng=es&tlng=es

ACERCA DE ESTA REVISTA

El *Boletín GEC* tiene el objetivo de dar a conocer y difundir (con política de acceso abierto) trabajos inéditos y originales. La cobertura temática es amplia y se reciben contribuciones (en español) sobre problemas de teoría literaria, crítica literaria y sus relaciones con otras disciplinas. Dentro de ese campo, pueden proponerse a veces Dossiers monográficos sobre temas relevantes para el público al que se dirige, fundamentalmente la comunidad científico-académica. Aparte de artículos, la revista acepta entrevistas, reseñas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Se publican dos números por año (junio y diciembre) solamente en formato electrónico.

Proceso de evaluación por pares: *Boletín GEC* considera para su publicación artículos inéditos y originales, los que serán sometidos a evaluación. La calidad científica y la originalidad de los artículos de investigación son sometidas a un proceso de arbitraje anónimo externo nacional e internacional.

El comité editor constata que los envíos se ajusten a las normas y los lineamientos editoriales. Luego, los escritos atraviesan un proceso de evaluación por parte de dos pares externos, anónima tanto para el autor como para los evaluadores (sistema de doble ciego). El comité editor sigue la decisión de los evaluadores. Cuando hay disidencia entre los dictámenes, se consulta a un tercero. La decisión se comunica al autor dentro de un plazo no mayor a tres meses. En caso de que se indiquen mejoras al texto, el autor contará con un mes como máximo para enviar el texto corregido.

La comunicación entre autores y editores se llevará a cabo por correo electrónico: boletingec@ffyl.uncu.edu.ar

Boletín GEC se reserva el derecho de no enviar a evaluación aquellos trabajos que no cumplan con las indicaciones señaladas en las "Normas para la publicación", además se reserva el derecho de hacer modificaciones de forma al texto original aceptado. La revista se reserva el derecho de incluir los artículos aceptados para publicación en el número que considere más conveniente. Los autores son responsables por el contenido y los puntos de vista expresados, los cuales no necesariamente coinciden con los de la revista.

Política de detección de plagio: El equipo editorial de *Boletín GEC* revisa que las diversas colaboraciones no incurran en plagio, autoplagio o cualquier otra práctica contraria a la ética de la investigación y edición científica. Se utiliza el software Plagius (<https://www.plagius.com/es>).

Aspectos éticos y conflictos de interés: Damos por supuesto que quienes hacemos y publicamos en *Boletín GEC* conocemos y adherimos tanto al documento CONICET: "Lineamientos para el comportamiento ético en las Ciencias Sociales y Humanidades" (Resolución N° 2857, 11 de diciembre de 2006) como al documento "Guide lines on Good Publication Practice" (Committee on Publications Ethics: COPE). Para más detalles, por favor visite: [Code of Conduct for Journal Editors](#) y [Code of Conduct for Journal Publishers](#)

Política de acceso abierto: Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de que ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento. A este respecto, la revista adhiere a:

- PIDESE. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/derechoshumanos_publicaciones_colecciondebolesillo_07_derechos_economicos_sociales_culturales.pdf
- Creative Commons <http://www.creativecommons.org.ar/>
- Iniciativa de Budapest para el Acceso Abierto. <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/translations/spanish-translation>
- Declaración de Berlín sobre Acceso Abierto https://openaccess.mpg.de/67627/Berlin_sp.pdf
- Declaración de Bethesda sobre acceso abierto https://ictlogy.net/articles/bethesda_es.html
- DORA. Declaración de San Francisco sobre la Evaluación de la Investigación <https://sfedora.org/read/es/>
- Ley 26899 Argentina. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/220000-224999/223459/norma.htm>
- Iniciativa Helsinki sobre multilingüismo en la comunicación científica <https://www.helsinki-initiative.org/es>

“¿Qué es el acceso abierto?”

El acceso abierto (en inglés, Open Access, OA) es el acceso gratuito a la información y al uso sin restricciones de los recursos digitales por parte de todas las personas. Cualquier tipo de contenido digital puede estar publicado en acceso abierto: desde textos y bases de datos hasta software y soportes de audio, vídeo y multimedia. [...]

