

32
BOLETÍN

eISSN 2618-334X

Imaginarios
del Sur
en literatura
y artes plurales



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 2023





UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Instituto de
Literaturas
Modernas



GRUPO DE
ESTUDIOS
SOBRE LA
CRÍTICA LITERARIA

32

BOLETÍN

ISSN 1515-6117

eISSN 2618-334X



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

MENDOZA
jul-dic 2023

TEORÍAS LITERARIAS Y PRÁCTICAS CRÍTICAS

Datos de Revista - Journal's Information



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

Email: revistascientificas@ffyl.uncu.edu.ar

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

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

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

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

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

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

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

Fotocollage de tapa de Clara Luz Muñiz.

Revista
Boletín GEC
Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Filosofía y Letras
Nº 32 (2023), jul-dic.
ISSN 1515-6117 eISSN 2618-334X
Semestral
1. Teoría literaria. 2. Crítica literaria.



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

Equipo editorial

Director y editor científico:

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

Editoras:

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

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

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

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

Diseño y diagramación:

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

Gestión OJS:

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

Comité editorial

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

Consejo asesor y evaluador

Mabel Brizuela (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

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

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

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

Óscar Cornago (Consejo Superior de Investigaciones Científicas, España)

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

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

Laura Fobbio (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

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

Ana Levstein (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)

Germán Prósperi (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)

Liliana Reales (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)

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

Gabriela Simón (Universidad Nacional de San Juan, Argentina)

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

Beatriz Trastoy (Universidad de Buenos Aires, Argentina)

Alicia Vaggione (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)

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

Emilia de Zuleta (Academia Argentina de Letras)

Índice

Nota editorial.....	7
Luis Emilio Abraham	
Dossier: Imaginarios del Sur en literatura y artes plurales 11	
Marta Álvarez Izquierdo, Antonia Amo Sánchez & Gloria Zarza Rondón, coords.	
Imaginarios del Sur en literatura y artes plurales: el Sur, los Sures.....	13
Marta Álvarez Izquierdo, Antonia Amo Sánchez & Gloria Zarza Rondón	
Traspassando fronteras en <i>Missing</i>	24
María Rocío Ruiz Pleguezuelos	
El Sur estadounidense desde la óptica <i>sur-realista</i> . @zola y su representación del Florida Dream	42
David Lea	
Representaciones del Sur en medios audiovisuales y su deconstrucción: memes en América Latina	67
Thibaut Vaillancourt	
Travestis: una identidad geopolítica. Una lectura de <i>Las malas</i> situada en el sur latinoamericano.....	91
Constanza Tonello	
El nodo sur en la dramaturgia contemporánea de la Patagonia argentina: aproximaciones geocríticas	116
Mauricio Tossi	

Estudios 111

Del arrullo tradicional al arte contemporáneo. Los cantos de cuna en la cultura cubana	145
Susana Carralero Rodríguez & Alfredo Acosta del Río	
Caperucita no es una princesa. La potencia crítica de un personaje tradicional	169
Ana Gisela Cejas & Andrea Pac	
Lucile, la poesía como gesto soberano.....	192
Ana Levstein	

Entrevistas 187

Entrevista con el Colectivo Write like a Girl sobre su novela <i>Y yo que me creía tan libre</i>	211
Julieta Sthefanía Gitto	
Diálogo de lectorxs con Ariadna Castellarnau	227
Luis Emilio Abraham & Tomás Zanón	
ACERCA DE ESTA REVISTA	257

ACERCA DE ESTA REVISTA	228
------------------------------	-----

Nota editorial

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

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

El Sur es ante todo un concepto geográfico, una manera de dividir el globo terráqueo en hemisferios. Sin embargo, este concepto geográfico fue rápidamente reivindicado por otras disciplinas y se convirtió en una noción epistemológica presente en los ámbitos políticos, económicos y culturales.

La representación del Sur en la literatura y en las artes remite desde la época medieval a una oposición con el Norte y el Este, antes de que se introdujera la idea del “Oeste”. En este sentido, el imaginario colectivo “del Sur/los Sures” es, en parte, una invención del Norte, en un mundo de simplificaciones bipolares, donde uno excluye al otro para afirmar su dominación identitaria. Asimismo, podemos preguntarnos sobre la literatura de los Sures, a menudo comprometida con un discurso deconstructivista del estereotipo que relaciona al Sur con el territorio del calor, del ocio, de la ligereza pero también de la vulnerabilidad. La crisis económica planetaria de 2008 dejó al descubierto los prejuicios con los que “el Norte” (rico, cívico y metódico) enjuició a los países del Sur (ante todo en los territorios europeos y americanos).

Con estas palabras de Marta Álvarez Izquierdo (Université des Antilles), Antonia Amo Sánchez (Université d’ Avignon) y Gloria Zarza Rondón (Université de Reims Champagne-Ardenne) se presentaba hace un tiempo la convocatoria de artículos en la que se invitaba a escribir sobre ese tema en la literatura y en sus diálogos con otras artes. En este número 32 de *Boletín GEC*, el dossier *Imaginarios del Sur en literatura y artes plurales* es finalmente un hecho. Creativamente organizado por las tres coordinadoras

como un recorrido que arranca en los Estados Unidos y termina en la Patagonia argentina, el dossier no solo explora diversas aristas y manifestaciones de un imaginario geopolítico, sino que aporta categorías y herramientas teórico-críticas para el estudio de diferentes prácticas artísticas: hay trabajos sobre narrativa y dramaturgia, pero también sobre cine, adaptaciones fílicas de hilos de Twitter y memes. Como dicen las coordinadoras en su introducción, los trabajos coinciden en posicionarse en “un ámbito de investigación ultracontemporáneo, posliterario, intermedial e interseccional”, además de indagar el problema Norte-Sur y los estereotipos sociales que engendra, generalmente cuestionados o transgredidos por el arte y la literatura que han tomado como objeto investigadores e investigadoras de distintas universidades y proveniencias: María Rocío Ruiz Pleguezuelos (investigadora independiente de España), David Lea (Universidad de Santiago de Compostela), Thibaut Vaillancourt (Universidades de Konstanz y Paris-Nanterre), Constanza Tonello (Universidad Nacional de Córdoba) y Mauricio Tossi (Universidad de las Artes- CONICET).

Más allá del dossier, la sección Estudios contiene tres artículos de temática libre que, por pura casualidad, remiten de algún modo a la tradicional tríada de géneros literarios: lírica, narrativa y drama. Susana Carralero Rodríguez (Universidad de Moa) y Alfredo Acosta del Río (Instituto Cubano de Radio y Televisión) escriben sobre las canciones de cuna en la cultura cubana prestando atención al género tradicional, pero centrándose sobre todo en un amplio corpus de creaciones de autor. Ana Cejas y Andrea Pac (Universidad Nacional de la Patagonia Austral) examinan en clave feminista la potencia crítica del personaje de Caperucita Roja en narraciones y libros-álbum contemporáneos. Por su parte, Ana Levstein, de la Universidad Nacional de Córdoba, recrea el drama de la Revolución Francesa y resignifica la idea de soberanía política y poética a partir de momentos clave de *La muerte de Danton*, de Georg Büchner, entre otros textos, y buceando (con herramientas fundamentalmente derrideanas) en la complejidad de algunos conceptos, como el de revolución.

El número se cierra con dos contribuciones incluidas en la sección Entrevistas. En la primera, Julieta Gitto entrevista al colectivo mendocino Write like a Girl, integrado por Victoria Urquiza, Noelia Agüero, Marinés Scelta, Constanza Correa Lust y Leticia Brondo, concentrándose sobre todo en el proceso de producción grupal de la novela *Y yo que me creía tan libre*, publicada en 2020 por ese colectivo feminista. La segunda, firmada por Luis Emilio Abraham y Tomás Zanón, es un diálogo a muchas voces con la escritora catalana Ariadna Castellarnau: un conversatorio que se realizó como experiencia didáctica y en el que un grupo de estudiantes universitarios mantuvo un diálogo real con la autora después de haber entablado con ella esa suerte de diálogo imaginario que implica la lectura.

Un agradecimiento muy especial, por tanto y tan buen trabajo, a las coordinadoras del dossier, a las autoras y los autores, a quienes han colaborado durante el proceso de evaluación por pares y al equipo editorial.



Dossier Imaginario del Sur en literatura y artes plurales

coords.

Marta Álvarez Izquierdo

Antonia Amo Sánchez

Gloria Zarza Rondón

Imaginarios del Sur en literatura y artes plurales: el Sur, los Sures

Southers imaginaries in literature and diverse arts: The South, the Souths

Marta Álvarez Izquierdo

Université des Antilles, Francia

marta.alvarezizquierdo@univ-antilles.fr • orcid.org/0009-0002-7040-3051

Antonia Amo Sánchez

Avignon Université, Francia

antonia.amo-sanchez@univ-avignon.fr • orcid.org/0000-0001-9734-2899

Gloria Zarza Rondón

Université de Reims Champagne-Ardenne, Francia

gloria.zarza-rondon@univ-reims.fr • <https://orcid.org/0000-0002-1658-5651>

Recibido: 01/11/2023. Aceptado: 13/11/2023

Resumen

El dossier *Imaginarios del Sur en literatura y artes plurales* invita a reflexionar sobre la manera en que las producciones artísticas contemporáneas problematizan la noción del Sur. La introducción al dossier propone un recorrido focalizado en las líneas de análisis que orquestan los diferentes estudios: por un lado, el formato (audio)visual, por otro, la literatura y la literatura dramática, cada una de ellas examinadas desde un ámbito de investigación ultracontemporáneo, posliterario, intermedial e interseccional. Tanto las producciones audiovisuales como literarias estudiadas en este dossier plantean los nuevos surcos en los que transita hoy la noción del Sur. Los enfoques poscoloniales, deconstructivistas y feministas también dan cuenta de un concepto que, más allá de una identidad estereotipada engendrada por los discursos procedentes del Norte, evoluciona hacia una posición de autoconciencia emancipadora.

Palabras clave: literatura, artes plurales, el Sur, los Sures, estereotipos

Abstract

The dossier *Southern imaginaries in literature and diverse arts* invites to reflect on the way in which contemporary artistic productions problematize the notion of the South. The introduction to the dossier proposes a journey focused on the lines of analysis that orchestrate the different studies: on the one hand, the (audio)visual format, on the other, literature and dramatic literature, each of them examined from an ultra-contemporary, post-literary, intermedial and intersectional field of research. Both the audiovisual and literary productions studied in this dossier raise the new furrows in which the notion of the South transits today. Postcolonial, deconstructivist and feminist approaches also give an account of a concept that, beyond a stereotyped identity engendered by the discourses coming from the North, evolves towards a position of emancipatory self-consciousness.

Keywords: literature, diverse arts, the South, the Souths, stereotypes

Sur,
espejismo,
reflejo.
Da lo mismo decir
estrella que naranja,
cauce que cielo.
¡Oh, la flecha,
la flecha!
El Sur
es eso;
una flecha de oro,
sin blanco sobre el viento.

Federico García Lorca. "Sur", en *Suites*.
(García Lorca, 1996, p. 245)

La coreografía de las letras habla. Sin quizás saberlo, Federico García Lorca esculpía un poema dedicado al Sur en forma de embudo, evocando la sugerencia de la caída, del desplome, del vertido. De una fuerza gravitacional en la que cristalizan fuerzas y gravedades de todo orden. El Sur es ante todo una ubicación espacial trasladada a una representación cartográfica. Pero no deja nunca de remitir a una verticalidad, más o menos simbólica, que implica siempre bajar los ojos. Como lo expresa Lorca, el Sur

es también una flecha sin diana. El Sur evoca libertad sin brida, flecha caprichosa, sin rumbo ni destino, sin trazo ni trama. Elementos que pronto derivarán en estereotipos conjugándose, además, con el sol, la ligereza, la despreocupación, incluso con la falta de rigor.

En el extremo prosaico de la percepción poética del Sur se halla el concepto geopolítico PIGS, “hallazgo” retórico procedente del prejuicio norte-europeo para nombrar a los países del Sur, pobres, ociosos y subvencionados: Portugal, Italia, Grecia y Spain (España). Esta tensión entre Norte y Sur europeo tiene su parangón en el continente americano, también escindido entre un Norte anglosajón, encarnación del sueño americano, destino anhelado del cuerpo migrante, y un Sur latino percibido desde el Norte como una amalgama paradójica: no solo un espacio sinónimo de pobreza humilde (mito del buen pobre) o de violencia radical, sino también un *locus* de deseo en el que dar rienda suelta al desenfreno moral.

Pero el Sur constituye ante todo una representación espacial, un concepto geográfico que permite dividir el globo terráqueo en dos hemisferios. Dicho concepto fue rápidamente reivindicado por otras disciplinas y se convirtió en una noción epistemológica presente en los ámbitos políticos, económicos y culturales. Al hilo de esta última idea, el medio artístico también hizo lo propio en una suerte de protesta que reclamaba la alteración de los cánones oficialmente establecidos. Como ejemplo de ello, no queremos dejar pasar la ocasión de volver sobre la obra artística sociopolítica creada por el uruguayo Joaquín Torres García en 1943, “La América invertida”. En tanto que representante de la llamada “Escuela del Sur”, Torres redireccionó no solo el arte uruguayo, sino el arte latinoamericano en general hacia un arte independiente de las estructuras artísticas marcadas desde el Norte (Estados Unidos y Europa), manifestando que “Nuestro norte es el sur”. Dicha reivindicación planteaba una idea del Sur que implicaba un claro posicionamiento del artista latinoamericano y sus referentes culturales de inspiración, conocimiento y matriz. Su propuesta estética al invertir el mapa americano llevaba consigo la clara convicción de retornar a los orígenes, a una identidad propia y genuina, la latinoamericana (Mancilla Carrasco, 2023, p.

4), desafiando así un armazón –artístico y mental– acomodado a un Norte que veía cómo ese Sur “tradicional” se afirmaba como “un nuevo Norte” (ver imagen en el Anexo).

La representación del Sur en la literatura y en las artes remite, desde la época medieval, a una oposición con el Norte y el Este, antes de que se introdujera el referente cardinal del Oeste. El imaginario colectivo “del Sur/los Sures” es, en parte, una invención del Norte, en un mundo de simplificaciones bipolares donde uno excluye al otro para afirmar su dominación identitaria (Richter, 2011). En los últimos años, las diferentes crisis que van jalonando el siglo XXI (económica, migratoria, sanitaria, ecológica, política y cultural) nutren el imaginario del y sobre el Sur, y, por ende, influyen en la manera en que la literatura y las artes dan cuenta de los nuevos (des)equilibrios, verticales y horizontales, que permiten releer al Sur desde la deconstrucción de las dualidades y la diversidad de ángulos: geográfico, político, cultural, artístico, simbólico.

Las relaciones Norte-Sur pueden asimismo plasmarse a través del prisma de la otredad. El imaginario colectivo bien puede hallar en “el otro” no solo un “enemigo fácil” en función de la preeminencia de discursos excluyentes, sino también la existencia de estereotipos y prejuicios (Mesa, 2012, p. 10). Abordar el concepto de “Sur” nos adentra (no podía ser de otro modo) en el territorio de los estereotipos. La noción de estereotipo, entendida como la imagen mental “del otro” o “de los otros”, bien podría plantearnos un nuevo cuestionamiento, pues a menudo los estereotipos “dicen más acerca de los que los elaboran, difunden y los hacen suyos, que de las personas o grupos estereotipados” (Cristoffanini, 2005, p. 4). Dichas imágenes y tópicos, contruidos históricamente, han pasado a armar un imaginario colectivo determinado que, en no pocos casos, incurre en la discriminación, deslegitimación, desvirtuación y desvalorización del Sur.

Los elementos temáticos, homogéneos o contrastivos que acabamos de apuntar aparecen tensionados en los estudios que componen el presente dossier en el que hemos invitado a diferentes especialistas a reflexionar sobre la manera en que la literatura y otras artes cuestionan en la época

reciente las dialécticas en las que el Sur subyace como estereotipo y frontera.

Los trabajos aquí reunidos hacen hincapié en las formas, imaginarios y representaciones del Sur (o los Sures), a menudo tributarios de una tensión social, económica y cultural con el Norte, que, para afirmar su supuesta supremacía, necesita alimentar la inferiorización del Sur (Teitelbaum, 2017). Por otro lado, la problematización identitaria en torno a la alteridad o la otredad reviste discursos de sello poscolonial, denunciadores de constructos sociales dominantes procedentes del Norte (y del Este) despreciativos de los valores autóctonos dominados.

El lector hallará un hilo conductor sobre el cuestionamiento del concepto que nos ocupa tanto en el campo literario como en las artes (audio)visuales. Asimismo, los cinco estudios se armonizan como un todo al proponer, desde el formato (audio)visual y la literatura, un ámbito de investigación ultracontemporáneo, postmoderno, posliterario, intermedial e interseccional. Los tres primeros estudios parten de formatos (audio)visuales para abordar temáticas vinculadas a la migración y las fronteras Norte-Sur, los estereotipos y clichés, así como su intento de subversión, innovación y cambio. De igual forma, esta primera parte del presente dossier se caracteriza por abordar la noción del Sur a través, no solo del género cinematográfico, sino planteando el análisis de contenidos propios de Internet y las redes sociales. Por fin, los dos últimos estudios, dedicados a la literatura y la literatura dramática, deconstruyen los imaginarios contrastados inherentes al Sur americano: por un lado, lugar de calor y ociosidad; por otro, mito patagónico frío y yermo. Estos aportes redefinen y desmontan los tópicos en base a perspectivas críticas emancipadoras y de territorialización identitaria, a menudo antipatriarcales, que tratan de visibilizar la cara oculta, y ocultada, de un Sur que reclama su existencia por sí solo.

Como si de un *roadtrip* se tratase, nuestro dossier plantea su periplo en un viaje que nos trasladará de Norte a Sur a través del continente americano, situando la primera etapa del recorrido en “el norte del Norte”. A través de la pantalla de un ordenador, María Rocío Ruiz Pleguezuelos,

bajo el título, “Traspassando fronteras en *Missing*”, nos sumerge en un *film* de reciente producción: *Missing* (2023). En él, sus protagonistas, emplazados “entre dos mundos” –Estados Unidos y Colombia– establecen una relación Norte-Sur cuyas fronteras se desdibujan y diluyen por medio de la relación afectiva, emocional y virtual establecida entre ambos personajes. La mirada del Norte, profundamente tecnologizada y, a partir de su recreación cinematográfica casi ausente del mundo real, se contrapone a la mirada del Sur propuesta por la producción, proclive ésta al establecimiento de relaciones personales profundas, auténticas y cercanas, a pesar de la distancia. Su autora enfatiza también la doble naturaleza implícita en las redes sociales, así como establece la cohesión de dos mundos aparentemente diferentes a través de las relaciones humanas.

Desde una óptica transgenérica, transmedial y posliteraria, David Lea, con su estudio titulado “El Sur estadounidense desde la óptica sur-realista. @zola y su representación del Florida Dream”, nos adentra en la representación del Sur estadounidense ubicado en el territorio geográfico y simbólico del estado de Florida. Para ello, toma como objeto la película *@zola*, dirigida por Janicza Bravo, una adaptación del año 2020 de la serie de hilos de Twitter de A’Ziah “Zola” King editados en 2015. David Lea muestra la originalidad de esta versión audiovisual de un texto “tuitero”, como nuevo paradigma dialogante entre géneros y soportes codales, poniendo de relieve el alcance de los lenguajes de la hipermodernidad para filtrar y renovar formas narrativas tipificadas. Si las formas acentúan nuevas vías de expresión, los contenidos vehiculados por la adaptación fílmica estudiada encallan en unos imaginarios recurrentes que afirman de nuevo el estereotipo maltrecho del sueño americano pasado por el prisma de dos lugares referentes de Florida, Tampa y Miami. *@zola* se inserta así en el género fílmico del surrealismo contemporáneo norteamericano y la estética *Tampa-core*. David Lea parte de este género, iniciado por Sean Baker, para reformular el sur-realismo utópico y distópico, decadente y violento, cálido y hostil de un Sur cuya vacua promesa de felicidad y éxito se estrella de lleno contra una realidad desesperanzadora.

Siguiendo nuestro recorrido por el continente americano, Thibaut Vaillancourt, con su estudio “Representaciones del Sur en medios audiovisuales y su deconstrucción: memes en América Latina”, nos sitúa frente a la reconfiguración de representaciones televisivas y cinematográficas en una nueva forma de expresión originada en Internet: los memes. Directamente asociado al análisis de los estereotipos, el autor plantea un estudio de las imágenes aplicadas a América Latina y difundidas a través de las redes sociales, destacando el alcance y efecto de dichas representaciones. De igual forma, Vaillancourt cuestiona y analiza de qué forma estas imágenes, si bien interactúan con un imperialismo cultural establecido a partir de las ideologías dominantes dispuestas por el Norte, plantearían la concepción de un nuevo paradigma: el de la cultura de Internet y su producción audiovisual referente al “mundo latinoamericano”.

A continuación, Constanza Tonello en su artículo “Travestis: una identidad geopolítica. Una lectura de *Las malas* situada en el sur latinoamericano”, aborda el tema de la identidad travesti en Latinoamérica a través del estudio de *Las malas* de Camila Sosa Villada. Tonello plantea en su trabajo la existencia de la identidad travesti desde una perspectiva territorial. En su propuesta, la autora afirma la existencia del Sur geocultural latinoamericano como un espacio que permite y ha permitido el nacimiento de expresiones identitarias que son indisociables del territorio, como lo es la identidad travesti latinoamericana. Para ello analiza la propuesta narrativa de *Las malas*, obra que trata la existencia de la identidad travesti-latinoamericana como una identidad situada social, cultural y geográficamente. La autora se pregunta cómo se entrelazan las condiciones que exacerban la vulnerabilidad en diferentes territorios con la experiencia de las travestis en constante ruptura de la norma. La lectura que propone de *Las malas* es una respuesta a esa pregunta. En *Las Malas* la identidad travesti aparece como una experiencia territorial, espacial. Se equipara el cuerpo y el espacio en la experiencia travesti: el cuerpo como única territorialidad posible, como memoria, como territorio propio, aglutinador de identidad.

En la última parada de nuestro viaje, Mauricio Tossi propone en “El nodo sur en la dramaturgia contemporánea de la Patagonia argentina: aproximaciones geocríticas” un enfoque geocrítico para analizar un vasto corpus de obras consideradas como representantes de la dramaturgia de la Patagonia argentina entre 1983 y 2008. Partiendo de la noción de “nodo sur”, el estudioso observa cómo se forja desde la historia y los imaginarios poéticos y políticos una representación del sur patagónico, configurado como un *locus* poroso en el que convergen múltiples tensiones e identidades. Las obras estudiadas arrojan luz sobre las tensiones Norte/Sur y los efectos de una colonización turística, capitalista y occidentalista que contribuye a crear un “mito patagónico” (el vacío, la nada) cuestionado por las obras estudiadas. El análisis pone el acento en la manera en que este teatro, escrito desde una perspectiva regional, deconstruye las herencias de las dominaciones geopolíticas (“condición paradójica del sur argentino”) para dar cabida a las esencias identitarias regionales, sin caer en los reduccionismos centro/periferia ni en los esquemas de esencialización o folklorización de las fronteras “interiores” de la nación. El Sur aparece así como una alternativa para dirimir las tensiones nacionales entre centro y periferia. Otro aspecto relevante del análisis es la potencialidad política de los espacios dramáticos formulados como territorios de la otredad y la aboriginalidad, a menudo habitados por figuras del cuerpo femenino.

En suma, los estudios aquí reunidos demuestran la persistencia de unos imaginarios colectivos preestablecidos, resultado de una estereotipación del Sur sellada histórica y socialmente. Como si el Sur no pudiera ser otra cosa distinta de lo que ya se ha afincado en nuestra percepción colectiva. Sin embargo, emergen como contrapunto discursos políticos y poéticos que contrarrestan la visión reductora e interesada forjada desde el Norte y que buscan refundar la visión del y sobre el Sur. Por ende, los tópicos vinculados con el ocio, la ligereza, la degradación o la vulnerabilidad dan paso a nuevos relatos de emancipación en los que se vuelca la voluntad por superar los modelos basados en constructos dicotómicos obsoletos que hasta el gran poeta Ángel González (2001) también urdió en sus versos: “Al cruzar los Pirineos, oyó una voz en el aire: si vas al norte, acuérdate de Orfeo; si vas al sur, acuérdate de Dante”.

Si los Sures siguen alimentando imaginarios tipificados, las formas y discursos evolucionan. Como se aprecia en los trabajos del dossier, el campo artístico (audio)visual gana terreno y se apropia de los estereotipos para crear distancia autocrítica. En nuestro mundo globalizado, donde la porosidad de las fronteras culturales es incuestionable, los modelos tipificados del Sur ya no encajan con los paradigmas Norte/Sur del siglo XXI. En un mundo en constante mutación vemos que hay un Sur en el Norte y un Norte en el Sur. El concepto del Sur se aleja cada vez más del origen etimológico inicial: el Sur ya no es solo un punto cardinal, sino una manera de reescribir la historia y redefinir las identidades.

En definitiva, el Sur reclama hoy alto y fuerte su identidad singular: ni infierno, ni pecado, ni “hombre de bigotes, con guitarra y revólver”, como ironizaba García Márquez (1962) en su obra *La mala hora*: “Para los europeos América del Sur es un hombre de bigotes, con una guitarra y con un revólver”. Con todo, la flecha del sur sigue intacta, y así lo sintió Cortázar en “Después hay que llegar”: “esperanza de sur, sur esperanza” (Cortázar y Mara, 1997). El sur. El lugar donde llegar.

Queremos expresar nuestro agradecimiento a las cinco autoras y autores que, con sus valiosas e interesantes contribuciones, han hecho posible este dossier incluido en el *Boletín GEC* bajo el título *Imaginarios del Sur en literatura y artes plurales*.

[...]

con su corno francés
y su academia sueca
su salsa americana
y sus llaves inglesas
con todos sus misiles
y sus enciclopedias
su guerra de galaxias
y su saña opulenta
con todos sus laureles
el norte es el que ordena
pero aquí abajo abajo

cerca de las raíces
es donde la memoria
ningún recuerdo omite
y hay quienes se desmueren
y hay quienes se desviven
y así entre todos logran
lo que era un imposible
que todo el mundo sepa
que el Sur también existe.

Mario Benedetti (1986, pp. 170-171), “El sur también existe”.

Referencias

Benedetti, M. (1986). *Inventario. Poesía completa (1950-1985)*. Visor.

Cortázar, J. y Mara, O. (1997, noviembre). Después hay que llegar. *Revista La Nación*, (1481), 73-76. (Texto escrito entre 1977 y 1978, difundido por el pintor Oscar Mara).

Cristofanini, P. cR. (2005). Estereotipos y mitos. La representación de los “latinos” en el cine norteamericano. *Sociedad y discurso*, (7), 1-25.

<https://journals.aau.dk/index.php/sd/article/view/792/612>

García Lorca, F. (1996). *Poesía completa*. Galaxia Gutenberg.

García Márquez, G. (1962). *La mala hora*. Talleres de gráficas Luis Pérez.

González, A. (2001). *Otoños y otras luces*. Tusquets.

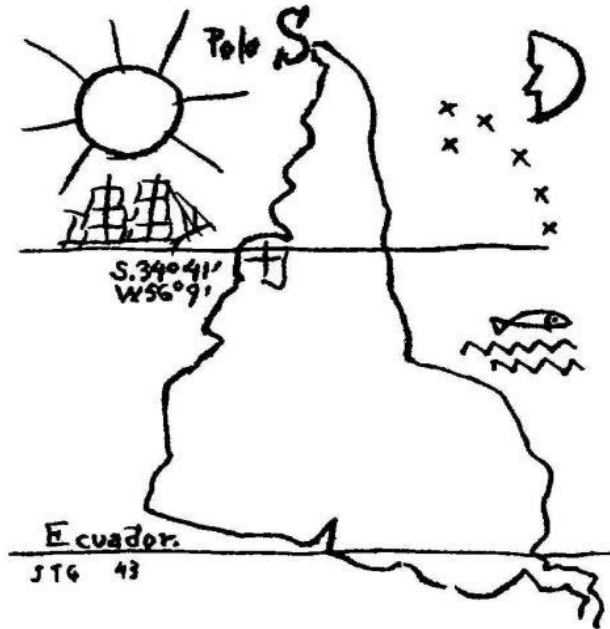
Mancilla Carrasco, P. (2023). El mapa invertido de Joaquín Torres-García y las ciencias sociales de América Latina. Hacia un símbolo estético del pensar latinoamericano. *Desde el Sur*, 15(1), 1-14. <http://www.scielo.org.pe/pdf/des/v15n1/2415-0959-des-15-01-e0014.pdf>

Mesa, M. (2012). *La imagen del Sur: Racismo, clichés y estereotipos*. Centro de Investigación para la Paz. <https://ceipaz.org/wp-content/uploads/2020/06/intercultur.manoli.pdf>

Richter, D. (2011). *El Sur: historia de un punto cardinal. Un recorrido cultural a través del arte, la literatura y la religión*. Siruela.

Teitelbaum, B. R. (2017). *Lions of the North: Sounds of the New Nordic Radical Nationalism*. Oxford University Press.

Anexo

Joaquín Torres García (1943). *La América invertida*

Traspassando fronteras en *Missing*

Crossing borders in Missing

María Rocío Ruiz Pleguezuelos

Investigadora independiente, España
pleguezuelos79@gmail.com • orcid.org/0000-0002-0884-7447

Recibido: 30/08/2023. Aceptado: 24/11/2023.

Resumen

Missing (2023) narra la historia de la joven estadounidense June y la incansable búsqueda de su madre, desaparecida en Colombia. Limitada económicamente, recibe ayuda de un colombiano llamado Javi. Este personaje no solo se convierte en los brazos y piernas de June en Colombia, sino que también dará con la pieza clave para poder resolver el crimen. Además, proporciona un apoyo moral a la joven, que se refugia en sus conversaciones con Javi como forma de afrontar lo que le está sucediendo. Se establece una relación Norte-Sur, Sur-Norte, en la que se romperán estereotipos y clichés asociados tanto con el llamado Primer Mundo como con el conocido Tercer Mundo. *Missing* muestra que se pueden dar situaciones análogas tanto en el Norte como en el Sur, y que la calidez humana la podemos encontrar en cualquier lugar.

Palabras clave: cine, identidad, alteridad, Norte-Sur, estereotipos

Abstract

Missing (2023) tells the story of young American June and her tireless search for her mother, who has disappeared in Colombia. Financially strapped, she receives help from a Colombian man named Javi. This character not only becomes June's arms and legs in Colombia, but also the key to solving the crime. He also provides moral support to the young woman, who takes refuge in her conversations with Javi as a way of coping with what is happening to her. A North-South, South-North relationship is established, in which stereotypes and clichés associated with both the so-called First World and the well-known Third World are broken down. *Missing* shows that similar situations can occur in both the North and the South, and that human warmth can be found everywhere.

Keywords: cinema, identity, otherness, North-South, stereotypes

El mundo tecnológico y el factor humano

Missing, película dirigida por Nicholas D. Johnson y Will Merrick, cuenta la historia de la joven norteamericana June Allen (interpretada por Storm Reid), una muchacha despreocupada cuya madre, Grace Allen (interpretada por Nia Long), desaparece en Colombia durante unas vacaciones. La joven se preocupa cuando advierte que su madre no ha regresado en el plazo previsto; su desaparición plantea numerosas incógnitas a las que la joven deberá enfrentarse prácticamente sola. La investigación se ve obstaculizada por los trámites burocráticos, por lo que June determinará averiguar por su cuenta lo sucedido. Para ello, recurre a todas las herramientas de que dispone a través de internet. A pesar de que la chica es resolutiva, comprende que necesita a alguien, quien físicamente recorra los lugares por ella en Colombia. Por este motivo contrata la ayuda de Javi, un colombiano que se dedica a hacer pequeñas reparaciones a domicilio y que será de una gran ayuda para la joven, proporcionándole las claves para poder reconstruir los últimos movimientos de su madre en Colombia; además, Javi le aportará una ayuda emocional, intentando tranquilizarla y darle ánimos en todo momento. De esta forma, se establece una relación Norte-Sur que supondrá un cambio en la vida de ambos y modificará el concepto de ambos lugares en la mente del espectador.

La película se desarrolla a través del ordenador portátil de June o a través de la conexión con otras cámaras. De esta manera, nos van narrando la historia sirviéndose de los programas consultados por la muchacha, sus redes sociales, su teléfono vinculado al ordenador, en el cual podemos leer sus conversaciones con su madre, amigos... La pantalla se convierte en el escenario de la vida de la joven June.

En la crítica sobre la película, el periódico *The Guardian* comenta que la obra tiene similitudes con el filme *Searching*, del año 2018, y que los directores de *Missing* fueron los editores de la obra anterior:

Missing takes the same approach – like Searching, the film plays out entirely on a computer desktop [...] The two movies share further DNA– Missing’s

first-time directors, Nicholas D Johnson and Will Merrick, worked as editors on *Searching*, and *Searching*'s writer-director, Aneesh Chaganty, is the producer here. (Ide, 2023, párr. 1)

Sin salir de casa, e incluso sin moverse de su silla de escritorio, June abre la puerta, envía dinero a su amiga Veena, contrata un servicio de limpieza para su casa, sin tener en ningún momento ningún contacto físico; todos los pagos los hace por internet y en el caso de la limpieza incluso les deja las llaves en la puerta, eliminando así el trato con las personas. Esta abrumadora presencia de Internet en la vida de June conforma una imagen sobre la joven bastante negativa. Esta chica representa el estereotipo de adolescente del hemisferio Norte, más preocupada por la diversión y los comentarios en redes que por mejorar la relación con su progenitora. La intención de la película quizá sea la de mostrar el comportamiento de muchos jóvenes del mundo desarrollado: egoístas, pendientes de las redes sociales y que no aprecian suficientemente el sacrificio de sus padres (en este caso de su madre) para poder educarles. Pero, al mismo tiempo, la película apuesta por demostrar que los clichés no son siempre válidos y que pueden y deben romperse.

Frente al personaje sofisticado y dependiente de la tecnología tenemos a Javi, un colombiano que se convertirá en una ayuda eficaz y un amigo de June. Él también tiene acceso a Internet, a los móviles, a las redes, etc. Pertenece a un país de los llamados *países en vías de desarrollo*: Colombia. Desconocemos si ese es el motivo por el cual este personaje no está tan vinculado a la tecnología o si, simplemente, Javi, que es mayor que June, conserva aún el gusto por las charlas en vivo y por el trato humano. Observamos que tiene Whatsapp, pero que no se maneja muy bien con el mismo, va en bici a todas partes y apenas si sabe usar Instagram, incluso no sabe escribir el nombre de esta red muy bien. Todo ello nos hace pensar que Javi usa estos programas para trabajar y para comunicarse temporalmente con las personas, pero no es algo que sea una constante en su vida como si lo es en la de la joven estadounidense. Por tanto, al inicio estaríamos ante una representación del Norte, como lugar desarrollado, donde los más jóvenes parecen moverse solo por intereses personales, dejando a un lado al resto de la sociedad. Aunque realmente podamos

encontrar adolescentes así en cualquier parte del mundo, de alguna forma parece que el desarrollo está vinculado al egoísmo y al individualismo. Javi, por el contrario, representaría al Sur, donde se encuentran muchos países en vías de desarrollo o subdesarrollados.

Sobre las relaciones entre el Norte (desarrollado) y el Sur (subdesarrollado o en vías de desarrollo) existen muchos estudios e informes. Buena parte de ellos se centra en los aspectos económicos, el comercio justo y la ecología, como ocurre en el caso de *El porqué del comercio justo: Hacia unas relaciones Norte-Sur más equitativas* (Cantos, 1998) donde se hace un análisis sobre la realidad del llamado comercio justo y su significación. En “Capital natural y desarrollo por una base ecológica en el análisis de las relaciones Norte-Sur” (González Novoa et al., 2008), los autores estudian los modelos de relación Norte-Sur y los problemas socio-ecológicos que generan los mismos. Otros estudios se centran en las migraciones. Un ejemplo de ello es *La migración: Un camino entre el desarrollo y la cooperación* (Zúñiga García-Falces, 2005), donde se destaca la desigualdad entre el Norte y el Sur como una de las causas de las migraciones actuales. También existen otros documentos, congresos y propuestas en las que se destacan o plantean intercambios culturales entre el Norte y el Sur o incluso entre los Sures, como el congreso internacional *De Sur a Sur. Intercambios artísticos y relaciones culturales*, cuyas actas fueron editadas por López Guzmán (2017). Centrándonos en las relaciones personales y el cine, existen muchas obras cinematográficas que tratan sobre las diferencias y los choques entre los países del Primer Mundo y los del Tercer Mundo. Principalmente, se reflejan situaciones de emigración desde el Sur hacia el Norte y los contrastes y desequilibrios que esto genera, como comenta Choi (2010) acerca del filme *El Norte*, estrenado por Nava en 1983:

Pero ni aprender inglés ni cambiarse de ropa les ayuda a acercarse o pertenecer a esta sociedad tan distante donde la cultura de los gringos es tan o más difícil que aprender a usar la lavadora y la secadora eléctricas. Para Rosa que prefiere lavar la ropa a mano y tenderlas al sol, la vida de los gringos es extraña [...]. (párr. 1)

La película a la que se refiere Choi es una cuyo argumento trata la emigración de dos hermanos guatemaltecos que huyen a Estados Unidos, y las dificultades que encuentran en una sociedad tan diferente a la suya. En *Missing* no se trata de un conflicto cultural tan evidente, sino que se trata más bien de un choque de la tecnología frente a lo humano. Si pensamos en el personaje de June, advertimos que, en un principio, la vida de la joven está regida por las redes sociales, una vida que representa al Norte, sociedad avanzada en el campo tecnológico; y es precisamente ese desarrollo del Norte lo que la conduce a la deshumanización y a evitar el trato con las personas siempre que sea posible. Entendemos que June no puede desplazarse a Colombia, pero tampoco acude en su ciudad a una oficina física de la policía. Por el contrario, el personaje de Javi representa al Sur, más concretamente a Colombia, un país en vías de desarrollo. Si bien, ciertamente, Javi se persona en el hotel porque June así se lo encarga, no se limita a hablar con el gerente o el recepcionista, sino que aprovecha su amistad con la limpiadora, o mejor dicho la de su hijo, para indagar sobre la desaparición de Grace. La información que obtiene la consigue porque Javi tiene un trato humano, ninguna cámara hubiera podido registrar unos comentarios, en principio triviales, e interpretar su significado del modo en que, posteriormente, Javi y June lo harán. El Sur aparece representado con menos pasión por la tecnología y más conservador en cuanto al contacto físico con las personas. A través de *Missing* podemos vivir la deshumanización de las sociedades occidentales, cómo se emplea más tiempo en hacer comentarios vagos y vacíos sobre temas sin importancia y, en cambio, se descuidan las relaciones personales, perdiendo principalmente los vínculos con la familia. Pero, al mismo tiempo, la película nos plantea que se pueden dar situaciones análogas tanto en el Norte como en el Sur y que no tienen que ver con aspectos de desarrollo o economía. A menudo, se tiende a pensar en el Sur como un lugar empobrecido y, en muchos casos, la visión que se tiene de los países pertenecientes a esta parte del mundo es de un lugar violento y caótico, donde el mal campa a sus anchas:

La droga como un nuevo y peligroso tesoro extraído de tierras colombianas es el tema central en *Delta Force II* y [...] *Marked for Death* (1990), McBain

(1991) y *Clear and Present Danger* (1994). De este modo, y gracias a sus riquezas naturales, Colombia deja de ser un lugar casi virgen y apto para ser reconquistado, y pasa a ser un lugar de caos y descontrol, en el que sus tesoros atraen la guerra por el poder e influyen en las relaciones binacionales con Estados Unidos. (Chicangana-Bayona y Barreiro Posada, 2013, p. 156)

Según Chicangana-Bayona y Barreiro Posada, en los filmes a partir del año 2000, ese caos que parece ser inherente a Colombia se transporta a otros lugares a través de los inmigrantes colombianos, como si no pudiera separarse lo uno de lo otro; reflejo de ello son las películas *Entre Nos* y *Oh, my soul* ambas de 2009 y *Colombiana* de 2011.

Aunque es cierto que algunas de las películas referenciadas tratan de latinos que emigran a Norteamérica buscando un futuro mejor, no podemos dejar de pensar en los arquetipos que se imponen para los latinos en general, o para los colombianos concretamente. En los filmes, tanto de emigrantes latinos en Estados Unidos, como de latinos que intercambian relaciones y/o que interactúan con los estadounidenses, el latino y, especialmente el colombiano, es un ser violento, desalmado, caótico y vinculado con el narcotráfico:

En efecto, en casi todas las películas la imagen de los colombianos es la de personas que no entran en diálogo con los otros. [...] Los personajes colombianos aparecen replegados en una especie de gueto que se abre eventualmente [...]. (Silva Rodríguez, 2012, p. 47)

Silva Rodríguez apunta a su vez que, en el cine, esa comunidad colombiana está cerrada al exterior y solo se abre puntualmente por motivos laborales, generando unos personajes que viven de espaldas a la sociedad en la que habitan. Y es que los choques culturales entre Norte y Sur son, en muchas ocasiones, mucho mayores que entre países del Sur, como ocurre con la América latina; porque pueden sentirse identificados o acogidos por personas de un país diferente al suyo pero con una cultura muy similar: “many people moved to the country with which they identified” (Ratha y Shaw, 2007, p. 5).

El cine es una herramienta que muy bien nos puede ayudar a eliminar esos pensamientos o imágenes negativas acerca de un lugar y/o de las personas que habitan en un país o región:

La imagen se ha constituido en uno de los principales lenguajes del siglo XX, y el cine puede ser un excelente vehículo en la búsqueda de una identidad cultural que construya una memoria visual, y reconozca en ella el perfil de un grupo social. El cine visto de esta forma representa un testimonio diferente, que narrado con imágenes y sonido, aporta nuevos elementos a la historiografía. (Acosta, 1995, p. 129)

La película nos muestra cómo las tecnologías pueden servirnos para conocer otros lugares y, sobre todo, otras personas. Personas que pueden pertenecer a lugares geográficos y culturalmente muy diferentes pero con algo en común: los sentimientos; y es que, la vida familiar de Javi y de June es muy similar, tanto que la enorme distancia que les separa se diluye en las conversaciones entre estos personajes, los cuales parecen estar físicamente uno frente al otro gracias a la tecnología pero, principalmente, gracias a que comparten sentimientos y emociones, lo que les lleva a traspasar cualquier límite geográfico, ignorando la pertenencia a estratos sociales muy diferentes.

La cinta tiene cierta vinculación con otra película, *Searching*, referida con anterioridad, en cuanto que exponen las emociones de sus personajes de una forma bastante original, uniendo personajes y público:

[...] la efectividad de 'Missing' está fuera de toda duda. De hecho, vendría a ser una continuación espiritual de 'Searching' en cuanto al formato, y al género (thriller). [...] Ambas comparten también los secretos que se esconden tras la fachada digital, y parten de una tragedia familiar para buscar la conexión emocional. (Morell, 2023, párr. 2)

Por último, cabe destacar la gran actuación tanto de Storm Reid, en el papel de June, como de Joaquim de Almeida, en el papel de Javi y el gran trabajo de edición llevado a cabo para la realización de esta película. Un filme que nos traslada a un mundo de sentimientos y confidencias compartidas sin fronteras.

Conexión Norte-Sur/Sur-Norte: rompiendo fronteras

Las relaciones Norte-Sur/Sur-Norte se forjan en esta película a través de internet y del teléfono. Los personajes de June y Javi, no se tratan personalmente ni comparten un espacio físico. Tenemos obras, artículos, libros, etc. que nos hablan de gente de distintas esferas geográficas (Norte-Sur) que conviven en un mismo espacio, principalmente en un territorio desarrollado: el Norte, y del enfrentamiento de los mismos. Pero en *Missing* se van a cruzar fronteras y compartir sentimientos, sin importar en ningún momento la barrera inicial del idioma o la lejanía geográfica.

La relación fortuita entre un colombiano y una chica estadounidense se transforma en algo más que una simple relación laboral. Javi pronto se convierte en confidente y en apoyo indispensable para June ante la difícil situación que deberá afrontar. Esta amistad que surge entre Javi y June se verá continuada una vez que el caso de la desaparición de la madre de June es resuelto. Incluso, la amistad del colombiano con la joven norteamericana afecta a su propia vida personal, haciendo que, por consejo de la muchacha, retome la relación con su hijo Carlos. Por tanto, la conexión que se establece desde el Norte, representado por June Allen, con el Sur, representado por el colombiano Javier Ramos, va más allá de lo que inicialmente el público espera. La comprensión de Javi, su preocupación por ayudar a la chica de la mejor manera posible, pronto hacen mella en June, quien siente a Javi como una persona cercana y a la que puede recurrir en caso de tener problemas.

Asistimos, de esta manera, a una relación Norte-Sur, Sur-Norte, a través de la cual las barreras se rompen, no ya las geográficas sino las emocionales. Esta relación genera la unión de dos personajes de ámbitos sociales muy distintos, por medio de las emociones y los sentimientos, y establece un equilibrio entre el Norte (desarrollado) y el Sur (en vías de desarrollo), según los conceptos establecidos a nivel mundial.

Norte-Sur son entendidos muchas veces como sinónimos de viejas denominaciones que expresan una "crónica" división entre los estados pobres y ricos; son conceptos que reflejan la desigualdad entre los países desarrollados o en desarrollo o subdesarrollados: entre los que gozan de

mayor bienestar y los menos privilegiados; entre los industrializados y los menos o no industrializados. (Del Prado, 1998, p. 24)

Figuras norteñas ¿Visión estereotipada?

Hemos hecho referencia anteriormente a cómo se muestra a la joven norteña como un reflejo de la juventud del mundo desarrollado. Hemos insistido en que su perfil, al inicio del filme, es bastante negativo porque prefiere el frío contacto a través de las redes y huye del calor humano. En la obra, además, apreciamos un rasgo que suele caracterizar a muchos de los jóvenes de países con un alto nivel tecnológico y es el de actuar por imitación. En *Missing June* exhibe una pancarta con una pequeña broma para recibir a su madre en el aeropuerto. La chica está grabándose a sí misma sosteniendo el cartel porque pretende colgar en las redes la reacción de su madre, tal y como vio a hacer en un vídeo. De esta forma, el espectador toma conciencia de cómo los jóvenes se comportan de una determinada manera porque lo han visto hacer a otros. Su vida es la imitación de otras vidas. Les importa más el obtener comentarios de sus amigos sobre cualquier acontecimiento que el propio acontecimiento en sí, en este caso la vuelta a casa de Grace.

Missing nos modifica esas ideas negativas sobre la juventud de los países con alto nivel a través de la joven June, quien cambiará su mundo de redes sociales y diversión por la búsqueda de su madre, buceando en cualquier red social, email o plataforma de Internet que le pueda servir para averiguar su paradero. Esa transformación de la muchacha se debe a la mala experiencia que sufre, pero también a su relación con el colombiano.

Veamos ahora cómo se representan otros personajes del Norte. Grace Allen es el prototipo de madre del mundo desarrollado: mujer trabajadora y sobreprotectora. En la obra tratada conocemos los problemas de June con su madre, y también los de Javi con su hijo, a través de las conversaciones entre la joven y el colombiano. Esa falta de entendimiento entre June y Grace se universaliza al verse reflejada en la relación de Javi y Carlos. De ello se deriva que, en cualquier lugar del mundo, ocurre que los

padres y los hijos se distancien porque no se entiendan o porque los hijos, a veces, no comprenden la conducta de sus progenitores. Este tema es un lazo que une aún más el Norte con el Sur.

También, a través del personaje de Grace, se expone el problema de sobreproteger a los hijos. En algunas ocasiones, los padres, sobre todo de sociedades altamente industrializadas, quieren preservar tanto a sus hijos que consiguen el efecto contrario. Un ejemplo claro lo tenemos con June que, tras todo lo ocurrido, abre la puerta a un desconocido, quien luego resulta ser su padre, ignorando lo que se esconde en el pasado.

El personaje de Heather, la abogada amiga de Grace, representa a la mujer trabajadora pero también sofisticada del Norte. Aunque en la película no se desarrolla mucho este personaje, sabemos que es una mujer blanca, sin pareja y sin hijos. Ocupada permanentemente con el trabajo, apenas tiene tiempo para el ocio. Es un personaje frío que no parece conectar muy bien con la joven June. Aunque quiere ayudarla, conforme se va complicando la situación, se va alejando de la chica, pasando a ser para el público, y para la propia June, sospechosa de la desaparición de Grace. Más tarde se desvelará que, por el contrario, Heather solo ha querido salvaguardar a la muchacha y lo acaba pagando con su propia vida.

Respecto al personaje del agente Park, observamos que parece más preocupado por los trámites burocráticos que por resolver la desaparición de Grace. Es un personaje frío, distante, nada empático. Es una buena muestra de la complicada red administrativa del mundo desarrollado que impide que la búsqueda de la mujer desaparecida sea rápida y efectiva. Ciertamente, en los países con alto nivel económico la burocracia es tan compleja que paraliza los procesos que quizá necesiten una respuesta inmediata, haciendo que se pierda un tiempo precioso en universos laberínticos de documentación. Para Park, el formulario no recibido correctamente de June es suficiente para despreocuparse durante bastante tiempo sobre la suerte que ha podido correr Grace.