Una publicación puede difundirse en acceso abierto si reúne las siguientes condiciones:

- Es posible acceder a su contenido de manera libre y universal, sin costo alguno para el lector, a través de Internet o cualquier otro medio;
- El autor o detentor de los derechos de autor otorga a todos los usuarios potenciales, de manera irrevocable y por un periodo de tiempo ilimitado, el derecho de utilizar, copiar o distribuir el contenido, con la única condición de que se dé el debido crédito a su autor;
- La versión integral del contenido ha sido depositada, en un formato electrónico apropiado, en al menos un repositorio de acceso abierto reconocido internacionalmente como tal y comprometido con el acceso abierto."

De: <https://es.unesco.org/open-access/%C2%BFqu%C3%A9-es-acceso-abierto>

Política de preservación: La información presente en el "Sistema de Publicaciones Periódicas" (SPP), es preservada en distintos soportes digitales diariamente y semanalmente. Los soportes utilizados para la "copia de resguardo" son discos rígidos y cintas magnéticas.

Copia de resguardo en discos rígidos: se utilizan dos discos rígidos. Los discos rígidos están configurados con un esquema de RAID 1. Además, se realiza otra copia en un servidor de copia de resguardo remoto que se encuentra en una ubicación física distinta a donde se encuentra el servidor principal del SPP. Esta copia se realiza cada 12 horas, sin compresión y/o encriptación.

Para las copias de resguardo en cinta magnéticas existen dos esquemas: copia de resguardo diaria y semanal.

Copia de resguardo diaria en cinta magnética: cada 24 horas se realiza una copia de resguardo total del SPP. Para este proceso se cuenta con un total de 18 cintas magnéticas diferentes en un esquema rotativo. Se utiliza una cinta magnética por día, y se va sobrescribiendo la cinta magnética que posee la copia de resguardo más antigua. Da un tiempo total de resguardo de hasta 25 días hacia atrás.

Copia de resguardo semanal en cinta magnética: cada semana (todos los sábados) se realiza además otra copia de resguardo completa en cinta magnética. Para esta copia de resguardo se cuenta con 10 cintas magnéticas en un esquema rotativo. Cada nueva copia de resguardo se realiza sobre la cinta magnética que contiene la copia más antigua, lo que da un tiempo total de resguardo de hasta 64 días hacia atrás.

Los archivos en cinta magnética son almacenados en formato "zi", comprimidos por el sistema de administración de copia de resguardo. Ante la falla eventual del equipamiento de lectura/escritura de cintas magnéticas se poseen dos equipos lecto-grabadores que pueden ser intercambiados. Las cintas magnéticas de las copias de resguardo diarios y semanal son guardados dentro de un contenedor (caja fuerte) ignífugo.

Copia de resguardo de base de datos: se aplica una copia de resguardo diario (dump) de la base de datos del sistema y copia de resguardo del motor de base de datos completo con capacidad de recupero ante fallas hasta (5) cinco minutos previos a la caída. Complementariamente, el servidor de base de datos está replicado en dos nodos, y ambos tienen RAID 1.

Historial de la revista: El *Boletín GEC* fue fundado por la Profesora Emérita Emilia de Zuleta en 1987. Inicialmente, respondió a la finalidad de conservar una memoria académica de las actividades realizadas por el Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, centro de investigación que empezó a funcionar ese mismo año en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. En los primeros números, se difundieron resúmenes de las conferencias dictadas en el marco de los cursos anuales "Problemas de la crítica literaria", espacio con el cual el GEC fue pionero en el estudio y la divulgación de las modernas corrientes de la teoría y la crítica literarias en el contexto mendocino. Pronto se empezaron a publicar reseñas y, a partir de 1990, también artículos, algunos de ellos firmados por destacados investigadores del ámbito nacional o internacional que visitaban la Universidad Nacional de Cuyo, invitados por el GEC. Entre otros, han publicado en el *Boletín*: Roberto Paoli, Jean Bessière, Helen Regueiro Elam, Mihai Spariosu, Darío Villanueva, Tomás Albaladejo, Cesare Segre, Enrique Anderson Imbert, Birutė Ciplijauskaitė, Anna Caballé, Alonso Zamora Vicente, Blas Matamoro, José Luis García Barrientos, Éliada Lois, Laura Scarano. A partir del número 6 de 1993, se incorporó la sección "Notas" y posteriormente comenzaron a incluirse también entrevistas.