Para terminar con los arquetipos nortños, hablaremos de los personajes de Veena y Ángel. Ambos son jóvenes y amigos de June. Veena es la mejor amiga de la joven Allen, comparte con ella momentos de ocio y

confidencias; además permanece a su lado cuando es una evidencia que Grace ha desaparecido. Ayudará a June en todo lo que esté a su alcance, incluso se hace pasar por Kevin para poder investigar a través de sus cuentas. Sin embargo, hay ciertas notas negativas sobre la figura de esta joven que salen a la luz cuando se descubre que probablemente Grace desapareció en su propia ciudad y no en Colombia; pero, sobre todo, ese lado negativo es palpable a raíz de los comentarios en redes sobre si Grace preparó su propia desaparición; las opiniones mostradas en redes provocan una reacción inesperada en Veena, quien opta por pensar que quizá la madre de su amiga tenía algo que ocultar. June denuncia todos los comentarios de las redes con una profunda rabia. Su amiga alega que es normal que la gente reaccione y opine de ese modo; explica que, a su parecer, la desaparición de Grace es como lo que ocurre en las series y películas policíacas. June no comprende los comentarios de Veena, no entiende su falta de empatía y la chica acaba marchándose y dejando a June sola. Todo esto demuestra que la gente en general, y principalmente los jóvenes, está empezando a confundir la ficción con la realidad y son incapaces de sentir compasión o ponerse en el lugar de otros cuando se trata de algo real. Viven las situaciones de una forma superficial, siempre pensando como si todo formara parte de un mundo virtual. Por otro lado, queda tajantemente demostrado que las redes sociales hacen mucho daño al dar sus opiniones sobre un tema sin conocer la realidad:

[...] paulatinamente la ficción se mezcla con la realidad al punto que en ocasiones es difícil establecer la diferencia, una vez la realidad ha sido mediatizada. Los medios de comunicación y todo su andamiaje informativo y especulativo, toda su sobreproducción de imágenes, de registros en tiempo real, la transmisión y retransmisión de los hechos, en su afán de registrar e informar sobre la realidad, tienen la facultad de depredarla, de digerirla y de vaciarla de sentido. (García López, 2012, p. 14)

Por último, tenemos el personaje de Ángel, el más superficial de todos. A pesar de haber estado en las fiestas de June, apenas se preocupa por ella. Solo le da ánimos de forma puntual cuando la llama para preguntarle por su *smartwatch*.

Según Del Padro (1998), “el Norte es usualmente asociado a determinados valores, a aquellos que abanderan los estados de Occidente, principalmente Estados Unidos y Europa occidental” (p. 24). Tal y como comenta el autor, normalmente se asocia el desarrollo con unos valores. En el caso que nos ocupa parece que un nivel social elevado va unido a grandes avances técnicos pero también a la deshumanización y a la sobreprotección, dejando atrás sentimientos y emociones compartidas.

Observamos que el planteamiento inicial de cada uno de los personajes del Primer Mundo es algo desolador. Parece que la industrialización junto con la tecnología han llevado a las sociedades de estos países, en su mayoría situados en el hemisferio Norte, a la destrucción de su identidad como país y como pueblo en el sentido cultural. No obstante, la película va a presentarnos una imagen cambiante sobre el Norte, porque los personajes irán transformándose a ojos del espectador, dejando traslucir los verdaderos sentimientos que se esconden bajo esa piel fría. La obra también apuesta por reivindicar que una menor industrialización de la sociedad parece conservar más los valores asociados con la amistad o la solidaridad.

El Sur: Colombia y los colombianos

El personaje de Javi es el que encarna al Tercer Mundo. No es el típico personaje sureño que acostumbramos a ver en el cine. En general, en el cine norteamericano, los latinos se representan siempre como una masa uniforme: “Las películas de Hollywood crean imaginarios sobre la diversidad y lo exótico para diferenciar, entender y asimilar a los diversos pueblos del mundo” (Chicangana-Bayona y Barreiro Posada, 2013, p. 155). No ocurre de esta manera en *Missing*, donde Javi es un personaje bastante bien dibujado, con personalidad propia, aunque con ciertas pinceladas *latinas*: habla mucho (quizá más de la cuenta, en el sentido de que da rodeos o da información extra, al contrario de lo que June, como estadounidense, desearía. Ella quisiera que *fuese al grano*), no parece tan familiarizado con las tecnologías, al inicio tiene el sonido desactivado, dando a entender que en su país no están tan modernizados, va en bici

para hacer los recados, no tiene un coche potente (como si tendría quizá una empresa norteamericana⁹, es bastante moreno de piel, etc.

El colombiano tiene un trato más humano que el FBI o que Heather. Es la persona que más ayuda a June y quien más se preocupa por ella, tanto que incluso hay un pequeño enfado entre ellos cuando la muchacha cree que Heather es sospechosa. El colombiano, en ese momento, le aconseja no hablar con la abogada, quien podría ser peligrosa; pero June, cegada por el pensamiento de encontrar a su madre, ignora los comentarios de Javi e incluso se los toma mal. A pesar de que ha sido él quien le ha proporcionado las herramientas necesarias para avanzar en la investigación sobre la desaparición de Grace.

Desde el principio, la figura de Javi es la de un hombre compasivo, resolutivo, eficiente pero también cariñoso; finaliza sus conversaciones con June diciendo *paz amiga*, palabras empleadas por June anteriormente como forma de despedida y que es muy significativa; paz entre los pueblos, paz entre individuos unidos por las emociones. Se desliga a este personaje del perfil generalizado del colombiano violento, malicioso y metido en negocios sucios.

A partir de la liberación de June y de su madre, la vida cambia para ambas. Tienen una mejor relación. La joven es más cariñosa y atenta con su madre, es más abierta y comprensiva con ella. El cambio de actitud en la chica es muy evidente: sonrío cuando su madre la llama, presta atención a lo que le dice, se disculpa por haberle colgado antes de tiempo y cambia su habitual icono de aprobación en la mensajería para manifestarle por escrito a su madre que la quiere y que está deseando volver a verla. Incluso June, viendo un episodio que representa su tragedia familiar, comenta a Veena, indignada, cómo es posible que la gente vea esa basura, refiriéndose a la serie policíaca.

El público por fin conoce la verdadera historia de Grace y June. Su padre era drogadicto y maltrataba a Grace, en realidad llamada Sarah. Ella decidió poner fin a esta relación denunciando a su marido y cambiando de identidad y marchando desde San Antonio en Texas hasta Los Ángeles con su pequeña hija.

Al final de la película no solo percibimos que madre e hija han mejorado su relación, sino que también Javi se ha reunido con su hijo y han zanjado sus diferencias. El colombiano expresaba sus dudas por Whatsapp a June antes de encontrarse con su hijo; la chica le daba fuerzas diciendo que seguramente su hijo querría verlo también, dando a entender que ella es la otra persona que quiere verlo. Javi ha enviado a June una foto junto a su hijo, su reencuentro ha sido un éxito y así se lo ha comunicado a su amiga por WhatsApp. La reconciliación de Javi con Carlos es obra de June y Javi se lo agradece usando, una vez más, la expresión *paz amiga*. De esta manera, observamos una prolongación de la amistad entre June y Javi surgida de una situación extrema y fortuita. La forma en la que se habla da a entender que su amistad ha pervivido y pervivirá en el futuro; incluso en una última conversación por video-llamada entre Grace y June, Grace afirma que su amigo Javi (refiriéndose a la amistad de June y Javi) le ha enviado una petición de amistad por Facebook, hecho que nos confirma que los lazos entre Javi y June, Sur-Norte, Norte-Sur, son más fuertes cada día; ya que el colombiano se ha convertido en una persona presente en el círculo de amistades de June y de su madre aunque sea de una forma virtual (por teléfono o por internet); confirmando que la amistad entre los pueblos es posible y en ese aspecto las tecnologías pueden ser bastante útiles.

En la última pantalla de June se aprecian muchas cosas interesantes: un examen de español, una foto con su madre como fondo de pantalla, la conversación con Javi, notas sobre encargos, las conversaciones con sus contactos más cercanos: mamá, Veena, Ángel... En definitiva, June es ahora una joven más formal, más centrada y con un gran cariño por su madre que no duda en demostrar despidiéndose de ella con un *te quiero*, una manera muy diferente a la conversación que mantenían al inicio de la película.

En relación a lo que es el concepto de nación y el sentido de comunidad, que aquí se traspasa aunque sea no físicamente sino a través de la tecnología (el teléfono, el ordenador), encontramos que:

La nación se imagina limitada porque incluso la mayor de ellas, alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque

elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones. Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad. [...] se imagina como *comunidad* porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal. (Anderson, 2006, pp. 24-25)

En este filme, quizás no de una manera plenamente consciente, se han atravesado los límites de una nación y se ha conectado, por medio de la tecnología, con otra bastante lejana, relacionando así dos lugares opuestos; los cuales en el imaginario colectivo tienen poco que ver, salvo que ambos pertenecen al continente americano. Por una parte, Estados Unidos uno de los países punteros dentro del mundo desarrollado y, por otra parte, Colombia, un país en vías de desarrollo, asociado en el imaginario popular a la droga, los secuestros y la pobreza de manera generalizada. Un país anglosajón, aunque cada vez menos, frente a un país latinoamericano con idiomas y culturas muy diferentes. A través de la tecnología y, principalmente, del trato humano se demuestra que pueden unirse unas naciones a otras por medio de las emociones y los sentimientos.

En la obra no solo se cambia la visión de los colombianos sino la de la propia Colombia. a pesar de que solo contamos con un personaje de esa nacionalidad, hay otros elementos que nos hacen modificar la concepción de Colombia como país peligroso. Para empezar, el crimen ni siquiera se ha cometido en suelo colombiano; aunque en principio a nadie, dentro del filme, parece sorprenderle que allí, en Colombia, se haya cometido un secuestro, tal es la percepción negativa que se tiene de este país como lugar inestable y poco seguro. Si bien es cierto que es común encontrar noticias en prensa e Internet sobre secuestros y robos a turistas perpetrados allí, el secuestro de Grace y luego el de June se han cometido en suelo norteamericano, tirando por tierra el tópico de país sureño peligroso, y el de país norteño seguro.

Si pensamos en los mundos representados en el filme, encontramos que *Missing* también supera las ideas prefijadas en el imaginario colectivo, ya que muestra que los sentimientos de miedo, preocupación, relaciones

familiares, tensiones, son algo universal, y que individuos del llamado Primer Mundo o de países en desarrollo pueden sentir, pensar o sufrir situaciones semejantes. Es otra diferencia con respecto a otros muchos filmes en los que el latino es lo opuesto al anglosajón. Indirectamente, la película nos enseña que un país norteamericano no siempre es sinónimo de seguridad y que la violencia la encontramos en muchos otros lugares y, lo más importante, en cualquier lugar del mundo hay gente buena dispuesta a ayudar a otros.

Notas finales

Como hemos visto a lo largo del artículo, la joven June está viviendo una situación extrema ante la cual necesita apoyarse en alguien. Ese sostén inicialmente lo encuentra en su amiga Veena y en la amiga de su madre, la abogada Heather. Sin embargo, ella necesita ir a Colombia y, ante la imposibilidad de realizar este viaje, escoge contratar a Javi, quien pronto se convertirá en alguien fundamental para la chica, siendo un personaje crucial en el desarrollo de la historia; sus ideas y propuestas son las que llevan a June por el buen camino para hallar a su madre. Resulta llamativo que sea Javi precisamente el personaje que la muchacha siente como más cercano, siendo el que geográficamente se encuentra más lejos.

La película demuestra que en el terreno sentimental se pueden dar situaciones similares en cualquier lugar, rompiendo así con prejuicios y modelos prefijados y resaltando que la comprensión, la solidaridad, la empatía y la amistad no tienen limitaciones. Además, nos cambia la imagen sobre el otro. No solo porque nos brinda la oportunidad de conocer otro tipo de personaje colombiano sino porque cambia las perspectivas tanto del Norte como del Sur. El otro aquí es analizado desde ambos puntos geográficos. El caos ya no parece inherente al Sur; por otra parte, se resalta que el Norte necesita al Sur, tanto como el Sur necesita al Norte.

Referencias

Acosta, L. F. (1995, 1 de enero). Entre la historia y el cine. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 22, 123-131.

<https://doi.org/10.15446/achsc>

Anderson, B. (2006). *Comunidades imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica.

Cantos, E. (1998). *El porqué del comercio justo: Hacia unas relaciones Norte-Sur más equitativas*. Icaria.

Chaganty, A. (Director). (2018). *Searching*. [Película]. Stage 6 Films, Bazelevs Entertainment, Bazelevs Production.

Chicangana-Bayona, Y. A. y Barreiro Posada, P. A. (2013, julio-diciembre). Colombia vista por el Norte: Imágenes desde el cine de Hollywood. *Anagramas, rumbos y sentidos de la comunicación*, 12(23), 131-158.

<https://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/666>

Choi, M. (2010). El cine y la identidad latinoamericana: prejuicios y alienaciones. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (37), s.p.

<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero37/cinelati.html>

Del Prado, J. (1998). La división norte-sur en las relaciones internacionales. *Agenda Internacional*, 5(11), 23-34. <https://doi.org/10.18800/agenda.199802.002>

García López, S. J. (2012). De la imagen al imaginario en el cine colombiano. *Razón y Palabra*, (79), 1-25. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199524411045>

González Novoa, J. A., Montes del Olmo, C. y Santos Molina, I. (2008). Capital natural y desarrollo por una base ecológica en el análisis de las relaciones Norte-Sur. *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*, (100), pp.63-77. https://www.fuhem.es/papeles_articulo/capital-natural-y-desarrollo-por-una-base-ecologica-en-el-analisis-de-las-relaciones-norte-sur/

Ide, W. (2023, 23 de abril). Missing review – smart internet thriller. *The Guardian*.

<https://www.theguardian.com/film/2023/apr/23/missing-review-smart-internet-thriller>

Johnson, N. D. y Merrick, W. (Directores). (2023). *Missing*. [Película]. Sony Pictures, Stage 6 Films.

La Morte, G. y Mendoza, P. (Directoras). (2009). *Entre nos*. [Película]. IndiePix Studios, Lucky Hat Entertainment, Rola Productions.

López Guzmán, R. (Coord.). (2017). *De Sur a Sur. Intercambios artísticos y relaciones culturales*. Universidad de Granada.

Megaton, O. (Director). (2011). *Colombiana*. [Película]. A.J.O.Z. Films, Europa Corp, TF1 Films Production, Grive Productions, Canal+, Cinecinema.

Monsour, N. (Director). (2009). *Oh, my soul*. [Película]. The Center for Decorporative Research.

- Morell, B. (2023, 24 de febrero). *Crítica de 'Missing', la gran presentación de Storm Reid*. Fotogramas. <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a43054343/missing-critica-pelicula/>
- Nava, G. (Director). (1983). *El Norte*. [Película]. American Playhouse, Film4 Productions, Independent Productions.
- Ratha, D. y Shaw, W. (2007). *South-South Migration and Remittances*. *World Bank Working Paper No. 102*. World Bank. <http://hdl.handle.net/10986/6733>
- Silva Rodríguez, M. (2012, junio). Imágenes del otro: colombianos y extranjeros en el cine contemporáneo de ficción. *Anagramas, rumbos y sentidos de la comunicación*, 10(20), 37-52. <https://doi.org/10.22395/angr.v10n20a2>
- Zúñiga García-Falces, N. (Coord.). (2005). *La migración: Un camino entre el desarrollo y la cooperación*. Centro de Investigación para la Paz.

El Sur estadounidense desde la óptica *surrealista*. @zola y su representación del “Florida Dream”

The USA South from a surrealist perspective. @zola and the representation of the “Florida Dream”

David Lea

Universidade de Santiago de Compostela, España
david.ferron@rai.usc.es • orcid.org/0000-0003-4605-6539

Recibido: 26/07/2023. Aceptado: 08/11/2023.

Resumen

El filme *@zola*, dirigido por Janicza Bravo y distribuido por A24, es una adaptación del año 2020 de la serie de hilos de Twitter de A’Ziah “Zola” King del 2015. Es el primer filme en adaptar un texto *tuitero*. En este ejemplo cristalizan el creciente interés en la adaptación posliteraria, la transmedialidad y la interacción, pero, también, la representación del Sur en el cine contemporáneo norteamericano. La fusión de ambos medios, el audiovisual y el (pos)literario, es una manifestación del proceso colaborativo en las nuevas tendencias de adaptación: desde la *tuitatura* (Aciman y Rensin, 2009), aunando autoría y recepción, hasta el cine (Bravo, 2020). Con todo, el objetivo de este artículo es definir el nuevo paradigma del estereotipo del Sur estadounidense en el medio cinematográfico, al mismo tiempo que exponer la ruptura específica de las dinámicas actuales Norte-Sur mediante el ejemplo del filme *@zola*.

Palabras clave: *@zola*, adaptación, tuitatura, Sur, surrealismo

Abstract

The film *@zola*, directed by Janicza Bravo and distributed by A24, is a 2020 film adaptation of A’Ziah “Zola” King’s Twitter thread from 2015. It is the first film adapting a *twitterary* text. The increasing interest in post-literary adaptation, transmediality and interaction but, also, the representation of the South in contemporary North American cinema, crystallize in this example. The fusion of both media, audiovisual and (post)literary, is a manifestation of the collaborative process in the new trends of

adaptation: from *twitterature* (Aciman & Rensin, 2009), bringing together authorship and reception, to cinema (Bravo, 2020). Given all that, the aim of this paper is to define the whole new paradigm of the USA South stereotype in the cinematographic medium, while exposing the specific rupture of North and South dynamics today through the example of film *@zola*.

Keywords: *@zola*, adaptation, *twitterature*, South, surrealism

Introducción

El sur es el punto cardinal diametralmente opuesto al norte, pero también es la denominación que se le da al territorio o zona geográficamente inferior de un país (por convencionalismo de los primeros mapas egipcios de los que se tiene constancia). El sur es, además, un concepto geopolítico que define a los países con un índice de desarrollo económico menor (como los PIGS en Europa [Portugal, Italia, Grecia, España] o el Cono Sur en América Latina), también denominado Sur Global. Y, culturalmente, *El Sur* es un cuento del escritor argentino Jorge Luis Borges (escrito en 1953) y una película del cineasta español Víctor Erice (estrenada en 1983). No son baladíes estos dos últimos ejemplos, al ser representativos de la discusión que a continuación se va a exponer, centrada en el cine y su aplicación desde la adaptación literaria o, anticipando ya el giro digital, *tuitaria*.

Esta noción epistemológica, aplicada a sus representaciones literaria y cinematográfica, servirá de punto de partida para el tema de reflexión del presente artículo, donde la deconstrucción del estereotipo sureño estadounidense se centrará con el caso del filme de Janicza Bravo *@zola* (2020). Tópicos como el clima, las luces de neón, la estética *fashion* del bikini o la violencia ilustrarán el análisis del relato deconstructivo en la relación de fuerzas establecida entre los polos norte (Detroit) y sur (Florida) respecto de las tensiones culturales y sociales en los Estados Unidos.

@zola (Bravo, 2020)¹ es el primer caso de adaptación al cine desde la *tuitaratura*². Aunque su origen sigue siendo hoy en día discutido, la crítica coincide en señalar el origen del término *tuitaratura* (*twitterature*) en la obra de Aciman y Rensin: “And allow us now to open/ The eternal aperture,/ Tot he brilliant soul of common man,/ We present to you...*Twitterature*” (2009: xiv). Twitter nace como red social abierta a todas las personas usuarias de internet en el año 2006 y la creación literaria en el medio se remonta sobre todo a los años 2008 y 2009, con la publicación de esta obra fundacional. A este respecto Mariusz Pisarski (2017) pone el foco en el proyecto *The 24-Hr. Micro-Elit Project* de Dene Grigar³, del cual resalta “Grigar’s ‘storytelling extravaganza’ is an example of early *twitterature*, which successfully challenged the one-to-many paradigm of traditional literary production” (p. 49). A partir de ahí el fenómeno ha ido evolucionando hasta encontrar su punto álgido en la segunda mitad del pasado decenio, con la aparición, por ejemplo, de *#TheStory* de Aziah “Zola” Wells King en el año 2015, hilo en el que se inspira el filme *@zola* en tanto adaptación.

1 Dirección: Janicza Bravo. Guion y diálogos: Janicza Bravo, A’Ziah King (historia original), David Kushner (artículo de la revista *Rolling Stone*) y Jeremy O. Harris. Elenco: Riley Keough (Stefani), Taylour Paige (Zola), Nicholas Braun (Derrek), Colman Domingo (X), Ari’el Stachel (Sean), Jason Mitchel (Dion), TS Madison (Hollywood), Tony Demil (primer cliente), Nelcie Souffrant (Gail), Nasir Rahim (Jonathan), Sophie Hall (Baybe). Música: Mica Levi. Fotografía: Ari Wegner. Decorados: Ruston Head. Vestuario: Derica Cola Washington. Diseño de producción: Katie Byron. Edición: Joi McMillon. Dirección artística: Steve Erdberg. Asistentes de dirección: Shahrzad Davani, Ricky R. Weaver y Eric Scott Williamson. Casting: Kim Coleman. Producción: Christine Vachon, David Hinojosa, Gia Walsh, Kara Baker, Vince Jolivet, Elizabeth Haggard y Dave Franco. Productoras: Killer Films, Ramona Films y Gigi Films. Distribución: A24. País de origen: Estados Unidos. Género: Drama basado en hechos reales. Duración: 86 minutos. Fecha de estreno: 2020 en Sundance, 2021 en Estados Unidos. Sinopsis: Una camarera, devenida en bailarina exótica, apodada Zola, se embarca en un viaje a Florida junto a otra *stripper*, su novio y su chulo con el objetivo de que ambas ganen mucho dinero bailando en clubes de Florida. Lo que parecía un viaje sencillo se tornará en una intensa y alocada historia de crimen y prostitución. Zola lo contó todo en un hilo de Twitter que se hizo viral.

2 Concepto que se populariza con la publicación de *Twitterature: The World’s Greatest Books Retold Through Twitter*, libro escrito por Alexander Aciman y Emmet Rensin (2009). Andrea Castro Martínez y Pablo Díaz Morilla publican en la revista *Ocnos*, “Tuitaratura: contar historias con los hilos y recursos de Twitter” (2021), donde disertan sobre el fenómeno.

3 A partir de una serie de 24 tuits durante 24 horas de la autora sobre la experiencia de vivir en una gran ciudad, se incentivaba la respuesta de otras personas usuarias, ampliando finalmente el proyecto a 85 microhistorias (Grigar, 2016).

En las líneas sucesivas, se aportará un análisis de la construcción del filme mediante el estudio de las relaciones intertextuales con la entrevista de David Kushner a la protagonista real de la historia, publicada en la revista *Rolling Stone* y que ha funcionado como fuente para la construcción de la trama cinematográfica. También se buscará una definición y un análisis crítico del filme categorizando una nueva tradición del surrealismo contemporáneo (obviamente aquí el lenguaje permite un pequeño juego con la palabra *sur-realismo* o el realismo sureño, en este caso concreto el realismo sucio sureño de Florida, Estados Unidos) en el cine estadounidense. Esta se inicia con *Spring Breakers* (2012) y la nueva estética “Tampa-core” del cineasta Sean Baker (*Starlet*, 2012; *Tangerine*, 2015; *The Florida Project*, 2017; *Red Rocket*, 2021). Se concluirá, por ende, en la potencialidad de los nuevos horizontes y posibilidades surgidos a partir del estudio del nuevo paradigma fílmico-tuiterario.

Análisis

Aziah “Zola” King (1995-) es la autora tras la historia viral creada en Twitter en 2015, *#TheStory*⁴. Creció en una familia afroamericana donde la figura paterna variaba tanto como el domicilio, hermana mayor de otras siete niñas, su madre era asistente legal en la ciudad de Detroit en la época en la que discurre la historia narrada en Twitter. Ella trabajaba de camarera en *Hooters*, un restaurante de la ciudad de Detroit. Actualmente vive en Atlanta (Georgia) con su marido y sus dos hijas, y su madre ejerce como su representante. Tras el éxito de su historia *tuiteraria*, en el año 2020 publicó su primer *extended play* (EP) titulado *Zola*, compuesto por cinco canciones, cumpliendo así con su sueño de adolescencia de convertirse en cantante. También es popular en la plataforma digital de contenido para adultos OnlyFans. Además, lanzó su propia línea de moda de camisetas *Hoeism* (a propósito del comentario de una seguidora en Twitter que la describió como la *Queen of hoeism* [Reina del zorrismo]).

4 Texto tuitero: *#TheStory* (2015), publicado a través de hilos de Twitter por Aziah “Zola” King, con el user *@_zolarmoon*. Texto fílmico: *@zola* (Janicza Bravo, 2020).

Janicza Michelle Bravo Ford (1981-) es una directora de cine estadounidense. Hija de sastres panameños. Su madre devino militar estadounidense, por lo que pasó toda su infancia entre Colón y la base militar estadounidense de Panamá, hecho que le permite hablar fluidamente español, además de pertenecer a la minoría étnica afroamericana. Su formación artística corrió a cargo del Playwrights Horizons Theater School de la New York University Tisch School of the Arts, donde se imparte una educación centrada en el arte teatral y cinematográfico. Su primer éxito en el ámbito fílmico fue *Gregory Go Boom* (2013), cuyo título fue inspirado del filme de François Truffaut *L'Argent de poche* (1976), protagonizado por Michael Cera. La cinta fue galardonada con el Gran Premio del Jurado en la sección de cortometraje del festival de Sundance. Posteriormente, en el año 2016, dirigirá de nuevo a Michael Cera en el filme *Lemon*, que no vio la luz hasta el año 2017 por complicaciones en el proceso de producción. Finalmente, en el año 2020 estrena *@zola* en el festival de Sundance, consiguiendo la nominación del Gran Premio del Jurado.

Entre los dos textos correspondientes al contexto de producción descrito, el *tuitero* y el fílmico, se encuentra un tercer texto intermedio que afecta a los dos relatos de diferentes maneras. En el año 2015, David Kushner, de la revista *Rolling Stone*, escribe el artículo "Zola Tells All", en el que, a través de entrevistas con las diferentes personas implicadas en el relato de la protagonista, explica la verdad de la historia detrás de la narración y desmonta algunos de los hechos dramatizados en ambas tramas (la *tuitero* y la fílmica). Este fenómeno de intertextualidad entre el hilo de Twitter y el artículo de la revista provoca, por una parte, que el filme beba de dos fuentes a la hora de adaptar la historia, pero, por otra, también habilita la confrontación de diferentes versiones de los mismos hechos. Sin embargo, como se verá en el análisis comparativo, la versión fílmica optará por ser más próxima al relato vital de Aziah King, incluyendo por ejemplo las escenas abiertamente dramatizadas. Por tanto, Bravo adapta un relato, el de Zola, no unos hechos reales que ya habían sido facilitados (aunque alterados) en su origen por la trama aparecida en Twitter.

El filme comienza con un añadido respecto a la historia original: una escena introductoria en la que tanto los personajes centrales de Zola (Taylour Paige) como de Stefani (Riley Keough) se maquillan frente a un espejo, presumiblemente antes de una actuación en un club de *striptease*. Aquí se adapta el primer tuit del texto de forma literal, poniéndolo en la voz de Zola, la cual hace un ejercicio de ruptura de la cuarta pared y apela directamente a la audiencia. A continuación, se realiza un fundido en negro que permite a la directora introducir el siguiente mensaje “On October 27, 2015 @_zolarmoon tweeted the following 148 tweets.” (Bravo, 2015, 1m35s). De esta manera informa de su intención en la adaptación de la historia creada por Zola en el año 2015. A partir de esta primera escena introductoria, el filme continúa adaptando la historia siguiendo la información contenida en los tuits de Zola: la secuencia inicial del restaurante (en Detroit), haciendo guiños al medio que adapta con los sonidos propios de Twitter y, al final de esta, haciendo el efecto *like* en pantalla (3m50s). Obviamente esta escena está mucho más desarrollada en la versión fílmica al corresponderse tan solo a cuatro tuits en el texto *tuitero*.

Tras los créditos sobre fundido negro, en el minuto 00.03.51 hay un segundo comienzo del filme, que marca un añadido del mismo respecto a la obra *tuitero*. Se introduce una secuencia del primer baile exótico de Zola y Stefani en el filme que no aparece en el hilo de Twitter. Esta secuencia sirve para introducir también un elemento que no está presente tampoco en el texto: la tensión sexual inicial que se produce entre las dos protagonistas. Si bien *a posteriori* se conoció la condición bisexual de Jessica (nombre real de Stefani y recogido en la versión de Twitter), así como una intención de flirteo con Zola en declaraciones de esta, en la narración no está presente explícitamente.

Con el final de la secuencia del baile en el club de *striptease*, se llega a un tercer inicio del filme en el minuto 00.06.15, donde se vuelven a hacer guiños al medio digital con el sonido de notificación de Twitter y el título del filme respondiendo a la estética del medio con el formato de usuario: @zola. Tras este tercer comienzo, la secuencia siguiente ya retoma los tuits originales con la conversación entre las protagonistas para viajar a Florida.

Aparte de estos guiños constantes al medio original y que se sucederán de manera repetida a lo largo de todo el filme mediante sonidos de notificación, títulos encabezados con el @, pantallazos con el efecto *like* o incluso las capturas de imagen; cabe indicar que uno de los cambios significativos que primero se observan en la versión fílmica es la diferencia en los nombres de los personajes, siendo Zola la única que conserva su mote/pseudónimo real. El original Jessica en Twitter es cambiado por Stefani en el filme, Z (cuyo nombre real es Rudy) pasa a ser X (Colman Domingo), mientras que Jarrett se transforma en Derrek (Nicholas Braun) en la versión cinematográfica. Probablemente esto se deba a una cuestión de conservación de la privacidad de los implicados en los hechos descritos, y el hecho de que se mantenga el de Zola (aunque solo sea un mote apelativo) es debido a que ella misma es la única que participó activa y voluntariamente en la producción del filme.

De hecho, en declaraciones posteriores a la publicación de *Rolling Stone*, tras el éxito rotundo de la publicación en Twitter de la historia, Jessica afirmó lo siguiente respecto al fenómeno *tuitero* viralizado: “‘She’s ruining my life,’ Jessica tells me” (Kushner, 2015, p. 2).

La secuencia que retoma el hilo original se desarrolla en casa de Zola casi en su totalidad, a excepción de una traslación a un restaurante que se añade en el texto fílmico. En ella se adaptan cinco tuits y un sexto parcialmente escenificando el momento en el que Stefani contacta con Zola para ir a Florida y las reticencias de Sean (Ari’el Stachel), novio de la segunda. Aquí, la escena sexual entre Zola y Sean es representada en el filme tal y como la describía Zola en el tuit, sin embargo, se comprobará más adelante cómo algunos episodios sexuales son suprimidos o modificados entre los dos textos e incluso con relación a los hechos realmente acontecidos. La escena del filme siguió al pie de la letra el tuit de Zola: “I had to fuck him calm” (King, 2015) y en declaraciones a Kushner, Sean afirmó lo siguiente: “It worked,” Sean tells me with a grin. “I believe I took a nap” (Kushner, 2015, p. 5).

Los cinco siguientes tuits dan forma a la secuencia del viaje hasta Florida, que incluye algunos añadidos como la parada en la gasolinera

donde se hace un plano picado con *travelling* lateral de Zola y Stefani orinando en los aseos del establecimiento. Este plano añadido sirve como elemento de anteposición dicotómico de las dos protagonistas en lo respectivo a su desempeño en esa acción rutinaria específica. Pues si bien se observa cómo Zola cuidadosamente orina en el aseo guardando una postura higiénica, Stefani, por el contrario, adopta una actitud mucho más descuidada e incluso no tira de la cadena al terminar. Bravo justifica la inclusión de ese plano de la siguiente manera:

I thought there was no clearer way to paint a picture of who these two women were than by seeing their urine and what their hygiene was in a bathroom. You see their piss and their relationship to how they use a toilet, and you know everything you need to know. (Handler, 2021, párr. 22)

Del mismo modo, el uso de la fotografía en esta secuencia cobra cierta relevancia para la ambientación del espacio geográfico específico que se está representando. La recursividad en la ironía se hace explícita con el contraste político-religioso del sur de Estados Unidos respecto al tono inmoral de las acciones que configuran la trama de la película. Esa esencia moralista sureña se escenifica con los planos sostenidos de la cruz cristiana de gran tamaño y la bandera confederada a media asta, visibles en el transcurso del viaje desde la ventanilla del coche en movimiento.

Luego de una breve secuencia en el motel, correspondiente a los cuatro tuits siguientes de la historia, se da inicio a la segunda secuencia en un club de *striptease* en el filme, siendo singularmente la primera vez que sucede en el relato *tuitero*. Pese a que en el relato no se detalla demasiado la historia ni se ahonda en los hechos acontecidos, más allá de un par de tuits, la secuencia en el filme es mucho más elaborada, recreándose en el momento anterior a la actuación de las bailarinas como en el desarrollo de esta. Se añade la escena en el camerino en la que un conjunto de *strippers* reza en coro lideradas por el personaje de Hollywood (TS Madison). Bravo también continúa con su planteamiento estético en los elementos rescatados del medio digital Twitter, pero añade además un recurso de variación en multiplanos en la escena de la preparación de las protagonistas en la que realiza un juego visual con los espejos al más puro

estilo ophulsiano⁵. La secuencia alcanza su culmen con una realización combinatoria entre planos medios, cortos, detalle y generales de las actuaciones de las dos bailarinas.

Una de las secuencias más densas del filme, que aglutina más de veinte tuits del relato, da comienzo con la deriva de las protagonistas hacia el mundo de la prostitución. En este caso, tanto el relato *tuitero* como el fílmico coinciden ampliamente, si bien el problema que ambos presentan es la constatación posterior de la veracidad de los hechos por parte de Kushner en su artículo para *Rolling Stone*. Posteriormente, en conversaciones con las dos implicadas, relata lo siguiente: “Jessica insists she has never prostituted herself, and says that Zola was the one who wanted to turn tricks in Florida. Zola [...] denies the allegation that she sold sex for money on the trip” (Kushner, 2015, p. 2). Ambas se acusaron mutuamente y negaron haberse prostituido. El filme opta por dar voz a la versión de Zola y sigue lo relatado en *#TheStory*, pues ella jamás llega a mantener relaciones sexuales por dinero, siendo Stefani quien se encarga de ello en el filme. Sin embargo, los dos textos omiten de nuevo algo que sí ocurrió en las circunstancias reales y que ambas confirmaron a Kushner en su entrevista:

When Rudy returned to collect his money, Zola says she tried to play it cool. “You haven’t gotten any calls?” he asked her. “Those were good pictures I put up.” He took Jessica’s wad of cash — not seeming to care how many clients had visited her or how much they had been charged — and slipped Zola \$500. “If you make your own money, give that back to me,” he said. Then he had sex with Jessica on the couch. (Jessica confirmed this.) Afterwards, Rudy left to rejoin his fiancé. According to Zola, Jessica then said, “That’s how I pay my rent. (p. 10)

5 Max Ophüls (1902-1957) fue un director de cine alemán, prolífico sobre todo en lengua francesa y posteriormente en lengua inglesa, precursor de la *Nouvelle Vague* francesa. Su obra, de un contenido marcadamente feminista, se caracterizaba estilísticamente por la experimentación e innovación en los usos camerísticos y la elaboración de planos rompedores con la estética de la época. Uno de los elementos popularizados por el director en la construcción escenográfica de sus filmes fue el juego de planos mediante el uso de espejos y sus reflejos en cámara.

La omisión de este detalle en el filme y en relato *tuitero* es total, quizá por motivaciones sociales al preferir no explicitar en pantalla el abuso sexual de forma tan directa, quizá porque en el relato original este hecho tampoco interesaba a Zola en el momento de construir la historia. En todo caso, en el artículo de Kushner, Zola narra los hechos en los que se descubre, de forma parcial y al final, el engaño de Jessica, con la declaración a Jarrett enseñándole la foto de los dos yaciendo en el sofá:

A few hours later, as their plane took off, Zola turned to Jarrett. "I really tried to hold this back," she said, "but you've got to know." Then she handed him her phone. "I took this picture the first night we got here," she said. It was Rudy and Jessica having sex on the hotel couch.

Jarrett, who confirms he saw the picture, turned away. (p. 14)

Seguidamente se produce una secuencia breve, de nuevo en el motel, en la que relato fílmico y *tuitero* coinciden plenamente, con la irrupción del personaje de Dion (Jason Mitchel), y que sirve de detonante para el lanzamiento de la secuencia siguiente en el nuevo hotel. Aquí, una vez más, aunque hay una correspondencia casi literal entre los dos relatos, se vuelve a producir una distonía entre filme, texto y realidad. En la escena de la discusión entre Stefani y Derrek, por una publicación en Facebook sin permiso del segundo, la intervención de X en el filme no es la misma que en el hilo de Twitter. En el primer caso todo se queda en una simple amenaza y humillación, mientras que en el segundo Zola afirma que Z (X) se acostó con Jessica (Stefani) delante de Jarrett (Derrek). En la entrevista posterior, Zola diría lo siguiente a Kushner al respecto de esa circunstancia:

According to Zola, that seemed to give Rudy a better idea. "I should fuck her right here, just show you who she really belongs to," he said, then seemed to reconsider it. "You know what? I'm going to kill your manhood. You're going to watch your girl go on all these calls. You're going to take her". (pp. 10-11)

Por tanto, aunque se insinuó la posibilidad, ese hecho no llegó a ocurrir. Sin embargo, Zola decidió dramatizarlo en su relato. El filme huye de estas amenazas de índole sexual y mantiene un simple tono de humillación respecto a la figura de Stefani y su representación como pertenencia o posesión por parte de X.

Con ello se llega a la segunda secuencia de prostitución, en la que ya hay más variaciones entre las diferentes versiones. Si bien el filme sigue inicialmente el planteamiento de Zola en la trama tuitera, hace un añadido muy marcado con la escena del *gangbang*, la cual es aprovechada por Bravo para dar voz a Stefani. Como ocurría en el tercer comienzo del filme y el @zola, con el título en pantalla @stefani se reproduce la versión de los hechos de Stefani, inspirada en los hechos narrados por la propia Jessica en el portal web Reddit en el año 2015. Este añadido fílmico tampoco está presente obviamente en el hilo de Twitter, al ser anterior a la publicación de Jessica. Sin embargo, la forma de representarlo y la brevedad de este dan una pista a la audiencia de que la versión de Stefani/Jessica no es cierta, sino más bien una invención *a posteriori* para salvar su imagen. Kushner, que entrevista a las dos protagonistas de la historia y a Jarrett, los cuestiona acerca de los hechos acontecidos en esa noche con el siguiente resultado:

Zola, Jarrett, and Jessica tell different versions of how the night unfolded from here. Jessica says only Zola took outcalls that night. Jarrett says both women went together on at least one trick, but quickly left when the johns didn't have the money. Zola says the only thing she did that night, while Jessica visited multiple johns, was try to talk Jarrett out of his relationship with her. (p. 12)

Esta multiplicidad de los puntos de vista, con las diferentes versiones de las personas implicadas, las diferentes interpretaciones o versiones en los dos relatos creados (*tuitera* y fílmico) y las diferentes perspectivas, se mezclan resultando en testimonios mutuamente contradictorios y provocan una exploración de realidades plurales y paralelas que convergen en su intento por el conocimiento de una verdad única y pretendidamente no mutable sobre los hechos acontecidos. Todo ello en su conjunto provoca el denominado como “efecto Rashomon”, en el que la confrontación de varias ópticas enfrentadas permite alcanzar la revelación de una verdad o realidad concretas⁶.

⁶ Esta técnica debe su nombre al film *Rashomon* (1954) del director de cine japonés Akira Kurosawa (1910-1998), adaptación del cuento de mismo nombre escrito por Ryunosuke Akutagawa (1892-1927)

El filme se va acercando a su momento culminante con la secuencia del secuestro de Stefani. Aunque la trama es similar ante lo escrito por Zola y lo filmado por Bravo, hay diferencias sustanciales en cómo se desarrollan las diferentes acciones. Ambos relatos coinciden en el secuestro de Stefani por parte de Dion; sin embargo, mientras en el filme tanto X como Zola y Derrek están presentes en la habitación del hotel y presencian el disparo, en el hilo de Twitter Zola y Jarrett permanecen en el exterior de la habitación. Oyen un tiro y Z les dice haber disparado en la cabeza a Dion, mientras que en el filme este personaje no llega a morir, pero se le ve convaleciente por un disparo en el cuello. En declaraciones posteriores, en la entrevista con Kushner, Zola diría lo siguiente respecto a este hecho y uno que se describirá más adelante: “Zola admits to embellishing some of the more sensational details – Jarrett’s suicide attempt, Z shooting the pimp – for entertainment value” (p. 2). Estas dramatizaciones en la historia de Zola son las que le dan el carácter literario-narrativo al relato creado en Twitter, elevándolo a la categoría de *tuiteratura*. Por el contrario, Jarrett declararía a Kushner que no hubo ningún enfrentamiento. Jessica apoyó sus afirmaciones, además de puntualizar que era Zola la que se encontraba en aquella habitación aquella noche y no ella. De nuevo se produce la multiplicidad de versiones sobre un mismo hecho:

Jarrett offered a different version. According to him, there was no confrontation between Rudy and the pimp. He also denies Zola went with them on the outcall at all, saying it was he and Rudy alone who drove Jessica to that hotel. When they went to pick her up, Jarrett says, Jessica was already in the lobby. The pimp never offered Rudy \$20,000 for Jessica, he says, and she hadn’t been beaten. The only thing Rudy did in retaliation, according to Jarrett, was tell the hotel clerk to call the police because a man had tried to snatch his girlfriend. (Jessica’s story closely mirrors Jarrett’s, except, she says, it was Zola, not her, who was in the room with the other pimp that night). (p. 12)

en el año 1915. En él se describe el procedimiento para alcanzar la verdad enfrentando las diferentes versiones de los hechos de los personajes implicados en una misma acción.

Así se llega a la secuencia de la reunión final precedente al desenlace del filme y en la cual se produce el punto álgido de la trama, presente en ambos relatos y que, como declaraba Zola en la cita anterior, fue un hecho dramatizado. El momento clímax del salto al vacío de Derrek desde el balcón de la habitación de hotel es representado en su totalidad, recreando posteriormente un *zoom off* desde el cuerpo yacente en el suelo junto a la piscina. Sin embargo, en el relato de Zola, Jarrett no llega a caer. Sí salta desde el balcón, pero se queda colgando al engancharse los pantalones en la ventana. En este hecho concreto ambas protagonistas y Jarrett coincidirán en declaraciones en el artículo de Kushner sobre lo vacío de la amenaza: “He pointed at the fourth floor window and said, ‘I’m going to fucking jump off this balcony if you don’t come’ Zola, Jessica and Jarrett all say it was clearly an empty threat” (p. 13). El filme concluye con una reducción de la historia original a través de planos del coche dirigiéndose al aeropuerto pasando por la bahía de Florida y el cierre conclusivo con el encabezado @zola. Por su parte, el relato en Twitter de Zola ahonda un poco más con las consecuencias del viaje en su regreso a Detroit, explicando el reencuentro con su novio y el arresto de Jessica y Z por prostitución de menores y asesinato. Esto último se explica con claridad en el artículo de Kushner para la revista *Rolling Stone*.

Respecto al por qué Zola decidió recrear esta historia a través de Twitter y cómo surgen durante su narración esos elementos que dramatizan la obra, la autora lo explica en los siguientes términos, testimoniados por Kushner en su artículo:

When she posted the story on Twitter, she was caught up in the moment, she explains, riffing on the reactions of her followers who were responding in real time. She had posted and removed the story twice before and no one cared. To garner more interest this time, she made it darkly funny while preserving the gist of what happened. And she has no regrets. “I made people who probably wouldn’t want to hear a sex trafficking story want to be a part of it,” she says, “because it was entertaining”. (pp. 2-3)

Concluyendo ya el análisis comparativo y retomando la idea del “efecto Rashomon” antes explicitada, con esa multiplicidad de versiones que en su conjugación permiten reconstruir el relato verídico de los hechos, hay un

hecho derivado de toda esta historia en la que todos los participantes de la misma coinciden: la explotación sexual y el tráfico de mujeres (o menores):

That's the one thing each of the participants agree upon: the real story behind #TheStory, of how young girls and women are held against their will by sex traffickers, is more fucked up and unconscionable than any one person could invent. (p. 3)

Entre las múltiples entrevistas concedidas por Bravo a diferentes publicaciones y medios, hay una del verano del año 2021, concedida a la revista *New York* y recogida en su sección de cultura pop "Vulture", en la que extensamente disecciona todos los motivos que la llevaron a realizar este filme. En una de las preguntas de Rachel Handler acerca de su relación con la creadora de la historia original, Aziah King, Bravo respondía lo siguiente:

We had this two-hour call with her and her mother, and 15 to 20 minutes into the call, she was like, "We're very similar. I know you don't think we are, and you think you're not like me." And I was like, "No, no, no. You don't know what I'm thinking. I felt we were very similar the day I read those tweets. And that's why I felt I had to protect it." I felt and heard myself in her writing, and I wanted to be able to usher it into being and care for it in the way I'd want to be tended to. (Handler, 2021, párr. 14)

El motivo principal que impulsó a la directora a adaptar la historia de Zola es la sensación de proximidad que provocó en ella la lectura del relato *tuitero*, con el cual se sintió totalmente identificada e hizo crecer en ella la necesidad de llevarlo al cine.

Precisamente, la cultura pop es un elemento cuya representación en el filme es fundamental. Actualmente inmersa la humanidad en la llamada era tecnológica, la presencia de los teléfonos móviles o de internet es inevitable. En el caso concreto de *@zola*, con el añadido de que la historia adaptada procede precisamente de un medio digital, con una interacción constante mediante soportes tecnológicos. Este hecho trae consigo consideraciones sobre los personajes representados. Si bien Stefani representa ese mundo de predominancia blanca estadounidense que se

apropia culturalmente de una personalidad asociada tópicamente a la comunidad negra, Zola, por su parte, enarbola la bandera del *hoeism* (zorrismo) pero desde una perspectiva anclada en una doble moralidad. Por un lado, condena la prostitución y la decisión de Stefani, pero, por el otro, también la prostituye como si fuese su proxeneta. La psicología de este personaje se mueve entre cierto carácter amoral, entendido en hacer lo posible por sobrevivir en el mundo por muy oscuro que ello sea, pero al mismo tiempo en un cierto tono de alienación, donde realmente no sabe muy bien qué es lo que está haciendo o por qué lo está haciendo. Una dicotomía propia del mundo moderno, acentuado muy bien por la propia Bravo con esa dependencia tecnológica que describe las decisiones tomadas por los personajes. ¿Es Zola una mujer arrastrada a un mundo oscuro mediante la herramienta de las redes sociales? Una versión moderna del clásico *El mago de Oz* (1939), del que Bravo y Harris dicen haberse inspirado, reinterpretando ese viaje a lo desconocido de la protagonista, Dorothy, con tres personajes que, así como la historia vaya evolucionando, se convertirán en sus enemigos. ¿O es simplemente una mujer que aplica una doble moral para abrirse paso por un mundo hostil? Al mismo tiempo que apela a la dignidad de Stefani, aprovecha sus días en Florida tomando el sol en la piscina, mientras el caos y la violencia a su alrededor no cesan, sino que se incrementan.

La deriva sur-realista

El tono político en el filme de Bravo no es ninguna casualidad ni responde únicamente a su pertenencia a un colectivo minoritario, sino que se entiende en las coordenadas de la dialéctica sobre la idea del sur en las mediaciones y los procesos que las acompañan en sus aplicaciones prácticas. Entendemos las mediaciones como los cambios o las fuerzas que motivan esas mismas transformaciones en los procesos de adaptación o transposición dentro de las culturas comunicativas o audiovisuales. En palabras de Jesús Martín-Barbero (2002): “la mediación televisiva o radial ha entrado a constituir, a hacer parte de la trama de los discursos y de la acción política misma” (p. 16). Aunque Barbero sitúa el campo de la acción política en los medios de tele-radiodifusión, su traslación al medio

cinematográfico funciona de la misma manera. Dentro de las tensiones a la hora de adaptar un relato *tuitenario* con un marcado tono étnico (y de tensión misma dentro del propio relato), los procesos mediáticos, o en este caso “transmediáticos”, forman parte inevitablemente del argumento de los discursos dentro del relato fílmico (Martín-Barbero, 1987). Ya no simplemente por una cuestión de introducir la denuncia dentro del género cinematográfico o la labor de denuncia de la directora, sino porque surge naturalmente en tanto que la masa espectadora aplica la cuestión social en su lectura e interpretación de la historia. El sur, por tanto, es idealizado (a la par que repudiado) como un lugar idílico en el que dar rienda suelta a los sueños, frente al carácter pragmático del norte; el caos, la violencia y el exacerbo sexual del carácter sureño entraría en oposición con el orden, la paz y el confort del carácter norteño en el contexto estadounidense; o, lo que es lo mismo, el dinero fácil (y por ende ilegal) en la promesa del sur, se enfrentaría al control económico del norte.

Bravo no realiza un filme de denuncia de las prácticas delictivas del tráfico sexual, aunque ello vaya implícito en la lectura de la historia de forma subjetiva autónoma, sino que intenta acercarse a la esencia de la historia de King, obviamente traduciéndola en sus propios términos. Sin embargo, sí recurre a una figura especial de la voz de la sabiduría, la cual sería la propia Zola con su narración en voz *off*. Aquí, la directora salva al personaje y la convierte en voz autorizada sobre los hechos que ella condena implícitamente, mientras que el discurso en tiempo presente de la trama muestra los hechos con su crudeza y ambigüedad. Por tanto, se distancia aquí de la historia original que relataba en tiempo pasado unos hechos descritos, y a veces dramatizados, pero sobre los que no se superponía una segunda voz condenatoria o explicativa.