En 2012, luego de unos años de interrupción, el *Boletín* volvió a publicarse (con periodicidad anual) y se incorporó la novedad de convocar (aunque no de forma excluyente) números monográficos. En 2016, el comité editorial decidió iniciar el proceso de ajuste a los estándares internacionales de calidad para revistas científico-académicas. Se conformó un Consejo asesor y evaluador, y los trabajos comenzaron a pasar un proceso de evaluación por pares en sistema de doble ciego. Además, el *Boletín* comenzó a publicarse en versión electrónica a través de OJS y adoptó una política editorial de acceso abierto. En el segundo número

La revista fue dirigida por Emilia de Zuleta hasta el año 2000. Entre 2000 y 2015, alternaron en las tareas de dirección y edición Gladys Granata, Blanca Escudero, Mariana Genoud y Susana Tarantuviez. En 2016, se hizo cargo de las funciones de director y editor científico Luis Emilio Abraham.

En 2019, el *Boletín* comenzó a publicar dos números por año, según los siguientes períodos de cobertura: enero-junio, julio-diciembre.

Licencia y derechos de autor: Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. Aquellos autores/as que tengan publicaciones en esta revista, aceptan los términos siguientes:

- Que sea publicado bajo Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>
- Que sea publicado en el sitio web oficial de “Boletín GEC”, de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Argentina; y con derecho a trasladarlo a nueva dirección web oficial sin necesidad de dar aviso explícito a los autores: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/>
- Que permanezca publicado por tiempo indefinido o hasta que el autor notifique su voluntad de retirarlo de la revista.
- Que sea publicado en cualquiera de los siguientes formatos: pdf, xlm, html, epub, impreso; según decisión de la Dirección de la revista para cada volumen en particular, con posibilidad de agregar nuevos formatos aún después de haber sido publicado.
- Los autores/as podrán adoptar otros derechos de autor y garantizarán a la revista el derecho de primera publicación de su obra, el cual estará simultáneamente sujeto a la Licencia de reconocimiento de Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 que permite a terceros compartir la obra siempre que se indique su autor y su primera publicación en esta revista.
- Los autores/as podrán adoptar otros acuerdos de licencia no exclusiva de distribución de la versión de la obra publicada (p. ej.: depositarla en un archivo telemático institucional o publicarla en un volumen monográfico) siempre que se indique la publicación inicial en esta revista.
- Se permite y recomienda a los autores/as difundir su obra a través de Internet (p. ej.: en archivos telemáticos institucionales o en su página web) antes y durante el proceso de envío, lo cual puede producir intercambios interesantes y aumentar las citas de la obra publicada. (Véase El efecto del acceso abierto)

ENVÍOS Y NORMAS PARA AUTORES

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

El envío se realiza a través del sistema OJS. Para enviar trabajos hace falta estar registrado en esta revista a través de la siguiente URL: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/boletingec/user/register>. Si usted ya posee usuario y contraseña, ingrese aquí. Si tiene problemas durante el envío, pueden contactarse con boletingec@ffyl.uncu.edu.ar

Además de artículos, la revista recibe reseñas, entrevistas y notas (de menor extensión que los estudios y sin necesidad de tanto rigor en cuanto a aparato crítico, pero consistentes en su contenido). Durante el proceso, no olvide seleccionar la sección para la cual está realizando el envío. En el caso de que su envío sea un artículo, puede estar destinado a la sección Dossier (si hay convocatoria y su contribución se ajusta al tema propuesto) o a la sección Estudios (artículos de tema abierto).

Directrices de presentación

-Texto digitalizado en word.

-Tipografía: Calibri 11 para el cuerpo del texto; Calibri 10 para las citas en párrafo aparte; Calibri 9 para las Referencias al final del texto; Calibri 8 para notas a pie de página.

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

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

Estructura

-Título.

-Título en inglés.

- Encabezado: en tres renglones seguidos y con alineación a la derecha, se colocará nombre y apellido del autor, institución y correo electrónico. No usar abreviaturas para la institución.
- Resumen en el idioma del artículo (150 palabras como máximo).
- Entre tres y cinco palabras clave.
- Abstract.
- Traducción de las palabras clave.
- Cuerpo del trabajo: podrá dividirse con títulos internos. No usar guiones cortos en función parentética. Usar guiones medios o paréntesis. No utilizar negritas ni subrayados ni palabras en mayúsculas para realizar destacados. En caso de que sea muy conveniente resaltar algún término, emplear bastardilla (cursiva o itálica).
- Notas a pie de página: se emplearán lo menos posible; solo para ampliar alguna cuestión, establecer relaciones, proveer información adicional, etc.
- Referencias: se consignará solamente la bibliografía citada o aludida en el cuerpo del trabajo. Bajo el título Referencias, se colocarán también otros tipos de documentos citados o aludidos: films; canciones; videos; etc.

Estructura de reseñas

- Referencia bibliográfica completa del libro reseñado, incluyendo colección o serie, y total de páginas o tomos.
- Citas: solamente del libro reseñado; entre comillas; con indicación de número/s de página entre paréntesis al final de la cita; en ningún caso en párrafo aparte: siempre integradas al cuerpo del texto.

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

Aparato crítico

- Citas breves (hasta cuatro líneas): integradas en el cuerpo textual, con comillas dobles curvas (“...”).
- Citas largas (más de cuatro líneas): en párrafo aparte, con justificación izquierda de 1 cm, sin comillas, Calibri 10.
- Remisiones a la bibliografía:
 - Si el nombre del autor es mencionado en el párrafo, no debe repetirse entre paréntesis. Se consigna el año de la edición citada, seguido de dos puntos y la/s página/s correspondientes al texto citado o aludido. Ejemplo: Según Bajtín, el cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (1978: 27).
 - Si el autor no se menciona en el párrafo, se debe incluirse en el paréntesis su apellido, seguido de coma: El cronotopo expresa “la indivisibilidad del espacio y el tiempo (el tiempo como la cuarta dimensión del espacio)” (Bajtín, 1978: 27).
 - El punto se coloca después de la referencia parentética.
 - Para omisiones o agregados, usar corchetes: [...], [sic], [el autor].
 - Si hay dos o más obras del mismo autor editadas el mismo año, se las distinguirá con letras: (Gómez, 1994a: 162-170). En la bibliografía deberá seguirse el orden impuesto por las letras.
 - Si la referencia afecta a todo el texto aludido o este carece de paginación: (Gómez, 1994).
- Referencias al final del texto: Se ordenan alfabéticamente por apellido del primer autor o por la primera palabra del título. Más de un título por autor: se ordenan por fecha de publicación, y se repite apellido y nombre antes de cada referencia (no colocar guiones en lugar del apellido y el nombre del autor).

Referencias

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

Libros

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

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

Si se quisiera agregar traductor, prologuista, responsable de una edición crítica, etc., se coloca el dato después de título y subtítulo, en tipografía normal. Si se quisiera consignar año de la primera edición, va entre corchetes después del año de la edición citada:

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

Artículos en libros de varios autores o en actas

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

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

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

Artículos en revistas impresas y/o digitales

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

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

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

Artículos en diarios impresos y/o digitales

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

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

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

Textos publicados en blogs o páginas web

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

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

Link, Daniel (2006). "Un cuento de hadas". *Linkillo.blogspot.com.ar*, 25 jun. <http://linkillo.blogspot.com.ar/2006/06/un-cuento-de-hadas.html>



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObrasDerivadas 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0), salvo los elementos específicos publicados dentro de esta revista que indiquen otra licencia. Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index>

Nuestro repositorio digital institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gob.ar/>, enmarcado en la leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.