Otra motivación claramente expuesta en este filme por Bravo y Harris es la posibilidad de transportar al medio cinematográfico su propia perspectiva como gente negra sureña. Su identidad ideológica es fuertemente representada en el filme, sobre todo en el caso de Bravo, a través de la ironía y esos juegos de apropiaciones culturales entre gente blanca y gente negra. El tema racial se llega incluso a caricaturizar con un Z que al enfadarse deja ver claramente su acento africano (el sur de los

sucesos), con una Stefani rubia y pálida en apariencia, pero en esencia negra o una Zola en apariencia salida del barrio, pero en realidad criada en los suburbios. Cabe recordar que Bravo dirige finalmente este filme reemplazando a un James Franco inmerso en escándalos de índole sexual tras las denuncias del movimiento *#metoo*. Dato significativo, pues la intención de la directora era hacerse cargo del filme desde el mismo momento que leyó el hilo en Twitter en el año 2015, dado que su motivación ya había sido despertada en ese mismo momento. Obviamente, el tono que da al filme Bravo como persona perteneciente a la comunidad negra sureña se acerca mucho más a la esencia de la historia inicial, también escrita por una persona negra, de lo que pudiese acercarse James Franco, quizá en una estética mucho más cercana a *Spring Breakers* (estrenada por Korine en 2012).

El filme de Harmony Korine puede considerarse como el pionero a la hora de inaugurar la que se conoce como la tradición cinematográfica estadounidense en el surrealismo contemporáneo, a la que seguirían títulos como: *Moonlight* (Barry Jenkins, estrenada en 2016), *The Florida Project* (Baker, estrenada en 2017), *Waves* (Trey Edward Shults, estrenada en 2019) o *@zola* (Bravo, 2020).

En el caso del que se ocupa este estudio, el *sur-realismo* onírico, ese sueño del idilio en Florida, es entendido desde las promesas de bonanza que esperan a las dos bailarinas en los clubes de *striptease* sureños, convirtiéndose más adelante en una historia de caos y violencia. Sin embargo, ese onirismo idílico es representado en *Spring Breakers*, por ejemplo, en las vacaciones de primavera, también en Florida, compartiendo el denominador común con el caso anterior de que en el devenir de la historia todo se torna en pesadilla y caos. Algo similar ocurre en *The Florida Project*, siendo característico en este caso que se aplica la perspectiva del idilio desde la visión de los niños protagonistas, audiencia de toda la violencia, sobre todo sexual, que aflora en el relato. En los dos casos restantes antes citados, la fuerza del idilio es superior a la violencia que emerge. En un sentido estético, sin embargo, esta acentúa el punto álgido dramático en ambos casos.

Esta categorización se enmarca en la estética denominada *Tampa-core*⁷ por cierta corriente crítica cinematográfica, un subgénero dentro del surrealismo contemporáneo que narra la vida en la Florida actual. Este término surge de la asimilación de la forma de estos filmes al movimiento *Mumblecore*, nacido en el seno del cine independiente estadounidense. Se caracteriza por el empleo de poco presupuesto en la producción de los filmes, por tratar los géneros del drama y la comedia, aunque también el terror o lo fantástico (evolucionando hacia el *Mumblegore*), y por una ubicación dentro del territorio nacional sureño, obviamente. En concreto Tampa (Florida). Aunque se considera como obra fundacional del movimiento a *Funny Ha Ha*, estrenada por Andrew Bujalski en 2002, la más representativa es *Frances Ha* (2012) de Noah Baumbach, cuyo título es un claro guiño a su predecesora.

Sin embargo, la especialista Julie Grossman (comunicación online, 11 de enero de 2022) prefiere el uso del término *noiradaptation* en la representación cinematográfica de ciudades asociadas a la decadencia por relación directa con los textos que se adaptan. En este caso se podría catalogar el filme *@zola* como *noir*, ya que confluye ese texto decadente con la ciudad de Florida, el sur, el lenguaje explícito sexual y los clubes de *striptease*. La presencia de este género aún es palpable hoy en día pese a tener ya una larga trayectoria cinematográfica, lo que provoca a su vez que los grandes vectores que lo definen sean subyacentes a buena parte del cine que se produce actualmente. Una de sus características fundamentales es ese eje conductor basado en la misoginia, unas veces explícita, otras más latente, de las tramas. Y es importante el uso del término misoginia, pues tiene un carácter mucho más definitorio y enfrentado a la simple discriminación de género, la cual constituye un

7 El término ha generado cierto debate entre quienes lo detractan considerándolo “the terrible label of ‘Tampa-core’” (Martin, 2021, párr. 6) y quienes defienden que “a Tampa-core film is the way it operates as a hyper-stylised vision of Florida” (Hurtado, 2021, párr. 5). Este último llega a asimilar el género con una suerte de *neowestern* moderno por sus narrativas supeditadas a la muerte y al caos en un mundo sin ley. Por tanto, Florida es representada a la par como un sueño de neón nocturno (las luces de los clubs de *striptease*) y un sueño de vacaciones, alcohol, drogas, sol y playa diurno (el *springbreak* estadounidense). Una hiperestilización fundada en el caos, la violencia, el sexo y la ausencia de ley.

problema global y endémico no resuelto. El ejemplo más significativo en el cine de los últimos años sería *Promising Young Woman* que, estrenado por Emerald Fennell en 2020, reúne las características mencionadas anteriormente pese a no ser el resultado de la adaptación de un texto preexistente. De hecho, podría hablarse ya de un *neo-noir* en el caso de estos filmes. Entonces la pregunta sería ¿es *Zola* un filme definible por este género? La respuesta obviamente es que sí hay trazos del *noir* en el filme; sin embargo, la fundamentación de su correcta categorización se explica mucho mejor en los términos del surrealismo contemporáneo en general y de la estética *Tampa-core* en particular.

La presencia de todos los rasgos estilísticos antes definidos se manifiesta en el caso de *Zola* a través de la caracterización espacial, así como el carácter independiente del filme, el género de la comedia dramática o incluso los temas de la violencia y el caos tan presentes. Sin embargo, el filme aspira a cierta renovación de la tradición con ese ambiente imbuido de las redes sociales, que impregna toda la realización cinematográfica con la recursividad en el medio que se adapta. Bravo aplica al relato de la historia que cuenta un artificio continuo, identificado en el trato de la imagen y el sonido. Me refiero tanto a la banda sonora a cargo de Levi como a esos sonidos de notificación constantes durante todo el filme, o los corazones en pantalla. Un ejemplo claro del uso de sonido e imagen combinados, que aportan una estética transmedia, es el clip musical que se sucede al principio del filme durante el viaje en coche con el tema “Hannah Montana” de Migos.

Otra de las singularidades que aporta Bravo es la oposición del propio relato de Stefani (Jessica) dentro del filme, incluyendo a modo de micro-corto la secuencia @stefani, basada íntegramente en el post de Jessica en la web Reddit en el año 2015. En ella Stefani se presenta como la verdadera víctima de la historia en oposición al relato de Zola.

Con este filme, Janicza Bravo, presenta una *Zola* cinematográfica con conciencia social, envuelta en un contexto de actividad digital honrando al medio adaptado (los constantes sonidos de notificación de Twitter y las sobreimpresiones de corazones en pantalla). Pero también a una *Zola*

como símbolo de la resistencia femenina y testimonio de resiliencia de una mujer que se impone a un contexto de violencia caótica que la rodea. Todo ello aplicando ese estilo *indie* propio de la directora, pero concluyendo en un relato humanista de tono sureño.

Se trata de un filme que adopta una estética dentro del surrealismo contemporáneo estadounidense identificado en un nuevo género cinematográfico cuyo espacio de desarrollo de las acciones se sitúa en una Florida sin ley. Así da continuidad al canon inaugurado por *Spring Breakers*, con esta corriente *Tampa-core*, donde el asesinato y el caos en un sur idílico (y usualmente ligado a las vacaciones de primavera en el imaginario popular) configuran el escenario surrealista. Aunque el género estilístico es iniciado con el filme del 2012, quien realmente lo potencia es el cineasta Sean Baker. Lo hace sobre todo con el filme *The Florida Project*, cuya ambientación espacial sí se adapta a una localización ubicada en el estado florido del sur, y luego el caos se abre paso en un ambiente de hostilidad identificado en la vida de motel y la prostitución como herramienta para sobrevivir. Sin embargo, otros de sus filmes como *Starlet* (2012), *Tangerine* (2015) o *Red Rocket* (2021), cuya localización espacial ya no está ambientada en Florida, también mantienen esa estética propia de las producciones enmarcadas en el *Tampa-core*: el sur, el clima cálido, los moteles o los protagonistas que luchan por abrirse paso en un mundo hostil, caótico y violento.

@zola aglutina toda la violencia y el drama de otros géneros clásicos como el western o el *noir*, pero está escrito como un *indie* moderno al más puro estilo del festival de Sundance. Esto podría dar lugar a considerar el género como *bikini noir*, por los códigos de vestimenta que suelen aplicar en este tipo de filmes, marcados obviamente por esa condición climática en la península del sur. Podrían recuperarse las reflexiones de Dieter Richter (2001) sobre esta cuestión, quien define el Sur de la siguiente manera:

El sueño de la felicidad [...] una realidad que mira al Sur como un destino turístico apreciable, soleado [...] el Sur se convierte para miles de personas en el anhelo de la playa y el sol [...] en la actual sociedad de la libertad. (p. 206)

Esta idea va de la mano de la caracterización, a veces pertinente, de estos filmes como cine de vacaciones (de primavera), por esa condición de un vestuario muy definido estéticamente, no necesariamente sexualizado, sino autoimpuesto por una cuestión espacial climática, pues la importancia del sol en la zona determina la forma de vestir. O incluso considerarse un *Miami Vice style*, dado que es la ciudad más representativa del Estado, significando todas esas implicaciones en el vicio o el desenfreno y la violencia. Sin embargo, *Tampa-core* se adecua mucho mejor a su correcta definición, pudiendo no encasillar la acción en un espacio concreto como la ciudad de Miami, ni reducir la estética de vestuario a una prenda femenina singular, pues esta denominación evoca de una forma mucho más precisa la esencia fantasmagórica de Florida (no solo Miami, sino también los moteles de carretera o los clubs de *striptease*).

Otros elementos que caracterizan la estética singular de este tipo de filmes es la presencia en todos ellos del personaje blanco caricaturizado con acento negro por apropiación cultural, como es el caso de Stefani en *@zola*. Pero también una visión de Florida híper estilizada e impregnada de la nostalgia de lo idílico y la concepción moralista de lo sureño dentro de su dicotómica expresión amorosa. Se ve muy bien en *@zola* con ese viaje hacia los clubs de *striptease* del Estado del sur, durante el cual se intercalan planos sucesivos de la cruz cristiana y la bandera confederada.

Antes se daban algunos ejemplos que configurarían ese modelo de hacer cine cuya tradición es muy reciente y apenas cuenta con una década de antigüedad: *Spring Breakers*, *Moonlight*, *The Florida Project*, *Waves*, *@zola*. No es una cuestión aleatoria, pues la productora detrás de todos estos filmes es A24, que nace precisamente en el año 2012 como empresa dirigida a financiar proyectos cinematográficos. De hecho, gracias al éxito de *Spring Breakers* se afianza en la industria, siendo hoy una de las referencias en la producción de cine independiente.

¿El éxito de *Zola* repercutirá en el devenir de este tipo de producciones, como parece que se comienza a vislumbrar con los ejemplos propuestos?⁸

⁸ Aglaia Berlutti plantea también la siguiente pregunta al respecto de estas incógnitas: “¿Llegó un

Es una incógnita. Lo que sí se puede afirmar aquí y ahora con absoluta seguridad y certeza es que Janicza Bravo rueda una película sobre Twitter o, más acertadamente, adapta posliterariamente un relato tuitero, pero también crea un nuevo modo de hacer cine, amparado en la tradición surrealista contemporánea estadounidense.

Conclusión

Jordi Balló y Xavier Pérez hacen una aportación significativa al campo de los estudios fílmicos reforzando la idea de que todo argumento cinematográfico se remite de una forma u otra, más literalmente o con alteraciones y modificaciones, a un argumento anterior ya definido en las tradiciones orales o escritas desde la Antigüedad o los textos sagrados hasta la Modernidad⁹. Tal y como reza el título de su obra *La semilla inmortal. Los argumentos universales del cine* (1995), la idea que los autores transmiten es que el cine funciona básicamente como una herramienta de repetición narrativa audiovisual que cuenta con veintidós modelos, con o sin variaciones, preestablecidos, que ellos denominan como “semillas inmortales”. Obviamente, la principal tarea del arte cinematográfico consistiría en actualizar estos modelos mediante precisamente la innovación y/o la adaptación¹⁰.

La octava semilla sería la de “Lo viejo y lo nuevo” (Balló y Pérez, 1995, p. 115). Aquí el ejemplo más ilustrativo que emplean para caracterizarlo es *El jardín de los cerezos* (1904) de Anton Chéjov, si bien no representaría

nuevo estilo de hacer cine?”, que ella misma responde con la posterior afirmación de que *Zola* es una “demostración que una buena historia puede trascender las limitaciones de las plataformas virtuales” (Berlutti, 2020, párr. 1).

9 El término *monolito*, acuñado por Joseph Campbell (2005) ya introducía la idea de que “encontraremos siempre la misma historia [...]; la lógica, los héroes y las hazañas del mito sobreviven en los tiempos modernos” (11-12).

10 Eric S. Mallin (2019) propone una lectura similar de las narrativas cinematográficas analizando lo que denomina *non-adaptations*. El autor sostiene la teoría de que muchos de los films considerados originales operan realmente como adaptaciones de la obra de Shakespeare. Entre los ejemplos que enumera se encuentran, significativamente, *Titanic* (1997), *The Godfather* (1972), *Memento* (2000), *Birdman* (2014) o *The Texas Chainsaw Massacre* (1974).

obviamente el primer modelo de este tipo de narrativa, consideran los autores que sí es el más significativo. Ejemplos anteriores como el de “The Fall of the House of Usher” (1839) de Edgar Allan Poe ya existían con casi un siglo de anterioridad. La premisa de estos relatos es mezclar los motivos de la decadencia, el paso del tiempo y la autodestrucción enfrentados a la juventud y su efimeridad. Este principio es perfectamente trasladable a la dicotomía norte-sur que centra el presente estudio, oponiendo decadencia a modernidad o lo viejo a lo nuevo, la huida desde la monotonía de lo estable hacia el caos disfrazado de opulencia, lo pragmático frente a lo onírico. Este contraste de decadencia personal, social e incluso política se puede percibir claramente en un filme del tipo *Red Rocket* (estrenado por Baker en 2021), donde una figura del cine porno venida a menos merodea por los restos de un pequeño pueblo de Florida arrasado por un contexto político-social devastador y un pasado familiar destruido y destructivo. Este filme se insiere en la misma corriente de género fílmico que el filme *@zola*, dentro del surrealismo contemporáneo norteamericano y la estética *Tampa-core* empleada por el cineasta Sean Baker. Esa decadencia y contraste entre lo novedoso, lo fresco y lo rancio ponen en relación la trama argumental universal con lo posliterario¹¹ y la especificidad de este filme que adapta un relato *tuitero*.

El género iniciado por Baker, el surrealismo contemporáneo estadounidense, deviene en una suerte de *sur-realismo* con el filme *@zola*, o realismo del sur. La búsqueda del sueño americano se traslada a la utopía de una Florida significada en el clima cálido diurno y las luces de neón nocturnas. En los bikinis al sol, en el sexo y la violencia desatados en la noche. La ilusión de una vida mejor o, al menos, de una oportunidad de conseguir dinero fácil, en un sur simbolizado por las ciudades de Miami, identificada en el vicio, y Tampa, identificada en la decadencia. En definitiva, la tradición surrealista iniciada por la serie de filmes descritas al

11 Aquí utilizo el concepto en el sentido otorgado por Thomas Leitch (2004, 2007) de una adaptación cuyo texto previo proviene de un medio no específica o explícitamente literario (véase el videojuego o los parques temáticos).

amparo de la productora A24, desde el *Miami Vice style* hasta el *Tampacore*, pasando por el *bikini noir*.

El recientemente fallecido Nuccio Ordine, en la ciudad de Cosenza, el Sur que nunca quiso abandonar y desde donde impartió su “distinto” magisterio, hizo la siguiente reflexión: el sur no existe. Es una quimera, una fantasía. El sur deviene en una evasión de la realidad, una vía de escape a la asfixiante cotidianidad, un vasto territorio virgen e inexplorado al que se ansía llegar para huir de un presente desesperanzador (2017, p. 24). Como acertadamente señala Irene Vallejo en su artículo para el diario *El País*, “siempre hay un sur al sur” (Vallejo, 2023, párr. 10).

Referencias

- Aciman, A. y Rensin, E. (2009). *Twitterature: The World's Greatest Books Retold Through Twitter*. Penguin Publishing Group.
- Balló, J. y Pérez X. (1995). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Anagrama.
- Berlutti, A. (2020). La historia de cómo un hilo de Twitter se convirtió en una película sorprendente. *Hipertextual*. <https://hipertextual.com/2020/01/hilo-twitter-pelicula-sundance>
- Bravo, J. (Dir.) (2020). *Zola* [Filme]. Estados Unidos, A24.
- Campbell, J. (2005). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito* (Trad. Luisa Josefina Hernández). Fondo de Cultura Económica. (Original publicado en 1949).
- Castro Martínez, A. y Díaz Morilla P. (2021). Tuitertura: contar historias con los hilos y recursos de Twitter. *Ocnos: Revista de estudios sobre lectura*, 20(1), 82-95. https://doi.org/10.18239/ocnos_2021.20.1.2481
- Grigar, D. (2016). The 24-Hr. Micro–Elit Project. *Social Media Narrative: Issues in Contemporary Practice*. Simposio online conducido por The Rutgers Camden Digital Studies Center, Facebook, 16-21 de noviembre.
- Grossman, J. (2022, 11 de enero). Noiradaptation: Dirty Towns, Dirty Texts [Conferencia]. *Adaptation Without Borders*. Technische Universität Braunschweig.
- Handler, R. (2021, 30 de junio). *Zola Is Janicza Bravo's Comic Horror Show. The director sees the Twitter thread-turned-movie as both a classic comedy and a singular white nightmare*. Vulture. <https://www.vulture.com/2021/06/janicza-bravo-interview-zola-is-a-horror-show.html>

- Hurtado, L. (2021). *Are Tampa-core movies the new westerns?* The Face. <https://theface.com/culture/zola-film-twitter-spring-breakers-a24-florida-taylor-paige-tampa-core-western-movies>
- King, A. (2015). #TheStory. Twitter, @_zolarmoon.
- Kushner, D. (2015, 17 de noviembre). Zola Tells All: The Real Story Behind the Greatest Stripper Saga Ever Tweeted. *Rolling Stone*, 1-10. <https://www.rollingstone.com/feature/zola-tells-all-the-real-story-behind-the-greatest-stripper-saga-ever-tweeted-73048/>
- Leitch, T. (2004). Post-literary Adaptation. *PostScript-Essays in Film and the Humanities*, 23(3), 99-117.
- Leitch, T. (2007). *Film Adaptation & Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*. Johns Hopkins University Press.
- Mallin, E. S. (2019). *Reading Shakespeare in the Movies: Non-Adaptations and Their Meaning*. Palgrave Macmillan.
- Martin, A. (2021). *Film Review: 'Zola' – How to Tell the Story?* Screen Hub. <https://www.screenhub.com.au/news/reviews/zola-film-review-how-to-tell-the-social-media-story-1474231/>
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. (2002). Pistas para entre-ver medios y mediaciones. *Signo y pensamiento*, 21(41), 13-20.
- Ordine, N. (2017). *La utilidad de lo inútil: Manifiesto*. Acantilado.
- Pisarski, M. (2017). Digital Postmodernism. From Hypertexts to Twitterature and Bots. *World Literature Studies*, (3), 41-53.
- Richter, D. (2011). *El Sur: Historia de un punto cardinal. Un recorrido cultural a través del arte, la literatura y la religión*. Siruela.
- Vallejo, I. (2023, 10 de junio). Ser sur. *El País*. <https://elpais.com/eps/2023-06-10/ser-sur.html>

Representaciones del Sur en medios audiovisuales, y su deconstrucción: memes en América Latina

Representations of the South in audiovisual media, and their deconstruction: memes in Latin America

Thibaut Vaillancourt

Universidad de Konstanz, Alemania - Universidad Paris Nanterre, Francia
thibaut.vaillancourt@gmail.com • orcid.org/0000-0002-3558-4961

Recibido: 30/08/2023. Aceptado: 14/11/2023.

Resumen

Este artículo aborda las relaciones entre el hemisferio sur y el hemisferio norte a partir de representaciones transmitidas por los medios audiovisuales. Más precisamente, se trata de analizar imágenes estereotipadas que atañen a imaginarios vinculados a América Latina. En la medida en que las representaciones televisivas y cinematográficas se reconfiguran en nuevas formas de expresión originadas en Internet, se trata en nuestro caso de analizar memes que conciernen a América Latina, dado que los memes constituyen el lenguaje típico de Internet y sus redes. Según una concepción de los estereotipos que formamos siguiendo las obras de Pierre Klossowski (1970; 2012) y Roland Barthes (2010), su dimensión heurística, social e ideológica aparece de manera más explícita. Las representaciones que se aplican a la llamada América Latina y que se transmiten en las culturas audiovisuales están siendo desafiadas gracias a Internet. Que sean empíricamente verdaderas o falsas importa menos que el alcance y el efecto de los estereotipos así producidos y transmitidos. La cuestión entonces pasa a ser saber cuáles son los presupuestos y fundamentos de ciertos memes latinoamericanos, para finalmente preguntarnos qué relaciones geopolíticas y culturales operan detrás de las representaciones problemáticas de América Latina y sus habitantes.

Palabras clave: memes, imperialismo cultural, subversión, neoliberalismo

Abstract

This article addresses the relations between the southern hemisphere and the northern hemisphere from representations transmitted by audiovisual media. More precisely, it is about analyzing stereotyped images that concern imaginaries linked to Latin America. To

the extent that television and film representations are reconfigured in new forms of expression originating on the Internet, in our case it is about analyzing memes that concern Latin America, since memes constitute the typical language of the Internet and its networks. According to a conception of stereotypes originated in the theoretical works of Pierre Klossowski (1970; 2012) and Roland Barthes (2010), their heuristic, social, and ideological dimensions appear more explicitly. The stereotypical representations that apply to so-called Latin America and that are conveyed in audiovisual cultures are experiencing a reappraisal thanks to the Internet. Whether they are empirically true or false matters less than the scope and effect of the stereotypes thus produced and conveyed. The question then becomes that of knowing what the presuppositions and foundations of certain Latin American memes are, to finally ask us what geopolitical and cultural relations are at work behind problematic representations of Latin America and its inhabitants.

Keywords: memes, cultural imperialism, subversion, neoliberalism

Estereotipia, entre mitología y simulacros

Internet no solo ha renovado nuestros medios de comunicación. Si consideramos las transformaciones inducidas por la llamada computación ubicua, es decir, la difusión cada vez más global de los dispositivos informatizados, rápidamente parece que estas también afectan a las representaciones así producidas, transmitidas y consumidas en nuestras redes sociales. Desde este punto de vista, sería importante saber cómo estas nuevas representaciones interactúan con un imaginario establecido en particular por las ideologías dominantes producidas en el hemisferio norte. La idea central de este artículo es observar y analizar los efectos de un nuevo paradigma, el de Internet y sus producciones audiovisuales y sus usuarios, sobre los estereotipos relativos a los mundos latinoamericanos. Como nueva forma de opinión pública, las redes sociales implican una descentralización post-televisiva de la producción de estereotipos, pero en modo alguno su abolición. Esta dinámica también depende de lo que pueda designar el término estereotipo. Estereotipia e identificación son, según el análisis que proponemos, solo dos caras de la misma moneda, la de una

necesidad epistémica, incluso moral y patológica, de categorización y, por tanto, de definición¹.

Si los estereotipos no designan realidades sino que revelan posiciones ideológicas y sociales (Romero-Rodríguez et al., 2018), son solo representaciones –categorías e identidades– más reduccionistas o simplistas que las representaciones habitualmente aceptadas. La falsedad referencial o empírica de un estereotipo no implica su desaparición, por esta razón se vuelve importante preguntarse de qué es síntoma la vivacidad de ciertos estereotipos. No se trata de oponer la falsedad de los estereotipos a la verdad de la verdad, sino de preguntarse de qué realidades son producto algunos estereotipos que circulan respecto a América Latina. En este sentido les estereotipos adquieren el carácter de un mito como los mitos tratados por Roland Barthes (2010), en la medida en que en ellos se produce un nuevo signo como nivel adicional de significación: así el estereotipo del narco expresa también el mito de la guerra contra las drogas liderada por los Estados Unidos (que fue llamada “The War on Drugs”). Al querer acercar la estereotipia a los mitos contemporáneos como formas de creencia que circulan en el mercado de las representaciones, ubicamos nuestro cuestionamiento en una perspectiva ideológica y cultural, incluso geopolítica, que nos afecta tanto.

Para hablar de la subversión de los estereotipos a través de los memes, primero debemos ponernos de acuerdo en los términos. En la subversión de los estereotipos distinguiremos dos tendencias críticas que convenientemente podríamos designar como subversiones posicionales e subversiones intrínsecas. La primera tendencia sería el hecho de reemplazar un estereotipo considerado problemático por otro; es el paradigma del posicionamiento de las identidades donde se trata de la modificación de las jerarquías pero no de su contestación como forma de

1 Cualquier definición es reduccionista desde este punto de vista ya que la lógica de la identidad supone la detención del sentido o su delimitación. Pierre Klossowski define acertadamente el estereotipo en términos epistémicos y comunicacionales, como “la parte lícitamente decible de un hecho vivido”, que para expresarse debe pasar por el “código de los signos cotidianos”, es decir, el lenguaje ordinario (Klossowski, 1970, p. 19, nosotros traducimos). Sobre estas conexiones entre estereotipia y representación ver también: Boyer, 2008.

jerarquía. La segunda tendencia sería la crítica del estereotipo como estereotipo, o de la identidad como identidad, lo que supone partir de una lógica aceptada más que modificar su ordenamiento. Centraremos nuestra discusión en el reemplazo o la producción de nuevos estereotipos, dado que abordar las subversiones intrínsecas iría más allá del alcance de un artículo sobre estereotipos relacionados con América Latina.

Memes, ideología, medios

Una vez clarificadas nuestras definiciones, podemos volver a los memes y detenernos rápidamente en algunas de sus particularidades. Procedente de la teoría biológica, el término meme corresponde inicialmente al término gen, en la medida en que supone una transmisión análoga a la transmisión genética (Dawkins, 1976). Como unidad cultural rápidamente multiplicada y transmitida, el término experimentó una nueva semantización tan pronto como migró a Internet. Convertidos en medios de expresión y comunicación en la red, los memes ya forman parte de los usos cotidianos de millones de personas, así como de la investigación académica que en muchos campos empieza a tomarse en serio lo que ya está utilizando el marketing². Si el primer meme que apareció en Internet tiene más de veinte años, un nuevo *boom* de memes en la red tuvo lugar en 2016 durante la campaña electoral de Estados Unidos, en torno a un candidato que también era considerado un meme. Por definición y en la práctica, la repetición-difusión-apropiación caracteriza a los memes. Estos tres términos designan tanto una multiplicación masiva de una plantilla (*template*) como su modulación por parte de los internautas: los memes se difunden modificándose, según una lógica de repetición diferencial, como continua resemantización (Vaillancourt, 2020 y 2021). A partir de ahí, veremos rápidamente los vínculos entre la memética y la estereotipia, ya

² Para un enfoque lingüístico: Woch y Napieralski, 2016; Piata, 2016, así como las numerosas obras de Limor Shifman. Desde una perspectiva política y legal: Malhotra, 2015; Dean, 2019. Para enfoques más generales: Bowers y Wiggins, 2014; Kaplan y Nova, 2016.

que, intrínsecamente, el estereotipo requiere repetición y convención para formarse.

En consecuencia, la cuestión de una estereotipia basada en la repetición de identificaciones reduccionistas dentro de las industrias culturales (Adorno y Horkheimer, 1988), cambia de forma en la descentralización que ofrece Internet. Sería ingenuo creer en una redistribución saludable por horizontal de los medios de producción cultural informatizados por la computadora personal. Es cierto que el usuario medio de Internet del siglo XXI está por derecho más informado y más emancipado que el telespectador medio del siglo XX. Sin embargo, nada supone la desaparición de los estereotipos como identificaciones reduccionistas, sobre todo cuando las tendencias conspirativas se alimentan de burbujas de filtro. Esto es particularmente visible en la producción memética de la llamada *alt-right* estadounidense, cuya actitud reactiva es una forma casi común de opinión en las redes. Se expresa en la violencia discriminatoria, incluso odiosa, de una derecha conservadora que reacciona ella misma ante lo que nutre, a saber, el desprecio –a veces clasista– de una población más bien urbana, culta y favorecida, cuyo gusto por la crítica sistémica – que arrojaría luz sobre las condiciones de esta disputa– termina donde a veces comienza el gusto por la distinción (Bourdieu, 1988).

En otras palabras, estas dos actitudes forman parte de un mercado donde circulan opinión y visibilidad individual, de las que las redes sociales son los principales motores. Estos últimos operan una masificación individualizadora de la palabra, un estímulo para que cada persona pueda –o tenga que– expresarse sobre todo. El objetivo es que las personas que invierten en esos mercados de atención (Citton, 2009) se expresen, creando así contenidos que puedan venderse en ellos). Los memes toman su lugar en este paradigma de la expresión individual o del grupo de identificación de uno o una. Donde las opiniones transmitidas son a menudo un afecto convertido en ideología, los memes juegan con estos códigos de diferentes formas: ironía o reflexividad. Si bien es una herramienta de comunicación para grupos que rechazan lo que “pone en peligro” su homogeneidad (política, racial, socioeconómica o cultural), la producción memética también puede ser percibida como una herramienta

crítica o incluso subversiva, y este es el segundo aspecto que nos interesará.

Las relaciones entre estereotipia y memética cuestionan a su vez las relaciones entre subversión, estereotipo e identidad tal como las hemos mencionado. La pregunta sería: ¿Quién hace qué con esta herramienta, cómo y con qué propósito? Por esta razón, en los memes latinoamericanos como en los memes de otras zonas geográficas, aparece claramente la necesidad de cuestionar los contenidos ideológicos y sus fundamentos económicos y geopolíticos. Los estereotipos sobre las identidades latinoamericanas son numerosos y están documentados (Pérez Montfort, 2006 y 2007; Valdivia, 2013; Muzquiz Frago, 2017; Romero-Rodríguez, 2018; García Beaudoux, 2018; González Fuentes, 2020). Incluso la expresión “América Latina” puede resultar problemática en la reducción de cultura e identidad que implica (Vargas Hernández, 2004). Fusión de un conjunto de regiones y países sobre la base de una relación con las lenguas latinas, la limitación de tal denominación atestigua mucho más una distinción de latitud. Esa es la mayor parte de un continente que debe distinguirse, por un epíteto, del país que por metonimia y dominación geopolítica y cultural ha tomado el nombre de este mismo continente: *America*, pronunciado en inglés.

Se podrían encontrar orígenes geopolíticos a esta denominación en diferentes momentos de la historia de los Estados Unidos³, y en particular en un poder blando (*soft power*) organizado desde la posguerra en Europa. El Plan Marshall, que establecía un préstamo de Estados Unidos a países europeos en ruinas, suponía a cambio el consumo en Europa de productos vendidos por Estados Unidos, incluidos los de la industria musical y cinematográfica, preparando la hegemonía cultural que observamos desde ese periodo. Una genealogía de la actitud de Estados Unidos hacia sus vecinos del sur también atraviesa un trasfondo más amplio que la Guerra Fría, en el que Estados Unidos buscó mantener el control y la influencia

3 Al mismo tiempo, el término peyorativo “sudaca”, que en España designa a las personas de dicha América Latina, participaría de otra reducción.

sobre países con recursos considerables. Una interpretación obvia podría detenerse en la azarosa gira del vicepresidente R. Nixon por América Latina en 1958. Signo de las tensiones que agitan las relaciones entre el sur y el norte del continente americano, este testimonio de un rechazo también expondría lo que podría haber convencido Nixon que hacían falta hombres fuertes en la cúspide de los estados latinoamericanos; lo que recordará en 1973 durante el golpe de Estado de Pinochet. Otro capítulo de esta genealogía podría ser el advenimiento de la figura del narco en la Guerra contra las Drogas que ocupa Estados Unidos. Dicha guerra que permitió presentar y transmitir a la comunidad internacional una moralidad que ignora muchos factores de este tráfico (Desmond Arias y Grisaffi, 2016; Labrousse, 2004; Webb, 1999).

Estos indicios nos recuerdan que el surgimiento de estereotipos se basa en diferentes dispositivos sociales y geopolíticos, y que existe un estrecho vínculo entre las dinámicas culturales y sus dimensiones ideológicas, las cuales también se basan en condiciones económicas. En este sentido, el determinismo técnico-mediático cristalizado por el medio informático sería también un condicionamiento de las producciones que permite. Los memes están tan vinculados a su medio de aparición como los estereotipos surgidos del medio de la televisión. El carácter descentralizado que opone la cultura de Internet a la centralización de la industria del cine y de la televisión es significativo desde este punto de vista. Esta relativa horizontalización que trae consigo el uso personal de las redes, si bien genera actitudes problemáticas en términos de capitalización de la visibilidad o de intolerancia, no representa menos posibilidades de crítica. Como un reflejo diferente –u otra forma de una realidad típicamente guionada en la televisión– la cultura de Internet en la que participan los memes ofrece una polarización donde los agentes se mueven entre diferentes posturas que son críticas, subversivas y/o lucrativas o antisociales. En otras palabras, la estereotipia o la narración pueden en Internet adoptar formas más variadas que las que ofrece un paradigma televisivo centrado en el hemisferio norte. Las representaciones dominantes, como la violencia simbólica proveniente tanto de la moral

burguesa como de una crítica elitista que es su corolario, tienden en este sentido a diversificarse.

Estamos entonces presenciando una inclusión, no en el sentido religioso que percibe en cada persona a un cristiano potencial, sino en un sentido capitalista donde cada persona es percibida (y en última instancia está condenada a percibirse a sí misma) como un agente de consumo/producción en un mercado, no solo de objetos y servicios, sino de representaciones y discursos morales. Según el punto de vista del realismo capitalista (Fisher, 2016), el ágora se convierte en una conjunción de espacio público y espacio de mercado, así como toda revuelta tiende a su propio consumo a través de una expresión mercantil. Lo que ha cambiado, del audiovisual del siglo XX al del siglo XXI, del que los memes son un dechado, es la riqueza e individualización de la oferta y, en consecuencia, de la demanda. La única forma posible de existencia se reduce entonces a las leyes del mercado y su determinación de esferas cada vez más numerosas (Dardot y Laval, 2013): capitalización de las relaciones no profesionales, indexación económica de la vida privada. Ahora se trata de hacer vendible, en un mercado de opinión, ideas, morales, formas de vida y distinción⁴. Tengamos en cuenta, por lo tanto, para evitar cualquier malentendido, que los casos discutidos a continuación están completamente involucrados en los mercados de atención. Por otra parte, dado que admitimos posibilidades subversivas en la sustitución de estereotipos, los contenidos presentados importarán tanto por lo que visibilicen como por lo que ofrezcan.

4 Sobre los vínculos entre el funcionamiento de nuestros aparatos psíquicos, el de nuestros modos de producción y nuestras interacciones mercantiles, me refiero a un texto teórico aclamado por Michel Foucault como “el libro supremo de nuestro tiempo”: *La moneda viva* (Klossowski, 2012). La carta de Foucault a Klossowski, escrita durante el invierno 1970, fue publicada en la edición francesa de *La moneda viva* de 1994.

Una globalización entre combustible y blanca

Más que retomar los análisis ya iniciados sobre los principales estereotipos televisivos y cinematográficos de América Latina, nos limitaremos a presentar dos casos emblemáticos de la cultura de Internet. Por otra parte, el uso del singular para la palabra meme es problemático en cuanto se intenta delimitar a qué se aplica o quién lo creó. Tal como la cultura del *remix* lo muestra (Kaplan y Nova, 2016), el cierre del objeto y la identidad de un creador, de la persona y del dueño son dudosos. Motivo por el cual optamos por una delimitación lingüística, más conveniente con el siguiente tema. El que decidimos designar con la palabra gasolina, consiste en la reconfiguración de un sintagma originado en un famoso *hit* de reguetón (Yankee y Dee, 2004): “A ella le gusta la gasolina”. Este sintagma, diversamente retomado en muchos memes y asociado a distintas plantillas, acaba adquiriendo progresivamente un alcance crítico, que lo convierte en un acontecimiento representativo de la dinámica de reconfiguración continua que caracteriza a los memes. Desde el punto de vista del medio, percibimos claramente la reanudación que hace el ordenador de los medios que le precedieron, es decir, la radio y la televisión (en este caso el *clip* importa tanto como la letra), que así son digeridos por Internet. De hecho, este sintagma aparece en muchas de las denominadas plantillas clásicas y enumeradas por Knowyourmeme.com: *philosoraptor* (ver Imagen 4 en Anexo), *Disaster Girl* (Imagen 2), *Not Sure If* (Imagen 1), *Archaic Rap* (Imagen 3). Este ejemplo, como estudio de caso, no implica en esta etapa ninguna tendencia subversiva radical. Encontramos allí, entre reformulaciones y resemantizaciones, una actitud casual, a veces reflexiva (Imágenes 1 y 5), que caracteriza la producción memética. Si bien las plantillas de memes pueden reciclar imágenes de fuentes audiovisuales estereotipadas, en este caso la recuperación pasa por el lenguaje, o por la letra de una canción, ella misma cargada de estereotipos y asociada a distintas plantillas previamente portadoras de significado.

Este caso ejemplar, en cambio, se vuelve más subversivo cuando se asocia a una iconografía diferente, más actual y radical. Para hacer visible

la magnitud de este desfase, echemos un vistazo rápido a una canción que pocos ignoran. Semióticamente hablando, *Gasolina* lleva muchos elementos que pueden percibirse como ideológicamente significativos. Daddy Yankee, aunque solo sea por su apellido y su nacionalidad, encarna una cierta visión de los Estados Unidos. Además de que los puertorriqueños son ciudadanos estadounidenses cuyo territorio casi se volvió un estado 51, la conjunción de Daddy con Yankee subsume un patriarcado cuyas afinidades nacionales y culturales son patentes. La letra de la canción, por otro lado, sexualiza y al mismo tiempo esencializa una figura femenina estereotipada que sería una ávida consumidora, precisamente, de gasolina. La violencia machista es evidente allí, tanto como el sistema metafórico de la mecánica es redundante y poco sutil. Pero como no se trata de analizar globalmente una visión del mundo reguetonera, su *Weltanschauung*, detengámonos en un caso interesante que invierte estas relaciones. Este último ejemplo va más allá del marco de los memes, y propone un desvío militante de la gasolina. Las imágenes 6 y 7 presentan de hecho productos con iconografía explícita en torno a este mismo sintagma: si a ella “le gusta la gasolina”, es en una lógica de sedición, para la producción de cócteles molotov. Se mantiene la conjunción entre *ella* y *gasolina*, pero esta vez como herramienta de contestación feminista al poder en varias formas. La “latina” ya no es el conocido estereotipo propio del mundo de fantasía del hombre occidental, sino que por el contrario conlleva una radicalidad de luchas que parecen sin concesiones en cuanto a sus medios de acción.

Dado que importa menos la precisión referencial de estos estereotipos que de qué son producto y motor, es necesario cuestionar la historia así contada por un cambio de significado. Además de una relación especial entre España y la llamada América Latina, basada especialmente en la historia colonial española, notamos que la difusión internacional de estereotipos vinculados a la identidad de lo latino acompaña al imperialismo cultural estadounidense. Si como dice el vicepresidente de MTV Latinoamérica, “en Latinoamérica no hay latinos. Los latinos están aquí [en Miami]” (Martel, 2020, p. 419; ver también Valdivia, 2013), es sobre todo porque el “latino” es un producto cultural e ideológico exógeno.

El grado en que dichos latinos se identifican con su propia imagen estereotipada creada en Estados Unidos es otra cuestión, que merece otra atención. En este punto recordemos simplemente el nombre y el reconocimiento, por parte de la industria cultural, académica y periodística estadounidense, de un latino famoso desde la CNN hasta Harvard: Daddy Yankee. Este vector culturalmente hegemónico de identidades latinas producido por la industria del entretenimiento estadounidense plantea aspectos más generales.

A riesgo de perpetuar una amalgama –pero esta vez a propósito y en aras de la síntesis– podemos intentar explicar la perpetuación de los estereotipos sobre América Latina por el hecho de que esta, desde un punto de vista toponímico, es una entidad anexa por un adjetivo a un país que en muchos idiomas toma el nombre de un continente. Los presupuestos ideológicos de este acercamiento son análogos a los efectos de la propagación del paradigma cultural estadounidense, el vendido desde el Plan Marshall. Prisma estadounidense que, al menos en la industria del cine y la música, ha contribuido a producir y exportar estereotipos latinos. La persistencia actual de estereotipos latinoamericanos dentro de la cultura audiovisual occidental debería entonces entenderse como fruto del poder blando estadounidense, de la exportación de una visión del mundo centrada en Estados Unidos como modelo cultural dominante. En otras palabras, si se puede decir que la globalización fue unipolar o al menos centrada en intereses occidentales, los ejemplos que mencionamos son parte de una cierta forma de transferencia cultural entre Estados Unidos y el resto del mundo, en nuestro caso América Latina.

Es interesante el hecho de que Estados Unidos valore (la “latina”) o satanice (el narco) las identidades y estereotipos latinos que en gran medida ha contribuido a producir. La gasolina que promueve Daddy Yankee, manteniendo estereotipos violentos sobre las “latinas” y las mujeres en general, le sirve mejor a un complejo petrolero, militar-industrial y generalmente conservador que la gasolina de las activistas feministas, presentada como ingrediente subversivo de un cóctel molotov lanzado contra el estado patriarcal. Si, por tanto, el mantenimiento de

estereotipos relativos a América Latina revela una evidente proximidad entre las culturas audiovisuales de Europa y de Estados Unidos, subvertir o sustituir estos estereotipos equivaldría también a deconstruir nuestra relación con las industrias culturales subyugadas por el modelo estadounidense. La crítica memética y subversiva de una declaración inicialmente problemática en muchos niveles es un signo de mayores posibilidades. Esto también se evidencia en la aparición de nuevos estereotipos que, si son por definición reduccionistas, permiten designar a grupos e individuos cuyos comportamientos se consideran hoy menos aceptables que antes. Este es el caso del ahora célebre *Boomer*, una persona reactiva contra el discurso crítico contemporáneo, y que contribuye a las causas históricas de los problemas planteados por estas críticas. Más cerca de lo que nos ocupa, es otro neologismo crítico que vamos a analizar.

El término *whitexican*⁵ se ha difundido en las redes sociales para designar a las personas mexicanas pertenecientes a la élite económica, y que llevan un estilo de vida burgués e estadounidense. El *whitexican* es un aspirante a estadounidense, a menudo multilingüe, capaz de viajar como le plazca y que ha disfrutado de una educación en una escuela privada. Siendo una persona cuyas ambiciones y conexiones son internacionales, y cuyos vínculos y privilegios son numerosos, lo que se le puede reprochar sobre todo al *whitexican* es su falta de reflexividad. En consecuencia, los memes asociados a este nuevo estereotipo muestran a personas que, habiendo adoptado el capitalismo espectacular a través de la reproducción social, generan una considerable violencia simbólica en la puesta en escena de su existencia. Además, si introducimos este neologismo a través del de *Boomer*, es porque de manera análoga estos términos indican a personas que no son conscientes de ser parte del problema, ni de producir o transmitir diferentes formas de violencia y dominación. Junto al meme *OK Boomer*, que indica una distinción no tan generacional como ideológica, el

5 El comentario que sigue tiene como corpus general (e indiferenciado por razones de volumen) dos páginas dedicadas a los *whitexicans*: *Cosas de Whitexicans* en Twitter, y en Instagram.

nombre *whitexican* o el *hashtag* #cosasdewhitexicans designa una división económica, racial y política. Asimismo, el desprecio y la violencia de clase que genera el retrato de los *whitexican* hecho por ellos mismos no es incompatible con distintas sensibilidades presuntamente progresistas. De acuerdo con una lógica de inclusión capitalista, a partir de un precio determinado y un valor simbólico que hace que cualquier producto sea distintivo, es probable que todo complazca a un *whitexican*.

Por esta razón, numerosas formas de consumo conspicuo entran en esta categoría, algunas de las cuales se basan en valores de sencillez, salud o autenticidad: veganismo, minimalismo, yoga, espiritualidades exóticas, versiones sofisticadas de comidas populares, contacto con “verdaderos indígenas”, etc. Un pico de esta violencia lo alcanza lo que se podría llamar miserabilismo burgués. O bien la tendencia a presentar, a veces con velada satisfacción, el fruto de un privilegio como vector de sufrimiento: la confusión de mezclar varias lenguas habladas (aprendidas gracias a una costosa educación privada); el estrés o las confusiones que generan los sucesivos viajes (entre diferentes centros de la élite internacional; Nueva York, París, Berlín), la dificultad para encontrar un cargador (para un iPhone), etc. A esta actitud que obviamente no puede reducirse solo a México, y que consiste en presentar un lujo como una miseria, pueden corresponder una moda y una estética: la que consiste en hacer que los objetos o vestidos de lujo parezcan simples bienes, dañados o mutilados, como aquellos que pertenecen por necesidad a los verdaderamente pobres. Porque, como bien se sabe, la estética de la sencillez o la precariedad vende, empezando por quien la lleva.

“La creación de estereotipos nacionales mexicanos puede verse, así, más como un proceso de norteamericanización que de mexicanización” (Pérez Montfort, 2006, p. 32). Si bien esta observación se aplica a la producción de estereotipos en la industria turística mexicana a principios del siglo XX, es posible extenderla a los estereotipos latinoamericanos discutidos anteriormente. Siendo un meme con contenido problemático, el *whitexican* aparece como una actitud a criticar. Este meme hace visible una desigualdad social, y una violencia ejercida por el desconocimiento de las condiciones de posibilidad de emisión de un discurso, es decir, la

inconsciencia de los privilegios. La relación con el norte, que volvemos a vincular a la relación entre las industrias culturales estadounidenses y los estereotipos latinos, es también la del *whitexican* que cultura e ideológicamente ha elegido una forma de vida que sus recursos económicos le permiten adoptar. En estos casos específicos, existen estereotipos latinoamericanos desde el principio (Daddy Yankee) hasta el final (*whitexicans* como *american wannabe*) de la cadena productiva de las industrias culturales estadounidenses. Si el latino, como ayudó a crearlo MTV, existe solo en los Estados Unidos, se debe considerar que la recepción de esta figura por parte de los latinoamericanos, y sus identificaciones con esta última, son el resultado de un imperialismo cultural aún activo. Este reflejo que sigue constituyendo identidades latinoamericanas estereotipadas es solo la otra cara de un proceso que convierte al *whitexican* en un aspirante a estadounidense. Es como si el estereotipo estadounidense de las identidades latinoamericanas operara en dos niveles: o se identifican con la imagen que los estadounidenses tenemos de nosotros mismos (los *whitexicans*), o se conforman con la imagen que nos formamos de ustedes mismos (Daddy Yankee, el narco).

Al ampliar esta perspectiva, resulta interesante observar que el *whitexican* como meme es similar a una respuesta emitida desde el sur global, contra los mecanismos de dominación que se han amplificado allí desde la globalización. Siendo el *whitexican* un individuo radicalmente “globalizado” en virtud de sus medios económicos y su consumo cultural, parece reproducir, a veces intensificándolas, estructuras específicas de dominación. Este es particularmente el caso de los *whitexican* que afirman sufrir un “racismo antiblanco”, término cuyos sesgos y presupuestos problemáticos son conocidos, o que se sorprenden por la diferencia de tono de piel con sus supuestos compatriotas. De la misma manera, a veces observamos una “diferencia antropológica” que en palabras de un *whitexican* tiende a animalizar a su personal doméstico, o a cualquier persona considerada socialmente inferior. Finalmente, también se percibe, en algunos de sus comentarios, una meritocracia radical, individualista y ciega a los determinismos sociales, que resume la pobreza en una elección consciente según la cual “el pobre es pobre porque quiere”. En esta

perspectiva, como etapa reciente del imperialismo estadounidense, el *whitexican* sería el síntoma de una globalización que acompaña a la violencia racial y clasista, al individualismo meritocrático que Ayn Rand ya elogió hace décadas, y a un supuesto gusto por la sencillez, la autenticidad y los valores de reparte y generosidad, como los que transmite la ideología filantrópica que ha servido como legitimación ética y moral del capitalismo desde sus inicios.

Conclusión: romper estereotipos y reconfigurar simulacros

Una concepción identitaria y comunicacional de los estereotipos muestra claramente sus funciones sociales, políticas o heurísticas. Considerar los estereotipos como reducciones semánticas efectivas (es decir, como simulacros que producen diversos efectos), en el contexto de la cultura informatizada y las redes sociales, nos parece pragmático y estratégico. Los criterios de verdad y falsedad permiten invalidar la exactitud referencial de un estereotipo, pero son incapaces de frenar su propagación y por ende sus efectos. El caso de las *fake news* es ejemplar en este sentido, el cual nos muestra que falsas informaciones producen efectos reales, independientemente de su justeza o base empírica. En consecuencia, si la reducción simplificadora es apropiada en nuestros regímenes ideológicos y económicos, utilizarla para actuar es una elección posicional. Esto, al mismo tiempo que crea nuevos productos para el consumo ostentoso en un contexto de realismo capitalista, al menos permite variar la oferta en los mercados ideológicos y oponer contranarrativas disidentes a las narrativas dominantes que son proveedoras de injusticia. La incapacidad de salir del paradigma nos incita a modificarlo para diversificar sus productos, y aumentar su oferta ideológica. Esta perspectiva se construye también siguiendo la concepción de una economía general desarrollada por Klossowski en *La moneda viva* (2012), la cual supone un análisis de la vida afectiva y psicológica en términos económicos. De esta manera, la economía general de Klossowski permite incluir mecanismos generados por el neoliberalismo en una lectura crítica de diferentes procesos de subjetivación

Hemos visto que, como identificación reduccionista, un estereotipo puede transmitir tanto contenido llamado problemático como relevancia crítica. El *whitexican* es un neologismo que designa una actitud que se debe criticar, pero por su carga identitaria, no deja de ser estereotipado, aunque esta imagen simplificada muestre una realidad social en vez de transmitir injusticias. En el caso de los memes, el cuestionamiento de los estereotipos podría alcanzar una complejidad adicional. Esta se sitúa en lógicas de la post-ironía, en producciones anarcómicas o, por ejemplo, en la abstracción psicodélica y conceptual (Bown y Bristow, 2019). Sin embargo, esta subversión menos descriptiva va más allá del prisma de los estereotipos latinoamericanos ya que, entre otras cosas, critica los estereotipos como estereotipos, y las identidades reduccionistas como tales. A partir de ahí, el anclaje en realidades sociales específicas se vuelve improbable, ya que esta actitud se dirige a posturas más generales: críticas elitistas utilizadas como distinción social, desprecio de clase, revuelta como consumo ostentoso. La disrupción es un producto de moda en la *start-up nation* que convierte a la disidencia en capital. En otros términos, podríamos decir que nos encontramos en una pesadilla de Gil Scott-Heron, cuando el cantaba, en 1971, “The Revolution Will Not Be Televised”: la revolución se transmite en redes sociales y recibe *likes*. Pero en esta pesadilla, se trata de vivir con los medios disponibles.

Menos cínicamente, el desafío sería calificar un cierto humanismo con acentos dieciochescos de emancipación racionalista y ocasionalmente burguesa, y admitir que las nuevas ficciones sociales, locales, globales y estratégicas, son un relevo de eficacia necesario para el empirismo de la ciencia. De esta dicotomía pueden atestiguar el Intergovernmental panel on climate change (IPCC) y las estadísticas sobre injusticias, violencias y desigualdades, dechados del desfase que existe entre la producción científica y la acción. Los datos científicos son necesarios pero insuficientes. Es en este contexto que el humor crítico y desenfadado de cierta retórica memética es un apoyo. La producción de contrarrelatos y contraficción, que son uno de tantos mitos contemporáneos, parece tener entonces efectos sociales más visibles que la gran narrativa de emancipación eurocéntrica y burguesa exportada desde la revolución francesa (Lyotard,

1991). Si es poco halagador que una actitud que pretende una razón comunicacional (Habermas, 1987) module su postura, el ímpetu se da sobre todo ante una captura de estereotipos meméticos por la *alt-right* estadounidense cuando la misma declara: “The Left can’t Meme”.

Cerrar de manera recursiva implica entonces decir que la norteamericanización mencionada anteriormente podría haberse convertido en sí misma en un estereotipo que afecta a los memes, si no hubiera aparecido en oposición una producción memética de estereotipos que critican y deconstruyen valores que, discretamente o no, acompañan a los suprematismos de las ideologías occidentales. De hecho, en la producción memética en particular, y en la deconstrucción de los estereotipos dominantes en general, está la cuestión del empoderamiento. En lugar de conducir a un empoderamiento que sigue los discursos dominantes emitidos desde el hemisferio norte, tales subversiones meméticas implican sobre todo una radicalización de las actitudes críticas. La creación de contranarrativas y representaciones menos injustas es, en este sentido, una forma de redistribuir los roles en un espectáculo donde los héroes siempre han sido los mismos, sin cuestionar nunca su mérito o su legitimidad.

Referencias

- Adorno, T. W. y Horkheimer, M. (1988). *Dialéctica del iluminismo* (Trad. J. J. Sánchez). Sudamericana. (Original publicado en 1947).
- Archaic Rap* [Imagen]. <https://images.app.goo.gl/cj5n8PvVHX746Rx6A>
- Barthes, R. (2010). *Mitologías* (Trad. H. Schmucler). Siglo XXI. (Original publicado en 1957).
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Trad. A. E. Weikert). Itaca. (Original publicado en 1939).
- Bourdieu, P. (1988). *La Distinción* (Trad. M. del Carmen Luiz de Elvira). Taurus. (Original publicado en 1979).
- Bowers, B. y Wiggins, B. (2014). Memes as genre: A structural analysis of the memescape. *New Media & Society*, (17), 1886-1906. <https://doi.org/10.1177/1461444814535194>
- Bown, A. y Bristow, D. (Eds.) (2019). *Post Memes: Seizing the memes of production*. Punctum Books. <https://punctumbooks.com/titles/post-memes-seizing-the-memes-of-production/>

- Boyer, H. (2008). Stéréotype, emblème, mythe. Sémiotisation médiatique et figement représentationnel. *Mots. Les langages du politique*, (88), 99-113. <http://journals.openedition.org/mots/14433>
- Citton, Y. (Ed.) (2009). *L'économie de l'attention nouvel horizon du capitalisme?* La Découverte.
- Cosas de Whitexicans. [@loswhitexicans]. Twitter. <https://twitter.com/loswhitexicans>
- Cosas de Whitexicans. [@the_whitexicans]. Instagram. https://www.instagram.com/the_whitexicans/
- Dardot, P. y Laval, C. (2013). *La nueva razón del mundo: Ensayo sobre la sociedad neoliberal* (Trad. A. Díez). Gedisa. (Original publicado en 2009).
- Dawkins, R. (1976). *The Selfish Gene*. Oxford University Press.
- Dean, J. (2019). Sorted for Memes and Gifs: Visual Media and Everyday Digital Politics. *Political Studies Review*, 3(17), 255-266. <https://doi.org/10.1177/1478929918807483>
- Desmond Arias, E. y Grisaffi, T. (Eds.) (2016). *Cocaine. From coca fields to the streets*. Duke University Press.
- Disaster Girl* [Imagen]. <https://me.me/i/ami-me-gusta-la-gasolina-38-dame-mas-gasolina-memegenerator-net-60cd1ed7ff88447cbbc419c45d833810>
- Fisher, M. (2016). *Realismo Capitalista* (Trad. C. Iglesias). Caja Negra. (Original publicado en 2009).
- García Beaudoux, V. (2018). Medios de comunicación, estereotipos de género y liderazgo femenino en América Latina. En F. Freidenberg et al. (Eds.), *Mujeres en la Política. Experiencias nacionales y subnacionales en América Latina* (pp. 119-141). UNAM. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/11/5488/15.pdf>
- González Fuentes, E. (2020). *Estereotipos y política: Series de televisión y discurso discriminatorio contra los Latinos en Estados Unidos* [Tesis/Trabajo de grado, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá]. Biblioteca General Alfonso Borrero Cabal S.J. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/52338>
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa* (Trad. M. Jiménez Redondo). Taurus. (Original publicado en 1981).
- Kaplan, F. y Nova N. (Eds.) (2016). *La culture internet des mèmes*. PPUR.
- Klossowski, P. (1970). Protase et Apodose. *L'Arc*, (43), 8-20.
- Klossowski, P. (2012). *La moneda viva* (Trad. A. Lázaro). Pre-Textos. (Original publicado en 1970).
- Labrousse, A. (2004). *Géopolitique des drogues*. Presses Universitaires de France.
- Liotard, J.-F. (1991). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (Trad. M. Antolín Rato). Teorema. (Original publicado en 1979).

Malhotra, N. (2015). An Empirical Analysis of “Tort Tales”: How Cultural Memes Influence Atitudes on Tort Reform. *Journal of Law and Courts*, 1(3), 149-166. <https://doi.org/10.1086/679018>

Martel, F. (2020). *Mainstream*. Flammarion.

Meme sin título [Imagen]. <https://images.app.goo.gl/Ag5KXaAQDFc9xv6a7>

Muzquiz Fragoso, M. A. (2017, enero-marzo). La imagen de México y los mexicanos que proyecta Hollywood, a partir de la declaración de “guerra” del presidente Felipe Calderón contra el narcotráfico y el crimen organizado en el 2006. *Razón y Palabra*, 21(96), 417-455. <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/804>

Not Sure If [Imagen], <https://memegenerator.net/img/instances/18318802/se-me-acabo-la-gasolina-no-se-si-llamar-a-daddy-vankee-o-a-la-grua.jpg>

philosoraptor [Imagen]. <https://images.app.goo.gl/x6K2GXfq92ZNgbnm6c>

Producto de Gata Fiera [Imagen]. <https://www.pinterest.fr/pin/21955116925162251/?mt=login>

Producto de MuesliForBreakfast [Imagen]. <https://www.etsy.com/fr/listing/1031327585/ella-aime-lescence-illustration-daddy>

Pérez Montfort, R. (2006). Down Mexico way: Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1920. En O. Romero Rojas (Coord.), *Patrimonio cultural y turismo. Cuadernos* (pp. 13-32). CONACULTA.

<https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf14/articulo1.pdf>

Pérez Montfort, R. (2007). *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. Publicaciones de la Casa Chata.

Piata, A. (2016). When metaphor becomes a joke: Metaphor journeys from political ads to internet memes. *Journal of Pragmatics*, (106), 39-56. <https://daneshyari.com/article/preview/5042764.pdf>

Romero-Rodríguez, L. M., de-Casas-Moreno, P., Maraver-López, P. y Amor Pérez-Rodríguez, M. (2018, junio). Representaciones y estereotipos latinoamericanos en las series españolas de prime time (2014-2017). *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, 25(78), 93-121. <https://www.redalyc.org/journal/105/10556695004/>

Scott-Heron, G. (1971) The Revolution Will Not Be Televised [Canción]. En *Pieces of a Man*. Flying Dutchman Productions.

Vaillancourt, T. (2020). Le mème comme descendance prolifique du net.art – entre dispositif, appropriation et subjectivation. *Ligeia*, (181-184), 143-154. <https://doi.org/10.3917/lige.181.0143>

Vaillancourt, T. (2021). Du mode d’existence des dispositifs mémétiques, ou comment le mème remixe le discours esthétique. En M. Bédard y S. Girard (Eds.), *Les mèmes numériques*. Somme toute.

Valdivia, A. (2013). Les latinos et les médias: Tendances durables et évolutions potentielles. *Politique américaine*, (21), 97-116. <https://doi.org/10.3917/polam.021.0097>

Vargas Hernandez, J. G. (2004, invierno). Algunos mitos, estereotipos, realidades y retos de Latinoamérica. *Historia Actual Online*, (3), 57-63. <https://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/29>

Webb, G. (1999). *Dark Alliance. The CIA, the Contras and the Crack Cocain Explosion*. Seven Stories Press.

Woch, A. y Napieralski, A. (2016). La “norme” et les échanges en ligne: Une étude des mêmes politiques des internautes polonais. *La linguistique*, 52, 151-172. <https://doi.org/10.3917/ling.521.0151>

Yankee, D. y Dee, E. (2004). Gasolina [Canción]. En *Barrio fino*. Universal Music Group.

Anexo



Imagen 1: *Not Sure If*



Imagen 2: *Disaster Girl*



Imagen 3: *Archaic Rap*



Imagen 4: *philosoraptor*



Imagen 5: Meme sin título



Imagen 6: Producto de Gata Fiera

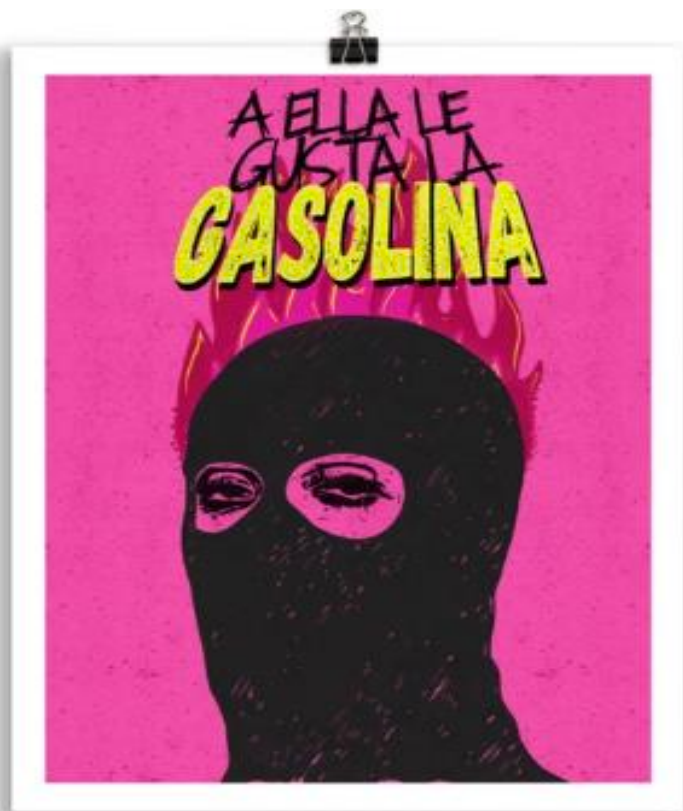


Imagen 7: *Producto de MuesliForBreakfast*

Travestis: una identidad geopolítica. Una lectura de *Las malas* situada en el sur latinoamericano

Travestis: a geopolitical identity. A Latin-american southern interpretation of The Queens of Sarmiento Park

Constanza Tonello

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

constanza.tonello@mi.unc.edu.ar • orcid.org/0009-0001-7830-5256

Recibido: 31/08/2023. Aceptado: 23/11/2023.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo abordar la identidad travesti desde una perspectiva territorial, es decir, haciendo énfasis en la raíz política de esa subjetividad colectiva y considerando especialmente la impronta que adquiere en Latinoamérica. A partir de una lectura de “Travestis, una identidad política” de Lohana Berkins (2006), retomo aquellas particularidades latinoamericanas que la autora señala como constitutivas de la identidad travesti, y planteo una interpretación de la identidad travesti como una subjetividad histórica, cultural y geográficamente situada en el sur latinoamericano. Posteriormente, analizo algunos fragmentos de la novela *Las malas* de Camila Sosa Villada (2019) que permiten hablar de una identidad territorial, entendiendo esta obra como un discurso cuya circulación global ha puesto en la esfera pública ciertas cuestiones vinculadas con la experiencia de vida de las travestis latinoamericanas. Me interesa plantear algunas nociones para trabajar la territorialidad como una categoría interseccional, que contemple el entrecruzamiento de otras categorías como género, nacionalidad y etnicidad, es decir, pensarlas no solo como expresiones de una identidad de género sino también como subjetividades regionales.

Palabras clave: territorio, identidad travesti, Latinoamérica, *Las malas*, Camila Sosa Villada

Abstract

The aim of this article is to approach the travesti identity from a territorial perspective, that is to say, emphasizing in the political latin-american roots of this collective

subjectivity. Starting with an interpretation of “Travestis, a political identity” by Lohana Berkins (2006), I consider some of those latin american peculiarities that the author points as being key in shaping the travesti identity, understanding such identities as historically, culturally and geographically located in the latin-american south. Furthermore, I intend to analyze some extracts from *The Queens of Sarmiento Park* (2022) by author Camila Sosa Villada, a novel that has had a wide global circulation and therefore has placed discussions about the latin-american travesti life experience in the public sphere. I intend to point out some ideas which will be useful to work with territoriality as an intersectional category, that is to say, a concept that contemplates the intertwining of two or more different categories such as gender, nationality and ethnicity. The aim is to consider travestis not only as gender expression identities but moreover, regional subjectivities.

Keywords: territory, travesti identity, Latin America, *The Queens of Sarmiento Park*, Camila Sosa Villada

Introducción

No sé cómo será ser travesti en Suiza,
pero yo soy acá y en realidad estoy
atravesada por esa conquista.

M. Wayar

Pensar el territorio latinoamericano a partir de su localización “sur” implica necesariamente representarlo en relación a otra cosa, en relación a lo que no es, a la diferencia; es decir que Latinoamérica será siempre el sur de algún norte. Para pensar el territorio latinoamericano en su dimensión geográfica más pura y empírica es necesario, por lo tanto, ubicarlo dentro del juego de las diferencias y las oposiciones que articula todo proceso de identificación (Hall, 2003, p. 16). La cualidad “sureña” del territorio latinoamericano es tanto un límite geográfico como simbólico, una de las particularidades de la construcción narrativa de la identidad latinoamericana. Sin embargo, comprender las identidades como procesos de producción discursiva implica atender a la multiplicidad de identificaciones, manifestaciones y fijaciones que configuran estas

identidades a lo largo del tiempo, reconociendo la inherente inestabilidad y mutabilidad de estos procesos.

En esta ocasión, me interesa retomar el espacio territorial-simbólico latinoamericano y sus particularidades como un escenario en el cual se configurarán ciertas identidades, particularmente aquellas identidades sexogenéricas cuya inscripción en el sistema normativo cisheterosexual implica una ruptura de sentidos.

El propósito de este artículo es el de pensar el sur geocultural latinoamericano como un campo de condiciones que posibilitan el surgimiento de determinadas expresiones identitarias, cuyas particularidades son indisociables del territorio en el cual se configuran. La identidad travesti es una de ellas. ¿Qué marcas territoriales¹ podemos hallar en las narrativas que se construyen en torno a esta identidad?

Para llevar a cabo este objetivo, se realizará un análisis en dos etapas: primero, me interesa abordar las raíces geopolíticas de la denominación identitaria “travesti”, así como retomar el concepto de *precariedad* planteado por Judith Butler (2010, p.46) y plantear su relación con las condiciones de vida de las travestis latinoamericanas, las cuales abordaremos a partir de diferentes producciones de Lohana Berkins, activista e investigadora travesti (2003; 2004; 2006). En segundo lugar, el análisis se centra en diferentes aspectos de la novela *Las malas* de Camila Sosa Villada, la cual entiendo en su dimensión discursiva, es decir, como un conjunto de sentidos anclados en cierta materialidad signifiante —en este caso, la materialidad lingüística— en cuyo interior podemos reconocer y reconstruir las huellas de las condiciones de su producción (Verón, 1993). La intención con la que abordaré la obra será la de identificar y analizar aquellas huellas territoriales que configuran sentidos en torno a la particularidad latinoamericana de la identidad travesti, ya sea en cuanto a

1 A lo largo de este artículo, utilizaremos la categoría “territorial” en un sentido amplio, es decir, abarcando los aspectos geográficos, políticos y culturales.

la dimensión espacial-geográfica como en relación a otras dimensiones políticas y culturales que atraviesan la narración.

Al asentarme en una perspectiva constructivista de las identidades, como la planteada por Hall (2003) y Arfuch (2005) es posible alejarse de una concepción esencialista de la identidad, la cual postula la existencia de un núcleo identitario que permanece inmutable a lo largo del tiempo, alrededor del cual se tejen los diferentes aspectos de la misma. También es posible rechazar la noción de la identidad como una suma de cualidades dadas, como raza, sexo/género, edad, entre otros. Entender la identidad como “una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posición relacional solo temporariamente fijada en el juego de las diferencias” (Arfuch, 2005, p. 24) implica la necesidad de trazar las condiciones sociales, históricas y políticas que condicionan y a la vez posibilitan el surgimiento de una identidad dada, o al menos uno de los estadios de desarrollo de dicha identidad.

Es en este sentido que retomo la propuesta de interseccionalidad que María Lugones (2008) desarrolla en su crítica feminista a la teoría decolonial de Aníbal Quijano. Entender la precariedad como producto del entrecruzado de diferentes categorías (en este caso, de género y territoriales) para poder vislumbrar con mayor claridad las condiciones de vida que producen a las identidades, como la identidad travesti, en determinados momentos históricos y a partir de ciertas relaciones territorializadas.

Identidades del sur: hablar de un travestismo latinoamericano

Considerar una identidad particular en su dimensión territorial no se traduce, necesariamente, en establecer una primacía de lo geográfico por sobre otras dimensiones que se entrelazan en la conformación identitaria. Por el contrario, implica volver el foco hacia ese entrelazamiento mismo, poniendo en relación ciertos factores y aspectos de la identidad que muchas veces han sido subsumidos dentro de otras categorías. Plantear una lectura desde la territorialidad nos permite profundizar en la interrelación de aquellas dimensiones que han sido postergadas en

estudios previos, como señala Lugones. Si bien análisis estructurales como el que plantea Quijano son muy precisos para explicar procesos macrosociales como la conformación del patrón de poder capitalista, eurocentrado y global, su utilidad se diluye al adentrarnos en el estudio de las identidades que nacen dentro de este contexto de colonialidad del poder, del saber y del ser (Lugones, 2008, p. 78).

A pesar de que mi interés en este artículo no es el de realizar un análisis genealógico de las raíces históricas de la identidad travesti en Latinoamérica, me resulta importante plantear un enfoque que nace justamente de la interseccionalidad de las categorías territoriales y de género. Ya que entiendo que el sistema de categorías y clasificaciones construidas por el patrón de poder capitalista, eurocentrado y global, tales como “raza” y “género”, puede ser leído como las condiciones de producción de las diferentes identidades, como subjetividades atravesadas invariablemente por la colonialidad.

Al pensar en la identidad como un juego de diferencias, de identificaciones y oposiciones, es interesante retomar el planteo de Quijano, según el cual América se construye como la primera identidad de la modernidad, ya que se codifica (y se significa) a partir de la diferencia con Europa (2000, p. 202). En otras palabras, la identidad europea no se consolidó como tal hasta que no surgió un *otro*, que, en los mismos términos, podía ser diferente. En el sistema-mundo europeo/euro-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial (Grosfoguel, 2005) es imposible pensar en la existencia de algo así como un territorio “virgen”, nuevo, que exista por fuera de las diferencias que codifican las categorías geográficas, sociales y culturales que clasifican y estructuran los continentes, los países, las regiones. Como tal, Latinoamérica no es una excepción. El territorio latinoamericano, con sus características geográficas, sociales y culturales, se configura como un escenario que posibilita –y a la vez condiciona– el surgimiento de las diferentes identidades.

A continuación, abordaré algunos aspectos de la identidad travesti latinoamericana. Para dar cuenta de estos aspectos, retomo el artículo

“Travestis: una identidad política” de Lohana Berkins, en el cual plantea que “cuando pensamos en el travestismo latinoamericano pensamos en un fenómeno complejo y dinámico, y nos referimos a sujetas atravesadas por relaciones de privilegio y opresión propias de cada sociedad y de cada momento histórico particular” (2006, párr. 3). En ese sentido, es importante señalar que a partir de este artículo, no postulo la existencia de un único travestismo latinoamericano, cristalizado en un discurso particular; más bien me interesa pensar una de las tantas construcciones de travestismo latinoamericano, particularmente anclado en las narrativas de las travestis argentinas.

En su artículo, Berkins explicita diferentes aspectos de la construcción de la identidad travesti latinoamericana, y estos aspectos pueden ser clasificados, a grandes rasgos, en dos grupos: condiciones simbólicas y condiciones materiales de existencia. Entendiendo que ambos grupos no se presentan de forma segmentada sino que se entrelazan constantemente en la experiencia cotidiana. La clasificación permite abordar el análisis con mayor claridad.

En primer lugar, las condiciones de vida simbólicas pueden ser pensadas a partir de la inherente politicidad de las identidades travestis. Como ya se ha abordado en otros estudios (Farji Neer, 2017; Fernández, 2004) entre las décadas de 1990 y 2010, las travestis se empezaron a conformar en diferentes colectivos de representación política, los cuales enarbolaron la bandera de la lucha por los derechos civiles. En el caso de Argentina, la organización política en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y algunas capitales del país tuvo como objetivo la derogación de los edictos policiales, el conjunto de normas sancionadas irregularmente que habilitaba la persecución policial sobre las travestis. La lucha política de las organizaciones travestis propició su irrupción en el espacio público, en el que por primera vez pudieron apropiarse de la palabra y hablar por sí mismas. En un campo previamente saturado por “discursos biomédicos, policiales, sociológicos, jurídicos, políticos y periodísticos” (Berkins, 2006, párr. 3), los reclamos materiales y simbólicos de las travestis empezaron a configurarse como aspectos de la propia identidad, los cuales estaban

atravesados por las condiciones materiales de vida que abordaremos más adelante.

Dentro de las diferentes condiciones simbólicas que conforman la identidad travesti latinoamericana, Berkins decide señalar algunas particulares; en primer lugar, la elección del término “travesti” para autodenominarse, a pesar de reconocer el carácter injurioso del término: “El término ‘travesti’ ha sido y sigue siendo utilizado como sinónimo de sidoso, ladrona, escandalosa, infectada, marginal. Nosotras decidimos darle nuevos sentidos a la palabra travesti y vincularla con la lucha, la resistencia, la dignidad y la felicidad” (2006, párr. 5). Esta decisión constituye uno de los pilares de la identidad política travesti, ya que se trata de construir un sitio de resistencia a partir de la ocupación o reterritorialización de un término utilizado para excluir e insultar (Butler, 2002, p. 325).

La resignificación de la denominación travesti como un “regionalismo lingüístico” (Berkins, 2006) también se configura como acto de resistencia territorial en tanto implica el rechazo a categorías como “transexual” y “transgénero”, las cuales son entendidas por algunas personas que asumen esa identidad como identidades norteamericanas y europeas. Es sumamente importante poner en relieve las diferencias que existen entre el travestismo latinoamericano y la transgeneridad euro-norteamericana, ya que en la utilización de las diferentes denominaciones se entretejen aspectos más profundos sobre la manera de vivir y pensar el sexo/género. Por un lado, y según Berkins, las travestis latinoamericanas reivindican el derecho a ser llamadas como tales sin haberse sometido a cirugías de reasignación de sexo, algo que las diferencia de las personas transgénero de otros países (2006, párr. 12). Por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, el travestismo latinoamericano no plantea su identidad como una oposición entre el género masculino y femenino, sino que la diferencia se plantea más allá de este binarismo. Berkins declara que “gran parte de las travestis latinoamericanas reivindicamos la opción de ocupar una posición fuera del binarismo y es nuestro objetivo desestabilizar las categorías varón y mujer” (2006, párr. 12).

Ambas distinciones, tanto el rechazo a la cirugía de reasignación de sexo como la postura en contra del binarismo de género, surgen como corolarios de una misma premisa: el travestismo latinoamericano busca cuestionar y desestabilizar el rol central que la genitalidad ocupa en nuestra sociedad. La dimensión simbólica de esta identidad travesti está fuertemente permeada por este objetivo, el cual funciona como directriz política más allá de los reclamos por una mejor calidad de vida, la disputa por los derechos, entre otras cuestiones. La lucha que enarbola este colectivo es una disputa por la subjetividad, por la posibilidad de desarrollar subjetividades que no estén ancladas en la genitalidad desde el momento del nacimiento. “La sociedad hace lecturas de los genitales de las personas y a estas lecturas le siguen expectativas acerca de la identidad, las habilidades, la posición social, la sexualidad y la moral de cada persona” señala Berkins (2006, párr. 7) y destaca que, en el proceso de construcción de la identidad de género individual, las travestis desestabilizan y resignifican diferentes aspectos de la corporalidad y subjetividad femenina hegemónica.

Es posible vislumbrar que las diferentes identidades sexogenéricas disidentes no son equivalentes entre sí, y las demandas de los diferentes colectivos no son fácilmente trasladables de un lado a otro del mundo. Cada identidad surge y se conforma según las condiciones territoriales que las posibilitan, en determinados momentos históricos. Las condiciones de vida materiales de las travestis latinoamericanas han estado siempre signadas por la vulnerabilidad, la exclusión y la violencia. Por lo tanto la narración que construyen estas identidades no puede soslayar esta dimensión de precariedad, profundamente relacionada con la manera en que la sociedad cisheterosexual castiga y expulsa a “aquellos seres abyectos que no parecen apropiadamente generizados” (Butler, 2002, p. 26).

Siguiendo los planteos de Butler, es posible entender el género como una norma, la cual produce aquellos cuerpos que regula, tanto los cuerpos válidos como los cuerpos abyectos. La fuerza de la norma es reforzada especialmente por la existencia de estos cuerpos “no apropiadamente generizados”, quienes serán expulsados de la esfera de sujetos y su propia

humanidad será negada, o desrealizada, discursivamente (2002, p. 20). Los cuerpos de las travestis sufren las consecuencias de ser excluidas de una matriz de inteligibilidad heterosexual que castiga la ruptura de la construcción unívoca del sexo, y las condiciones materiales de vida de las travesti están signadas profundamente por esta deshumanización.

En su ontología socio-corporal, Butler desarrolla la existencia de una vulnerabilidad constitutiva de todos los cuerpos humanos, entendida como una característica compartida por todos que se ubica por fuera de los límites de lo argumentable. Sin embargo, plantea la autora, “esta vulnerabilidad se exagera bajo ciertas condiciones sociales y políticas, especialmente cuando la violencia es una forma de vida y los medios de autodefensa son limitados” (2006, p. 55). Es posible pensar entonces en una “distribución geopolítica de la vulnerabilidad corporal” en términos de Butler, que permite abordar la experiencia de la vulnerabilidad en clave territorial. ¿Cómo se entrelazan las condiciones que exageran la vulnerabilidad en diferentes territorios con la experiencia de las travestis en constante ruptura de la norma?

Sin dudas el contexto territorial latinoamericano se configura como un escenario donde la vulnerabilidad se exagera y se profundiza. Antes de abordar las condiciones materiales de vida de las travestis latinoamericanas, es importante tener en cuenta que el grado de deshumanización es tal que son inexistentes los registros, estudios y censos que aborden la problemática desde una perspectiva cuantitativa con rigor metodológico; por lo tanto se trata de datos obtenidos de manera exploratoria. Los primeros informes que abordan las deplorables condiciones de vida de las travestis argentinas fueron elaborados por las mismas travestis organizadas, primero en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Berkins y Fernández, 2005) y luego en diferentes regiones del país (Asociación de Lucha por la Identidad Travesti-Transexual, 2007). Entre la sanción de la ley N° 26.743 y la actualidad, se han publicado algunos informes realizados colectivamente (Akahatá et al., 2016; Ruiz et al., 2017) que contemplan la situación de las personas travestis, transexuales y transgénero, realizadas a partir del muestreo “bola de nieve”, con lo cual los datos resultantes no son probabilísticos.

Como ya he realizado en otra oportunidad una descripción en profundidad de las condiciones de vida de las travestis argentinas (Tonello, 2023), aquí me limitaré a repasar a grandes rasgos aquellos aspectos de la experiencia de vida de las travestis que permiten dar cuenta de la inmensa vulnerabilidad en la que se desarrollan como sujetas. Como señala Berkins (2006), la experiencia de vida travesti está caracterizada por el desarraigo:

En Latinoamérica y en nuestro país el travestismo es asumido en edades tempranas. Esta situación, en el marco de una sociedad que criminaliza la identidad travesti, conlleva con mucha frecuencia la pérdida del hogar, de los vínculos familiares y la marginación de la escuela. (párr. 22)

La exclusión comienza a manifestarse dentro de las primeras instituciones en las que se desarrolla la subjetividad: la familia y la escuela. La discriminación y la expulsión suelen ser los primeros castigos que las sociedades imponen en las niñas travestis, las cuales muchas veces pueden profundizarse y forzar el exilio: de un pueblo a una ciudad más grande, a la capital, o incluso a otro país. El desarraigo desde temprana edad se traduce en el abandono del sistema educativo antes de su finalización, lo cual impacta negativamente en las posibilidades futuras de conseguir trabajos estables y bien remunerados. “En este tipo de escenarios, la prostitución constituye la única fuente de ingresos, la estrategia de supervivencia más extendida y uno de los escasísimos espacios de reconocimiento de la identidad travesti como una posibilidad de ser en el mundo” explica Berkins (2006, párr. 17).

La prostitución como única opción laboral se constituye tanto en un eje central de la subjetividad travesti, como en uno de los pilares centrales de la criminalización de estas identidades, al tratarse de una actividad fuertemente controversial en el seno de nuestra sociedad. La salud es otra de las áreas en donde las travestis se ven excluidas, debiendo realizar las diferentes intervenciones (inyección de siliconas, tratamiento con hormonas, implantes de prótesis, entre otros) en un contexto de clandestinidad. Esto deriva en graves riesgos para la salud, la cual también se ve perjudicada por la falta de acceso a medicamentos y consultas médicas, y mayor exposición a enfermedades. Estas condiciones impactan directamente en la calidad de vida de las travestis, muchas veces

resultando en muertes tempranas y evitables (Asociación de Lucha por la Identidad Travesti-Transexual, 2007, p. 121).

Pero sin dudas, el mayor riesgo que corre la vida de las travestis está relacionado con la persecución policial de la cual son víctimas, a través de diferentes dispositivos de represión como los edictos policiales, códigos contravencionales, códigos de faltas, entre otros. Esta represión tiene dos variables: por un lado, el accionar directo de la violencia policial y, por otro lado, la falta de protección que implica que otros tipos de violencia queden impunes. Según los distintos relevamientos mencionados, nueve de cada diez travestis argentinas han sufrido algún tipo de violencia (Asociación de Lucha por la Identidad Travesti-Transexual, 2007, p. 121; Ruiz et al., 2017, p. 127; Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina [ATTTA] y Fundación Huésped, 2014, p. 36), desde discriminación y burlas hasta abuso sexual y tortura. Los lugares donde mayormente se sufre la violencia son la calle y la comisaría (ALITT, 2007, p. 123; Ruiz et al., 2017, p. 128). Berkins (2006) señala que la criminalización de las travestis tiene dos dimensiones particulares:

Por un lado, el Estado es el principal violador de los derechos de las travestis, por acción u omisión. Por otro lado, la desvalorización social se expresa a través de los insultos y estereotipos, que sistemáticamente remiten a las travestis a un supuesto origen biológico masculino e impugnan nuestras posibilidades de existir en nuestros propios términos. (párr. 10)

Es posible pensar el colectivo identitario travesti latinoamericano a partir de la noción de precariedad que plantea Butler, entendida como “esa condición políticamente inducida en la que ciertas poblaciones adolecen de falta de redes de apoyo sociales y económicas y están diferencialmente más expuestas a los daños, la violencia y la muerte” (2010, p. 46). La característica más importante de la precariedad es que se trata de una condición políticamente inducida, en la cual la violencia proviene específicamente del Estado: “en otras palabras, apelan al Estado en busca de protección, pero el Estado es, precisamente, aquello contra lo que necesitan protegerse” (p. 46). Podemos leer la precariedad como una de las condiciones de producción de la identidad travesti latinoamericana, la

cual es imposible abordar sin tener en cuenta el contexto de violencia, exclusión y vulnerabilidad que las condiciona.

El paisaje latinoamericano: el territorio y el cuerpo

A continuación me interesa presentar una lectura exploratoria de la novela *Las malas* de Camila Sosa Villada (2019) desde una perspectiva territorial, es decir, trazando al interior de la obra aquellos sentidos sobre lo travesti-latinoamericano como una identidad social, cultural y geográficamente situada². Para llevar a cabo este objetivo, me apoyaré fundamentalmente en los resultados obtenidos de una investigación previa (Tonello, 2023), la cual identifica y analiza diferentes aspectos de la narración identitaria travesti en esa novela que ha trascendido los límites geográficos y se ha reconocido y traducido en diferentes países, tanto de América como de Europa. El interés en analizarla como un discurso territorialmente situado surge a partir de la gran circulación que ha tenido la obra, entendiéndola como un relato crucial a la hora de abordar la identidad travesti latinoamericana.

Es posible pensar dos modalidades en las cuales pensar la dimensión territorial de la identidad travesti presentada en la novela. Por un lado, encontramos una operación discursiva en la cual la precariedad (Butler, 2010) se estructura, a lo largo del relato, a partir de configuraciones que presentan el cuerpo y el espacio en una misma unidad significativa. Por otro

2 Recientemente la obra de Camila Sosa Villada ha sido objeto de una intensa recepción en el campo de la crítica literaria académica como en el mercado editorial. Algunas lecturas como las de Gállego Wetzel (2020), hacen énfasis en el carácter político de una narrativa que interpela las condiciones de precariedad de una forma de vida abyecta como la de las travestis, en lo que las alianzas comunitarias tienen un rol de resistencia central. Por otro lado, autoras como Monti (2023) ubican a la autora y su novela *Las Malas* en la corriente de la literatura latinoamericana contemporánea y exponen particularmente como ésta retrata la violencia y las relaciones desiguales de género. Muchas de estas interpretaciones críticas (particularmente las de Sánchez Osos, 2021) parten de herramientas analíticas de la teoría *queer* asociada al giro afectivo y al feminismo postestructuralista de Judith Butler. Este tipo de caja de herramientas ha permitido problematizar las condiciones de producción de este discurso estético. Por otro lado, la obra ha sido caracterizada (por sus condiciones de producción y por las relaciones intertextuales entre la novela y otros textos de la tradición latinoamericana vinculados a la autoficción y al realismo mágico) como “real maravilloso queerizado” (Sánchez Osos, 2021), “escritura autobiográfica en la narrativa queer” (Moreno Amor, 2021) o “narrativas trans/travestis de vanguardia” (Gallego Cuiñas, 2022), entre otros.

lado, podemos analizar la deictización de los diferentes espacios en los cuales se desarrolla la cotidianidad travesti como expresiones de sentido que traslucen las particularidades de esta subjetividad. A continuación ahondaremos en ambas modalidades.

Abordar la precariedad en *Las malas* es posible a partir de múltiples aristas. La narración de la violencia³ es transversal a lo largo de todo el relato y se configura como una dimensión ineludible de la identidad travesti, aunque adquiere diferentes sentidos según el momento del relato. Podemos identificar dos cronotopos (Bajtín, 1989) que estructuran a grandes rasgos la historia, en primer lugar tenemos infancia-monte, la cual está signada por la violencia intrafamiliar, y en segundo lugar encontramos juventud-ciudad, etapa en la cual la violencia proviene de la sociedad en su conjunto. Realizar esta aclaración es pertinente para poder abordar la territorialidad en el relato, ya que estas unidades espaciotemporales modalizan fuertemente la narrativa identitaria. Al entender la precariedad constitutiva de la identidad travesti latinoamericana como resultado de las condiciones sociohistóricas que signan el proceso de subjetivación, mi interés de analizar territorialmente esta obra implica explorar las huellas discursivas que estas condiciones precarias imprimen en la narración.

Para explorar una de las tantas expresiones de la precariedad en *Las malas*, podemos recortar y seleccionar aquellos enunciados que proponen una analogía entre el cuerpo y el espacio en la experiencia travesti. Esta operación discursiva se realiza repetidamente a lo largo del relato situado en el cronotopo juventud-ciudad, en donde la narradora se encuentra expuesta a violencia, enfermedad, muerte y persecución policial en diferentes ocasiones. Se trata de una estrategia que busca representar la vulnerabilidad y la desposesión de las travestis a partir de entender el

3 A lo largo de este apartado, la palabra “violencia” sintetiza todas las modalidades de exclusión, expulsión y maltrato que las travestis experimentan a lo largo de sus vidas, es decir todo lo trabajado en el apartado anterior. Sin embargo, este término no es equivalente a precariedad, ya que entiendo la misma como el estado de desprotección y vulnerabilidad total que posibilita (y a la vez retroalimenta) los actos de violencia.

cuerpo-espacio como una misma materia, un mismo receptáculo de violencia. Esto se puede identificar en fragmentos en los que se narra el abuso sexual de la protagonista, y un episodio de discriminación observado por la protagonista, respectivamente:

Desde ese día mi cuerpo cobró un valor distinto. Dejó de ser importante el cuerpo. Una catedral de nada. (Sosa Villada, 2019, p. 44)

“Somos como un atardecer sin lentes de sol”, decía La Tía Encarna. “Nuestro fulgor enceguece, ofusca a los que nos miran y los asusta”. Es cierto, pero siempre podemos partir. Y nuestro cuerpo va con nosotras. Nuestro cuerpo es nuestra patria. (p. 90)

El cuerpo como la patria travesti es uno de los sentidos cuerpo-espacio que se ponen en juego repetidamente a lo largo de la novela, y aunque permite muchas interpretaciones posibles, es interesante pensar en el cuerpo como un territorio propio, como resultado de la larga cadena de expulsiones que las travestis experimentan a lo largo de sus vidas. ¿Qué espacios les quedan a los cuerpos abyectos, exiliados, arrojados al exterior de la esfera de los sujetos? Si bien estos términos butlerianos deben ser entendidos como figuras retóricas, en *Las malas* es posible vislumbrar un anclaje territorial propiamente dicho. Aquellas “zonas invivibles, inhabitables de la vida social” (Butler, 2002, p. 20) se materializan como los sitios a los que son relegadas las travestis cuando su presencia es negada en el espacio público. Y uno de estos sitios es el propio cuerpo.

En esta asimilación cuerpo-espacio se lee también un movimiento, un traslado geográfico pero también un transcurrir temporal. En primer lugar, está siempre presente la experiencia del exilio, no como un evento particular sino como un estado del ser, un proceso perpetuo:

Irse de todos los lugares. Eso es ser travesti. (Sosa Villada, 2019, p. 100)

Allá van las travestis sobre sus tacos que parecen patas podridas de mesas inservibles. Se llevan a la rastra a sí mismas, abandonan el territorio de la penumbra, de la belleza, del verde. (p. 112)

El transcurrir del cuerpo-espacio travesti no es solo la segregación y la expulsión de los espacios significantes e instituciones sociales, sino que también se trata de un discurrir de la historia –personal, nacional, regional– que deja huellas en los cuerpos, en los espacios. Las travestis latinoamericanas, como ya he propuesto, no pueden ser pensadas como identidades por fuera de una determinada materialidad; es insostenible un análisis sobre la identidad travesti que soslaye la dimensión corporal históricamente disruptiva y, también, vulnerada. El siguiente fragmento, si bien extenso, me resulta interesante para pensar este triple anudamiento cuerpo-espacio-tiempo que permite visibilizar la identidad territorial travesti en toda su profundidad interseccional, es decir, en constante entrelazamiento de categorías identitarias:

Si alguien quisiera hacer una lectura de nuestra patria, de esta patria por la que hemos jurado morir en cada himno cantado en los patios de la escuela, esta patria que se ha llevado vidas de jóvenes en sus guerras, esta patria que ha enterrado gente en campos de concentración, si alguien quisiera hacer un registro exacto de esa mierda, entonces debería ver *el cuerpo de La Tía Encarna*. Eso somos como país también, el daño sin tregua al cuerpo de las travestis. *La huella dejada en determinados cuerpos, de manera injusta, azarosa y evitable, esa huella de odio*.

La Tía Encarna tenía ciento setenta y ocho años. La Tía Encarna tenía cortaduras de todo tipo, hechas por ella misma en la cárcel (porque siempre es mejor estar en enfermería que en el corazón de la violencia) y también fruto de peleas callejeras, clientes miserables y ataques sorpresivos. Incluso tenía una cicatriz en la mejilla izquierda que le daba un aire ruin y misterioso. Sus tetas y sus caderas cargaban unos moretones eternos, a causa de las palizas recibidas cuando había estado detenida, incluso en tiempos de los milicos (ella juraba que en la dictadura había conocido la maldad del hombre cara a cara). No, me retracto: esos moretones eran por el aceite de avión con el que había moldeado su cuerpo, ese cuerpo de mamma italiana que le daba de comer, pagaba la luz, el gas, el agua para regar aquel patio hermosamente dominado por la vegetación, *aquel patio que era la continuación del Parque, tal como el cuerpo de ella era la continuación de la guerra*. (p. 19; las cursivas son mías)

Este fragmento, en el que la narradora realiza una descripción de uno de los personajes centrales de la novela, permite pensar la corporalidad

travesti no solo como un espacio-tiempo sino como un registro, un archivo de la violencia, de la precariedad, un archivo histórico que narra la memoria de un territorio. El relato de memoria travesti, que ahora ha adquirido cierta institucionalidad gracias al Archivo de la Memoria Trans (Antoniucci, 2021), ha estado siempre anclado a los cuerpos travestis, a las marcas que portan, las cicatrices, los moretones; y también a las pelucas, vestidos, siliconas que se eligen y se portan a pesar de todo, que construyen un cuerpo y una identidad.

El cuerpo-espacio-tiempo travesti del fragmento anterior se estructura como una narración territorial en tanto propone una identidad cultural, social y geográficamente situada, cuyas particularidades son el resultado de transacciones entre lo público y lo privado, lo personal y lo colectivo, la necesidad de sobrevivir y la decisión de vivir como se desea. ¿Es posible identificar diferentes modalidades de violencia en los moretones, entre las patadas policiales y la obligación de mercantilizar el cuerpo? Esta identidad travesti es latinoamericana en tanto es indisoluble de las condiciones de vida simbólicas y materiales que el territorio ofrece y niega a la hora de constituirse como escenario de construcción de subjetividad.

Habiendo analizado brevemente la primera modalidad de la dimensión territorial en *Las malas*, me interesa abordar a continuación la segunda de estas modalidades, caracterizada por la deictización de diferentes espacios (Filinich, 1998) en los que transcurre la narración. En las dos estructuras centrales de la obra, es decir los cronotopos infancia-monte y juventud-ciudad, podemos entender que los espacios juegan un rol sumamente importante en la narrativa. Si bien existe una variedad de escenarios dentro de estos respectivos cronotopos, para este trabajo me interesa retomar puntualmente la deictización del monte y de la calle.

La construcción del monte como espacio significativo se realiza a través de indicadores de la deixis, los cuales permiten inferir los sentidos con los que se ha investido el espacio, y lo que el espacio configura en la narrativa identitaria. En este caso el monte es significado a partir de características negativas, como la violencia, la soledad, el peligro. “Vivir en el monte era vivir en el calor y la furia. El padre enseña el arte de la crueldad, la madre

enseña el arte de la manipulación. El hijo sabe matar gallinas a los seis años” (Sosa Villada, 2019, p. 60). En la cronología del relato, la protagonista es llevada por sus padres a vivir en “Los Sauces, el culo del mundo” (p. 58), un pueblo pequeño que queda entre San Marcos Sierra y Cruz del Eje en la provincia de Córdoba, Argentina. En la obra no se escatiman las referencias geográficas, con lo cual es posible ubicar específicamente los escenarios donde se emplazan los hechos de la narración.

En este pueblo rodeado de vegetación y animales es el lugar en donde transcurren casi todos los sucesos del periodo infantil, periodo signado por la violencia intrafamiliar que sufre la protagonista por su incipiente diferencia. La narradora construye su identidad infantil en un juego pronominal que alterna entre el género masculino y el femenino, así como recurre a la tercera persona (algo que sugiere distancia, no solo temporal sino también espacial). A partir de la voz narradora, podemos entender que el monte se construye significativamente como un espacio donde reina la soledad, el peligro y las amenazas. El monte nunca es significado con términos positivos, sino a partir del miedo y la soledad:

La casa a la que nos mudamos está al costado de la ruta que une San Marcos Sierras con Cruz del Eje. El pueblo es apenas un caserío distribuido a ambos lados de la ruta. El monte amenaza con comerse las casas. Cruzan el pueblo y lo dividen en dos las vías de un ferrocarril que ha muerto. Ni la dicha de ver pasar un tren nos queda. (p. 57)

Y tenemos razón en no querer salir de noche para ir al baño. Alrededor está el monte y los vecinos nos aleccionan pronto sobre los peligros que acechan. Hay zorros, gatos monteses, víboras, arañas, hay una fauna entera dispuesta a devorarnos si nos distraemos. (p. 57)

Es por el calor: la rabia que da el calor. Haber vivido tantos años sufriendo esos calores de infierno, esas siestas obligatorias en las cuales jugaba a que tenía una casa invisible, fresca, con sus ventanitas con cortinas, para resistir el calor del monte. [...] Hacía tanto calor en ese pueblo que todo estaba enfermo: el agua, la tierra, la comida, los corazones, el ánimo. Desde entonces conservo esa rabia al calor. (p. 73)

El paisaje que configura el monte también refleja la disfuncionalidad de la familia que lo habita. El padre los abandona, la madre se convierte en

una presencia ausente y el niño es un personaje infeliz, sufriente, que se enfrenta a la violencia y la exclusión. Su disconformidad consigo mismo y con el entorno familiar se simboliza a partir de ese exterior salvaje e inseguro que es la casa, el monte y su fauna:

Mientras tanto, mis papás ponen en pie esa casa antigua de techos altísimos, vigas de madera donde se esconden los murciélagos. Mi cuarto tiene una ventana con rejas y postigos muy altos que yo nunca puedo abrir. Para que entre la luz tengo que pedir ayuda. Y, como soy invisible, mi cuarto está a oscuras todo el día. El niño invisible y desplazado. El niño del monte. Montuno y maricón. (p. 58)

También se narra una mudanza, la primera experiencia de alejamiento, desarraigo y soledad, la cual se conjuga con la peligrosidad del monte a partir del reconocimiento de la diferencia, de saberse solo y rechazado:

Cuando comenzamos a acostumbrarnos a esa rusticidad, a contar los autos que pasan por la ruta para no morir de aburrimiento, a orinar en baldes por miedo a asomarnos afuera de noche, cuando me acostumbro a la brutalidad de mis nuevos compañeros de escuela que me llaman Maricón en vez de decir mi nombre, mi papá anuncia que se va. [...] Durante muchos días mi mamá se la pasa llora que te llora y fuma que te fuma. Para encontrarla en esa casa oscura, sin luz, peligrosa, donde los murciélagos susurran canciones de cuna, me basta con seguir el rastro de humo de sus cigarrillos. (p.59)

Lo que me interesa rescatar de los diferentes fragmentos es cómo la construcción significativa de un espacio es inseparable de las experiencias de vida que estos escenarios posibilitan y restringen. Es posible entender el territorio como este entramado de sentidos que refieren tanto a lo personal como a lo colectivo, en donde ciertas identidades organizarán su narrativa según las condiciones que el territorio presenta. Como propone Fernández, las identidades son indisociables del entorno social en el que se construyen (2004, p. 73) y este estará compuesto no solo por el espacio sino también las subjetividades que lo pueblan. Por ello es interesante pensar en la calle como otro de estos escenarios en donde la interrelación de los sujetos configura en gran medida las identidades de cada uno, ya

que, como ya se ha visto, el proceso de construcción del yo involucra también a los otros.

Cuando hablo de la calle como un espacio signifiante en *Las malas*, estoy retomando la propuesta de Fernández de entender la calle como un escenario central en la experiencia travesti latinoamericana, es decir el espacio que posee reglas propias, negociadas constantemente entre las subjetividades que la pueblan, al mismo tiempo que se modalizan a sí mismas en este espacio (p. 91). También es posible entender la calle como el lugar privilegiado para la exposición de los cuerpos que construyen estas subjetividades: “la prostitución en la calle [...] es el espacio en el que las travestis encuentran un sitio donde vivir cotidianamente su identidad, espacio en el que, además, obtienen dinero” (p. 96).

La calle es indisociable de la identidad travesti latinoamericana. Se trata de un territorio donde, además de ejercer la actividad prostibularia que asegura la supervivencia, se configura como el único espacio que les queda a las travestis que han sido excluidas y exiliadas. Esto se relaciona puntualmente con lo mencionado anteriormente sobre el cuerpo como la patria travesti: si bien la calle es el escenario de la vida travesti, en tanto es espacio público se trata de un escenario precario, que no es de nadie por ser de todos, que implica una exposición constante a la violencia policial y vecinal. Como señala Berkins, “no hemos tenido acceso a la educación, ni al mercado de trabajo, ni a la vivienda propia, de manera que la calle es un ámbito muy relevante en nuestra vida cotidiana” (2006, párr. 30). La autora señala también que la calle es un terreno de construcción política, de vinculación, alianza y movilización entre las diferentes subjetividades excluidas del sistema que se encuentran en la calle: “travestis, mujeres en prostitución, cartoneras y cartoneros, piqueteras y piqueteros, vendedoras y vendedores ambulantes” para quienes el espacio público es un recurso colectivo (párr. 29).

Por esos motivos es posible analizar la violencia y persecución policial, históricamente parapetada detrás de edictos policiales y códigos contravencionales, no solo como un aspecto de la precariedad travesti sino como los esfuerzos concretos de un actor social de controlar el acceso al

espacio público, lo que se traduce en intenciones de mantener la precariedad y vulnerabilidad que genera la desconexión, la falta de vínculos y la expulsión. Esto se puede visualizar claramente en *Las malas*, en el cronotopo juventud-ciudad, en el cual la narradora y sus compañeras travestis ejercen el trabajo sexual en el Parque Sarmiento. En la obra, la calle y el parque se equiparan, ya que ambos son figuras para hablar de una zona roja:

El Parque Sarmiento se encuentra en el corazón de la ciudad. Un gran pulmón verde, con un zoológico y un Parque de diversiones. Por las noches se torna salvaje. Las travestis esperan bajo las ramas o delante de los automóviles, pasean su hechizo por la boca del lobo, frente a la estatua del Dante, la histórica estatua que da nombre a esa avenida. Las travestis trepan cada noche desde ese infierno del que nadie escribe, para devolver la primavera al mundo. (Sosa Villada, 2019, p. 11)

Algo que me interesa resaltar es que el Parque muchas veces es investido de los mismos significados que el monte (peligroso, salvaje, exuberante, violento) pero su valoración se ha trastocado: ya no se trata de características que reflejan la soledad y el sufrimiento sino que se subjetiviza como parte de la esencia e identidad de las travestis que allí habitan las noches.

En *Las malas*, las diferentes calles de la ciudad de Córdoba se mencionan y se significan, en su mayoría, según si la presencia travesti es aceptada o no allí. Se configura una cartografía de lugares por los cuales transcurren los personajes, espacios que se diferencian según el grado de violencia que implica la exposición: bares, boliches, calles del Barrio Alberdi y del centro, hospitales, hoteles, pensiones, casi siempre de noche. Pero el espacio que monopoliza la narración es el Parque. Y así como se narra la cotidianidad de las travestis en este lugar, también se relatan las consecuencias en las que deriva la “urbanización” del parque, es decir, la búsqueda de parte de las autoridades de disputar ese espacio público y expulsar a sus habitantes:

El Parque, sin Angie y sin La Tía Encarna, había ido perdiendo su espíritu, pero se terminó de arruinar cuando lo llenaron de luces, cuando se decidieron a combatir la clandestinidad de nuestro oficio, la belleza de la

penumbra. No somos criaturas de luz, somos animales de sombra, de movimientos furtivos y reverberaciones tenues, como son tenues nuestras resistencias. La luz nos delata, nos expulsa. No podemos convivir con la vida nueva que comienza a poblar el Parque. (p. 112)

Así se inicia el éxodo de las travestis. Allá vamos, expulsadas del paraíso, como víctimas de un bombardeo. Somos refugiadas, interpretamos la ciudad de manera diferente a la de los demás, tenemos que buscarnos otra tierra prometida donde poder trabajar, ejercer nuestros encantos. El Parque queda para los deportistas, las familias, las escuelas de arte y la nueva comisaría que dice combatir el narcotráfico con sus camionetas y sirenas [...] Nos han confinado otra vez a la soledad, a la desconexión. Estamos incomunicadas. Nuestro vínculo era la frecuencia con que nos veíamos, pero se debilita en ausencia de un lugar común. La sociedad no puede vernos juntas, así que nos ha echado del Parque. (p. 113)

Después de aquel velorio, dejo definitivamente el Parque. No sé nada de nadie. Elijo no saber, ejerzo mi derecho a alejarme de la tristeza. Las he visto morir y no quiero ver morir a nadie más. Las putas que eran mis amigas han desaparecido. Nos enviamos señales de humo, bengalas en el cielo, comentarios subterráneos de tanto en tanto, pero la persecución policial no nos da respiro. Nunca sabré del todo quién dejó a quién: si fuimos nosotras, al disgregarnos, al permitir que invadieran nuestro territorio, las que entristecimos aquel Parque con nuestra ausencia, o fue al revés [...] Pero al perder el Parque perdimos esa red de protección que nos funcionaba por el mero hecho de estar ahí todas juntas, para defendernos en caso de ataque, para pasarnos clientes cuando no dábamos abasto, para corregirnos el maquillaje o compartir la petaca de ginebra o simplemente darnos conversación cuando el frío y la desolación eran insoportables. (p. 118)

Estos fragmentos permiten ilustrar la centralidad que adquieren ciertos espacios en el proceso de constitución subjetiva, y más aún en los intentos de generar identidad colectiva en aquellos grupos cuya existencia está signada por la precariedad. Los deícticos que se utilizan para la construcción del espacio callejero en *Las malas* siempre son ambiguos, es decir que la calle no es necesariamente un espacio positivo o negativo pero sí es imprescindible para el relato. Esta importancia es resultado de la situación de desposesión extrema que experimentan las travestis

latinoamericanas, desposesión que se traduce en la falta de una frontera real entre lo público y lo privado. ¿Qué es lo que se puede considerar privado en la calle, el espacio público por excelencia? La precariedad también es la ausencia de propiedad privada, de interioridad, de espacio íntimo.

Reflexiones finales

Para concluir este artículo me interesa retomar lo planteado en la introducción respecto a las identidades: alejarse del esencialismo identitario implica reconocer la imposibilidad de abarcar analíticamente una identidad particular, ya que no existe nunca un proceso de construcción acabado y definitivo. Mi objetivo en este trabajo no es el de delimitar una identidad travesti latinoamericana fundamental, primaria, sino todo lo contrario: explicitar la imposibilidad de hablar de una identidad travesti-transsexual-transgénero universal, irreductible a un lugar y momento históricos. Por lo tanto mis esfuerzos se orientan hacia destacar algunas nociones que resultan imprescindibles para entender por qué el travestismo latinoamericano es una identidad colectiva sumamente compleja, particular y culturalmente única, que puede ser analizada desde una perspectiva territorial.

El territorio no es solo el escenario donde las subjetividades travestis se desarrollan sino que estas forman parte del territorio. Esta relación dialéctica entre las identidades y los espacios implica una necesidad de delimitar de algún modo el objeto de estudio para poder operar analíticamente. Debido a la situación de vulnerabilidad y precariedad que ha caracterizado a las travestis latinoamericanas durante toda su historia, los registros y narrativas que existen de este colectivo aún son muy escasos, aunque están en considerable aumento. Por este motivo es necesario aclarar que este trabajo no es más que exploratorio, centrado principalmente en una narrativa travesti, debido justamente a la disponibilidad del material analizado. Sin embargo, es indispensable continuar abordando otras narrativas travestis que permitan lecturas

territoriales de otras geografías, culturas y sociedades, tanto en Latinoamérica como en los demás sures.

Por último, las disputas sociopolíticas de los diferentes colectivos identitarios disidentes son indisociables de la dimensión territorial. Como ya he planteado, la historia de las travestis latinoamericanas no ha estado exenta de precariedad, y no solo es necesario conocer estos relatos sino también reconocerlos. Campañas como #ReconocerEsReparar (ATTA, 2021) e instituciones como el Archivo de la Memoria Trans son imprescindibles para que los cuerpos travestis dejen de ser registro de violencias, expulsiones y exilios.

Referencias

Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina y Fundación Huésped. (2014, 16 de mayo). *Informe sobre la situación de las personas trans en Argentina*. Fundación Huésped. <https://huesped.org.ar/noticias/informe-situacion-trans/>

Asociación de Travestis, Transexuales y Transgéneros de Argentina. (2021). *Ley Integral Trans*. ATTA. <http://atata.org.ar/ley-integral-trans/>

Akhatá, Agrupación Nacional Putos Peronistas, Cooperativa de Trabajo La Paquito, Abogados y abogadas del NOA en Derechos Humanos y Estudios Sociales (ANDHES), Arte Trans, Asociación de Lucha por la Identidad Travesti y Transexual (ALITT), Asociación de Travestis Transexuales y Transgéneros de Argentina (ATTA), Bachiller Popular Mocha Celis, Centros de Estudios Legales y Sociales (CELS), Colectiva Lohana Berkins, Colectivo de Investigación y Acción Jurídica (CIAJ), Colectivo para la Diversidad (COPADI), Comisión de Familiares y Compañerxs de Justicia por Diana Sacayán- Basta de Travesticidios, Conurbanos por la Diversidad, Frente Florida, Frente TLGB, La Cámpora Diversa, Lesbianas y Feministas por la descriminalización del aborto, Movimiento Antidiscriminatorio de Liberación (MAL), et al. (2016, octubre). *Situación de los derechos humanos de las travestis y trans en la Argentina* [Informe sobre la situación de los DDHH de la población travesti-trans en Argentina realizado por varias organizaciones]. [https://www.scpa.gov.ar/instituto/generoyviolenciafamiliar/Informe%20situacion%20DDHH%20Travestis%20y%20Trans%20en%20Argentina%20\(1\).pdf](https://www.scpa.gov.ar/instituto/generoyviolenciafamiliar/Informe%20situacion%20DDHH%20Travestis%20y%20Trans%20en%20Argentina%20(1).pdf)

Ruiz, A., Las Mochas, Fuster Pravato, L., Wayar, M., Mansilla, G., Nazábal, K., Otto Prieto, A., Amaro, S., Rueda, A., Sacayán, S., Arias, D., Litardo, E. y Viturro, P. (2017). *La Revolución de las Mariposas. A diez años de La Gesta del Nombre Propio*. Ministerio Público de la Defensa de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. <https://mpdefensa.gob.ar/publicaciones/la-revolucion-las-mariposas-a-diez-anos-la-gesta-del-nombre-propio>

- Antoniucci, M. (2019). Ésta se fue, ésta murió, ésta ya no está más. El Archivo de la Memoria Trans en Argentina. *Cuaderno 92 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación, 92*, 21-39.
- Arfuch, L. (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo Libros.
- Asociación de Lucha por la Identidad Travesti-Transexual (Ed.). (2007). *Cumbia, copeteo y lágrimas: informe nacional sobre la situación de las travestis, transexuales y transgéneros*. A.L.I.T.T.
- Berkins, L. (2003). Un itinerario político del travestismo. En D. H. Maffía (Ed.), *Sexualidades migrantes: género y transgénero* (pp. 127-137). Feminaria Editora.
- Berkins, L. (2004). Eternamente atrapadas por el sexo. En J. Fernández, P. Viturro y M. D'úva (Eds.), *Cuerpos Ineludibles: Un Dialogo a Partir de las Sexualidades en America Latina* (s. p.). Ají de Pollo.
- Fernández, J. y Berkins, L. (2005). *La gesta del nombre propio: informe sobre la situación de la comunidad travesti en la Argentina*. Ediciones Madres de Plaza de Mayo.
- Berkins, L. (2006). *Travestis: una identidad política*. Hemispheric Institute of Performance and Politics. <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-42/4-2-review-essays/lohana-berkins.ht>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria*. Paidós.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Paidós.
- Farji Neer, A. (2017). *Travestismo, transexualidad y transgeneridad en los discursos del Estado argentino: desde los edictos policiales hasta la ley de identidad de género*. Teseopress.com. <https://www.teseopress.com/travestismodiscursos/>
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes: travestismo e identidad de género*. Edhasa.
- Filinich, M. I. (1998). *Enunciación*. Eudeba.
- Gallego Cuiñas, A. (2022, 21 de diciembre). Contra el canon: la narrativa de vanguardia de Camila Sosa Villada. *Telar*, (29), 68-87. <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/603>
- Hall, S. (2003). Introducción. ¿Quién necesita identidad? In P. Du Gay y S. Hall (Eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrortu.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101.
- Monti, M. (2023). Narrar el horror: un análisis de la violencia en la literatura contemporánea latinoamericana. *Nota Al Margen*, 1(1), pp. 21-32. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/notalmargen/article/view/41940>
- Moreno Amor, M. (2021). Los límites entre la ficción y la escritura autobiográfica en la narrativa queer: *Las malas* de Camila Sosa Villada. En C. Duraccio (Coord.), *Escritoras y fronteras geosimbólicas* (pp. 193-204). Dykinson.

Sosa Villada, C. (2019). *Las malas* (Digital EPUB ed.). Tusquets Argentina.

Tonello, C. (2023). *La construcción narrativa de la identidad travesti en la obra Las malas de Camila Sosa Villada* [Tesis de grado, Facultad de Ciencias de la Comunicación, Universidad Nacional de Córdoba]. Repositorio Digital Universitario. <http://hdl.handle.net/11086/548412>

Verón, E. (1993). *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Gedisa.

Wayar, M. (2020). *Travesti: una teoría lo suficientemente buena*. Editorial Muchas Nueces.

El nodo sur en la dramaturgia contemporánea de la Patagonia argentina: aproximaciones geocríticas

The south node in the contemporary dramaturgy of Argentine Patagonia: geocritical approaches

Mauricio Tossi

Universidad Nacional de las Artes - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
mauriciotossi@gmail.com • orcid.org/0000-0001-5144-2544

Recibido: 16/09/2023. Aceptado: 16/11/2023.

Resumen

De manera recurrente, numerosas producciones escénicas de distintas zonas de la República Argentina exploran en lo que denominamos “nodo sur”, esto es, un campo de fuerzas poético-material que interactúa con tres ramificaciones: I) el sur como un dinámico proceso de regionalización; II) el sur como la configuración artística de un lugar paradójico; III) el sur como un fundamento teórico para dirimir las tensiones nacionales entre centro y periferia. En función de esta constante, el presente artículo delimita e indaga en dos “mapas observacionales” del nodo sur, diseñados de manera estratégica a partir de las dramaturgias de la Patagonia argentina, con el fin de estudiar las respuestas geocríticas de las prácticas escénicas regionales a los debates sobre sus fronteras interiores, sin reproducir esquemas de pensamiento centralizadores, homogeneizadores o esencialistas.

Palabras clave: sur, dramaturgia, Patagonia argentina, geocrítica

Abstract

The performing arts of different territories of the Argentine Republic explore what we call a “south node”, that is, a field of poetic and material forces that interacts with three ramifications: I) the south as a dynamic process of regionalization; II) the

south as the artistic configuration of a paradoxical place; III) the south as a theoretical foundation to resolve national tensions between center and periphery. Based on this constant, this article delimits and constructs two “observational maps” of the south node. These maps were strategically designed based on the dramaturgies of Argentine Patagonia, with the purpose of understanding the responses of the regional theater in the formation of the “internal borders” of the country, without centralizing, homogenizing or essentialist thought schemes.

Keywords: south, dramaturgy, Argentine Patagonia, geocriticism

Introducción y formulación del problema

En numerosas praxis y reflexiones sobre las artes escénicas argentinas, el constructo “sur” actúa como un *locus* abierto y poroso que concentra múltiples representaciones epistémicas, geohistóricas e imaginarias.

La apertura, permeabilidad y capacidad de condensación del citado tópico puede entenderse como un “nodo”, el cual aporta a la “recursividad organizacional” (Morin, 1994, p. 106) por lo menos tres ejes de lectura y sus consecuentes entrecruzamientos: I) el sur como un dinámico proceso de regionalización; II) el sur como la configuración poética de un lugar paradójico; III) el sur como un fundamento teorético para dirimir las tensiones nacionales entre centro y periferia.

Respecto del primer eje, nuestro sur remite a una región con un asimétrico y complejo devenir geográfico, histórico-económico y político-administrativo: la Patagonia argentina. Como lo ha demostrado Carla Lois (2015, pp. 199-200), el atlas inaugural del país, fechado en 1869, solo se extendía hasta el río Negro, es decir, se excluía a la actual Patagonia. Esta región sureña fue representada cartográficamente recién en 1879, en los nuevos mapeados del Instituto Geográfico Argentino (IGA), divulgados –a partir de 1886– como “Mapa de la República Argentina”. Los derroteros político-culturales del mapa nacional continuaron durante todo el siglo XX, puntualmente, a partir de la creación en 1904 del Instituto Geográfico Militar, cuya función central fue producir y fiscalizar las cartografías oficiales, una tarea monopólica desde 1941, por implementación de la ley 12.696.

Así, el mapa nacional (entendido como un constructo geográfico, jurídico-administrativo e imaginario) ha configurado un sur atravesado por múltiples disputas histórico-políticas, en especial, durante las instancias de provincialización promulgadas por las presidencias de Juan D. Perón (1946-1955) y durante los vaivenes democráticos del período 1955-1983. Esta crónica se sintetiza, por un lado, en la ley 22.963 de 1983 –sancionada en los últimos días de facto de la dictadura militar– con el propósito nacionalista de homogeneizar la conciencia territorial y emitir una “única versión oficial” de nuestra soberanía (Lois, 2015, p. 202); por otro lado, se materializa en la ley 26.651, al determinar un nuevo encuadre político-identitario, esto es, el llamado “mapa bicontinental”, en el que se expresan –con escalas apropiadas– los reclamos territoriales del país, generalmente ligados a la Patagonia.

Por ende, lo que la historia de la cartografía argentina ha demostrado –entre otras cualidades– es la complejidad de los procesos de regionalización en el sur del país, tanto en su cariz geofísico como simbólico-imaginario. Este atlas ha operado como mapa geofísico y, al mismo tiempo, como mapa “logotipo” de la Nación (Lois, 2015, p. 205), con impacto directo en múltiples campos de acción social, entre otros, en las actuales regionalizaciones artísticas de la Ley Nacional del Teatro (N° 24.800), las que operan como base para las distribuciones de bienes culturales, programas de acción, políticas de representación y representación de lo político-teatral a nivel nacional.

En relación con el segundo eje, son múltiples los estudios que han ratificado la condición paradójica del sur argentino desde distintos puntos de vista. Por ejemplo, desde la perspectiva de la geografía cultural revisitada por Perla Zusman y Rogério Haesbaert (2011), podemos afirmar que en la Patagonia se sintetizan, por un lado, las crecientes y heterogéneas valoraciones simbólicas de sus territorios, expresadas en la evidente “turistificación” de sus paisajes o, también, en sus singulares migraciones internas que develan voces y lugares confluyentes; por otro lado, contradictoriamente se afianzan determinados procesos de homogeneización y esencialización sobre numerosas prácticas sociopolíticas y discursos de alteridad, signados por los dilemas sobre la

aboriginalidad o las formaciones nacionales de un otro-interior (Briones, 2005).

En un plano complementario, las indagaciones de la geografía imaginaria sobre la Patagonia y sus correspondientes relatos de viaje, analizados –entre otros– por Ernesto Livon-Grosman (2003), suman un nuevo cariz a esta condición paradójica: los discordantes recortes históricos, subjetivos y representacionales de los “paisajes” sureños y su participación activa en la economía ficcional de un “mito patagónico” sobre el vacío (o sus correlativas figuraciones: el desierto, la nada, el fin del mundo, etc.). Respecto de esta cualidad disímil y superpuesta, el citado autor afirma:

La Patagonia como inscripción cultural está más cerca del palimpsesto, o del talmud, que de una acumulación lineal. El paisaje patagónico puede pensarse como hecho de innumerables comentarios, lecturas que acotan progresivamente textos que les han precedido y que constituyen una red siempre abierta a nuevas contribuciones (p. 189).

De algún modo, en este palimpsesto se reescriben las discusiones sobre la “verdadera” nacionalidad de sus habitantes, los tránsitos ciudadanos por territorios subalterizados, las condiciones líquidas ofrecidas a estas ciudadanías en pugna, los imaginarios fronterizos y conflictivos que irrigan las representaciones de geografía sureña, las desertizaciones sociales –por efecto de políticas neoliberales (Bohoslavski, 2008)– y su correlato con otros “desiertos” transfigurados o, incluso, la utopía para un progreso comunitario siempre en deuda, etc.

En directa vinculación con lo anterior, la interactividad nodal del constructo “sur” se proyecta en el tercer eje mencionado, esto es, sus fundamentos teóricos para dirimir las tensiones nacionales entre centro y periferia. Al igual que en otras epistemes sureñas, este abierto y poroso sur-patagónico-argentino requiere de un “norte” para su puesta en acción y sentido. Precisamente, a través de los intercambios, diferenciaciones y estratificaciones que resultan de la polarización norte/sur se diseña un eficaz campo gnoseológico para revisar las dicotomías entre lo nacional y el país-interior, o entre lo centrípeto y lo centrífugo. Con base en esta visión

analítica, Djelal Kadir (2002) nos ofrece algunas orientaciones estratégicas y operativas a la presente problematización, a saber:

A) Los puntos cardinales constituyen coordenadas cognitivas y singulares suposiciones ideológicas, pues las confirmadas diferenciaciones epistemológicas asignadas a la representación del espacio (o espacios concebidos) y a los espacios de representación (o espacios habitados) – expuestos en 1974 por Henri Lefebvre (2013) y ratificados por numerosos estudios posteriores– delimitan mapas presuntivos sobre determinadas realidades empíricas y sus marcos de referencia, con inevitables resonancias histórico-políticas.

B) Los puntos cardinales son, consecuentemente, puntos ordinales. En otros términos, los mapas cognitivos sur/norte contribuyen a la convergencia entre orientaciones espaciales y jerarquizaciones del valor de los espacios, dada la saturación ideológica de sus órdenes y direccionalidades. Al respecto, Kadir (2002) dice:

[...] los códigos geográficos, es decir, las coordenadas culturales que sirven de patrón para la aculturación de un espacio, inscriben sentidos, en la connotación equívoca del término, sentidos cardinales que enmarcan horizontes no solamente geográficos, sino ordinales a la vez, que definen significados epistémicos. La cartografía, inexorablemente imaginativa, engendra construcciones de realidad vivencial, de inevitable regate dialectal, ya que donde hubiera sentido, inevitablemente habrá habido, hay, y siempre habrá, contrasentido. Esto necesariamente conduce a espacios culturales simultáneos y diferenciales, cada cual con sus propios reclamos, clamores y reclamaciones. (p. 51)

C) Asimismo, las pujas y los ensambles de sentido que se gestan entre el norte y el sur o, por extensión, entre zonas de concentración y zonas de periferización, operan –según Kadir (p. 43)– como “síntomas” de lo geográfico, observables en la performatividad de la producción cultural, puntualmente, se visibilizan en sus *habitus*¹, fases creativas, procesos de

1 Siguiendo los aportes de P. Bourdieu y L. Wacquant (1995), la noción de *habitus* se define como “sistemas perdurables y transponibles de esquemas de percepción, apreciación y acción resultantes de la institución social en los cuerpos (o en los individuos biológicos)” (p. 87).

institucionalización y legitimación. De este modo, los supuestos cardinales y ordinales, junto con sus imaginarios y contra-imaginarios nutren a las praxis artístico-simbólicas y, a su vez, por recursividad organizacional, éstas amplían los mapas geoculturales y cognitivos en formación.

En consecuencia, los tres ejes precitados justifican y fundamentan nuestra lectura nodal del constructo sur, de manera particular aplicado a la praxis, teoría e historiografía del arte y la literatura de la Patagonia argentina, esto último, por ser un campo de producción estético-poético “restringido”, dotado de “distinciones culturales pertinentes” (Bourdieu, 2003, p. 94) respecto de los valores y funciones, reglas de juego e intereses asignados a sus propias prácticas regionales², aunque –lógicamente– en una rica tensión con lo nacional y supranacional.

A partir de estos enfoques, acotamos la presente problematización a los siguientes interrogantes: ¿Cómo se configura en la dramaturgia de la Patagonia este nodo sur, según sus diversas representaciones epistémicas, geohistóricas e imaginarias? ¿Qué procedimientos poéticos o constructos morfotemáticos específicos han elaborado las dramaturgias de la zona en relación con las mencionadas dinámicas y paradojas territoriales, simbólicas y teoréticas?

Con el objetivo de ahondar en estas preguntas-motor, delimitamos dos aspectos funcionales: primero, para el análisis dramatúrgico proponemos un recorte temporal focalizado en el período 1983-2008, esto es, en términos generales, desde el retorno a la democracia (atendiendo a los consecuentes reposicionamientos de los campos artísticos del sur luego de los quiebres comunitarios e intersubjetivos causados por la última dictadura) hasta el segundo quinquenio de la implementación de la Ley Nacional del Teatro (ley n° 24.800), un criterio que busca ponderar los

2 Esta caracterización teórica de la Patagonia como un “campo restringido” de producción artística no puede leerse desde una perspectiva geocultural homogeneizadora, en tanto la condición restringida atribuida por Bourdieu a determinados espacios históricos requiere, en un análisis pormenorizado y casuístico, reconocer además las “distinciones culturales pertinentes” en sub-áreas o sub-secuenciaciones territoriales, con el fin de devolver a la región su cualidad de *locus* diferencial, reticular y móvil. Así, en el estudio de casos que a continuación propondremos, el nodo sur será abordado desde prácticas artísticas radicadas en diversas intrarregionalidades.

efectos regionales en el diagnóstico, desarrollo, distribución y legitimación de modos y medios político-productivos, así como de concepciones de arte y sentidos sociales atribuidos a las praxis escénicas.

El segundo aspecto a demarcar es una noción operativa de “nodo escénico-regional”, con aplicación directa al objeto-problema descrito. En un diálogo abierto con diversos progresos disciplinares, generalmente provenientes de la geografía humana, los estudios culturales y comparatísticos (Haesbaert, 2010; Palermo, 2005; Grimson, 2012; Dubatti, 2008), entendemos los nodos escénico-regionales como campos de fuerzas materiales y poéticas que conectan territorialidades y genealogías heterogéneas, conformadas por zonas reticulares, puentes o núcleos de producción comunicantes entre distintas localizaciones, sin dependencia de su contigüidad o proximidad geofísica. Por su capacidad para interrelacionar distintos órdenes espaciales y temporales, los nodos escénico-regionales aportan a la dislocación y relocalización de los saberes geoculturales, mediante la configuración de un *locus* o régimen cartográfico diferencial que explique la cohesión y articulación entre lo global y lo fragmentado, lo céntrico y lo periférico. Es decir, los nodos escénico-regionales son mapas comparados de anudamientos geopoéticos y geocríticos, forjados principalmente por la solidaridad organizacional de fuerzas productivas descentralizadas, los que posibilitan el reconocimiento, descripción y análisis de los múltiples procesos y estructuras materiales o simbólicas que participan activamente en la gestación de praxis y discursos artísticos “otros” (Tossi, 2023, p. 56).

Un enfoque geocrítico para el diseño del nodo sur en la dramaturgia de la Patagonia

El estudio del “nodo sur” como un “nodo escénico-regional” requiere, en este caso, de un complemento metodológico: las contribuciones de los análisis geocríticos, por ejemplo, desde las perspectivas teóricas de Bertrand Westphal (2015).

Para el citado autor, los avances generados en la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI en la geografía humana, la geofilosofía, los

estudios poscoloniales y culturales con base en la socioantropología, entre otras fuentes, han afianzado o sedimentado la impugnación de una gnosis homogeneizadora del espacio. Así, se instala por consenso científico-comunitario la condición de movilidad y mutabilidad de los espacios. Consecuentemente, las investigaciones de la literatura comparada y las historiografías de las artes integran este saber a sus *corpus* teóricos. Un efecto de estas asimilaciones conceptuales es el denominado enfoque geocrítico.

En la propuesta de Westphal, la geocrítica opera como una epistemología de las relaciones entre espacio humano y literatura, en tanto se ocupa de las interacciones objetivables entre ambas dimensiones. Las condiciones de posibilidad de esta área de conocimiento³ se estructuran, según el citado autor, en los siguientes lineamientos:

I. Al asumir las visiones pluridimensionales del espacio humano y de las identidades que lo sustentan, la geocrítica remite a la lógica del “archipiélago” planteada por Gilles Deleuze y Félix Guattari, es decir, un “espacio donde la totalidad es constituida por la articulación razonada de todos los islotes –móviles– que la componen” (Westphal, 2015, p. 36). En correlación con este postulado, afianzamos nuestra propuesta de los nodos poético-regionales como una estrategia metodológica que potencia la lectura reticular de los regímenes artísticos descentralizados o periferizados.

II. La interactividad fomentada por la geocrítica se extiende a diversas formas de vinculación entre los espacios factuales y los espacios imaginarios, con modalidades abiertas y dinámicas. Por ejemplo, desde los contratos toponímicos concebidos en los pactos ficcionales del realismo/naturalismo, pasando por las transfiguraciones propias de las poéticas subjetivantes (simbolismo, expresionismo, surrealismo, etc.),

³ Es oportuno indicar que los estudios geocríticos tienen, a partir de los avances de Westphal, múltiples variantes teóricas y técnicas. Por razones de economía argumentativa, en este artículo solo exponemos las bases conceptuales del citado autor, no abordamos las posteriores visitas disciplinares, por ejemplo, las que argumenta Michel Collot (2015).

hasta las relaciones de negación/destrucción de cualquier realema o matriz referencial. En suma, el entramado que se gesta en este análisis busca disolver las interpretaciones unilaterales o simplificadoras, con estudios que, según Westphal, establezcan una “verdadera dialéctica (espacio-literatura-espacio) que implica que el espacio se transforma *a su vez* en función del texto que anteriormente lo había asimilado” (p. 39). Siguiendo estas orientaciones teóricas, le preguntamos a nuestro objeto-problema: ¿mediante qué procedimientos la dramaturgia de la Patagonia argentina (1983-2008) ha dislocado, translocado y relocalizado las tensiones espaciales de los tres ejes recursivos que atraviesan el nodo sur precitado?

III. La interdependencia entre los espacios factuales y ficcionales forja una determinada solidaridad entre territorialidades fijas y regionalizaciones móviles, generando una acepción de espacio “flotante” (p. 50), en el que lo real, lo posible o lo imposible verosímil se expresan en singulares mundos perceptivos. La técnica que evidencia este devenir fluctuante –y común compartida con los estudios comparados– es la composición de mapas de observación que respondan a las características antedichas y que, básicamente, diseñen micrografías de los “flujos de variación imaginaria” (p. 60) inscriptos sobre lo ordenado y en lo transformable.

Para avanzar en este horizonte analítico y metodológico, partimos de nuestros trabajos exploratorios y archivísticos realizados sobre la praxis dramaturgica sureña, en la fase temporal acotada. Esta base documental está formada, a la fecha, por 77 (setenta y siete) textos dramáticos escritos y estrenados en la región Patagonia, seleccionados a partir de criterios heurísticos directamente asociados a los objetivos de este ensayo. Con auxilio de esta muestra, a continuación abordaremos las preguntas-motor enunciadas y, siguiendo los enfoques geocríticos y nodales declarados, compondremos diferentes “puntos nodales” o “mapas observacionales” que permitan explicar y comprender algunas de las aristas representacionales del nodo sur en las prácticas escriturales de la escena local contemporánea, esto último, atendiendo sus anclajes semánticos y procedimientos poéticos utilizados.

En suma, en el eco de las aseveraciones y posturas anteriores, proponemos 2 (dos) puntos nodales o mapas observacionales (MO): el nodo sur como una configuración espacial dilemática (la nada o el progreso) y el nodo sur como un activo *locus* de politicidad.

MO1: el nodo sur como una configuración espacial dilemática (la nada o el progreso)

En el *corpus* dramático organizado como muestra general del tema, los tres ejes recursivos descritos en la introducción para caracterizar lo que hemos denominado nodo sur se expresan, entre otros puntos de vista, en un primer mapa observacional, esto es, las tensiones teoréticas, imaginarias e histórico-paradojales de la región traducidas escénicamente en un espacio dilemático, en el que se prefigura a la Patagonia como una tierra-base para las utopías del progreso, al mismo tiempo en que se dirimen las adjetivaciones esencialistas sobre su carácter vacuo o desértico.

Este mapa observacional n° 1 (MO1) puede, por ejemplo, componerse con los siguientes textos dramáticos, escritos y/o estrenados en distintos puntos geográficos del sur del país, durante la fase 1983-2008. A saber: *El cuento del petróleo*, creación colectiva del grupo Nuestramérica; *El maruchito. Sangre y encubrimiento allí en las tierras del viento* de Juan Raúl Rithner; *Si canta un gallo* de Luisa Peluffo; *¡Ay, Riquelme! (El primer mundo te pasó por encima)* de Oscar "Tachi" Benito; *Pioneros* de Hugo Saccoccia; *Aquellas cartas* de Eduardo Bonafede; *Malahuella* de Carol Yordanoff; *Pintura viva* de Juan Carlos Moisés; *Chaneton* de Alejandro Finzi; *En las inmensidades del bosque petrificado* de Gustavo M. Rodríguez; *U27, una tragedia radial*, creación colectiva de Cristian Minyersky, Fiorella Corona, Luis Sarlinga, Sabina Gava y Eduardo Safigueroa; *Homero al sur* de Lilí Muñoz, entre otras.

Para explicitar la configuración dilemática del espacio sur en esta cartografía tomaremos como referencia un punto nodal, formado por dos dramaturgias: *¡Ay, Riquelme!...* de O. Benito y *Pintura viva* de J. C. Moisés.

La citada obra teatral de Benito fue escrita y puesta en escena en el año 2004, en la ciudad de Villa Regina (Río Negro), por el grupo de teatro Nuestramérica, con producción general de la Cooperativa de Trabajo Artístico La Hormiga Circular. El montaje contó con la dirección teatral del propio Benito y con las actuaciones de Silvana Giustincich, Graciela Cabaza y Pablo Otazú. Además, el equipo estuvo integrado por Kimi Kamada a cargo del trabajo escenográfico, Dio Fernández en la asistencia técnica y la teatrera mendocina Pinty Saba realizó la supervisión de la dirección escénica.

La operación dilemática planteada por esta producción dramática se inscribe entre la representación decimonónica de la Patagonia como “tierra de nadie” y los actuales procesos de “construcción de la atraktividad” turística (Bertoncello, 2012), esto último entendido como uno de los paradigmáticos planes de modernización socioeconómica desarrollados en la región. A su vez, estas tensiones sobre los “lugares practicados” (De Certeau, 2000, p. 129) se desarrollan escénicamente a partir de los intercambios procedimentales asociados a la forma poética del “realismo reflexivo híbrido” (Pellettieri, 2003, p. 470).

En efecto, *¡Ay, Riquelme!...* propone como “espacio diegético” (García Barrientos, 2012, p. 151) un gran patio de vivienda que “alguna vez fue un importante hotel parador en la ruta que une el sur con el resto del país” (Benito, 2015, p. 211). En ese ámbito periférico y abandonado se desarrollan las acciones dramáticas principales, protagonizadas por Tránsito y su esposa Antonia, junto con Felisa, madre de la mujer y exdueña del raído albergue. La iconicidad escénica de este *locus* patagónico reactiva determinadas connotaciones espacio-regionales, a través del “imaginario social instituido” (Castoriadis, 2001, p. 96) que, entre otras representaciones sedimentadas, concibe al sur como un desierto contorneado por olvidos históricos. Así, las imágenes de un hotel desmantelado y una ruta que conecta lo lejano con lo céntrico devienen en enclaves funcionales para la estructura ficcional diseñada.

De manera puntual, la desertización que Benito refigura poéticamente en su texto teatral no reproduce la imaginería de la aridez, lo inhóspito o

la nada desde un punto de vista geofísico, por el contrario, la desertización aludida es social y remite a las secuelas de los programas político-económicos de la década 1990 en la Patagonia. En este marco de referencialidad, la obra –estructurada en ocho secuencias dramáticas– inicia con el velorio de Tránsito. Esta situación del “comienzo”⁴ actúa, por un lado, como prolepsis del desarrollo de la acción del personaje mediocre, por otro, como justificación para la “prehistoria del comienzo” (Pellettieri, 2003, p. 468), es decir, dos recursos que confirman –juntos con otros que abordaremos a continuación– sus semejanzas con el realismo reflexivo híbrido. El “enlace” hacia las distintas instancias del “desarrollo” se objetiva en las secuencias número dos y tres, al mostrar al protagonista y a su suegra en la euforia de vender el vetusto hotel a inversionistas japoneses para la supuesta construcción de un shopping, dado que por el poblado de Riquelme se trazaría una nueva, moderna y primermundista ruta turística nacional. Es decir, la utopía de una “tierra fecunda” se objetiva, en este caso, en una carretera interestatal que ayude a “dislocar” la periferización esencializada sobre Riquelme, ese irreal –pero localizable– paraje sureño. Sin embargo, en las secuenciaciones del “desenlace” y “mirada final”, se registra el desmoronamiento de este imaginario instituyente, dado que la “Gran Carretera Patagónica” sufre –por conveniencias políticas– un corrimiento geofísico que, básicamente, anula este ensueño y restituye a la mencionada localidad a su condición marginal u orillera.

Los análisis de la geografía de lo imaginario formulados por Rodolfo Bertonecello (2012) explicitan el devenir comunitario que Benito “translocaliza” poéticamente. Los *topoi* patagónicos de periferia, desertización y “fin del mundo” son refuncionalizados durante la crisis socioeconómica de los años ‘90 en los códigos estéticos de lo exótico-turístico, pues, “conceptualizar el lugar turístico como un lugar distante significa asumir esta distancia como el resultado de procesos de definición de atractivos y de turistificación de los lugares” (p. 206). En otros términos,

4 En términos estructurales o modélicos, la organización de la ficción del realismo reflexivo responde al esquema de comienzo, enlace, desarrollo, desenlace y mirada final (Pellettieri, 2003).

la otredad de los territorios patagónicos encuentra una reanimación hermenéutica en la construcción de atractividad. De este modo, estos lugares practicados asumen la posición de “ser-para-otro” (Segato, 2002, p. 265) en el marco de una diferenciación, estratificación y jerarquización turística, ubicando al desierto sureño en una imagen que afianza un proceso de reapropiación y recolonización de la región. La turistificación del desierto, expresada en los enclaves de una lejanía refuncionalizada o de “santuario de la naturaleza” (Bertoncello, 2012, p. 212), construye una representación alternativa de aquella alteridad histórica, al desplazar sus figuras sustanciales, esto es, desde un “lugar vacío” hacia un “lugar abierto a lo nuevo y a lo fértil para la aventura y las grandes gestas” (p. 210).

En correlación con lo anterior, la dramaturgia de *Pintura viva* de J. C. Moisés, o sea, el segundo caso que compone este punto nodal, ratifica la disposición dilemática del constructo espacial sur en la escena regional.

Esta obra se estrenó en la ciudad de Sarmiento (Chubut) en el año 1992, con dirección y puesta escena del dramaturgo y con las actuaciones de Sandra Romero, Graciela Núñez, Claudia Mundet, Luis Mundet, Sergio Mundet, Carlos Pérez y Juan Carlos Ronán.

En términos estructurales, la ficción de este relato teatral se organiza a partir de un isotópico “fundamento de valor” (Dubatti, 2002, p. 65) que atraviesa a casi toda la producción dramaturgica de Moisés, nos referimos a la “nada”, según sus limitaciones y posibilidades. En un ensayo estético que aborda las condiciones y los desafíos de producir escritura poética desde la Patagonia, el citado poeta, dramaturgo, director teatral y docente afirma:

No menos paradójico es pensar en la abundancia de soledad y de silencio que hay en las mesetas centrales, en las pampas desérticas, en las costas de resechos acantilados. Suele pensarse que en la *periferia* no pasa nada, pero eso que pasa, la *nada*, también es materia expresiva. La *nada* de nuestros parajes puede verla en la literatura de Samuel Beckett y particularmente en su teatro. Y en un juego de ficción y realidad, el silencio de los trabajadores rurales de la Patagonia, que desde la ruta se los ve recorrer a caballo leguas y leguas de campo cada día, es el silencio de los personajes de Beckett, y también es su *nada*. Son temas de la tierra y

también del hombre, que podemos reconocer en nuestra región o en otra; en otro país, y acaso en el centro de la alguna metrópoli superpoblada de estos tiempos. (Moisés, 2007, p. 12)

Resemantizar la periferia en los términos de la “nada” es, claramente, un ejercicio de dislocación y translocación poético que, como dijimos, intenta –al mismo tiempo que denuncia las desigualdades productivas– explicar y comprender las contradicciones inmanentes al espacio sur respecto de sus potencialidades.

Desde el enfoque geocrítico delimitado es factible reconocer cómo los discursos ficcionales de Moisés contribuyen a la interdependencia o recursividad entre espacios factuales y espacios imaginarios, en tanto se genera un “bucle” de retroalimentación entre unos y otros. En relación con estas interpretaciones, la pieza *Pintura viva* nos permite ejemplificar algunas de estas operaciones.

Escrita y estrenada durante el sensible y crítico debate sobre los denominados “500 años de la Conquista de América”, la citada obra teatral resignifica el dilema regional nada/progreso a partir de una estructuración dramática pautada en 11 (once) secuencias, definidas como cuadros por su relativa autonomía.

De este modo, el relato inicia con una diégesis dual, organizado en dos planos que –quizá– puedan leerse como paralelos: primero, se presentan los personajes del Secretario y la Autoridad, quienes realizan un viaje en automóvil por un yermo y vacío territorio, esto último con el fin de llegar a un lejano y pequeño poblado. Por efectos de un mapa fallido o por la ignorancia de los sujetos para leer las singularidades de esa geografía, se pierden en aquella inmensidad. En el segundo plano escénico, se observa al personaje Vieja, una matrona que vive junto con su familia (Teresa, María y Edelmiro) en un distante caserío. Las condiciones de supervivencia en una ruralidad extrema, el hambre y el frío presentes en la cotidianidad de los personajes, las prácticas de subsistencia basadas en la tradición de los pueblos originarios de la zona, por ejemplo, en el diálogo abierto con la naturaleza circundante o el poder comunicacional y simbólico de los sueños, entre otros aspectos, demarcan las acciones centrales de estos

olvidados pobladores. Los extraños presentimientos de la Vieja (producto de un *pewma*⁵, de los olores impropios del viento o de los insólitos silencios de las aves cercanas) y la aparición del personaje Alguien en busca de su gente desaparecida ofrecen, en términos de prolepsis, los signos de un nuevo *pathos* para esta comunidad. En este sentido, el cuadro número 4 establece un punto de inflexión en este devenir de la acción, pues se dice:

ALGUIEN: -(Solo). Padre... ¿me escucha del otro lao'? Madre, ¿me escucha? (Se va sacando la ropa de la parte superior hasta quedar en cueros) Soy yo... ¿me reconocen? Soy el mismo, quiero ser el mismo. Estoy cansado e' caminar, cansado e' buscarlos. Quiero saber que están ahí. ¿Me escuchan? Quiero saber que me esperan. Quiero mirarme en sus ojos, iluminarme en sus caras, reconocerme. No los veo, no los veo... Se está haciendo de noche otra vez, y empiezo a tener frío... (Se viste). (Moisés, 2022, p. 341)

En efecto, los cuadros números 5, 6, 7 y 8, sucintos y caracterizados por una velocidad interna condensada (García Barrientos, 2012, p. 128), operan como bisagras o secuencias de enlace para la confluencia de los dos planos diegéticos paralelos, o sea, el encuentro entre el Secretario, la Autoridad y los habitantes del extraviado caserío. Por consiguiente, la estructura ficcional de *Pintura viva* cursa y encausa, hasta sus últimos tres cuadros, un movimiento de confrontación entre las dos fuerzas dramáticas descritas: por un lado, las políticas modernizadoras o civilizadoras encarnadas en las figuras de la Autoridad y su Secretario, por otro, los derechos de comunidades originarias que, a pesar de sus carencias materiales, reactivan una y otra vez su legítima capacidad de autodeterminación. La representación de este cursado o movimiento conflictivo e identitario es, como ya dijimos, en el contexto de su escritura y estreno en el año 1992, un singular posicionamiento poético-ideológico sobre los dilemas historiográficos que –de manera sistemática– en la

5 En la tradición mapuche, el *pewma* es un tipo de sueño premonitorio.

región sur del país se reaniman hermenéutica y escénicamente desde el retorno a la democracia en el año 1983⁶.

En las pinceladas finales de esta “pintura viva” –diseñada por Moisés mediante códigos escénicos que poseen aires de familia con la farsa política– se develan las pujas de ambos proyectos vitales. Así, el maniqueo y extemporáneo interés de las autoridades de turno por los “orilleros” de la zona responde, por efecto alegórico e histórico reproductivo, a un nuevo despojo de tierras y exclusión, en este caso, con la excusa de la construcción de innovadoras obras de infraestructura, definidas como la “piedra fundacional” del próximo siglo para este espacio sur:

VIEJA: -¿Y pa’ qué sirven esas obras?

AUTORIDAD: -Sirven para entrar al siglo XXI de manos de la ciencia de última generación, o algo por el estilo. Y estoy convencido de que éste es el lugar elegido, no otro. Ahí, cerca del agua, podríamos construir las oficinas de complejo, con un hermoso jardín en el frente, césped, pinos, luces de colores.

SECRETARIO: -A nuestras espaldas, en la loma, podríamos instalar los tubos de almacenamiento de energía. [...]

VIEJA: -Y si acá van poner no sé qué cosa, ¿nosotro’ dónde vamo’ a vivir? (Moisés, 2022, p. 346)

Con base en los ideologemas de un progreso ineluctable (educación, viviendas cómodas y con servicios básicos, trabajo de calidad, etc.), las autoridades justifican la expulsión de toda la comunidad de su cercanía con el agua y otros recursos esenciales para su supervivencia. No obstante, los personajes Vieja y Alguien comprenden lo falaz de esta “modernización” que, en lo inmediato, solo promete borramientos intersubjetivos, nuevos dispositivos de estratificación o invisibilización y, además, la reproducción

6 Es oportuno indicar que las reanimaciones escénicas de específicos núcleos historiográficos no se resumen en los conflictos por la denominada “Conquista de América” y sus efectos colonizantes, también se extrapolan a otros tópicos históricos, por ejemplo, se vinculan con la llamada “Conquista del desierto” del período 1878-1885, las aporías culturales de los “pioneros” o los “primeros habitantes” de descendencia europea que fundan ciudades en la región en el marco de los procesos migratorios del siglo XIX, así como en las revueltas anarquistas o paradigmáticas protestas sociales que la Patagonia registra desde inicios del siglo XX, entre otras múltiples referencias.

de las formaciones históricas de otredad. Al respecto, los citados personajes responden diciendo:

AUTORIDAD: -Lo único que falta es que desprecien esta posibilidad que les da el progreso.

VIEJA: -Yo me tengo que quedar a cuidar acá. Siempre cuidé todo esto yo.

ALGUIEN: -Y yo tengo que seguir buscando a mi gente. Tengo miedo e' morirme sin encontrarla. O de volverme roca, piedra, como la yegua grande⁷. (Moisés, 2022, p. 349)

Precisamente, por causa de esta “rebeldía”, el último cuadro de la obra potencia su cariz farsesco-político, observable en el trato cuasi animal hacia los miembros del caserío y en la violencia gratuita ejercida contra ellos, incluso, hasta el acto de asesinar a Edelmiro y la imposición por la fuerza de la supuesta modernidad en el territorio.

En suma, *Pintura viva* de Moisés –al igual que *¡Ay, Riquelme!...* de Benito– recupera las tensiones dilemáticas del espacio sur, al reelaborar dramáticamente las pujas entre el vacío o la nada prefigurada en la tradición cultural esencialista y determinados programas civilizatorios que, de manera cíclica, se convierten en modos alternativos para la explotación, el silenciamiento o la mutilación identitaria de los “orilleros”.

MO2: el nodo sur como un activo locus de política

El segundo mapa observacional que describe la interactividad geocrítica entre la dramaturgia de la Patagonia (1983-2008) y el nodo sur reseñado está formado, entre otros casos, por los siguientes textos: *Viaje 4111*, creación colectiva con dirección de Humberto Martínez; *Fei kumei Aiwñtuwn (Es bueno mirarse en la propia sombra)* y *La tropilla de Ruperto* de Luisa Calcumil; *Alma de maíz* de Luisa Calcumil y Hugo Aristimuño; *Mari Mari Huiaca* y *Aqueronte*, creaciones colectivas con dirección de Hugo Aristimuño; *Pewma-Sueños* de Miriam Álvarez; *La oscuridad* de Juan Carlos

⁷ Esta idea remite a la leyenda tehuelche sobre un meteorito hallado en la zona sur de la Patagonia, en la región de Kaper-Aike.

Moisés; *Pasto verde (reflexión dramática en un acto)* de Lili Muñoz; *El piquete* y *El león y nosotros* de Alejandro Flynn; *778-Pabellón Sur* y *Haruwn Ma-Hai* de Eduardo Bonafede; *Ni un paso atrás* de Carolina Sorin; *Camino de cornisa* de Alejandro Finzi; *Ya camina. La niebla de Malvinas* de Ademar Elichiry; entre otras numerosas producciones dramáticas asociadas a este vector.

La complejidad y heterogeneidad casuística de este MO2 responde, básicamente, a dos criterios operativos: por un lado, a la noción de lo político aplicada a las prácticas escriturales de la escena patagónica y, por otro, a la diversificación de tópicos y procedimientos morfotemáticos que caracterizan a esta tendencia.

En relación con el primer criterio, podemos afirmar que –según las muestras archivísticas recolectadas– la dramaturgia de la región sur del país ha sistematizado la puesta en tensión de múltiples campos poéticos y fuerzas materiales para propiciar el “*locus* de un antagonismo” (Mouffe, 2007, p. 23). En otros términos, si para la precitada investigadora lo político se define por el antagonismo como dimensión ontológica de lo social y por sus correlativos conflictos en el establecimiento de lo hegemónico, entonces, es factible analizar el *locus* de politicidad –sustentado en las diferenciaciones ellos/nosotros– configurado en las escenas acotadas. Respecto de esta cualidad de “lo político”, Mouffe detalla lo siguiente:

Puesto que todas las formas de la identidad política implican una distinción nosotros/ellos, la posibilidad de emergencia de un antagonismo nunca puede ser eliminada. Por tanto, sería una ilusión creer en el advenimiento de una sociedad en la cual pudiera haberse erradicado el antagonismo. El antagonismo, como afirma Schmitt, es una posibilidad siempre presente; lo político pertenece a nuestra condición ontológica. (p. 23)

Desde esta lógica conceptual, las prácticas escriturales de los teatros sureños participan de manera activa en la conservación, reproducción o transformación de un orden político y de determinadas semánticas sociales, al incluir en sus sistemas simbólicos los antagonismos propios de sus lugares de enunciación.

En definitiva, junto con otros *loci*, el nodo sur descrito es un modo de explicar y comprender la regionalización de este campo de disputa. Su traducción al campo poético-escénico a través de las prácticas dramáticas exige, como señalamos previamente, reconocer la variedad de tópicos y procedimientos morfotemáticos utilizados para la representación de las tensiones ellos/nosotros.

Entre las numerosas formas de lectura habilitadas a partir de la MO2, en este apartado nos focalizamos en el *locus* de un antagonismo constituido, en un primer caso, por la denominada “cuestión” aborígen, en un segundo caso, por la función histórico-política de la mujer en una “tierra de hombres”.

Respecto del primer eje de conflictividad, la obra completa de la dramaturga, cantante, directora y actriz mapuche Luisa Calcumil, radicada en la ciudad de *Fishc’ Menuco* (General Roca), en la provincia de Río Negro, ha sistematizado mediante diversos puntos de vista poéticos este aspecto nodal del citado *locus* de politicidad. Un modo de objetivar estos mecanismos de representación es estudiando los procesos de “mediación” (Sapiro, 2016, pp. 110-111) que las distintas dramaturgias escritas y estrenadas por Calcumil en la Patagonia (y en otras zonas de Latinoamérica) establecen con los debates culturales sobre la aboriginalidad. Precisamente, en su estudio sobre las políticas indígenas en distintas cartografías provinciales, la antropóloga Claudia Briones (2005) afirma:

Entendiendo entonces que las fronteras provinciales (económicas, sociales, políticas, identitarias) emergen, se resignifican y se disputan en y a través de prácticas complejas de incorporación/subordinación de la “provincia” y sus “sujetos” a la nación-como-Estado, postulamos la “provincia” –cada “provincia”– como construcción histórica problemática que, yendo más allá de una mera instancia jurídico-administrativa y una geografía naturalizada, devenía nivel crítico de lectura de aboriginalidades situadas. (pp. 6-7)

La autora propone –desde una clara conciencia epistemológica sobre lo regional– explicar la aboriginalidad como una otredad interna que se co-construye en relación con los estratificantes bordes de la nación, un

posicionamiento crítico directamente compatible con los fundamentos de valor de las obras de Calcumil. De este modo, en los textos de la mencionada dramaturga referenciados en el MO2, como así también en *Ecos de la gente de la tierra* o en la pieza *Hebras*, está última escrita conjuntamente con Valeria Fidel, se producen múltiples interacciones geocríticas entre los espacios histórico-regionales que integran los debates descritos por Briones y los espacios imaginarios propiciados por sus estructuras ficcionales. Desde la perspectiva comparada y nodal elegida para este estudio, podemos especificar –a modo de ejemplo– dos composiciones constantes en la poética escénica de Calcumil, a saber:

A) Los desplazamientos territoriales forzados del pueblo mapuche y sus consecuentes marcas identitarias:

Con base en los estudios de Pilar Pérez y Walter Delrio (2019), conocemos algunas de las heridas sociales y subjetivas que el pueblo mapuche vivió luego de la llamada “Conquista del desierto”. O sea, desde el año 1885, al finalizar la indicada campaña militar de ocupación, estas comunidades fueron sometidas a múltiples despojos, destierros o relocalizaciones marginales. Así, la “posconquista” implicó el afianzamiento estatal de un régimen específico de alteridad histórica fundado en el discurso oficial de la región como desierto o tierra deshabitada y, por ende, las numerosas familias y poblados mapuches iniciaron un persistente proceso de desarticulación y/o eliminación de las formas de organización indígena que se extendió durante gran parte del siglo XX. Este doloroso devenir comunitario es refigurado poéticamente por Calcumil en diferentes secuencias dramáticas o imágenes escénico-referenciales. Entonces, los desplazamientos desde sus lugares originarios hacia los violentos fortines del llamado “malón blanco” o, también, el pasaje involuntario desde las zonas rurales (las que implicaban un estratégico sustento económico) hacia las zonas urbanas planteadas en *Es bueno mirarse en la propia sombra* y en *La tropilla de Ruperto*, así como las nuevas estratificaciones y jerarquizaciones espaciales que sufren estos grupos al instalarse en las ciudades, por ejemplo, al ser reubicados en los márgenes de los márgenes de los centros metropolitanos de la región, exponen una evidente configuración teatral de este *locus* de politicidad.

B) Los espacios de invisibilización o encierro que resultan de las formas “civilizatorias”:

La dramaturgia de Calcumil alberga otros constructos espaciales, los que dialogan con las precitadas instancias en la formación de un otro-interior de la nación, en tanto se modelizan de manera recíproca determinadas imágenes escénicas de obras como *Hebras* o *Alma de maíz*, con las imágenes de las reclusiones vividas en los reductos militares del siglo XIX, los lugares de torturas o persecución, las desertizaciones comunitarias producto de los desplazamientos indicados en el punto anterior, como así también se representan los ámbitos de silenciamiento, invisibilización o aislamiento que las comunidades mapuches experimentaron al ingresar en los cascos urbanos, esto último, observable en un amplio arco de espacios degradantes y serviles al borrado identitario: desde las proletarizaciones extremas hasta el encierro en hospitales psiquiátricos⁸.

Junto con los debates culturales sobre la aboriginalidad, el *locus* de politicidad en estudio puede, además, observarse en la histórica función de la mujer en una “tierra de hombres”. Para explicar este cariz del problema, focalizaremos en el caso *Pasto verde (reflexión dramática en un acto)* de Lilí Muñoz⁹, estrenada en el año 1997 en la ciudad de Neuquén, con dirección de Ángela Gandini y con las actuaciones de Miriam Calfinier, Héctor Melo, Valeria Osuna y Nidia Rivera, pertenecientes al Grupo Mutisia.

Esta obra teatral aborda un personaje típico de la cultura popular patagónica, la conocida Pasto Verde. La tradición oral presenta a esta mujer como una de las cuarteleras del ejército de Julio Argentino Roca

8 En relación con este singular espacio de reclusión, además de la mencionada obra teatral *Hebras*, la película *Gerónima* dirigida por Raúl Alberto Tosso y protagonizada por Luisa Calcumil expone, precisamente, a los centros psiquiátricos como otro de los espacios representativos del *locus* de politicidad en estudio, pues relata los hechos reales sobre el confinamiento –sin diagnóstico alguno– de una mujer mapuche y sus cuatro hijos en un hospital psiquiátrico de la ciudad de General Roca (Río Negro) durante la última dictadura cívico-militar.

9 Para ahondar en la relación poético-nodal y comparada de esta obra con otras producciones dramáticas del país, véase: Tossi (2019).

durante la “Conquista del desierto”, quien prestó “servicios” a dichas tropas durante sus arremetidas contra los pueblos originarios en los fuertes de Puan o Trenque Lauquen, hasta establecerse como comerciante en una aguada de Plaza Huincul. Hoy, en esta última localidad, se erige un altar a “La Pasto Verde”, por ser una de las fundadoras de esa ciudad y, además, por sincretizar en su apodo militar la fertilidad anhelada en aquellos páramos sureños. Este personaje histórico es recreado en la citada pieza teatral mediante aporías identitarias, pues en la feminidad de Pasto Verde se condensan o sintetizan determinados comportamientos paradójicos (erotismo/expiación, sensibilidad/insensibilidad, activismo/letargo, sumisión/sedición), los que disuelven los esencialismos sedimentados.

El texto de Muñoz está organizado en cuatro macrosecuencias dramáticas, las cuales contienen recursos elípticos que generan un relato fragmentado yacrónico. En este desarrollo ficcional se exponen los conflictos identitarios de Pasto Verde con su marido, Campos, un oficial que —en el trascurso de la acción— decide abandonarla para desertar del ejército. Los actantes de las primeras escenas radican en la desazón e incertidumbre sobre el rol que ambos ocupan en la consolidación de la patria por medio de la matanza de los pueblos indígenas. Por ejemplo, el esposo dice: “No sé qué hacer, Carmincha. Ya no sé qué definiendo. Ni siquiera sé si te definiendo... Mi patria... Si vos sabés que la patria que tengo, la única, es este pedacito de tierra en el desierto y vos, el rancho, los animales, el buscar —de puro soñador nomás— esos lloraderos de alquitrán que no te gustan...” (Muñoz, 2007, p. 185). Frente a estos dilemas masculinos, los que —sin embargo— connotan cierta “pasividad” en el sometimiento ideológico de los soldados ante el objetivo económico y político de la usurpación de tierras patagónicas, Pasto Verde reacciona de modo “activo”, enérgico y tenaz, para sobrevivir al yugo sexual en los cuarteles y resistir —entre balidos y vientos sureños— ser una mujer sin hombre y, por lo tanto, una mujer sin tierra.

La decisión de la protagonista de no acompañar a su marido en la deserción la masculiniza. Este *habitus* paradójico es lo que genera un constructo geocrítico, a través de un ensamble metafórico entre cuerpo y

espacio. Pues, si bien Carmen Funes está enajenada por los mecanismos patriarcales y autoritarios de los fortines y, por ende, convertida en “carne” disponible para el goce de los militares superiores, ella no es una mujer seca, débil o enferma que requiere de la imperiosa ayuda de un padre protector; por el contrario, en esta configuración imaginaria ella es “La Pasto Verde”, un apodo que los propios castrenses le asignan y que opera como metáfora de la fecundidad que escasea en esos terruños áridos. Así, Pasto Verde es una mujer/territorio, cuya composición supratextual o polisémica condensa múltiples posicionamientos contraculturales y contraesencialistas: primero, se opone al ideologema de la desertización que fundamentó las ya mencionadas campañas militares, dado que en la llamada “Conquista del Desierto” no había desierto alguno, sino una sólida y potente organización comunitaria, con la población de mapuches, tehuelches, pehuenches, onas y otras fracciones sociales que eran “obstáculos” en el afincamiento de las fuerzas productivas de la oligarquía terrateniente metropolitana. Esta visión sobre el desierto operó —y continúa haciéndolo— como una frontera, con impacto en planos geopolíticos, económicos, e identitarios. Segundo, se resignifican dos tópicos descendientes de la lógica imaginaria objeto de estudio; por un lado, se aborda la idea de progreso, ya que en la infertilidad superficial o aparente de esos suelos, ella predijo —según cuenta la tradición oral que envuelve a La Pasto Verde— el descubrimiento del petróleo, “agua que da fuego” (p. 188) o “lloradero de alquitrán” (p. 185) y, de ese modo, se estableció la principal actividad económica de la zona. Por otro lado, se resemantiza la metáfora de la mujer/nación como territorio violentado que requiere ser liberado o sanado de un virus o enemigo interno que la contamina. Sobre esta figuración esencialista y maniquea, la obra de Muñoz autorregula la imagen del hostigamiento sexual, mediante la personificación histórica de la cuartelera y su correlativa denigración, en cuanto es carne que brinda placeres y servicios. Así, el cuerpo femenino es una analogía de las tierras por gobernar; es un cuerpo “necesario”, porque en ella se sostiene y proyecta el sistema político-militar de conquista, gracias al cual el régimen funciona —pues sin goce sexual de los soldados no habría control de las tropas—; además, es un cuerpo al que se le aplican

las mismas tácticas ominosas que a los terruños por colonizar: violación, ocupación y explotación. Este cariz imaginario e identitario de la representación mujer/nación/territorio obtiene, en la obra teatral *Pasto verde*, un perfil romántico, también otorgado a su configuración religioso-popular.

Finalmente, Carmen Funes logra ser una mujer sin hombre pero con tierra, en suelo fértil y rico; no obstante, y aquí se observa otro aspecto de la aporía inscrita, su muerte —según la propia mitología regional— es consecuencia de dicha fecundidad, puesto que muere en situación de parto.

Al retomar esta composición paradójica en la personificación de la heroína, Muñoz incorpora a su pieza una última macrosecuencia dramática, un colofón que rompe con la organización poética de los tres cuadros anteriores. Este epílogo, el que no condice con las lecturas de la religiosidad popular ni con las que este personaje obtuvo en el cancionero nacional¹⁰, conlleva una nueva apropiación del constructo geocrítico mujer/nación/territorio, el cual se sintetiza en la mirada final del personaje central, quien dice: “Y el desierto navega / con nosotros adentro” (p. 189). De este modo, el desierto y sus múltiples acepciones en el presente *locus* de politicidad (ya sea como ideologema operativo a una concepción tradicionalista y reaccionaria del país o, también, como símbolo de prácticas contraculturales y de resistencia política) se reanima hermenéuticamente en un adentro, en una nueva imagen de la frontera sur, cartografiada como un interior femenino, dinámico y perseverante.

Ideas finales

El constructo sur, en tanto formación imaginaria, epistémica e histórico-política asociada con la región Patagonia argentina puede —entre otras perspectivas de análisis— ser estudiado como un nodo, es decir, un

10 Aludimos a la composición musical escrita por Marcelo Berbé, titulada *La Pasto Verde*, la cual ha sido interpretada por Jorge Cafrune y José Larralde, entre otros.

dispositivo geocrítico que responde de manera recursiva o interactiva sobre tres ramificaciones: I) el sur como un dinámico proceso de regionalización; II) el sur como la configuración poética de un lugar paradójico; III) el sur como un fundamento teorético para dirimir las tensiones nacionales entre centro y periferia.

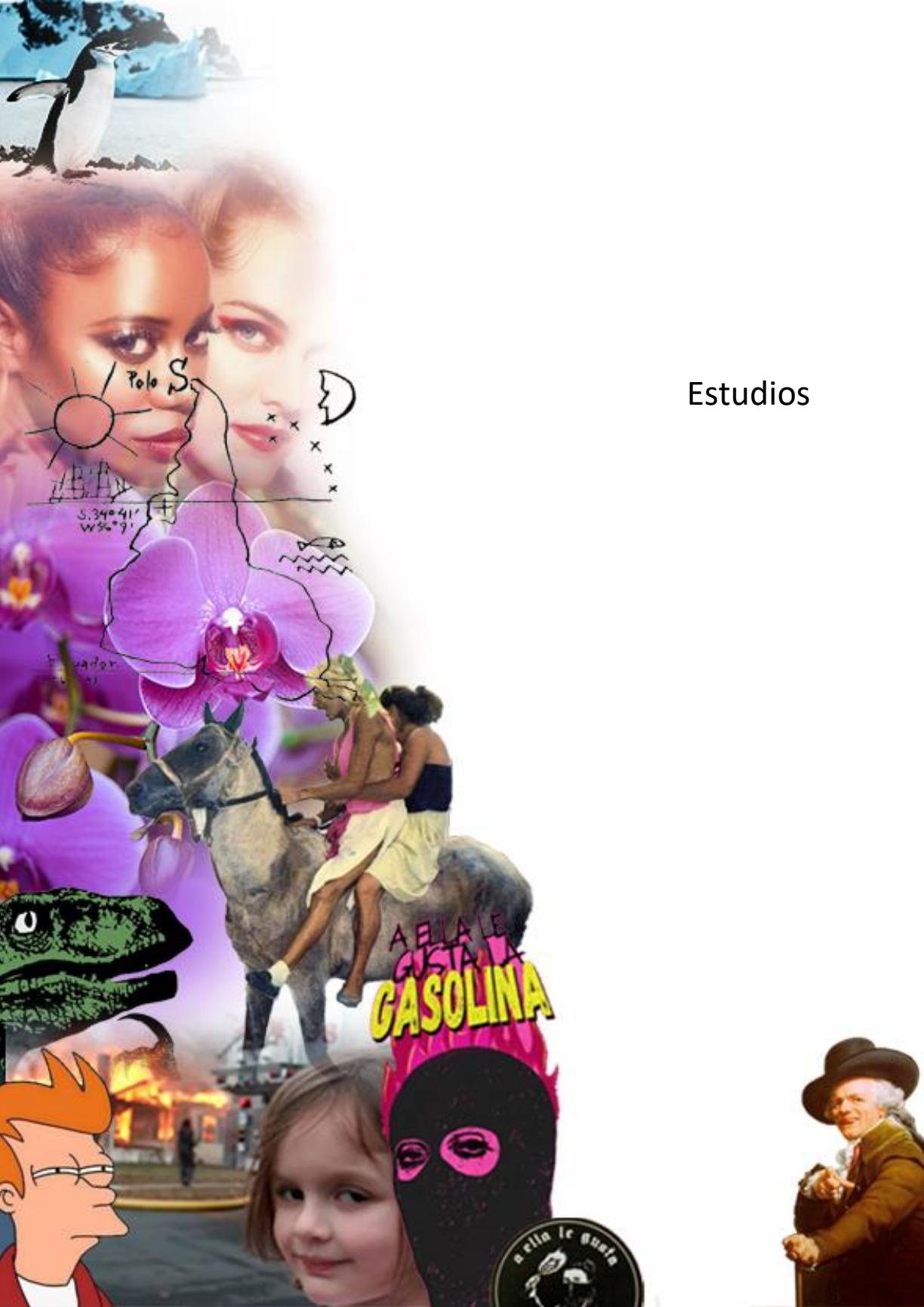
Este nodo sur, a su vez, puede ser examinado como un específico nodo escénico-regional, por los efectos representacionales de sus múltiples campos de fuerzas poético-materiales en la dramaturgia patagónica. Desde este enfoque geocrítico, hemos diseñado –a partir de una muestra general de textos dramáticos compuesta por 77 obras– dos “mapas observacionales”. El primer MO (ejemplificado en 12 textos) se focalizó sobre las configuraciones espaciales dilemáticas del nodo sur según los códigos estético-procedimentales y semánticos de la dramaturgia regional. En esta cartografía se observan las tensiones, pujas y contrasentidos que las obras teatrales escritas y/o estrenadas en la Patagonia durante la fase 1983-2008 configuran respecto de dos tópicos: la nada o el progreso. El segundo MO (ejemplificado en 16 textos) se concentró en los procesos de mediación poética del nodo sur como un activo y dinámico *locus* de politicidad, en particular, al abordar los posicionamientos artísticos de este corpus dramático sobre la disputa, organización y distribución de sentidos respecto de ciertos debates socioculturales e histórico-identitarios zonales. Los espacios escénicos asociados con las formaciones de aboriginalidad y sus consecuentes dispositivos de otredad, así como la imaginería que el teatro del sur de país ofrece a tópicos tales como cuerpo/mujer/territorio fueron, principalmente, los casos contemplados.

En suma, este sucinto recorrido teórico-analítico nos permite avanzar de manera parcial sobre un programa general de investigación que intenta explicar y comprender los fundamentos de valor de las prácticas escriturales de la escena argentina en perspectiva regional, sin caer en los reduccionismos centro/periferia ni en los esquemas de esencialización o folklorización de los territorios y fronteras “interiores” de la nación.

Referencias

- Benito, O. (2015). ¡Ay, Riquelme! (El primer mundo te pasó por encima). En M. Tossi (Comp.), *Antología de teatro rionegrino en la posdictadura* (pp. 211-237). Universidad Nacional de Río Negro.
- Bertoncello, R. (2012). Los imaginarios de espacios distantes a partir del turismo. En A. Lindón y D. Hiernaux (Eds.), *Geografías de lo imaginario* (pp. 205-221). Anthropos; Universidad Autónoma Metropolitana.
- Bohoslavsky, E. (2008). *La Patagonia: de la guerra de Malvinas al final de la familia ypefiana*. Biblioteca Nacional Mariano Moreno; Universidad Nacional General Sarmiento.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos*. Aurelia Rivera Editorial.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995). *Respuestas, por una antropología reflexiva*. Grijalbo.
- Briones, C. (2005). Formaciones de alteridad: contextos globales, procesos nacionales y provinciales. En C. Briones (Comp.), *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad* (pp. 9-40). Antropofagia.
- Castoriadis, C. (2001). *Figuras de lo pensable*. Fondo de Cultura Económica.
- Certeau, M. de (2000). *La invención de lo cotidiano. I: Artes del hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Collot, M. (2015). En busca de una geografía literaria. En M. García, M. José Punte y M. Puppo (Comps.), *Espacios, imágenes y vectores: desafíos actuales de las literaturas comparadas* (pp. 59-75). Miño y Dávila.
- Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*. Atuel.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Atuel.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de un método*. Paso de Gato.
- Grimson, A. (2012). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo XXI.
- Haesbaert, R. (2010). Región, regionalización y regionalidad: cuestiones contemporáneas. *Antares. Letras e humanidades*, (3), 1-23. <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/viewFile/416/361>
- Kadir, D. (2002). Puntos cardinales, mundos ordinales, literatura comparada. En J. E. Martínez Fernández et al (Eds.), *Estudios de literatura comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales* (pp. 43-57). Universidad de León. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201712120
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio* (Traducción E. Martínez Guitérrez). Capitán Swing. (Original publicado en 1974).
- Livon-Grosman, E. (2003). *Geografías imaginarias: El relato de viaje y la construcción del espacio patagónico*. Beatriz Viterbo.

- Lois, C. (2015). Un mapa para la nación argentina: notas para una interpretación crítica de la historia del mapa político y de las políticas cartográficas. *Huellas*, (19), 193-215. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/huellas/article/view/1043>
- Moisés, J. C. (2022). Pintura viva. En M. Tossi (Comp.), *Antología de teatro argentino en la posdictadura. Nodos interregionales (1983-1992)* (pp. 329-351). InTeatro. <https://inteatro.ar/editorial/antologia-de-teatro-argentino-en-la-posdictadura-nodos-interregionales-1983-1992>
- Moisés, J. C. (2007). El arte en las márgenes: centro y periferia. *El Camarote. Arte y cultura desde la Patagonia*, (12), 5-13.
- Morin, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa.
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, L. (2007). Pasto Verde. (Reflexión dramática en un acto). En *Dramaturgos de la Patagonia Argentina* (pp. 183-190). Argentores.
- Palermo, Z. (2005). *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Alción.
- Pellettieri, O. (Dir.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la segunda modernidad, 1949-1976*. Galerna.
- Pérez, P. y Delrio, W. (2019). Cambios y continuidades en las (des)territorializaciones estatales en Río Negro, 1878-1955. En L. Kropff et al (Comps.), *La tierra de los otros: dimensión territorial del genocidio indígena en Río Negro y sus efectos en el presente* (pp. 31-69). Universidad Nacional de Río Negro.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. Fondo de Cultura Económica.
- Segato, R. (2002). Identidades políticas/alteridades históricas: una crítica a las certezas del pluralismo global. *Runa. Archivo para la ciencia del hombre*, 23(1), 239-275. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2253>
- Tossi, M. (2019). La feminidad contraesencialista en la dramaturgia argentina de la posdictadura: un estudio comparado de las regiones noroeste y Patagonia. *Íkala. Revista de lenguaje y cultura*, 24(3), 589-604. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v24n03a01>
- Tossi, M. (2023). *Poéticas con voluntad de otredad. Un estudio interregional de la dramaturgia argentina contemporánea*. Biblos.
- Westphal, B. (2015). Aportes para un enfoque geocrítico de los textos. En M. García, M. José Punte y M. Puppo (Comps.), *Espacios, imágenes y vectores: desafíos actuales de las literaturas comparadas* (pp. 27-57). Miño y Dávila.
- Zusman, P. y Haesbaert, R. (2011). Introducción. En P. Zusman et al. (Eds.), *Geografías culturales. Aproximaciones, intersecciones y desafíos* (pp. 5-18). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://publicaciones.filo.uba.ar/geograf%C3%ADas-culturales>



Estudios

AELLA LE
COSTA LA
GASOLINA



Del arrullo tradicional al arte contemporáneo. Los cantos de cuna en la cultura cubana

From traditional lullaby to contemporary art. Lullabies in Cuban culture

Susana Carralero Rodríguez

Universidad de Moa, Cuba

scarralero@ismm.edu.cu • orcid.org/0000-0001-5403-3471

Alfredo Acosta del Río

Instituto Cubano de Radio y Televisión, Cuba

alfredo.acosta@icrt.cu • orcid.org/0000-0001-6934-7393

Recibido: 28/04/2023. Aceptado: 02/08/2023.

Resumen

Las canciones de cuna han sido parte del folclor ancestral de los pueblos. En Cuba estos cantos tienen características que reflejan las tradiciones musicales y literarias de la cultura nacional. En este trabajo se analizan las nanas escritas y cantadas en Cuba en diferentes momentos de la historia del país, su origen, formas de manifestarse y particularidades literarias y musicales haciéndose especial énfasis en la manera en que arriban a la Isla y como la retomaron poetas y músicos cubanos en diversos momentos de la historia: la poesía negrista republicana, la trova cubana revolucionaria y los autores más contemporáneos. Se analiza además la nana en la creación para niños y las diversas formas literarias y musicales que adopta. Entre los autores más reconocidos puede citarse a Eliseo Grenet, Emilio Ballagas, Nicolás Guillén, Ignacio Villa, Dora Alonso y Excilia Saldaña entre otros, cada una con un modo de hacer y particularidades expresivas.

Palabras clave: nana, poesía cubana, canción cubana, poesía negrista, Nueva Trova

Abstract

Lullabies have been part of the ancestral folklore of the people. In Cuba, these songs have characteristics that reflect the musical and literary traditions of the national culture.

This work analyses the lullabies written and sung in Cuba at different moments in the country's history, their origin, forms of expression and literary and musical particularities, with special emphasis on the way in which they arrived on the island and how they were taken up by Cuban poets and musicians at different moments in history: Republican negrista poetry, the revolutionary Cuban trova and more contemporary authors. It also analyses the lullaby in creation for children and the different literary and musical forms it adopts. Among the most renowned authors are Eliseo Grenet, Emilio Ballagas, Nicolás Guillén, Ignacio Villa, Dora Alonso and Excilia Saldaña, among others, each with their own way of writing and expressive particularities.

Keywords: lullaby, Cuban poetry, Cuban song, black poetry, Nueva Trova

Introducción

Las nanas o cantos de cuna aparecen en la cultura de los pueblos desde sus primeras expresiones registradas en los cancioneros populares como parte de la tradición oral. Son canciones breves con las que se arrulla a los niños y que tienen como finalidad esencial que concilie el sueño (Cerrillo, 2007, p. 318). Montero (2023, p. 330) define los cantos de arrullo como una forma, tanto de comunicación verbal como no verbal, expresiones que describen el imaginario mágico-religioso de sociedades pasadas y presentes. Suelen cantarse en redondillas o cuartetas o simplemente son conformadas por estribillos repetidos concebidos sobre una melodía conocida alternando copla y estribillo. La nana tradicional se entona en tono menor para garantizar que invite al sueño.

Como todo género cantable, la canción de cuna en Cuba ha tenido una evolución en correspondencia con el escenario histórico en el que se ha desarrollado, con características universales y nacionales que la identifican y que le han permitido manifestarse de diversas formas y en distintos espacios, desde la intimidad del hogar hasta los grandes escenarios.

En este trabajo se realiza una valoración de la trascendencia de las nanas en la cultura cubana y las particularidades que esta manifestación literaria y musical presenta en el país. Con el nombre de nana, canción de cuna o arrorró, poetas y cantores cubanos han creado obras que recoge la cultura poética y musical cubana en su historia y que quedan plasmadas en

la memoria y en la historia literaria y musical de la Isla. Se defiende la idea de las variadas intenciones de estos cantos según el objetivo que persigan y al público al que van dirigidas. Se reconocen además los autores más relevantes del arte cubano que han creado las más trascendentales nanas y las particularidades de sus cantos de cuna. Cantos de influencia española y de clara ascendencia africana han dado origen a la nana cubana, un canto que ha acompañado a la poética de la Isla desde las primeras melodías: nanas para dormir, para despertar, como reclamos de justicia social, como arrullos adormecedores y como clamores vehementes, adaptados a géneros y estilos diversos.

Este estudio parte de las características de los cantos folclóricos para dormir de tradición oral, en su mayoría anónimos, transmitidos parentalmente, que se han mantenido en las tradiciones orales por varias generaciones y que se reconocen por su funcionalidad característica para conciliar el sueño, pero se dedica especialmente a los cantos de cuna de autores reconocidos. Estos poemas, musicalizados o no, cuentan con una lírica elaborada que refleja el sentir de sus creadores. Son recogidos en poemarios o discos musicales y defienden una identidad nacional que, aunque basada en la tradición original, se identifica como cubana. Más que para dormir, son obras para leer, escuchar, pensar. Interpretaciones personales de modos de hacer y sentir que llegan de la inspiración de los más notables creadores del panorama artístico cubano y que le permiten ser reconocidos por el público cubano y universal.

En el trabajo se analiza el origen de las nanas en Cuba, su entrada a la Isla a través de migraciones españolas y africanas, así como su influencia en la poesía negra, en la literatura y música infantil, así como en la música trovadoresca postrevolucionaria.

La llegada del arrorró español a Cuba

Según Santana (2015), quien define estas formas melódicas como arrorró, el canto de cuna es una antiquísima y original canción de los bereberes, que llaman “arrau” o “arrew” a los niños pequeños, y que se introdujo hace milenios en Canarias a través de los guanches. Llegó a la

Península Ibérica con los árabes y, finalmente, se incorporó al folclore doméstico de América.

La canción española dio lugar a la canción cubana de hoy, y las nanas y arrullos forman parte de este complejo melorítmico que en intimidades de la alcoba o meciéndose en hamacas o balances las madres cantaron al niño. España usa sus melodías de más acentuada tristeza y sus textos de expresión más melancólica para teñir el primer sueño de sus niños. No se trata de un modelo o de una canción aislada en una región; todas las regiones acentúan sus caracteres poéticos y su fondo de tristeza en esta clase de cantos, desde Asturias y Galicia hasta Andalucía y Murcia, pasando por el azafrán y el modo yacente de Castilla (García Lorca, 1928, p.3).

Esquenazi (2000, p. 50) reconoce que Cuba posee un gran caudal de melodías de antecedente hispánico y entre ellas hay algunas en las que puede identificarse la región de España de la cual proceden: Islas Canarias, Cataluña, Galicia o Valencia.

La nana traída a Cuba por los colonizadores españoles arraigó en el folclor popular del cubano quien la hizo suya y la asimiló como manifestación de canto y música adaptándola a su cotidianidad e incorporándoles progresivamente su propia historia. El cubano tomó la nana como arrullo, como tarareo y fue integrando en este canto sus propios dolores, sueños, clamores, desesperanzas y anhelos. De los cantos de cuna heredados de España quedan muy pocos y prevalecen en juegos y rondas infantiles. Aún se entonan en versos, ciertamente modificados, “Duérmete mi niño”, “Arrorró” y “Señora Santana”.

Si en un inicio el cubano cantó las nanas que recibió con la colonización, paulatinamente fue incluyéndole su propio ritmo, nuevas letras, influencias foráneas y regionales. En la actualidad Cuba cuenta con cantos de cuna que son referentes de su cultura musical y literaria de una nación que es ritmo y poesía.

La nana en la poesía negra en Cuba

Las migraciones africanas a la isla produjeron la consiguiente mezcla y transculturación formándose una nana que ha evolucionado y adoptado diversas formas en la historia cultural cubana.

En América los cantos de cuna africanos fueron entonados con su más auténtico carácter folclórico, con autores olvidados, pero plagados de ritmos y sonoridades, asumidos colectivamente por los grupos que arriban a nuevas tierras, y enseñados a su descendencia de manera repetitiva respondiendo a necesidades de adaptación y supervivencia en un nuevo entorno impuesto. La finalidad de dormir al infante quedó envuelta por la funcionalidad de queja que el canto permitió, pero sobre todo, por el fin de mantener viva su lengua y su cultura.

Los cantos de cuna de antecedente africano en Cuba son pocos y se encuentran localizados en la zona occidental y central de la Isla, mientras que los haitianos se encuentran hacia Oriente. Esto obedece a razones económicas, políticas y sociales que determinaron el asentamiento de las familias y comunidades en una u otra zona (Esquenazi, 2000, p. 57). Camacho (2013) refiere que en los cantos de cuna de los primeros años del siglo XX es casi siempre una mujer negra quien canta (p. 57).

Alrededor de la década del 30 del siglo XX poetas cubanos se acercaron al tema de la cultura africana en la Isla, asumiendo mucho de los preceptos de esta forma de hacer y cantar lo que se conoció como poesía negra. Obras que en algunos casos abordaron lo africano en Cuba con un carácter pintoresco, costumbrista, pero que en otros casos captaron el tema con el rigor y la espontaneidad que la República neocolonial y la condición mulata de los autores, exigía. Se trata entonces de una poesía mestiza, ya propiamente nacional, que no reniega del componente negro, sino que lo enaltece, lo reconoce como esencia, lo procesa y lo entrega convertido en arte.

Dentro de la poesía negra en Cuba los representantes de esta tendencia vanguardista crearon sus cantos de cuna, muchos de los cuales se reconocen ya clásicos en la literatura y la música cubana. Nanas cantadas

o escritas en la Isla manifiestan una marcada influencia africana. Esta corriente poética se inspiró en las características de la cultura africana y sus rasgos distintivos, incluida la forma de expresión oral: “trascendiéndolas artísticamente, sus canciones contribuyeron a valorar la identidad, dignidad cultural y costumbres de los afrocubanos y a la aceptación de la negritud como parte genuina de la cultura cubana” (Balmaseda, 2008, p. 56).

La nana en Cuba con ascendencia africana está impregnada de una gran carga emocional y en muchas ocasiones muestra en sus letras las quejas por la vida que viven lo negros en el periodo colonial o republicano. El espíritu de algunas de estas composiciones ha hecho a lo negro desembocar necesariamente en lo social. Aquí se aclara el verso para obscurecerse el tema. Negros nubarrones de descontento se hacinan presagiando rojizas tempestades. Muchos de estos poemas fueron escritos en los años de mediatización que siguieron al machadato (Arrom, 1942, p. 404). Consiste esta poesía, escrita dialectalmente o no, en ver las cosas desde el punto de vista del negro, y está profundamente ligada a la música, los ritmos y los sentires del afrocubano (Arrom, 1942, p. 393).

En estas nanas se evidencian particularidades lingüísticas del cubano con ascendencia africana e incorporan además el habla del negro (Kube, 2021, p. 5). Una de las nanas más conocidas dentro del repertorio poético en Cuba la escribió en 1934 el poeta Emilio Ballagas. Se trata del poemacanto “Para dormir a un negrito” incluido en el poemario *Cuaderno de poesía negra* cuyos poemas Castellanos y Castellanos (1994, p. 171) definieron como saturadas de una luminosa ternura, ecos de espontaneidad y candor iniciales.

Mi chirivicoqui,
chivirocó...
¡Yo gualda pa’ ti
tajá de melón. (Ballagas, 1934, s.p.)

En “Para dormir a un negrito” Ballagas recrea majestuosamente, en versos hexasílabos, el lenguaje del negro criollo en la Isla y lo amalgama con las longevas amenazas de los cantos de cuna llegados de España:

Si no calla bamba
 Y no limpia moco,
 Le va'abrí la puetta
 A Visente e'loco.
 Si no calla bamba
 Ta va'da e'gran sutto.
 Te va 'a llevá e'loco
 Dentre su macuto.
 Ne la mata e'güira
 Te ñama sijú.
 Condío en la puetta.
 Ettá e'tatajú.
 Drómiti mi nengre
 Cara'e bosíador,
 Nengre de mi vida,
 Nengre de mi amor. (s.p.)

Los elementos de cubanía resaltan tras el ritmo espontáneo y sonoro de este poema. El campo cubano, sus frutos, su fauna, las leyendas del monte aparecen unos tras otros como en un susurro:

A'ora yo te acuetta
 La maca e papito
 Y te mese suave...
 Du'ce... despasito...
 y mata la pugga
 y epanta moquito
 pa que droma bien
 mi nengre bonito. (s.p.)

Es un arrullo apacible, que va decayendo en intensidad para estimular al sueño, buscando apaciguar, tranquilizar, adormecer, sosegar incluso al lector ávido de la obra literaria y no solo al niño que ha de dormir. Es un canto de cuna que desborda amor con un ritmo cadencioso que al leer invita a moderar la celeridad de la lectura. Al mismo tiempo recrea la pobreza de los personajes de la obra poética, emisor y receptor, padre e hijo, sin dejar de acunar la ternura que invoca al sueño.

Con exergo del poema de Ballagas: “Dormiti mi nengre, mi nengre bonito”, Nicolás Guillén publicó, en 1958, también enmarcada en la tendencia negrista, “Canción de cuna para despertar a un negrito”, poema que pertenece al poemario *La paloma de vuelo popular*:

Negrón, negrito,
ciruela y pasa,
salga y despierte,
que el sol abrasa,
diga despierto
lo que le pasa [...]
¡coco, cacao,
cacho, cachaza,
upa, mi negro,
que el sol abrasa! (Guillén, 1975, pp. 328-329)

Ya desde el título se indica que este canto de cuna no será incitación al sueño, sino que alienta al movimiento, al ritmo del cuerpo, característica propia de los versos de Guillén, cargados del compás que conduce al movimiento corporal. Nicolás Guillén reivindicó la cultura negra dentro de los procesos de mestizaje y transculturación, en lo que denominó el “color cubano” (Torres et al., 2022, p. 13).

Apartándose del tradicional arrullo para provocar el sueño, el canto de cuna de Guillén es todo un juego de palabras enervadoras y altisonantes, tan cerca del retozo rítmico que parece abandonar por completo cuanto de tradicional existe en una nana. Juega, canta, baila, grita cada verso, en un convite a la alegría infantil y al disfrute pleno del despertar. Aquí el coco no es el ser mitológico que asusta, es el fruto tropical delicioso que aporta sabor y energía vital.

El poeta entremezcla poesía y música para mostrar lo que nos hace, como país transculturado, diferente, aspecto logrado no tanto por el valor semántico de las palabras como por la abundancia de fonemas similares que al mismo tiempo que comunican un sentir provocan movimiento porque en ellos está envuelto el sonido del son, porque el verso mismo provoca la condición musical (Núñez, 2002, p. 76).

Akoma (2013) advierte:

[...] en Canción de cuna para despertar a un negrito Guillén usa un sonido más fuerte, (de cacofonía) en la pronunciación de los consonantes de las palabras como —coco —cacao —cacho —cachaza entre otras. Aun, puesto que es una canción para un negrito, se supone que se minimiza el sonido fuerte cuando se la canta. Y como se explica en *Summa Poética*, se usan estas palabras con un sentido jitanjáforico que en cambio remonta al humor en la lengua africana y el deseo de cantar para acompañar las actividades cotidianas. (161)

Esto se debe a que, en la poesía negrista, la jitanjáfora funciona como zona de umbral, como palabra mágica que abre las puertas de un mundo real a un mundo imaginado, poético (Álvarez, 2021, p. 314).

De la entrañable madeja de la musicalidad cubana, Guillén extrajo el hilo de lo africano, a sabiendas de que ya la sola manera de hacerlo arrastraría consigo múltiples hechuras entretejidas. Y así descubrió que la música, y con ella el ritmo, es el valor que refleja, en plena muestra de mestizaje, la musicalidad rítmica de la cubanía, acuñada desde el ritmo, plañidero y emotivo, de las tumbas genuinamente africanas (Fuentes, 2006. p. 67). Desde su condición de mulato expresó con un peculiar sentido rítmico la temática del mestizaje, en un contexto social y político que manifestaba la dura opresión y servidumbre sufrida por el pueblo. En sus comienzos le caracterizó incluso una fonética afrocubana, que más tarde abandonó para desmarcarse de la tradición oral folclórica (Torres et al., 2022, p. 13). Jiménez (2018) califica la poesía de Guillén como “mestiza y no negra” (p. 69).

Significativa dentro del canto y la cultura en Cuba es “Drume Negrita”, pieza escrita y musicalizada por Eliseo Grenet y popularizada por Bola de Nieve. Tema cantado además por Omara Portuondo y artistas internacionales como Mercedes Sosa, Jorge Negrete y Víctor Jara. Reconocida además como referente de la música latinomaericana (Guzmán, 2020).

Mamá a la negrita,
se le salen lo pie’ e la cunita

y la negra Mesé
ya no sabe qué 'asé. [...]
Si tú drume, yo te traigo un mamey
muy colorao.
Y si no drumi, yo te traí'un babalao
que da paupau. (Grenet, 1990)

Drume negrita es una de las canciones de cuna más cantadas en Cuba, impregnada de ternura y resguardo al infante se corona en el panorama sonoro de la Isla por su belleza melódica. Con el lenguaje característico de la poesía negra aboga por el intento de coacción y amenaza a la niña que no duerme. Es la nana por excelencia de una tierra cantora que amalgama todo el acervo cultural recogido de sus ancestros para trascender de manera inigualable en el tiempo.

En esta composición hay elementos que apelan a conferir un fuere color local. Rasgos fonéticos y sintácticos característicos de un español africanizado (Varela, 2022, p. 117).

Las nanas tradicionales atemorizan al infante con el coco, el coyote, el lobo, el bu (Cerrillo 2007, p. 333). Tejero (2002, p. 224) incluye al bicho u ogro en Cuba. Sin embargo, Negret recurre a un babalao, máxima autoridad del clero lucumí, sacerdote de Ifá y representante de Orula en la tierra. En los oficios rituales los babalaos suelen vestir de blanco y algunos llevan un pequeño látigo, hecho de una rama (Balmaseda, 2008, p. 57).

“Drume negrita” es una nana dulce y risueña, no exenta de cierta ironía simpática, y con una letra sencilla cuyos rasgos fonéticos, además de reflejar la dicción del habla de los negros cubanos, vuelven a coincidir bastante con aspectos generales del habla cubana popular (Balmaseda, 2008, p. 57). En esta trama dialectal, la reiteración rítmica, característica de los ciclos percusivos africanos y el relato, la armonía, la melodía, la rima y la métrica de la cultura occidental europea, se conjugan, se organizan, creando un sostén, un ambiente sonoro, una primeridad discursiva (Salomone, 2016, p. 6).

“Drume negrita” no es solo el canto de cuna con mayor reconocimiento nacional, es una de las obras cubanas musicales más conocidas de la

cultura cubana fuera de la isla. Donde se mezclan magistralmente elementos españoles y africanos con los cubanos. Es un arrulló muy identitario de la musicalidad y espiritualidad de una nación.

Acorde a esta tendencia negrista, en el año 1933 Ignacio Villa compone el canto de cuna “Drumi, Mobila”. Las peculiaridades del lenguaje negro se revelan espontáneamente en 12 versos que mantienen el ritmo en la propia asonancia de los versos:

No llora, Mobila,
que tu mamá ta la campo,
y horita ta vení pa ca’.
Si nene drumi
cuando mamá sale,
e trae regalito pa ti,
e trae to lo nunie pa ti.
Y si nene no drumi,
Chimbilicó
Cheche Calunga
lo ranca lo pitico
y lo come. (Villa, 1990)

La canción de Villa juega con las sílabas, las reacomoda en busca del ritmo, a través de versos libres, cortos, espontáneos. Tampoco se agrupan en cuartetas o redondillas como las nanas han acostumbrado al espectador. La métrica de los versos varía y la rima parece jugar con el lector, tornando áspera la lectura, tanto, como el mensaje intimidatorio final.

La canción de cuna “Drumi, Mobila” presenta las mismas características de la canción afro, tanto en lo estructural como en el tratamiento de la melodía, ritmo y armonía, definiéndose como tipo de canción debido a su para qué estético: “Su temática gira en torno a la acción de dormir a un niño, generalmente negro” (Orovio, 1992, p. 87). En la letra de la canción de cuna se utiliza la lengua bozal (Fals, 2015). Es la más representativa del canto negro dentro de las nanas que se escuchan en Cuba, con particularidades exclusivas que la consolidan como un canto distintivo de Ignacio Villa, identificable por su peculiar forma de mostrar su arte.

Característico de la poesía negra en Cuba, en la nana compuesta en el periodo, se alude también a la naturaleza pródiga cubana, sus frutos de fuerte sabor (cacao, ciruela, melón, mamey, caimito), al sol intenso, al calor antillano. A pesar del dolor y el lamento que impera en una nana, estos poemas están llenos de mucha dulzura y amor paternal, pero siempre enaltecendo la cubanía.

Dentro de la poesía negrista en Cuba resalta una nana poco conocida del bardo cubano Regino Eladio Boti: “Canción de cuna de la negra esclava”, que Arrom (1942, p. 404) califica de alto valor dramático y limpio sentido trágico. Son versos que evidencian todo un clamor doloroso, una plegaria calmante. Y es que la poesía negra en Cuba además de sus aportes estéticos tiene una marcada intención político-social. Es en este marco histórico donde la nana se consolida como una obra de autor. Pierde el anonimato original de los cantos para dormir y arraiga en el alma popular a la vez que alcanza connotaciones universales, más allá de carácter de arte negro, cubana.

Cantos de cuna en la literatura para niños en Cuba

La literatura para niños en Cuba ha sido pródiga en autores y obras. Los libros cubanos infantiles se han visto favorecidos por su diseño, edición y variedad. La poesía ha sido uno de los géneros literarios más cultivados por los escritores para niños en Cuba, y si bien la lectura de poemas y cuentos han sido utilizados por los adultos para inducir al sueño infantil, hay poemas-nanas que forman parte del amplio repertorio de versos para niños.

Son infinidad de poemas para infantes, de todas las edades, de gran calidad y excelsa lírica. Los temas de la poesía cubana para niños abarcan todas las temáticas posibles, desde versos tiernos, cantarines, patrióticos, históricos, hasta los cantos de cuna que en su concepción mantienen las características folclóricas de las nanas ancestrales. No se trata de obras de arte menor, quedan recogidos dentro de lo más sobresaliente de la literatura cubana y latinoamericana. Entre los autores más destacados se

encuentran Dora Alonso, Excilia Saldaña, Lourdes Díaz Canto y David Chericían.

Dora Alonso, una de las más reconocidas escritoras para niños en Cuba, es también una de las cultivadoras de las nanas-poemas. Tan diversas como su propia literatura, las nanas de Alonso son variadas en cuanto a contenido y métrica, pero todas musicales y rítmicas.

En “Nana de la muñeca de trapo” de la colección “Nanas y tonaditas” del poemario *La flauta de chocolate* (1980), Alonso recurre a la célebre intimidación que entonaron las nanas españolas desde sus orígenes. La “Nana de la muñeca de trapo” recuerda las nanas españolas, las que escuchara cantar García Lorca, las que referencian la violencia, la coacción y el miedo como recurso para motivar el adormecimiento. Valga la personificación de un juguete para que reciba, junto a versos octosílabos, la amenaza explícita. Sin embargo, sosiega el ritmo, la repetición de la indicación a dormir, el alivio si se logra el sueño.

Porque no saben quererte
 Me dicen que eres muy fea.
 Duerme...Duerme...
 Duerme, que te coge el gato
 Y las tijeras te muerden.
 Mira que vendrá la aguja
 Para coserte y coserte,
 Y no te podré aliviar
 si los remiendos te duelen. (Alonso, 2006, p. 50).

En la colección “Mar cubano”, del poemario *Palomar* recurre a la muy conocida “Nana de la Señora Santana”. Alonso la utiliza como inspiración para estos versos de mar:

Señora Gaviota
 ¿por qué llora el mar?
 -Porque un pecesito
 Se dejó pescar.
 -Yo buscaré uno
 Yo buscaré dos:
 Uno para el mar

Y otro para vos. (Alonso, 2012, p. 50)

“Señora Santana” es uno de los cantos de cuna más populares en Cuba. Carolina Poncet la considera como un romancillo hexasílabo propio de las coplas y romances de Navidad; la Señora Santa Ana aparece en otras cuartetos, vinculada a la canastilla del niño Jesús, así como a otros menesteres propios de un recién nacido al igual que la Virgen María y otros santos (Esquenazi, 2000, p. 51).

Alonso utiliza la misma métrica e incluso similares palabras del canto de la Señora Santana, pero esta vez es el mar cubano, el mar que rodea a la isla y que es parte inseparable de la identidad cubana, quien sufre una pérdida, quien se muestra triste y necesitado de consuelo.

Entre los temas recurrentes en la creación de Excilia Saldaña se citan obras entre los que destacan la relación de la poeta con su hijo, la abuela como personaje arquetípico, la presencia africana, la mujer negra como pilar de los valores nacionalistas cubanos (Jiménez, 2008, pp 119-120).

Las nanas de Saldaña fueron analizadas por Jiménez (2008) quien realiza un análisis exhaustivo de la obra para niños de la autora. En la obra *Jícara de miel: el libro de todas mis nanas*, Saldaña le hereda a su hijo las nanas que aprendió de su abuela. En *Nanas de lo infinito*, la poeta reitera la relación consanguínea que se eterniza en la sangre:

Antes de estar donde estás,
ya yo te mecía, niño:
en la sangre de mi raza,
tú siempre has estado vivo. [...] (Jiménez, 2008, pp. 123-124).

En *La Noche*, clásico de la literatura infantil cubana de Saldaña aparece “Nana de la retahíla”, composición con mucha rima y repetición de versos, como canto o arrullo adormecedor, casi al final del volumen, casi cuando ha de terminar la lectura para que llegue el sueño. En estos versos Saldaña no se dirige directamente al infante como se estilaba en las nanas apremiando al sueño, no destina la voz a una segunda persona, sino que juega con la primera y tercera persona, incluso la autora se identifica a sí misma indistintamente como una u otra: “Si el niño llora/ Mamá lo

duerme”; “lo mezo en su cuna”. Sin embargo es el centro temático de la composición poética:

Que nadie vele,
 Que nadie vele:
 Si el niño llora
 ¡Mamá lo duerme!
 Si llora en su cuna,
 Le invento la luna;
 Le invento la noche
 Si llora en su coche;
 Si llora en la luna
 Lo mezo en su cuna;
 Lo mezo en su coche
 Si llora de noche. [...] (Saldaña, 2002, p. 111).

Y recordando los versos de Regino Eladio Boti en “Canción de cuna de la negra esclava”, Excilia Saldaña se muestra más atrevida en “Nana de la esclava”, un poema que puede ser incluido dentro de la tendencia negrista de la poesía cubana. Lo que Jiménez (2018, p. 67) ha denominado reevaluación del negrismo dentro de la Revolución.

[...] Donde va una dama blanca
 Que sólo sabe llorar
 Iría mi niño negro
 Con su risa de panal
 Calesero
 Tienes
 Nuevo
 Pasajero. (Saldaña, 2007, p.14).

La obra de Excilia Saldaña hace parte del esfuerzo de la mujer afrocubana de insertar su voz y su experiencia dentro de la tradición poética cubana. La inclusión de temas relacionados con la raza y el género hace parte del renacimiento de un interés por la poesía negrista. Este Neonegrismo abre un espacio en el que Saldaña, al igual que un destacado número de mujeres escritoras, redefine su identidad y su participación en el imaginario nacional (Jiménez, 2008, p 174). Montero (2023, p. 340) advierte que, más que canciones infantiles, son discursos discriminatorios

del ser negro, del ser indio, del ser pobre, del ser mujer; y forman parte del sistema de colonialidad al que aún están sujetas nuestras representaciones (p. 340).

Toda esta cultura rica en matices, en sonoridades, en verdades y fantasías queda en la nana de Saldaña como dote a la literatura cubana.

Las nanas en la música infantil en Cuba

La música para niños es una expresión artística que incluye todo un universo armonioso de símbolos y recursos literarios que universaliza el mundo el niño pero que a su vez son genuinos representantes del momento histórico social en el que han sido creados, indistintamente del que quieran representar.

Es en la cancionística para niños en la Isla donde proliferan un mayor número de cantos de cunas. Esquenazi (2000) realizó una recopilación de las nanas cantadas en Cuba donde recoge las obras que a través de la tradición oral y anónima aparecen en la cultura cubana, los cantos que se transmiten de generación en generación, oralmente. Este estudio resulta muy abarcador y exhaustivo al compendiar los cantos tradicionales de cuna en Cuba, su procedencia y lugar del país en que se manifiestan.

Además de estos cantos heredados y universales, la música infantil en Cuba cuenta con originales canciones de cuna. Tradicional ha sido “La Calabacita”, corto video musical que cada atardecer pueden cantar los niños cubanos y que es parte ineludible de la nación. “La Calabacita”, nana cantada y transmitida en Cuba diariamente desde 1977, no solo sitúa al oyente espectador en una hora fija del atardecer, sino en una realidad identitaria cubana que cada isleño siente propia. Este musical es parte indisoluble de la cultura contemporánea en Cuba que reúne palabra y música en tonos cadenciosos, con una melodía rítmica. Bajo el nombre de “Calabacita” se recogen más de cuatro nanas cantadas, todas en voces femeninas, que marcan el cese de la programación infantil de la televisión cubana. Son cantos verdaderamente tranquilizadores que hacen alusión a la naturaleza cubana y al sueño.

Canciones de cuna para niños han sido compuestas por destacadas figuras de la cancionística cubana como Teresita Fernández (“Señora Manatí”), Ada Elba Pérez (“Travesía Mágica”), Liuba María Hevia (“Nana a mi marioneta”) Kiki Corona (“Nana de las mariposas” y “Nana del cocuyo”, de la colección *Nanas para ti*) y Lidis Lamorú (“Nana para Lorena”). Estos cantos parten de poéticas piezas compuestas en un país donde la literatura para infantes abarca diversidad de técnicas y estilos. Las nanas en la música infantil cubana contemporánea están impregnadas de un profundo lirismo y de suaves melodías independientemente de que su temática o melodías sean tristes, como en el caso de “Nana a mi marioneta”, o alegres, como la “Nana de la fiesta” de Kiki Corona.

Las nanas en la música cubana postrevolucionaria

El Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficas) tuvo entre sus funciones la de crear la música para los documentales y películas, y estaba dirigido por el músico Leo Brouwer. Este grupo constituyó lo que sería la escuela que dio origen al movimiento de la Nueva Trova encargándose además de la formación musical de sus integrantes, así como de las músicas de fondo de los primeros filmes cubanos de la revolución (Cuza, 2013, pp. 5-6). El grupo de experimentación sonora y la Nueva Trova le confirieron a la música cubana una nueva forma de apropiarse y transmitir los recursos melódicos y poéticos a favor de una sensibilidad social que requería nuevas formas de expresión.

Leo Brouwer compuso, en el año 1968, “Un día de noviembre” y versionó dos composiciones clásicas de la música cubana: “Berceuse” y “Ojos Brujos”. El primero de sus *Dos temas populares cubanos*, su famosa “Canción de cuna”, compuesta en 1978, pone de manifiesto la influencia de la música folklórica cubana en la obra de Brouwer al estar basada en la canción popular “Drume negrita” o “Duerme negrita”, la nana más universal de la cultura cubana, una canción que Brouwer adaptó al lenguaje clásico (a la manera contemporánea) a través de la guitarra, la cual se

posiciona como idónea para crear lazos entre lo popular y lo clásico (Sousa, 2021, p. 18).

En esta pieza, Brouwer utiliza principalmente como textura compositiva la melodía acompañada, la más adecuada para representar una canción. En “Un día de noviembre” Leo Brouwer establece un puente entre el folclor latinoamericano y la guitarra clásica (Sousa, 2021, p.18).

Los músicos que integraron el movimiento de la Nueva Trova deseaban sintetizar inspiraciones musicales nacionales y extranjeras de todo tipo a fin de componer una música novedosa y atractiva con unas letras que se alejasen del facilismo de gran parte de la música de consumo masivo, tanto nacional como forastera. Su propósito fundamental era la creación de nuevos ritmos, armonías y arreglos musicales con una letra de alta calidad lírica e intelectual. (Gustafsson, 2020, p. 43)

Se reconoce la música creada por la Nueva Trova como canción política, canción de protesta, comprometida con el proceso revolucionario cubano. Sin embargo, solo una parte de las canciones de la Nueva Trova contienen un mensaje político o ideológico explícito. El resto más bien trata temas como el amor, la vida cotidiana y problemas existenciales (Gustafsson, 2020, p. 43). La Nueva Trova dignificó al hombre, al ser humano; le canta a la mujer niña, a la hija, a los viejos. Sus canciones emanan una sensibilidad cándida, cercana; arropan al espíritu y a la inteligencia.

La Nueva Trova asimiló, recreó y realizó aportes esenciales a la música y la literatura cubanas. La ejecutoria de sus hacedores se ha caracterizado por un elevado compromiso social, es una expresión legítima de la sensibilidad que nació con la revolución cubana (Rojas, 2022).

El tema de la ancianidad ha sido reiterado en la poética del trovador Silvio Rodríguez. En la década del 70 Silvio Rodríguez compone “Nana para dormir a un viejo no incluida en disco”:

Lo veo
y casi
quisiera
darle una flor.

Pero la historia
de este planeta
no va a caberme
en una canción. [...] (Rodríguez, 1970).

Desde la primera nota, esta pieza musical atrapa e invita a soñar. Sin pretensiones grandilocuentes ni lenguaje rebuscado, cumple con el objetivo de adormecer apoyado, en el *arpegiado obstinado* como base melódica.

Pablo Milanés fue otro de los grandes intérpretes de la Trova Cubana, quien cantó a la belleza en sus más dignas formas. La canción de Pablo Milanés presenta un universo poético que se mueve entre lo íntimo y personal (Gustafsson, 2020, p. 50). A sus hijas les cantó Milanés temas de su amplia discografía, como “Son para despertar a una negrita” de 1988 y “Canción de cuna para una niña grande” del año 2000.

“Canción de cuna para una niña grande” de Pablo Milanés es una pieza musical compuesta para su hija. Nana-bolero de construcción melorrítmica, se muestra perfectamente estructurada para el efecto arrullador:

Para mi reina construí
un paraíso que soñé
hermoso nido hecho de caña y maíz.
Mangos y flores te traeré.
Mieles y atoles libarás
hasta escuchar un llanto más de
mi raíz. (Milanés, 2000)

En el año 2002 Amaury Pérez compone “Arrorró”, nana colmada de ternura y de la más pura fantasía infantil, donde el autor retoma una característica de los cantos de cuna heredados de España: la repetición del sonido onomatopéyico “ro”, en el clásico arrorró popular de los cantos de cuna heredados de España.

Donde canta al jardín la margarita
y campea el zonzún por sus antojos
mira al sapo feliz con los anteojos

y a la tierra esperar la lloviznita.
Arrorró, arrorró, no vendrá el lobo
arrorró, arrorró, Caperucita
arrorró, arrorró, no será bobo
de asustar al varón, ni a la damita (Pérez, 2003).

Es esta una canción de amor y protección lograda con la más suave y tierna dulzura dedicada a una niña. No se intenta el susto fácil, sino que se asegura el resguardo del sueño al amparo de una figura masculina.

La Nueva Trova se caracterizó por la calidad poética y musical de las canciones de y su capacidad de transmitir mensajes matizados (Gustafsson, 2020, p. 52). Arrullos para dormir, para amar, para renacer, surgieron de otras poéticas como la de Noel Nicola (“Nana para despertar a una muchacha”) y Lázaro García (“Nana del abuelo”). La contemporaneidad poética musical cubana continúa llenándose de cantos de cuna para todas las edades y para disímiles situaciones y destinatarios: “Nana del adiós”, de Karel García (canción de amor y esperanza); “Nana”, de Teresa Yanet (tema dedicado a los hijos) y “Nana para despertar”, del Dúo Iris.

Conclusiones

La clasificación de los cantos de cuna en Cuba se vuelve una tarea compleja por la variedad de autores, tendencias y receptores de estas formas poético-musicales. No obstante su carácter universal, descubren la insularidad, lo afrocaribereño y lo genuinamente cubano. Dentro del repertorio de nanas escritas y cantadas en Cuba aparecen piezas con amplia y visible influencia africana, otras con mayor prevalencia de elementos de la cultura española y cantos de cuna en los que se prepondera la fantasía universal infantil.

No solo recoge la literatura y el cancionero cubano nanas para dormir. Los cantos para despertar son comunes en la isla caribeña (“Nana para despertar”, “Nana para despertar a una muchacha” y “Canción de cuna para despertar a un negrito”).

Fernández (2010, p. 71) señala que los personajes a los cuales van dirigidas las nanas casi siempre están en género masculino. Una de las

peculiaridades de las canciones de cuna en Cuba es que, considerable número de estos cantos son dedicados a personajes femeninos (“Drume Negrita” y “Nana para una niña grande”). De igual manera, se le dedican a personajes inanimados (“Nana de la muñeca de trapo”) y a protagonistas abstractos (“Nana de la fantasía”).

Los cantos de cuna en Cuba van más allá de la canción tradicional cantada en el ambiente íntimo del hogar. Bajo este nombre se recogen también obras clásicas de la literatura y la música cubana. Aunque de manera tradicional las nanas son cantadas o escritas para los niños, en Cuba aparecen nanas para personajes adultos.

A pesar de que la nana tradicional es cantada de forma anónima por mujeres, en la cultura cubana abundan los poetas cantores para el canto arrullador.

Multifacética, auténtica, testimonial, la nana cubana, a la vez que continúa la tradición, rompe con los esquemas más ancestrales de los cantos que salieron de viejos continentes y se unieron en lo más genuino de la poesía y el canto cubano.

Si bien en Cuba las nanas primigenias y coloniales hicieron alusión y se entonaron para pobres, negros, mujeres, maltratados de la sociedad, se cantan hoy para infantes y adultos que requieran paz y fantasías para evocar el sueño, el recuerdo o el despertar.

Los cantos de cuna en Cuba impregnan la musicalidad de la isla. Su adaptabilidad a épocas y a estilos les permiten afianzarse en las más genuinas tendencias del canto y el verso. Arrullos tranquilizadores o exaltantes del ánimo y la voluntad de sus receptores, abarcan el universo musical de una nación que las ha acunado, glorificado y reinterpretado según el momento histórico. Dejaron la intimidad de su más pura naturaleza, para llegar a los escenarios más elevados de la cultura cubana.

Referencias

- Akoma, A. (2013). *Las religiones, ritmos y lengua africanos en la cubanía: explorando la estética creativa de Nicolás Guillén* [Tesis de doctorado, Universidad de Ghana]. UGSpaceHome. <https://ugspace.ug.edu.gh>
- Álvarez, C. (2021). La función transgresora de las jitanjáforas en la poesía vanguardista hispanoamericana. *Revista Iberoamericana*, 87(274), 307-324. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/Iberoamericana/article/view/8043>
- Alonso, D. (2006). *La flauta de chocolate*. Editorial Gente Nueva.
- Alonso, D. (2012). *Palomar*. Pueblo y Educación.
- Arrom, J. (1942). La poesía afrocubana. *Revista Iberoamericana*, 4(8), 379-412. <https://revista-iberoamericana.pitt.edu>
- Ballagas, E. (1934). *Cuaderno de poesía negra*. Santa Clara la "Nueva".
- Balmaseda, E. (2008). La huella africana en el español caribeño a través de Mojana, Drume Negrita y Saludo Changó. [Conferencia]. *Actas del XXXVII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística (SEL)*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/21074>
- Camacho, J. (2013). La nodriza africana en la poesía colonial cubana. *Islas. Quarterly Journal of Afro-Cuban Issues*, 25, 52-62. [https://www.academia.edu/41954849/La nodriza africana en la poes%C3%ADa colonial cubana](https://www.academia.edu/41954849/La_nodriza_africana_en_la_poes%C3%ADa_colonial_cubana)
- Castellanos, J. & Castellanos, I. (1994). El negro en la poesía cubana. En *Cultura Afrocubana. Tomo 4*. Universal.
- Cerrillo, P. (2007). Amor y miedo en las nanas de la tradición hispánicas. *Revista de Literaturas Populares*, 7(2), 318-339. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/amor-y-miedo-en-las-nanas-de-tradicion-hispanica/>
- Cuza, M. I. (2013). La música en Cuba y sus valores socioculturales. Vigencia y actualidad. *Revista Caribeña de Ciencias Sociales*, 4(6), 1-8. https://ideas.repec.org/a/erv/rccsrc/y2013i2013_046.html
- Esquenazi, M. (2000). *Cantos de cuna tradicionales cubanos*. Portal de la Cultura de América Latina y el Caribe. http://www.lacult.unesco.org/docc/oralidad_05_50-58-cantos-de-cuna-tradicionales.pdf
- Fals, J. (2015). *Raíces estéticas de la música cubana, antecedentes de la canción popular, variantes y tipos (1800-1934): Un estudio intercultural* [Tesis de doctorado, Universidad del País Vasco]. TD-Arte y Humanidades. https://file:///E:/NANAS/Documentos/TESIS_FALS_CASTILLO_SANTIAGO%20ANTONIO.pdf

Fernández, A. (2010). Canciones, infancia y violencia. *Casa del tiempo*, 3(31), 63-72. <https://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/31 iv may 2010/casa del tiempo eIV n um31 63 72.pdf>

Fuentes de la Paz, I. (2006). Lo “africano” como una de las expresiones de la cubanidad: el caso del mestizaje en la obra de Nicolás Guillén. *Hipertexto*, 3, 64-71 <https://scholarworks.utrgv.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1031&context=hipertexto>

García Lorca, F. (1928). *Las nanas infantiles*. Nobooks editorial.

Grenet, E. (1990). Drume negrita [Canción]. En *Las Grandes Canciones Del Genial Artista Cubano*. Egrem.

Guillén, N. (1975). Canto para despertar a un negrito. En *Poemas Manuables*. UNEAC.

Gustafsson, J. (2020). La utopía y su música. La Nueva Trova y la Revolución cubana. *Diálogos Latinoamericanos*, 29, 40-53. <https://tidsskrift.dk/dialogos/article/view/122206>

Guzmán, J. A. (2020). La educación rítmica de la percusión afrolatinoamericana en la carrera Maestro en Música en Colombia. *Universidad y Sociedad*, 12(3), 167-175. <https://rus.ucf.edu/cu/index.php/rus/article/view/1573>

Jiménez, D. (2008). *Africanía y Revolución en la obra de Excilia Saldaña* [Tesis de doctorado, University of Florida]. Uf Digital Collections. <https://www.proquest.com/openview/f5ca2098bb76e2e8a5586e0f22b38852/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>

Kube, L. (2021). Afrocubanismo en la poesía de Nicolás Guillén y la música popular de Cuba. *Revista Conexos*, 1-10. <https://conexos.org/2021/02/07/test-36/>

Montero, C. (2023). Cantos de arrullo y estudios decoloniales: la naturalización de las epistemes dominantes o cómo se hegemoniza desde la sutileza del canto. *Clío: Revista de ciencias humanas y pensamiento crítico*, 3(5), 325-343. <https://ojs.revistaclio.es/index.php/edicionesclio/article/view/69>

Milanés, P. (2000). Canción de cuna para una niña grande [Canción]. En *Live from New York City*. FM(5). <https://www.youtube.com/watch?v=F6RzihXGRUA>

Núñez, X. (2002). Canción de cuna para despertar a un negrito: Lectura de un poema de Nicolás Guillén. *ISLAS*, 44(134), 74-80. <http://islas.uclv.edu/cu/index.php/islas/article/download/627/586>

Orovio, H. (1992). *Diccionario de la Música Cubana; biográfico y técnico*. Editorial Letras Cubanas.

Pérez, A. (2003). Arrorró [Canción]. En *Trovador*. Buy Digital Discography.

Rodríguez, S. (1970). Nana para dormir a un viejo [Canción]. <https://www.youtube.com/watch?v=mtS2PMBFMWI>

Rojas, F. (2022, 30 de Diciembre) *La Nueva Trova es expresión genuina de la nueva sensibilidad que gestó la Revolución*. Periódico Cubarte. <https://cubarte.cult.cu/periodico->

[cubarte/fernando-rojas-la-nueva-trova-es-expresion-genuina-de-la-nueva-sensibilidad-que-gesto-la-revolucion/](#)

Salomone, C. (2016, 7 al 8 de octubre). Acunando la memoria. *II Jornadas de Literatura para Niños y su Enseñanza*, Ensenada, Argentina. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9353/ev.9353.pdf

Santana, A. (2015, 4 de julio). *El arrorró, una antigua canción de cuna bereber que llegó a España y América*. El día. <http://web.eldia.es/2015-04-07/cultura/cultura3.htm>.

Saldaña, E. (2002). *La noche*. Gente Nueva.

Saldaña, E. (2007). *Cantos para un mayito y una paloma*. Gente Nueva

Sousa, A. (2021). Preparación e interpretación de la obra *El rito de Los Orishas* (1993) para guitarra solista: de Leo Brouwer [Tesis de doctorado, Conservatorio Superior de Música de Illes Balears]. UIB Repositorio. <https://dspace.ulb.es/xmlui/handle/11201/159044>

Tejero Robledo, E. (2002). La canción de cuna y su función de catarsis en la mujer. *Didáctica (Lengua y Literatura)*, 14, 211-232. <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/handle/11162/21885>

Torres Maya, H. F., Suárez Vivas, L., González Sáez, O. J. Gutiérrez de la Cruz, I. (2022). Nicolás Guillén: caminando por su obra poética y humanista 120 años. *Revista Científica Cultura, Comunicación y Desarrollo*, 7(3), 6-16. <http://rccd.ucf.edu.cu/index.php/rccd>

Varela, H. (2022). Cuatrocientas voces para los cuatrocientos años. Procesos de hibridación e interculturalidad en la primera presentación del Orfeón Universitario de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. *Investiga +*, 5(5), 109-126. <https://revistas.upc.edu.ar/investiga-mas/article/view/106>.

Villa, I. (1990). *Drumi Mobila* [Canción]. En *Las Grandes Canciones Del Genial Artista Cubano*. Egrem.

Caperucita no es una princesa. La potencia crítica de un personaje tradicional

Little Red Riding Hood is not a princess. The critical potential in a traditional character

Ana Gisela Cejas

Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Argentina
acejas@uarg.unpa.edu.ar • orcid.org/0009-0005-2244-2795

Andrea Pac

Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Argentina
apac@uarg.unpa.edu.ar • orcid.org/0000-0002-6251-3640

Recibido: 03/10/2023. Aceptado: 15/11/2023.

Resumen

Este trabajo se propone interpretar distintas reescrituras de “Caperucita Roja”, a la luz de las lecturas que los estudios feministas y los de literatura infantil han hecho de los cuentos tradicionales. La hipótesis que lo inspira es que, al no tratarse de una princesa, el personaje tiene una riqueza especial para las reescrituras que critican las representaciones de género propias de los cuentos de hadas, y que se mantienen en las versiones popularizadas de otros relatos como “Blancanieves”, “Cenicienta” o “La Bella Durmiente”. Con el fin de enmarcar el análisis, en primer lugar se presenta la conexión que existe entre los dos campos mencionados a partir de que el interés académico por la literatura infantil se fortalece con la expansión de los estudios feministas sobre los cuentos folklóricos. En segundo lugar, se sugiere un corpus representativo de libros álbum que proponen reescrituras de “Caperucita” con rasgos críticos. La conclusión es que las características de este personaje lo hacen especialmente potente para este tipo de literatura.

Palabras clave: literatura infantil, libro álbum, narrativas feministas, Caperucita Roja, reescrituras

Abstract

This paper aims an interpretation of different rewritings of “Little Riding Red Hood”, in the light of the criticism of fairy tales in Feminist Studies and Children’s Literature

Studies. Our inspiring hypothesis is that, since she is not a princess, this character holds a particular potential for rewritings that reject traditional gender representations, which are present however in the popular versions of “Snow White”, “Cinderella” or “Sleeping Beauty”. In order to frame the analysis, we first present the connection between the two fields of studies mentioned above, since the academic interest in Children’s Literature is fostered by the development of the feminist perspective on folk tales. Secondly, we suggest a brief but meaningful corpus of picture books that convey critical rewritings of “Red Riding Hood”. Our conclusion is that this character’s traits make her especially powerful for this kind of literature.

Keywords: children’s literature, picture books, feminist narratives, Little Riding Red Hood, rewritings

Introducción

¿Qué niñas no soñaron alguna vez con ser la princesa que comía perdices al final del cuento? ¿Cuántas veces se habrá idealizado ser Cenicienta, Aurora o Blancanieves? ¿Será equiparable este sueño a los deseos de ser la niña de la caperuza roja? Probablemente, no. Caperucita Roja es la protagonista de un cuento tradicional, igual que ellas; pero no es ni deviene una princesa. En un sintético recuento de las producciones cinematográficas es posible identificar que durante el período temporal entre 1937 y 2016 Walt Disney ha realizado las producciones animadas de doce princesas. Entre 1937 y 1959 tienen sus largometrajes las princesas más conocidas como *Blancanieves* (1937), *Cenicienta* (1950) y Aurora, popularmente identificada como *La Bella Durmiente* (1959). Luego de tres décadas la empresa cinematográfica llevó a cabo la producción de películas que dieron origen a las nuevas princesas del mundo de Disney que proponen tramas que se alejan de las clásicas princesas herederas de títulos nobles o lazos matrimoniales: Ariel, conocida como *La Sirenita* (1989), Bella de *La Bella y la Bestia* (1991), Jasmín de *Aladdín* (1992), *Pocahontas* (1995), *Mulán* (1998) y, entre las más recientes *Tiana* (2009), *Rapunzel* (2010), Mérida de *Valiente* (2012) y *Moana* (2016) (Pérez Conde, 2023, p. 614).

Por el contrario, de Caperucita Roja solo se han realizado versiones escasamente conocidas que, en general, corresponden al género de terror

y para adultos. En cuanto a Walt Disney “tan solo le dedica un cortometraje que no alcanza la fama del resto de películas de la productora” (p. 614). Previamente al éxito de *Blancanieves*, hubo dos fallidos intentos de instalar a Caperucita en el mundo cinematográfico, por un lado “existe una película de 1922, *Little Red Riding Hood*, una caricatura corta de seis minutos considerado el primer intento de Disney de contar historias animadas” (Valero Cuadra, 2022, pp. 120-121) y, por otro lado, la misma productora realizó un cortometraje que une las historias de Caperucita y Los tres cerditos en 1934 titulada *The big bad wolf* que, lejos de ser una copia fiel de los cuentos tradicionales de Grimm y Perrault

despoja de toda violencia al cuento de Caperucita Roja, eliminando la escena en la que el lobo, que aparece infantilizado, devora a la abuela y a la niña. En esta versión, se limita a encerrarlas en un armario, en el que permanecen hasta que los tres cerditos acuden a salvarlas. (Pérez Conde, 2023, p. 614)

Por otra parte, Caperucita no es un personaje que pueda ser idealizado. Por el contrario, es apenas una niña pequeña e ingenua que desobedece a su madre y es responsable así de su propia desgracia (Tatar, 1999). Es engañada dos veces (primero en el bosque y luego en la casa de la abuela), y termina siendo devorada (en la versión de Perrault) o bien es rescatada por un leñador –que ni siquiera se casa con ella– (en la versión de los hermanos Grimm). Como señalan Mancilla Pinda et al. (2021), en las versiones tradicionales de Caperucita predomina el

didactismo moral, encarnado en elementos como la advertencia de una madre a su hija, la presentación del bosque como un escenario masculino y riesgoso (donde habitan el lobo y el cazador), la decisión de correr el riesgo o incluso el interés por hacerlo por parte de la niña, una devoración y una restitución del orden, ambas acciones a manos de personajes masculinos. (p. 19)

Más aún, si bien tanto Perrault como Grimm hacen referencia a que se trata de una niña bonita, según el estudio de Baker-Sperry y Grauerholz (2003), en las 227 versiones de Caperucita Roja que analizaron no hay referencias a la belleza femenina ni a la masculina, a diferencia de las

numerosas menciones encontradas en las versiones de otros cuentos de hadas.

No obstante, tal vez sea esta insignificancia extrema de Caperucita como mujer, o la exacerbación de la función ejemplar y edificante que tiene el personaje en las versiones tradicionales, lo que la convierte en una protagonista adecuada para las reescrituras contemporáneas que estimulan su empoderamiento. Como señala Tatar, “aunque las estrategias para reformular la historia varían de un autor a otro, por lo general apuntan a convertir a Caperucita Roja en una heroína inteligente y astuta” (1999, p. 7, nuestra traducción). Es verdad que este no es el cuento más versionado en el actualmente popularísimo formato de películas (animadas o no). Pero, en nuestro medio, son más abundantes las reescrituras feministas, contestatarias o que simplemente proponen una Caperucita malvada, que reescrituras similares que tengan como protagonista a alguna de las famosas princesas.

Esta es, precisamente, la hipótesis que inspira y se propone desarrollar este trabajo: Caperucita no es una princesa (y, en consecuencia, no es adecuada como modelo para el marketing de la industria cultural), y por otro lado la versión tradicional es claramente edificante en cuanto al comportamiento moral de las jóvenes; en consecuencia, funciona como una fuente rica para las reescrituras contestatarias y feministas. Con ese fin, haremos primero una reconstrucción del estado de la cuestión en cuanto a las reescrituras feministas de los cuentos tradicionales. Luego, propondremos una interpretación de un corpus de cuentos de literatura infantil seleccionada, a saber, “Caperucita Roja y el Lobo” de Roald Dahl con ilustraciones de Quentin Blake, “Pobre Lobo” de Ema Wolf con ilustraciones de Matías Trillo, *La niña de rojo* de Aaron Frisch con ilustraciones de Roberto Innocenti y *Una Caperucita Roja* de Marjolaine Leray.

Cuentos de hadas, literatura infantil contemporánea y feminismo

Hablar de cuentos tradicionales refiere a aquellos relatos que en un principio se transmitían de manera oral y pasaron a ser registrados de forma escrita por distintos escritores desde el siglo XVII; de hecho, fue madame D’Alunoy quien, con su compilación (1697-1698), selló la denominación “cuento de hadas” (Zipes, 2014). Pero sin dudas su popularización se da a partir del siglo XIX como literatura para un público infantil. Entre las más reconocidas recopilaciones y versiones se encuentran la de Perrault (1697), la de los hermanos Grimm (a partir de 1812) y los cuentos de Andersen (1835 en adelante). El registro escrito de estos cuentos tradicionales se ha adaptado a su contexto histórico, de modo que las distintas escrituras manifiestan características propias de su época. En particular, nos interesa destacar que

dentro de esta literatura se ve reflejada la visión social que había en cada época histórica sobre la infancia. Esta visión ha cambiado, por ejemplo se han modificado los estereotipos de género a lo largo de la historia. No obstante, un hilo rojo que corre a través de todas las épocas es la concepción de las niñas y los niños como seres asexuales e inocentes. (Eriksson, 2021, p. 1)

Sin embargo, a partir de la década de 1960, escritores, escultores, artistas han producido versiones subversivas de los cuentos tradicionales:

han enfocado los tópicos de los cuentos de hadas desde una perspectiva crítica y escéptica, con el propósito de perturbar a los espectadores y recordarles que el mundo está dislocado y que estos cuentos no ofrecen una alternativa para la gris realidad. (Zipes, 2012, p. 265)

En estas nuevas recreaciones, Zipes diferencia dos tendencias: una que recurre a fragmentos e imágenes de los cuentos para “evocar una sensación de asombro o bien de desconcierto” en obras que no evocan ningún relato conocido en particular; otra que reescribe historias conocidas de manera explícita y tiende “a incluir una crítica [...] en imágenes que incitan, tal vez incluso inducen, a los espectadores a

repensar lo que saben sobre ellos” (pp. 266-267). Este trabajo se centra en las producciones de literatura infantil de esta última tendencia.

La conexión entre la literatura infantil y la perspectiva crítica, en especial desde los estudios feministas, no es casual. Ambos tipos de estudios han sido marginales en la academia hasta que el cambio de siglo puso el foco en las historias de mujeres y niños/as (Hunt, 2015). En la academia de habla inglesa, a partir de la década de 1970 y coincidentemente con la segunda ola de la teoría feminista, estos estudios han contribuido a que la literatura infantil reclame su derecho a ser incluida en los estudios literarios con una voz propia (Paul, 2015). En especial, a partir del análisis feminista de los cuentos folklóricos, “lo que empezó siendo esencialmente un debate sobre la representación de las mujeres se convirtió en una discusión multifacética sobre la historia del género literario y un análisis más detallado de su producción y recepción” (Haase, 2004, p. 2).

En Argentina, es a partir de la década de 1990 cuando se registra una explosión en el mercado editorial destinado a las infancias (Bajour y Carranza, 2005), y esta literatura empieza a ser también objeto de estudio académico. Arpes y Ricaud (2008) identifican a la literatura infantil local como género en virtud de tres indicadores propuestos por Steinberg: las temáticas independizadas del didactismo y abundantes en un humor desnaturalizador de la realidad; la retórica rupturista en cuanto al uso del lenguaje; aspectos enunciativos concentrados en el paratexto (imágenes, prefacios, contratapas). En este marco, se difunde también un tipo de literatura que será de especial interés en este trabajo, a saber, el libro álbum. Este se caracteriza no solo por el contrapunto entre el texto y la imagen, sino sobre todo por su carácter experimental que implica una fuerte intertextualidad así como “la transgresión de las formas convencionales de narrar, ya sea a través de la fragmentación del texto o incluso de la adopción de estructuras propias de la lírica, y en particular de la poesía infantil para narrar una historia” (Bajour y Carranza, 2005, encabezado 4, párr. 7). En esta multiplicidad de producciones, las

reescrituras¹ de los cuentos tradicionales constituyen un objeto de interés por sí mismas².

Así pues, en la confluencia entre estudios feministas y estudios de literatura infantil, es posible identificar una tendencia doble: por un lado, el análisis feminista de los cuentos tradicionales; por el otro, la reescritura de los relatos en clave feminista. En cuanto a lo primero, como se señaló más arriba, los cuentos de hadas han sido analizados también en términos de mecanismos que estructuran roles y comportamientos sociales en general y, en particular, roles y comportamientos de género. Zipes (2012) señala que psicólogos y educadores han mostrado que

las historias y los cuentos de hadas influyen la manera en que los niños conciben el mundo y los lugares que ocupan en él aun antes de aprender a leer [...]. En consecuencia, los cuentos juegan un rol importante en la socialización temprana [porque los cuentos proveen] tipos de personalidades, patrones de comportamiento y fines adecuados. [...] En tanto que es un agente clave de la socialización, los cuentos de hadas permiten a los niños descubrir su lugar en el mundo y poner a prueba hipótesis acerca del mundo. (p. xii, nuestra traducción)

Y, en clave feminista, Rowe sostiene que “la potencia de estos relatos folclóricos para estabilizar la cultura se puede medir por la presión ejercida sobre las mujeres para que imiten los prototipos de los cuentos de hadas” (citada por Zipes, 2012, pp. 210-211). Desde luego, no se trata de una influencia causal, sino de la presentación de representaciones sociales que son “parte integrante de la realidad social” de quienes las manifiestan en sus prácticas (Bourdieu, 1998, p. 494). En efecto, una representación social

remodela y reconstituye los elementos del medio en el que el comportamiento debe tener lugar. Llega a dar sentido al comportamiento, a integrarlo en una red de relaciones donde está ligado a su objeto [...].

1 Preferimos la noción de reescritura que, según Hutcheon (2006) “no es una copia en algún modo de reproducción, mecánica o de otro tipo. Es repetición pero sin replicación, que vincula el consuelo del ritual y del reconocimiento con el placer de la sorpresa y la novedad. Como adaptación, incluye tanto el recuerdo como el cambio, la persistencia y la variación (p. 173, nuestra traducción).

2 En este contexto, es relevante también la mirada sobre las infancias, tema que no abordaremos en este texto.

Proporciona las nociones, las teorías y el fondo de observaciones que hacen estables y eficaces estas relaciones. (Moscovici, 1979, p. 32)

Para Hall (2010) la representación es “una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura” (p. 478). El hecho de compartir representaciones es lo que nos permite pertenecer a una misma cultura con sentidos comunes, y da lugar a la construcción de un mundo social que habitamos conjuntamente. Los niños y niñas son sujetos culturales, los cuales “aprenden el sistema y las convenciones de la representación, los códigos de sus lenguajes y cultura, que los equipan con un ‘saber hacer’ cultural que a su vez les posibilita funcionar como sujetos culturalmente competentes” (p. 452). Los niños aprenden e internalizan diferentes códigos, a través de las diferentes instituciones que propician la inserción cultural, que los convierten en personas culturalizadas en un proceso que no es natural sino social. Esto último nos permite resignificar el valor de la literatura infantil como transmisor de diferentes tipos de representaciones sociales y culturales.

Hall retoma a Saussure en relación al enfoque construccionista del lenguaje y la representación. En este sentido, es destacable la importancia que le otorga al proceso histórico cuando subraya que “un significante y un significado es el resultado de un sistema de convenciones sociales específico de cada sociedad y de cada momento histórico, entonces todos los sentidos son producidos dentro de cada historia y cultura” (p. 460). Como consecuencia de la transformación histórica de las representaciones se habilitan nuevas posibilidades de clasificar y pensar el mundo de manera diferente. En otras palabras “abre la representación al constante ‘juego’ o deslizamiento del sentido, a la constante producción de nuevos sentidos, nuevas interpretaciones” (p. 460).

Las representaciones más comunes contenidas en los cuentos de hadas, según Moore, contienen los siguientes núcleos y valores:

- 1) Las mujeres son chicas pobres o princesas hermosas que sólo serán recompensadas si demuestran pasividad, obediencia y sumisión;
- 2) las madrastras son siempre malvadas;
- 3) la mejor mujer es la esposa y ama de

casa; 4) la belleza es el valor más alto para las mujeres; 5) los varones deben ser agresivos e inteligentes/astutos; 6) el dinero y la propiedad son las metas más deseables en la vida; 7) la magia y los milagros son los medios para resolver los problemas sociales y 8) los cuentos de hadas son implícitamente racistas dado que suelen equiparar la belleza y la virtud con el color blanco y la fealdad con el negro. (citado en Zipes, 2012, p. 6)

Zipes observa que existen otras tradiciones con otros contenidos y valores; no obstante, las versiones más popularizadas mantienen al menos una representación de la mujer que triunfa sobre el infortunio si es paciente, trabajadora, hermosa y obediente.

En relación con el escenario de transformaciones que se inicia en la década del '70, en el feminismo tendrá lugar la corriente radical que brinda espacio para “desarrollar la teoría que dejaba en evidencia las relaciones de poder entre hombres y mujeres, ponerle nombre a la raíz de la desigualdad, sacarlo a la luz pública y manifestarse subversivamente contra el orden establecido” (Varela, 2008, p. 89). En este contexto se prestará especial atención a la construcción de los sentidos, los cuales evidencian que

el dominio sexual es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura, por cristalizar en ella el concepto más elemental de poder [dado que] la supremacía masculina, al igual que los demás credos políticos, no radica en la fuerza física, sino en la aceptación de un sistema de valores cuya índole no es biológica. (p. 91)

Y agrega:

por eso, tras la explosión de los años setenta, la reacción de los ochenta y la escisión de los feminismos de los últimos años, la propuesta de todo el feminismo continúa siendo muy simple: exige que las mujeres tengan libertad para definir por sí mismas su identidad, en lugar de que ésta sea definida, una y otra vez, por la cultura de la que forman parte y los hombres con los que conviven. (pp. 96-97)

En consonancia con esta perspectiva crítica, Zipes sostiene que históricamente

los debates sobre los cuentos de hadas se han centrado sobre su aspecto moral y los efectos psicológicos que pueden implicar en los niños el contenido sexual y la violencia. Pero omiten el debate real, que no es literario ni psicológico sino social: es el lugar que las mujeres tienen en la sociedad y la negación de sus derechos y la desigualdad en las sociedades. (2012, pp. 1-2)

Por este motivo, resulta interesante el análisis de estos cuentos tradicionales desde una perspectiva feminista que cuestione los entramados sociales desde los que fueron escritos y que permita repensar la funcionalidad de estos cuentos en las infancias y las representaciones que contienen. Como señala Punte (2013), “leer a contrapelo los relatos que nos acompañaron en un estadio fundamental de la vida, permite revisar ese sistema de representaciones. Pero también recuperar cierta potencia de la fantasía como moldeadora de las subjetividades” (p. 289).

Representaciones de las mujeres en “Caperucita Roja”

En 1697 Charles Perrault publica un volumen titulado *Cuentos de antaño*, que constaba de ocho cuentos entre los cuales se encontraba “Caperucita Roja”. Esta serie tenía como particularidad que hacia el final cada relato incluía una enseñanza moral o aleccionadora en relación con el contenido desarrollado en el cuento. No es casualidad que la protagonista de este cuento sea mujer dado que, conforme el contexto, la enseñanza que se pretende dejar es hacia las jovencitas. Perrault busca presentar una niña pequeña e indefensa y “la más bonita que jamás se hubiera visto” (Perrault, 2017, p. 2). Como ya se conoce, Caperucita buscará llegar a la casa de su abuela enferma al otro lado del bosque por orden de su madre. El escenario que propone pensar es un bosque, que a menudo se presenta con características tenebrosas. En él hay flores y mariposas, pero también habita el lobo.

En esta línea de análisis sobre los escenarios es oportuno recuperar el primer momento de aparición del Lobo en el bosque y en su encuentro con Caperucita a la cual tenía “muchas ganas de comérsela, pero no se atrevió porque unos leñadores andaban por ahí cerca” (p. 2). Solo las devoró

dentro de la casa de la abuela, el espacio doméstico propio de las mujeres en contraste con el espacio público del bosque donde hay otras figuras masculinas que, indirectamente, neutralizan el accionar del lobo y protegen así a las mujeres.

Por su parte, los hermanos Grimm revisaron diferentes cuentos en vistas a cambiar algunos aspectos para suavizarlos. Su versión de “Caperucita Roja” fue publicada por primera vez en 1812 en *Cuentos de los niños y del hogar*. En ella, el cazador entra en la casa de la abuela y, en vez de terminar con la vida del Lobo con un escopetazo,

se le ocurrió que el lobo podía haberse comido a la anciana y que tal vez podría salvarla todavía. Así es que no disparó sino que cogió unas tijeras y comenzó a abrir la barriga del lobo. Al dar un par de cortes, vio relucir la roja caperuza; dio otros cortes más y saltó la niña! (Grimm y Grimm, 2017, p. 4)

Tanto en la versión de Perrault como en la de los hermanos Grimm, Caperucita representa la inocencia y la falta de malicia, sobre todo en la decisión de establecer un diálogo con el Lobo y, además, proveer información detallada sobre sus planes que podrían ponerla en peligro a ella y a su abuelita. Pero esta ingenuidad la lleva también a desobedecer y actuar de manera imprudente, lo cual, como se señaló más arriba, la responsabiliza por su suerte. Pérez Conde (2023) señala que, en líneas generales, las distintas versiones de “Caperucita” comparten ciertas características que vale la pena comentar.

La historia muestra que hay un camino que la niña con una prenda de color rojo debe recorrer para lograr llegar a un destino y cumplir con un objetivo, mediado por un bosque que representa peligros y tentaciones. En las historias más conocidas, la prenda que usa la niña ha sido confeccionada por la abuela. Ya Bettelheim (1994) subraya que el rojo es un color asociado a las emociones violentas, la sangre y la sexualidad. Se trata de un rasgo que las reescrituras feministas para adultos de “Caperucita” ponen en primer plano en personajes que reivindican su sexualidad. Valenzuela (2001), por su parte, desconfía de que se trate sólo de una metáfora de “la menarquía, esas fisiologías” (p. 211) y concluye que

Caperucita, su madre y su abuela son una sola, un único personaje atravesando la vida, que es el bosque. Esta lectura desbarata la metáfora de “el camino correcto y el camino incorrecto” y, también, la ya referida desobediencia de la niña. El riesgo de apartarse del camino que se supone ha de seguir una mujer se convierte, así, en apertura.

Con respecto al bosque, según Pérez Conde (2023), este contrasta con la casa de la mamá y la abuela, “que simbolizan la seguridad del hogar” para los niños (p. 621). Siguiendo a Braidotti, Punte (2013) señala que

el bosque funciona como un lugar que da albergue a los monstruos y a toda clase de especies anormales, o desviadas de la especie. Por eso resulta peligroso. [...] A partir de la conjunción de esferas antagónicas que aúnan en el imaginario lo sagrado y lo profano, o lo terreno y lo sobrenatural, el bosque se planta como territorio de la advertencia. (p. 289)

No obstante, hay que tener en cuenta que tanto la abuela como la niña son devoradas dentro de la casa de esta última. Según Bettelheim (1994), en la versión de Grimm, el interior del vientre del lobo es otro espacio relevante: “tras sentirse protegida en la oscuridad interna (dentro del lobo), Caperucita está preparada para apreciar una nueva luz, una mayor comprensión de las experiencias emocionales, que debe dominar y de las que debe evitar porque la perturban” (p. 187). Los roles que ocupan los hombres, ya como amenaza, ya como condiciones de un renacer y de una autocomprensión, hablan de una representación heterónoma de las mujeres, que están a salvo en sus hogares y se ponen en riesgo a sí mismas y las unas a las otras cuando intentan actuar de manera independiente en el exterior. Como observa Dworkin, después de comprender el riesgo de desobedecer, Caperucita comprende que las mujeres “sólo serán recompensadas si demuestran pasividad, obediencia y sumisión” (citado en Zipes, 2012, p. 6).

Cabe resaltar también que no existe la presencia de una figura paterna o familiar masculina –salvo que se interprete que el leñador funciona como tal–. Pérez Conde (2023) menciona el personaje de un padre alcohólico y violento que ha maltratado al lobo, en la versión de Tieck (p. 622). Pero en sus formas más conocidas, no hay una figura paterna en “Caperucita”. Las

figuras masculinas que aparecen son el lobo y el leñador o cazador, que representan el peligro (ya de la muerte, ya de la seducción) y la salvación, respectivamente. Pero, en un punto, Caperucita dialoga con ellos casi de igual a igual. En especial, el diálogo que mantiene con el lobo es en un punto ambiguo: ella le cree y termina siendo engañada por ese lobo-hombre; pero al mismo tiempo duda y casi juega con él.

Tampoco hay figura masculina en términos de príncipe que realiza un rescate y propone matrimonio. Esto implica que Caperucita no se convierte en princesa, ni lo era al inicio del cuento. Su corta edad, que la incapacita para la comprensión de la sexualidad, implicada por otros elementos del cuento, impide también que su salvador se case con ella (como es el caso en otros relatos tradicionales). Si bien, como se dijo ya, algunas versiones la describen como una niña muy hermosa, Caperucita no tiene *glamour*. Probablemente, esta sea la razón por la cual no es material adecuado para las versiones cinematográficas populares. El único príncipe posible es el mismo lobo; pero, precisamente, las reescrituras para adultos que sugieren que el personaje femenino ansía al lobo, son ya formas de subversión de la representación tradicional de la mujer.

Estos son, pues, aspectos que caracterizan a los roles masculinos y femeninos en “Caperucita”. A continuación, contrastaremos estos rasgos de las versiones conocidas de “Caperucita” con las características de las reescrituras críticas seleccionadas.

Reescrituras críticas de “Caperucita”

En los textos que se identifican como cuentos de hadas feministas, “la intención de deconstruir los relatos infantiles desde la irreverencia y el humor, y desde premisas explícitamente feministas, abrió un camino a seguir que la siguiente generación continúa a su manera” (Punte, 2013, p. 288). De manera similar, Zipes observa que no es fácil dar una definición totalizante. En términos generales, señala que en ellos

los autores no sólo desafían las perspectivas convencionales del género, la socialización y los roles de sexo, sino que también delinean un dominio estético alternativo para el cuento de hadas como género para abrir

horizontes nuevos para lectores y escritores por igual. (2012, p. xi, nuestra traducción)

Es así que los rasgos característicos de la historia tradicional son revisados en las reescrituras críticas y feministas de “Caperucita”. Como consecuencia, en las múltiples reescrituras en las que hay “Caperucitas que matan al lobo, que se hacen amigas del lobo, que se casan con el lobo. O que son el lobo” (Pérez Conde, 2023, p. 614).

A partir de este marco, se hizo una selección de reescrituras de “Caperucita” que cuentan como literatura infantil y, en especial, como libros álbum. Esta selección se orientó por criterios producto de investigaciones previas del equipo³ y tuvo como límite las posibilidades de acceso a los textos. Se recurrió principalmente a bibliotecas personales, la biblioteca universitaria, textos adquiridos en el marco del proyecto de investigación y las sugerencias encontradas en la bibliografía trabajada. Cabe señalar también que el corpus y el marco teórico se completaron de manera solidaria y con una metodología inductiva (Mejía Navarrete, 2011). Por último, es preciso señalar que no todos los textos seleccionados son necesariamente reescrituras feministas; no obstante, por diversos aspectos que se señalarán en la interpretación, pueden considerarse críticas por poner en cuestión supuestos propios de las versiones tradicionales.

Análisis de las reescrituras de Roald Dahl, Ema Wolf, Aaron Frisch y Marjolain Leray

La niña que toma el lugar del lobo

Roald Dahl publicó por primera vez *Revolting Rhymes* en 1982. Luego, en 1985, fue traducido al español y publicado por Ediciones Altea como

³ Este trabajo fue realizado en el marco de una beca CIN para estudiantes avanzados, en el marco del Proyecto de Investigación financiado por la UNPA “Representaciones sociales de infancia en la literatura infantil. Un examen interdisciplinario” (29/A-1-741-ICIC-UARG), dirigido por la Dra. Andrea Pac.

Cuentos en verso para niños perversos. Es notable cómo la decisión editorial de la traducción advierte desde la tapa que el tipo de lector al que se dirige subvierte la concepción tradicional de la literatura infantil: como la Caperucita conocida, los niños no son perversos (o no deberían serlo). El libro contiene seis reescrituras de cuentos tradicionales a partir de la métrica, la rima, un humor infaltable y notables cambios en los personajes tal como los solíamos conocer. Entre ellos se encuentra “Caperucita Roja y el Lobo”, ilustrado por Quentin Blake. Desde el inicio, esta reescritura propone un escenario diferente: “Estando una mañana haciendo el bobo, le entró un hambre espantosa al Señor Lobo así que, para echarse algo a la muela, se fue corriendo a la casa de la Abuela” (p. 33). Conforme a lo que puede anticiparse dado el relato tradicional, “se convirtió la Abuela en alimento en menos tiempo del que aquí te cuento” (p. 33). Al igual que en la versión tradicional, la figura femenina de la Abuela es vulnerable frente al Lobo, dentro de un ámbito privado. Pero no obstante ser devorada, la abuela burla de alguna manera a su atacante dado que era “flaca y huesuda”, por lo que el lobo se dispone a esperar una nueva presa: Caperú, no una niña sino una joven que viste jeans y se pinta las uñas. Este detalle de las ilustraciones, como es propio de todo libro álbum, complementa el relato con información relevante para la reescritura. En su espera, el Lobo decide ocultar su fiereza “se disfrazó de abuela con presteza, se echó laca en las uñas y el pelo, se puso la falda gris de vuelo, zapatos, sombrerito, una chaqueta y se sentó a la espera de la nieta” (p. 34).

Dada la descripción de la vestimenta, así como las características físicas que se destacan en el clásico diálogo entre Caperucita y la Abuela, es oportuno preguntarse por las representaciones de las abuelas y las características que históricamente se le han asignado. Al momento del intercambio de preguntas y respuestas entre el Lobo disfrazado de la Abuela y Caperú ya pueden notarse algunos cambios: “Abuelita ¡Qué ojos grandes tienes! ¡Claro, hijita! Son los lentes nuevos que me ha puesto para que pueda verte Don Ernesto el oculista” (p. 34). Hacia el final del tradicional diálogo Caperú exclama “¡Qué imponente abrigo de piel llevas este invierno!” (p. 34), convirtiendo el pelo que observa la niña en el cuerpo del lobo en un tapado y adelantando el final de la historia. “El Lobo,

estupefacto, dijo ¡Un cuerno! O no sabes el cuento o tú me mientes ¡Ahora te toca hablarme de mis dientes! ¿Me estás tomando el pelo...? Oye, mocosa, te comeré ahora mismo y a otra cosa” (p. 34).

En este momento, las representaciones que median las interpretaciones harán deducir que Caperú también fue devorada por el lobo. Sin embargo, en esta reescritura Caperucita no responde al modelo femenino representado en las dicotomías estereotipadas formuladas desde siempre. Por el contrario, “ella se sentó en un canapé y se sacó un revólver del corsé; con calma apuntó bien a la cabeza y ¡pam!- allí cayó una buena pieza” (p. 34). Lejos del aspecto emocional que suele asignarse al género femenino, Caperú tomó una actitud racional, muy posiblemente calculadora y nada inocente, apropiándose de las características que se le asignaron tradicionalmente a la figura del Lobo. Si el revólver del corsé no parece suficiente, el final del cuento reza: “Al poco tiempo vi a Caperucita cruzando el bosque...¡Pobrecita! ¿Sabes lo que la descarada usaba? Ninguna caperuza desfilaba, a mí me pareció la piel de un lobo que estuvo una mañana haciendo el bobo” (p. 35). Como si los jeans y la mención del corsé no fueran suficientes, esta Caperucita se despoja de su atributo principal, la capa roja, y viste la piel del lobo, como una *femme fatale*, tomando su lugar. A diferencia de las versiones tradicionales, este personaje femenino no solo no necesita ser salvada por un hombre sino que, además, es una especie de sicaria que salva a otros hombres, los tres cerditos, en la reescritura que cierra el volumen de Dahl. Estas figuras masculinas, finalmente, terminan también siendo víctimas de Caperú:

¡Ay, puerco ingenuo! Tu pecado fue
confiar en la muchacha del corsé.
Porque Caperu luce últimamente
no sólo dos abrigos imponentes
de Lobo, sino un maletín de mano
hecho con la mejor... ¡piel de marrano! (p. 40)

¿Un lobo víctima de bullying?

“Pobre lobo” es una reescritura de Ema Wolf. Es uno de los seis cuentos que componen el libro *Filotea y otros cuentos* publicado en 2001. Se trata

de un texto breve, en el que la historia se desarrolla en una única escena, la del diálogo entre Caperucita y el Lobo disfrazado en la cama de la abuela. El ilustrador, Matías Trillo (hijo de Ema Wolf y el historietista Carlos Trillo), desarticula la representación tradicional de la niña dulce y bonita. La imagen, de rasgos expresionistas y grotescos, es la de una niña casi adolescente (como la de Blake) fea y narigona, con ojos saltones, que viste una remera de los Rolling Stones.

En el diálogo que establece con el Lobo, las preguntas o los comentarios que se realizan en relación al aspecto de la abuela distan del tono inocente de la versión tradicional. En esta versión, Caperucita exclama “¡Qué voz ronca tenés, abuela! Ni que comieras tuercas” (p. 30). Los comentarios de la niña se suceden en un tono crítico y cuestionador, y el Lobo se siente cada vez más incómodo:

–¡Qué orejas inmensas tenés abuela!

–Son para escucharte mejor.

–No me parece que hagan falta orejas así para escuchar bien. La gente tiene orejas normales y escucha lo más bien. ¿Y por qué tenés las uñas tan torcidas?

El lobo escondió las manos debajo de la frazada.

Y decime, ¿cuánto calzas? Nunca vi unos pies tan grandes. Ni el tío Cosme tiene los pies de ese tamaño. (pp. 33-34)

Tampoco perdió la posibilidad de mencionarle que sus ojos eran colorados como los de un conejo, un animal que suele ser víctima de los lobos, y repasar otro tipo de detalles como su gordura y lo chico que le quedaba el camisón.

–Tenés el cuello como, como lanudo..., como estropajoso... ¡Y bigotes!

–De las orejas te salen pelos negros.

–De la nariz también te salen pelos. Y te cuelgan unos m... (p. 35)

Para el Lobo tantos comentarios y ofensas fueron más que suficientes, sus emociones lo desbordaron y se fue llorando de la casa de la abuela.

De manera similar a la reescritura de Dahl, Wolf convierte a Caperucita en un personaje impiadoso. ¿Se tratará de Caperucitas masculinizadas? El carácter calculador y poco empático suele ser atribuido a los personajes

masculinos. Sin embargo, en esta versión, quien manifiesta sus sentimientos y se siente herido es el lobo. Tal vez, la intertextualidad con el relato tradicional actúe en los lectores amortiguando la violencia explícita de estas escenas. Si bien es relativamente fácil aceptar que el lobo devore a la niña y a su abuela, no resulta igualmente aceptable que la niña agreda a su interlocutor. Seguramente, ser consciente de que las reescrituras proponen un juego en complicidad con el lector, implique que no es en serio que Caperucita mata al lobo o le hace *bullying*.

Una Circe con capa roja

Marjolaine Leray publicó en 2009 *Una Caperucita Roja* editado por Actes Sud Junior en Francia, reeditado el mismo año en español por Océano Travesía. En esta reescritura no hay bosque, no hay cesta, tampoco madre ni abuela. Los trazos de lápiz madera rojos representan a Caperucita y los negros al Lobo y es la principal característica de este libro álbum. En función del tamaño de las representaciones, el lobo ocupa un gran espacio, coherente con su expresividad corporal en las diferentes escenas, y Caperucita ocupa un espacio prácticamente mínimo. Incluso, las ilustraciones nunca muestran la expresión de su rostro, y sus respuestas al lobo son breves y concretas.

En este relato, el lobo intercepta a Caperucita para llevarla a un escenario en el cual se dará el clásico intercambio entre ambos. Al llegar, el lobo la alza y la sienta sobre un muro bajo. Ante las preguntas conocidas de Caperucita, quien además lo examina detalladamente, el lobo también da sus respuestas clásicas. Sin embargo, la expresión que suele marcar el clímax, “¡Son para comerte mejor!”, derivará en un cambio rotundo de la historia cuando Caperucita abandona la obediencia y sumisión que la ha caracterizado en los relatos tradicionales para prorrumpir un “no” rotundo. Esta negativa sorprende al lobo, cuya confusión aumenta cuando Caperucita señala su mal aliento y generosamente le ofrece un caramelo para remediarlo. El lobo acepta de buen modo el gesto, come el caramelo, y muere envenenado. En esta escena, además de la intertextualidad con el cuento tradicional, se cuelan otros motivos. Por un lado, emerge el eco de

Circe, la hermosa mujer hechicera, que convierte a los hombres en leones, lobos o cerdos con sus pócimas y alimentos. También asoma la Delia cortazariana de su “Circe” (perteneciente a *Bestiario*), que prepara bombones perversos para los hombres. Por otro lado, resuena la admonición que tantas veces escuchamos en nuestra infancia: no aceptes golosinas de extraños.

Esta Caperucita Roja, pues, que deja al lobo desplegar sus artes seductoras y dominantes, se revela una vez más racional y calculadora: con ese caramelo engaña a su víctima y lo mata. Al final del cuento, una única palabra expresada por la niña, “ingenuo”, cierra el círculo de la inversión de roles.

Un bosque de pavimento y luces de neón

Aaron Frisch reescribe Caperucita bajo el título *La niña de rojo*, ilustrada por Roberto Innocenti y publicada en 2013. En esta oportunidad la protagonista se llama Sofía, a quien la abuela (que “les teje un cuento” a un grupo de niños) califica como “tranquila”, quizás plausible de ser comparada con la descripción de niña bonita e inocente del relato tradicional. El cuento inicia contextualizando el nuevo bosque en el que se desarrollará el cuento: los árboles, las flores y el canto de los pájaros se convierten en paredes de ladrillos, calles de cemento y sonido de los autos. Nuevamente, el ámbito privado se encuentra caracterizado por la figura femenina. En la casa de Sofía viven su madre, su hermana y ella. Igual que en el cuento tradicional, no hay una familiar masculina o paterna. La abuela se encuentra enferma, al otro lado de la ciudad, y Sofía es quien asume la responsabilidad de ayudarla. La recomendación de la madre acompaña a la niña paso tras paso “No te desvíes del sendero” (párr. 7). En la descripción de las imágenes que caracterizan al cuento se puede leer “Sofía es muy joven, y está descubriendo cómo se comportan los habitantes del bosque. Está aprendiendo que cuanta más gente haya en el camino, más segura estará” (párr. 9). La soledad aparece como un posible sinónimo de peligro y de vulnerabilidad para alguien muy joven que aprende cómo se

comportan y quizás de qué son capaces quienes habitan en aquel bosque de cemento y por eso “hay que estar siempre alerta” (párr. 10).

El camino es largo, Sofía se aleja del centro de la ciudad, y atraviesa barrios menos seguros. Es allí donde el cazador aparece y la salva de unos adolescentes, “chacales”, que la amenazan. Pero, en realidad, ese cazador es el lobo, que aleja a la joven de la casa de su abuela, la deja a medio camino y, como en el cuento tradicional, llega antes que ella. Esta reescritura no reproduce el diálogo entre la niña y el lobo. Solo contrasta la imagen de la madre, tarde por la noche, esperando que regrese su hija, y la casa de la abuela, al otro lado del bosque, rodeada por la policía, que llega tarde.

En esta reescritura, a diferencia de las tres anteriores, la crueldad es terreno excluyente de los hombres. Ni siquiera la imagen de los policías (que son todos masculinos) ofrece tranquilidad al lector. Pero la nueva versión del bosque, devenido en ciudad, y la sugerencia del origen modesto de Sofía, arranca a esta escritura de “Caperucita” de su trasfondo moral y la convierte en una crítica social.

Conclusiones

Al inicio de este trabajo hemos propuesto como hipótesis que, por no ser una princesa, el cuento tradicional de Caperucita revela una potencia crítica de la que carecen otros personajes popularizados por la industria cultural, en especial, el cine. Allí donde es difícil imaginar una Blancanieves envenenadora, o una Cenicienta contestataria, Caperucita puede transformarse en un personaje verosímilmente rebelde o cruel. A esto puede sumarse que: a) el personaje oponente de Caperucita no es el de una madrastra, o sea otra mujer, sino un lobo, un híbrido masculino entre animal y hombre; y b) que la historia tradicional contiene ya una ambigüedad entre la ingenuidad y la pérdida de la inocencia no del todo involuntaria.

Los cuatro libros interpretados en este trabajo son clasificados por editoriales y librerías como literatura infantil. En consonancia con la literatura infantil contemporánea, y a contrapelo de la literatura infantil

tradicional, poco tienen de lineales y edificantes. Se trata de textos que contienen múltiples niveles de lectura, a los que lectoras y lectores acceden según sus intereses y experiencias, y que pueden visitar en distintos momentos de sus vidas, enriqueciendo los sentidos que esta literatura produce.

Sin dudas, a la luz de las transformaciones en la literatura hacia los años '60 y los tiempos de cambios que corren en cuanto a las corrientes del feminismo, el juego de los sentidos propio de las reescrituras permite la ampliación y la metamorfosis de los elementos que hacen a los relatos, y dan lugar a repensar o cuestionar ciertas construcciones, como los roles de género. Los textos aquí interpretados son ejemplo de ello.

Referencias

Arpes, M. y Ricaud, N. (2008). *Literatura infantil argentina. Infancia, política y mercado en la constitución de un género masivo*. La Crujía.

Bajour, C. y Carranza, M. (2005). Abrir el juego en la literatura infantil y juvenil. *Imaginaria. Revista quincenal de literatura infantil y juvenil*, (158), s.p. <https://www.imaginaria.com.ar/15/8/abrir-el-juego.htm>.

Baker-Sperry, L. y Grauelholz, L. (2003). The pervasiveness and persistence of the feminine beauty ideal in children's fairy tales. *Gender & Society*, 15(15), 711-726. <https://doi.org/10.1177/0891243203255605>

Bettelheim, B. (1994). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Crítica. (Original publicado en 1976).

Bourdieu, P. (1998). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.

Dahl, R. (2011). Caperucita Roja y el Lobo. En *Cuentos en verso para niños perversos*. (pp. 33-36). Alfaguara.

Eriksson, L. (2021). *Y por supuesto se conocieron. Representaciones de género y sexualidad en literatura infantil* [Tesis de grado, Dalarna University, School of Humanities and Media Studies]. Högskolan Dalarna. Publications. <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:du-31690>.

Frisch, A. (2013). *La niña de rojo*. Kalakalandra.

Grimm, J. y Grimm, W. (2017, 5 de abril) *Caperucita Roja*. Educ.ar. <https://www.educ.ar/recursos/131413/caperucita-roja-de-jacob-y-wilhelm-grimm>

Haase, D. (Ed.). (2004). *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Wayne State University Press.

- Hall, S. (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión Editores.
- Hunt, P. (Ed.). (2015). *Understanding Children's Literature: Key essays from the International Companion Encyclopedia of Children's Literature*. Routledge.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Leray, M. (2009). *Una caperucita roja*. Océano Pacífico.
- Mancilla Pinda, F., Bahamonde, S. M. y Pac, A. B. (2021). Estrategias literarias en las reescrituras contemporáneas de los cuentos tradicionales. *Informes Científicos Técnicos - UNPA, 13(3)*, 16-35. <https://doi.org/10.22305/ict-unpa.v13.n3.831>
- Mancilla Pinda, F., Bahamonde, S. y Pac, A. (2021). Estrategias literarias en las reescrituras contemporáneas de los cuentos tradicionales. *ICT-UNPA-288-2021*, 16-35. <https://doi.org/10.22305/ict-unpa.v13.n3.831>
- Mejía Navarrete, J. (2011). Problemas centrales del análisis de datos cualitativos. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación Social, 1(1)*, 47-60. <https://remlis.com.ar/ojs/index.php/remlis/article/view/43/46>.
- Moscovici, S. (1979). *El psicoanálisis, su imagen y su público*. Editorial Huemul.
- Paul, L. (2015). From Sex-Role Stereotyping to Subjectivity: Feminist Criticism. En P. Hunt (Ed.), *Understanding Children's Literature. Key essays from the International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (pp. 112-123). Routledge.
- Pérez Conde, C. (2023). Los cuentos de hadas, de la oralidad al netlore: análisis de Caperucita Roja y de su adaptación al mundo audiovisual. *Castilla. Estudios de Literatura, 14*, 609-633. <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.609-633>.
- Perrault, Ch. (2017, 5 de abril de) *Caperucita Roja*. Educ.ar. <https://www.educ.ar/recursos/131423/caperucita-roja-de-charles-perrault>
- Punte, M. J. (2013). El retorno a los bosques encantados: infancia y monstruosidad en ficciones del sur. *AISTHESIS, (54)*, 287-301. <https://ojs.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/2954/2830>
- Rowe, K. (1986). Feminism and Fairy Tales. En J. Zipes (Ed.), *Don't bet on the Prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England* (pp. 209-266). Gower.
- Tatar, M. (1999). *The classic fairy tales: Texts, criticism*. W. W. Norton & Company, Inc.
- Valenzuela, L. (2001). Ventana de hadas. En *Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora*. Temas Grupo Editorial.
- Valero Cuadra, P. (2022). Blancanieves, Cenicienta, Rapunzel, Caperucita...: De crueles cuentos de los hermanos Grimm a películas Disney. En I. Holl y B. de la Fuente Marina (Eds.), *La traducción y sus meandros: diversas aproximaciones en el par de lenguas alemán-español* (pp. 101-123). Ediciones Universidad de Salamanca. <https://doi.org/10.14201/OAQ0320101123>

Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Ediciones B.

Wolf, E. (2001). Pobre lobo. En *Filotea y otros cuentos*. Alfaguara.

Zipes, J. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. Fondo de Cultura Económica.

Zipes, J. (Ed.). (2012). *Don't bet on the Prince: Contemporary feminist fairy tales in North America and England*. Gower. (Original publicado en 1986).

Lucile, la poesía como gesto soberano (*Para Sol Viñolo y en su memoria*)

Lucile, poetry as a sovereign gesture

Ana Levstein

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
analevstein@gmail.com • orcid.org/0009-0006-0185-8246

Recibido: 10/10/2023. Aceptado: 30/10/2023.

Resumen

Este artículo propone recrear el drama (en sentido nietzscheano, es decir, opuesto a la representación) de la Revolución Francesa, a partir de la obra *La muerte de Danton* (Büchner). La mirada está puesta en el grito “¡Viva el Rey!” que pronuncia Lucile Laridon Duplessis al momento de ser decapitada, y a días de la decapitación de su marido Camille Desmoulins. La invocación “¡Viva el Rey!” con la que se cierra la obra de Georg Büchner es retomada en textos de Paul Celan y Jacques Derrida. En ese sentido, el artículo explora las aporías de las micropolíticas de la subjetividad, con sus tensiones y contradicciones. A la vez, el desafío parece estar en revisar la unidad y homogeneidad del archivo llamado Revolución Francesa, escolarizado y estandarizado en clave dicotómica, y movilizarlo para reconsiderar la herencia de ese nombre. De esta manera, también es posible resignificar lo que entendemos por *soberanía política y poética*. El objetivo de este trabajo es un intento por *capturar y radiografiar* la narrativa de ese momento, donde la Revolución Francesa, extrapolable como paradigma a otras revoluciones, amenaza con devenir dogma, dictadura, gobierno policíaco desde el terror, es decir, en convertirse en su Otro, su contrario.

Palabras clave: soberanía, contrapalabra, poesía, revolución, terror

Abstract

This article proposes to recreate the drama (in the nietzschean sense of this term, that is, as opposed to representation) of the French Revolution, based on the play *Danton's Death* (Büchner). The focus is on the cry “Long live the King!” which by Lucile Laridon Duplessis utters at the moment of being beheaded, and days after the beheading of her husband Camille Desmoulins. The invocation “Long live the King!” with which Georg Büchner’s work closes is taken up in texts by Paul Celan and Jacques Derrida. In this

sense, the article explores the aporias of the micropolitics of subjectivity, with its tensions and contradictions. At the same time, the challenge seems to be to review the unity and homogeneity of the archive called the French Revolution, schooled and standardized in a dichotomous key, and mobilize it to reconsider the inheritance of that name. In this way, it is also possible to redefine what we understand by *political* and *poetic sovereignty*. The objective of this work is an attempt to *capture* and *to map* the narrative of that moment, where the French Revolution, threatens to become dogma, dictatorship, police government based on terror, that is, to become its Other, its opposite.

Keywords: sovereignty, counterword, poetry, revolution, terror

Soberanía, alteridad, fantasma y poesía

Yo había tergiversado el verso de Celan.
 El verso en mi recuerdo decía:
 Habla / pero no te separes del NO.
 El problema es que Celan había escrito:
 “Habla / pero no separes el No del Sí.
 Y da a tu decir sentido: / dale sombra / Negro es el sol de la palabra.
 Caer fue solo / la ascensión hacia lo hondo”.
 Pero, acaso, ese poco de realidad que somos se cumple,
 de manera más plena,
 en la palabra que se deja embeber por los contrarios,
 del mismo modo que el poema
 encuentra su unión con el vacío
 al cabo de la frase con que intenta, inútilmente, asirlo.
 “Acertarás diciendo sí y acertarás diciendo no”
 escribió el místico murciano Ibn-Arabi
 en “Los engarces de la sabiduría”.

María Negroni

La inspiración de esta reflexión surge del ensayo “La experiencia de la alteridad. De lo fantasmático y lo poético en Derrida” (2021). Un precioso texto que Sol Viñolo me enviara pocas semanas antes de la tragedia que terminaría con su vida. Sol, allí, afirma que “tanto en lo fantasmático como en la poesía se hace la misma experiencia de la alteridad, de lo otro, lo extraño y más allá de lo humano” (Viñolo, 2021, p. 41). Su trabajo propone ahondar en esa afirmación analizando, por un lado, la satisfacción fantasmática de la pulsión de poder, desde la lectura derrideana del

psicoanálisis, como la condición de posibilidad de la soberanía; y, por el otro, la poesía, desde la concepción de la poética celaniana, que Derrida (2010) retoma en el *Seminario La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*.

Sol comienza afirmando, con un neologismo iluminador, que –para Derrida– la arqueología del *logos* político se convierte en una anarqueotopología, porque lejos de poder construir archivo, al final, con lo que nos encontramos es con un abismo inherente al *logos*, un vacío que ninguna lógica puede suturar, por lo cual, se necesita siempre de un dispositivo figurativo. Por esto, si las figuras surgen para solucionar el abismo del *logos* político y, para Derrida, la figura es un fantasma en el sentido del psicoanálisis, las palabras, la poesía, o las contra-palabras (a las que alude Paul Celan en “El Meridiano” –como enseguida veremos–) no resultará(n) ajena(s) a la soberanía política, como apuradamente podríamos pensar. Más aún, la poesía como experiencia de la alteridad ofrece figuras, hace cosas con palabras, es performativa, poiética, herramienta, sirve para pensar. Para bordear/bordar lo impensado e impensable. Y transmitirlo, heredarlo.

Sol Viñolo, entonces, recorre, por un lado, esta idea de la satisfacción fantasmática de la pulsión de poder de la soberanía, indisociable de la crueldad y, por el otro lado, se aproxima a esa experiencia de lo fantasmal de la alteridad, que se produce en la poesía; y que en “El Meridiano” de Celan funciona como una Majestad Poética, una Soberanía Poética, relacionada con el absurdo de la guillotina, la pena de muerte, el testimonio y el presente. Esta *soberanía otra*, con sus abismos y figuras, entra en sobrepuja con la soberanía política, de la que nunca estaría, entonces, totalmente ausente.

Secuencia Büchner-Celan-Wajda-Derrida

En esta secuencia de *tropos* verbales, visuales y densamente sensoriales, intentamos capturar y radiografiar la narrativa de ese momento donde la Revolución Francesa, extrapolable como paradigma a otras revoluciones, amenaza con devenir dogma, dictadura, gobierno

policíaco, desde el terror, es decir, en convertirse en su Otro, su contrario. Fotografiar el indecible de la ambivalencia estructural de una soberanía donde el poder fálico pero por sobre todo priápico, itifálico, toca sus límites y se vuelve impotencia, borramiento de la promesa y la memoria de la conquista, por incrementar la responsabilidad y la democracia. Pero, como la historia no es cognoscible ni objetivable, ninguna generación habrá sabido en su presente, ni tampoco en los futuros, si, de no ser por el apogeo de ese terror, los socialismos y revoluciones posteriores hubieran sucedido y de qué modo. No olvidemos que la adjetivación de la violencia como legítima o ilegítima es una racionalización *a posteriori, ex post factum*.

En la secuencia Büchner-Celan-Derrida, nos detenemos en el grito de Lucile, con su bebé de meses, cuando su esposo Camille –junto a Danton y otros revolucionarios– es decapitado por la fuerza revolucionaria, representada por Robespierre, quien, además de ser parte de la misma causa, es padrino de su hijo y ha sido novio de Adele, hermana de Lucile.

Lucile grita: “¡Viva el rey!” Y este grito corta el aire. Diríamos con Celan en “El meridiano”: “cambia el aliento”. Lo hace girar, lo indecide entre los verdugos y las víctimas, entre lxs amigxs y lxs enemigxs. Es una manifestación de vida contra la pulsión de muerte que, en ese momento, está atravesando y amenazando la revolución. Dice Paul Celan sobre Lucile: “es la palabra que rompe el ‘hilo’, la palabra que ya no es reverencia hecha a los “mirones y a los figurones de la historia”, es un acto de libertad. Es un paso...” (citado en Derrida, 2010, p. 271).

Y es, a partir de ese grito, que nos animamos a imaginar una soberanía-contra-soberana, o condicionada, dividida por el encuentro con el otro, casi por fuera del tiempo, de la historia y de la gramática, dictando –desde allí– a fuerza de santidad y de perdón, una Asamblea General de la Majestad Poética. Y no podemos olvidar que es Lucile –una mujer– quien lo emite. Su eco se repite eternamente en lo revulsivo de las revoluciones.

Majestad Poética, Majestad del Presente, Majestad de lo Absurdo

Dice Paul Celan en “El meridiano”:

un rendir homenaje a una majestad del presente, que da testimonio de la presencia de lo humano, la majestad de lo absurdo... Y eso no se deja nombrar de una vez por todas, pero yo creo que es... la poesía. (citado en Derrida, 2010, p. 272).

Necesitamos leer (en ese grito de libertad, en esta contra-palabra, que da testimonio de la majestad del presente, del absurdo y de lo humano, “que no se deja nombrar de una vez por todas”), precisamente, el intento desesperado y a la vez fracasado por comunicar. Tender un puente con lo otro in-apropiable, inasimilable, irrepresentable e indecible de la muerte. Es decir, un intento desesperado por hacer palabras, figuras, representaciones, con la insondable, terrorífica, interruptora, instantánea, sin lenguaje y silenciosa abstracción de la decisión soberana y de los abismos soberanos. *Decisión soberana* (casi un pleonismo) a la vez sobre-activa y padecida, autónoma y heterónoma, racional y loca, indivisible e incondicional por definición.

Esas tres palabras frágiles, que se indeciden entre el Rey —como vivo o como muerto—, son un, también frágil, antídoto de salvación, perdón y santidad, una suerte de contra-soberanía. Una soberanía *otra*, en la que lo atroz hace temblar su indivisibilidad, su silencio, su no-lenguaje y su no-explicación, para dividirse y condicionarse, para dar cabida a lo otro que ya anidaba en ella. Aun en la inexorable crueldad, hace temblar la autocracia del *ipse* para hacer lugar a esa responsabilidad del *hetero*, sin la cual no habría historia, ni tiempo propio/compartido. Y tampoco habría poesía.

Revolución Francesa y una nueva soberanía ¿política? Breve contexto

Lucile Laridon Duplessis se casó siendo adolescente —y pese al desagrado de su padre— con Camille Desmoulins, diez años mayor que ella, periodista, abogado y hombre clave de la Revolución Francesa, quien el 2

de julio de 1789 enardeció al pueblo reclamando la soberanía popular. Tanto Lucile como Camille son personajes de *La muerte de Danton* de Georg Büchner, publicada en 1835 y de “El Meridiano” de Paul Celan, discurso pronunciado al recibir el Premio Georg Büchner en 1960 y publicado un año después. Ambos textos son recuperados en el *Seminario La bestia y el soberano* de Jacques Derrida. Lucile tuvo un desempeño clave durante el gobierno de la Primera República, conocido como la “Convención Nacional” (1792-1795), con un gobierno girondino primero y jacobino después, conocido como “El Terror”, liderado por Robespierre, al que se opuso su esposo, pese a la entrañable amistad que los ligaba. Robespierre se consideró traicionado por George Danton, Camille Desmoulins y, también, por Lucile. Lxs tres fueron guillotinx en 1794.

Una complejísima trama pasional en lo sentimental y político nutre las luchas de esta *soberanía popular* que, un poco esquemáticamente, imaginamos como *Revolución Francesa*. Las contradicciones y presiones afectivas/políticas, entre lxs protagonistas revolucionarios, es reflejada magistralmente en la película franco-polaca *Danton* (Wajda, 1982).

Georg Büchner, cuyo talento es reconocido mundialmente, siendo muy joven –muere de tifus a los 23 años– toma contacto con los republicanos franceses que se oponen a la monarquía de julio, establecida después de la abortada revolución de 1830. Funda el núcleo de la Sociedad para los Derechos del Hombre. En su deseo de mostrar la naturaleza humana sin velos, escribe *La muerte de Danton* en cinco semanas, mientras debe permanecer oculto en la casa paterna. Esta pieza teatral profundiza el contraste ideológico y psicológico entre Danton y Robespierre. Un Danton humano, gran orador, extrovertido y pasional, arrepentido de sus errores y crímenes, sensual y *bon vivant*, frente a un Robespierre austero, rígido, frío, puritano e inflexible. Representan dos formas muy distintas de vivir la Revolución.

Paul Celan, por su parte, poeta rumano de origen judío y habla alemana, es considerado por la crítica internacional como uno de los más grandes líricos en alemán de la segunda posguerra. Militó activamente en las organizaciones socialistas judías y apoyó la causa de la República en la

Guerra Civil Española. Tanto él como su familia conocieron desde sus entrañas los infiernos del nazismo. Su madre fue asesinada, su padre murió de tifus en un campo de exterminio y Paul fue recluido en un campo de trabajo en Moldavia. Se suicidó en París –donde pasó parte de su vida– un 20 de abril de 1970, a los 49 años. En “El Meridiano”, Celan describe una mirada del arte como individualismo, artificialidad y enajenación ante la que, a través de la figura de Lucile de Büchner, deja titilando una idea de poesía como un espacio ético con el otro y su singularidad.

Podemos, así, imaginar las alternancias y simultaneidades, las paradojas y contradicciones, las euforias y desencantos de estas vidas revolucionarias, pasionales, de alto voltaje y, sobre todo, los cortocircuitos e interrupciones entre sus ideales políticos y éticos, de un lado, y su adherencia a cierto pragmatismo vital y cotidiano que habrá querido sobrevivir, de otro lado. Deseado y optado por cierta *fuerza de vida* sin la cual no existe ninguna revolución ni democracia a la altura de esos nombres.

Esta breve reseña de los escritores, (para nuestro caso, sobre todo la de Georg Büchner) y en una deuterolectura de esta secuencia por parte de Jacques Derrida en su *Seminario La bestia y el Soberano*, evidencia lo imperativo de recuperar la perspectiva de estos dos siglos y medio que nos separan de la Revolución Francesa, reponiendo la humanidad y a-humanidad compleja de estos seres vivos –deseantes, afectantes y afectadxs– que son algo más que cabezas sueltas cartesianas discutiendo política, aunque sabemos que, también, fueron cabezas sueltas, literalmente.

La clave de lectura que proponemos debería dar cuenta del acorralamiento aporético con que ciertas micropolíticas de la subjetividad (la amistad, la conyugalidad y los vínculos complejos) se alejan de una metafísica que las trataría con abstracciones y estereotipos. Estas micropolíticas de lo intersubjetivo colisionan con ideas, intereses y objetivos de ciertas macropolíticas, respecto de las cuales son indisociables pero heterogéneas. En esa batalla de diferencias que son las subjetividades, la encerrona de las lecturas eufóricas de la revolución es

doble: primero, por la derrota de las víctimas por el obvio fuego enemigo (en este caso, el absolutismo monárquico o *Ancien Régime*). Pero, segundo, y quizá más cruel, la *muerte dada* que viene del fuego amigo (del propio *palo revolucionario*).

Así, recrear el drama (en el sentido nietzscheano de este término, es decir, como opuesto a la representación) en ese marco, el “¡Viva el Rey!” de Lucile –con el que se cierra la obra de Büchner– resulta, a la vez, desafiar la unidad y homogeneidad del archivo llamado *Revolución Francesa*, escolarizado y estandarizado en clave dicotómica, y movilizarlo para reconsiderar lo que heredamos con ese nombre.

Esta micropolítica de la subjetividad, insistimos, anudada pero heterogénea respecto de la macropolítica revolucionaria, nos lleva a apuntar algunos datos histórico-biográficos donde resuenan las complejidades y contradicciones inherentes a la premisa *Lo personal es político*: la amistad entre Robespierre, Camille y Lucile; lo conyugal entre Lucile y Camille; cierta bisexualidad de Camille y su enamoramiento de la madre de Lucile; Horace, único hijo de Camille y Lucile; y el padrinazgo de Robespierre, quien, a su vez, ha tenido un breve noviazgo con Adele; entre otras. Imposible no dimensionar la suma de condimentos en esta(s) historia(s)/Historia, en singular y plural, con minúsculas y mayúsculas.

Este cuadro de ebullición pasional en los vínculos personales produce una hendidura en el idealismo metafísico con el que pensamos y repetimos frases *monárquicas*: “El Estado soy yo” de Luis XIV; o *revolucionarias* como: “Yo soy el pueblo” (“Je suis du peuple”) de Robespierre. Este revolucionario decía también que *el pueblo debe ser conducido por la razón y sus enemigos por el terror*. Pero, confesamos que, en el marco de estas subjetividades intensas, distinguir la *razón* del *terror*, así como el *pueblo* de *los enemigos*, es misión imposible. El entrevero es muy grande.

Todo parece confirmar el axioma derrideano según el cual las revoluciones, al igual que el pueblo, la democracia, la justicia, nunca están plenamente presentes, siempre están por venir. Y de eso se trataría la herencia: cribar, elegir, seleccionar y, sobre todo, volverse capaz de leer lo ilegible, los secretos...

Inexplicable y absurdo como la soberanía poética: ¡Viva el Rey!

La tarea no es sencilla. En una revolución que arranca en un *parregicidio* (neologismo propuesto por Jacques Derrida en *Estados de ánimo del Psicoanálisis*) que no dejará de asediarnos con sus espectros autoinmunes de deuda y de culpa, con su eterno retorno, reeditando quizá el origen homicida del Derecho que Freud describiera en *Totem y Tabú* (1913), y que da a este drama –al que apenas nos aproximamos aquí– una indiscutible vigencia. El “¡Viva el rey!” de Lucile implicará repensar esa revolución que decapita a un rey para –once años después– entronizar a un emperador, poniendo en evidencia que la vida de ese pueblo que falta, de esa democracia por venir y de ese rey frágilmente soberano –por irreductiblemente singular y metafísico a la vez–, trasciende tanto al cuerpo biológico e institucional de Luis XVI como a los de la *ciudadanía* y *lxs republicanxs* que aclaman su destitución. Lucile grita contra el *parregicidio*, contra la crueldad sin antónimo, sin contrario, sin Otro, inseparable de todo poder, de toda soberanía incondicionada, imposible de erradicar de nuestras vidas.

Preferir ser víctima

Danton prefiere ser víctima que victimario. Dice en la obra de Büchner: “Prefiero morir en la guillotina a seguir guillotinando” (Büchner, 2016, p.26).

Lucile, al igual que su esposo y como Hamlet, es actora y testiga de su vivir en el *out of joint* de su tiempo desquiciado. En tal sentido, el “¡Viva el rey!” sería un velado reproche a esta historia/Historia, que les pediría a ellxs que sean la carne de cañón de la transformación que se está anunciando. Más que Hamlet lamentando la muerte del rey de Dinamarca, o Lucile el fracaso de la revolución en cuanto a ese pueblo que no termina de inventarse, es, en el primero, su lazo filial y, en la segunda, su lazo conyugal y maternal, lo que lamentan y duelan.

Parafraseando al *Roland Barthes por sí mismo*, Lucile pareciera decirse: “mi cuerpo no tiene las mismas ideas que yo”. El vivir desesperado

referenciaría a la singularidad del lazo, en un gesto que anuda el dolor al servicio del porvenir desde una desesperada fraternidad con lo vivo. En la película *Danton* (1983) de Wajda, Lucile levanta en brazos al niño desnudo para que esa sea la última imagen que Camille se lleve de este mundo.

¡Viva el rey! Una creencia secular útil para unificar una comunidad de víctimas más allá de sus ideas. Como si la política, al igual que la poesía, más que con las ideas se hiciera con las palabras, “dejando el propio tiempo del otro” (Celan, citado en Derrida, 2010), tejiendo encuentros de pervivencia y supervivencia.

¡Viva el rey! La melancolía y la desorientación de Lucile cuando vivir la República sería tentación fascista, o equivaldría a usar las mismas armas del verdugo, también él ambivalente. La exacerbación, el punto de apogeo en la paradoja soberana. Algo así como una contestación de Lucile al precio sacrificial de la revolución, como el marxismo que entenderá a *la violencia como partera de la historia*. El grito de Lucile Suena a deseo de cantar al semiluto omnipresente de la vida, a su espectralidad y su más allá, que a la razón priápica del más fuerte de la ¿trionfante? revolución.

Frase Transpolítica

El contexto de esta frase implica, de entrada, sustraerla políticamente, tanto al Antiguo Régimen como a la Revolución en sus etapas girondina y jacobina. Se trataría de poder leer/pensar/repensar solamente la dimensión de víctimas, tanto del rey Luis XVI, como de estos reyes que son Camille y su hijo Horace para Lucile. Un Viva la Soberanía *Real* (ya no solo por el rey, sino en el sentido del real lacaninano), en pleno *parregicidio* (y –agregamos– *matreregicidio*, por María Antonieta y Lucile, entre tantas víctimas anónimas), cuando la majestad soberana está precisamente en el paroxismo de su ambivalencia y su paradoja de *gift/Gift*¹, de su voluntad y potencia para generar vida o muerte. Una suerte de *Amor Fati*, de

1 Noción que Jacques Derrida desarrolla en su texto *Dar (el) tiempo. La moneda falsa I*, para dar a entender la paradoja, ambivalencia y reversibilidad de un *regalo* (*gift*) que puede convertirse o pervertirse en *veneno* (*Gift*). En eso consistiría lo que el autor denomina la duplicidad del *don*.

reconciliación con el destino que le toca. En el mundo donde lo frágil no tiene exterior ni contrario porque todo es frágil, la soberanía quizá sea como instante de decisión pura, lo *menos* frágil entre lo frágil. Pero Lucile nos recordaría no olvidar que se trata de un adverbio de cantidad, (*menos*), nunca de una omnipotencia que no esté de antemano herida, encantada por su otro. Y la frase advierte también la renuncia –por lo menos desde el lenguaje– a toda *muerte dada*, al *parre-matri-regicidio*, del que jamás se sabrá de antemano si mata o salva al soberano: sea este el padre, el rey o el pueblo, o vaya una a saber qué o quién.

En este marco, Danton se pregunta: “¿...la revolución no es como Saturno que se come sus propios hijos?, ¿por qué estamos obligados a *condenar* en vez de *perdonar*?, ¿a *matar* en vez de *salvar*?” (Büchner, 2016). Y nos trae ecos de los *pequeños narcisismos* descritos por Freud o del *cuando los hermanos se pelean los devoran los de afuera* de Martin Fierro, sobre todo, frente a la gran divisoria de aguas revolucionarixs/contrarevolucionarixs, izquierdas/derechas, democracias/fascismos.

Un deíctico

Imaginamos a Lucile viendo rodar las cabezas de enemigxs y amigxs por igual, en una suerte de versión anti-política, que pone a todxs en la misma bolsa, viviendo al rey. Porque la palabra *rey* sería un deíctico, un significante vacío que se llena con la cabeza a la que le toca rodar en el cadalso, cualquiera sea su signo político. La carnicería deja a las claras el hilo rojo que conduce de la cabeza de Luis XVI a la del esposo de Lucile, Camille, y a ella misma: una pena de muerte que los homologa, más allá del abismo de las diferencias, en la categoría de víctima absoluta. La víctima operaría de tercer término que rompe el binarismo amigo/enemigo, atravesando y trascendiendo lo político, e impregnándose como todo lo viviente de una estructura suicida y autoinmune.

Lucile grita desde un dolor ajeno a criterios morales, legales o políticos. La muerte, irrumpiendo en el patíbulo, desnaturaliza (con su *real* no simbolizable, irrepresentable) cualquier ecuación o pseudo-ecuación de delito/castigo, defecto/virtud, bien/mal, para ingresar a una aritmética de

lo inconmensurable, una gramática aún afásica que lo único que logra nombrar, en ese contexto donde impera la muerte, es un sema de *vida* y de *rey*, pero como soberanía vacante, descentrada, espectral y delatante. Una presencia de la ausencia.

Y Lucile no deja de ser un *parresíastés* por su afirmación desafiante en la asimetría de poder, en un dispositivo de enunciación situado que conecta con la bronca, la impotencia, la desilusión, la insurrección, la desobediencia y el riesgo. Grito como umbral, coexistencia de contrarios, lo más presente dentro de un presente impuro, lo más pasado y futuro en este o, simplemente, –en el decir de Paul Celan– un *cambio de aliento*: un cambio de giro en los vientos de la historia, que inhala-exhala, vive-muere en un eterno *fort/da*. En esa Historia-drama de la que somos agentes y pacientes, piezas protéticas, marionetas reemplazantes y reemplazables, a veces como tragedia, a veces como comedia.

Desigualdad y eudaimonía

En la película de Wajda, a Danton y a su círculo rojo se los ve entre lujos y manjares. No así al sobrio Robespierre, mientras, la contracara es un grupo de indigentes haciendo cola para conseguir pan. La *eudaimonía* de la puja distributiva no se resuelve fácilmente. Ni antes ni ahora.

Entre el reclamo de participación directa del pueblo y la categoría suplementaria de *representantes* del pueblo –que aún hoy está en la letra de nuestras constituciones– parece entrar en escena una tenebrosa anfibiología, donde la soberanía con su razón y su absurdo es el eje central.

Para ejercitar esa *eudaimonía*, la muerte debería seguir señalando el nombre de lo que suspende toda experiencia del dar/quitar: “Ello no excluye, al contrario, que, sólo desde ella y en su nombre, sea posible *dar* o *quitar*” (Derrida, 2000, p. 49).

La guillotina y el dar/quitar del ángel discreto de la muerte

La Revolución Francesa consagra el derecho de decir adiós a las monarquías. Dijo Danton: Tenemos el derecho de decirle a los pueblos: no

tendrán más reyes. Robespierre dijo que el gobierno de la revolución es el despotismo de la libertad contra la tiranía. Si en la revolución hay despotismo, la violencia pre-legal o a-legal del nuevo orden –es decir, ni legítima ni ilegítima– está ya incubada, invocada, interpelada, desde el momento cero. La soberanía del pueblo tendrá sus armas en esta guerra: la guillotina. Esta contradice, claramente, con su poder mortífero el derecho a la propiedad de la vida de la nueva forma de gobierno. Y la muerte dada sería también ambivalente y paradójal: propixs y ajenxs, monarcas y revolucionarixs. Así, entonces, la contra-palabra de Lucile y el gesto de suspensión que instala: deseo de interrumpir, mediante el “¡Viva el Rey!”, la proclama “Viva la Muerte”, que instalaría el “Reinado del Terror”. Si la pena de muerte es justificada para defender la Vida de la revolución, el “¡Viva el Rey!” pone en escena el tenso, eterno y universal drama fálico por el deseo de la vida.

El grito-gesto de Lucile puede leerse también como una traducción verbal del Angelus Novus de Paul Klee y de Walter Benjamin. Lucile señala que todo lo que le puede suceder al ego, al ipse, es indisociable de lo que sucede en el mundo. No hay *ipseidad* en el mundo, con sus oportunidades y amenazas, sin esa dimensión de alteridad, protética, suplementaria. Y el eje de lo propio siempre es ambivalente. Como la guillotina a la que Lucile le habla: “Aquí me tienes sentada en tu regazo, ángel discreto de la muerte” (Büchner, 2016, p. 53). Esa rueda de la fortuna y lo fortuito que como metáfora de un *ipse* en el intento de reapropiación circular de su poder-vivir encontraría, paradójalmente, una especie de poder-morir con una economía inobjetivable de la propia vida como suicidio diferido. La guillotina –un farmakon creado por el doctor Guillot– se encargaría de recordar que la soberanía popular que canta la marsellesa en la Plaza de la Revolución, viendo rodar la cabeza de Luis XVI y María Antonieta, un 21 de enero de 1793, solo vive, como todo en esta vida, muriendo y matando, incluso y paradójicamente a sus militantes más fieles.

O sea, hay el círculo económico de la muerte calculable, y hay el don –aneconómico– de la muerte incalculable que interrumpe la economía. Y en la guillotina, como en toda pena de muerte, están ambos pero con el

triumfo del cálculo, la muerte en tanto mercancía. Lo finito del Derecho más que lo infinito de la Justicia.

La operación que ensayamos es, entonces, escuchar –en nuestro tiempo– las resonancias de este acontecimiento (histórico, poético), donde la debutante guillotina anudaría la joven revolución de apenas cinco años con la tenebrosa pena de muerte que, en tanto decisión pura y último recurso, cambia el aliento –en palabras de Celan–. Señala el riesgo omnipresente del giro hacia su otro, la contra-revolución del terror. En el umbral *unheimlich* de lo Propio pero también del Otro. El instante mismo en que el Trazo Soberano se hace bífido, desnudando la ilusión de que alguna vez no lo fue. La soberanía divisible, condicionada, poética: único Comité de Salud y Salvación que puede hospedarnos en la prótesis de este Mundo. La soberanía poética introduce en el ahora-presente una divisibilidad o una alteridad que lo cambia todo. Un giro y un desvío, una vuelta al *ipse* pero con el otro: una interpelación, un apóstrofe. El otro que me precede, al que sigo y soy (*suis*). Cambio de aliento y revolución sobregirada que desbinariza cualquier lectura dicotómica de *amigx/enemigx*, *revolucionarix/contra-revolucionarix*, *victoriosxs/derrotadx*s.

Cada elemento se desborda sobre su contrario en una economía intensiva de matices donde la paradoja y la contradicción son estructurales.

La contra-palabra: revolución

La Revolución de 1789 creó un nuevo concepto de la palabra *revolución*. Ya no marcado por la rotación, según un significado astronómico original, sino por la ruptura e innovación radical, y sentó las bases para el nacimiento de los socialismos. La paradoja de esa rotación es, precisamente, que no es solo ipsocéntrica sino heterocéntrica. Su fundamento sin fundamento, su abismo sin fondo, solo sutura con el registro del otro, el oxímoron del *propio tiempo del otro*, o sea, una soberanía poética hiperbólica, incondicional, transhumana, sin cuya

referencia no hay otras soberanías posibles, no hay sino toboganes a la tragedia totalitaria.

Quizá, este polisémico “¡Viva el rey!” de Lucilerepone la memoria pronóstica de la revolución de las revoluciones, paralizada en un número inaudito de censuras y paradojas, empezando por la opción que resalta Danton entre condenar en lugar de perdonar.

Regresamos a la condena *del* rey (en su doble genitivo): un *parregicidio* del que jamás sabremos de antemano sus promesas y amenazas. Y regresamos al perdón como posibilidad de lo imposible. De cruzar la revolución con la soteriología.

Retenemos esa condición de posibilidad como imposibilidad, es decir, de ese concepto de potencia revolucionaria que toca su límite en el borde de la anulación de sí mismo. Que llega, como el Soberano, al borde su omnipotencia para convertirse en impotencia. Su inevitable *farmakon*, su inexorable *gift/Gift*.

De líneas rectas y meridianos

Percibimos que uno de los abismos sin fondo del drama de Büchner ancla, en esa crueldad sin agente puntual, sin nombre propio, donde cada quien defiende lo que define como *bien*, como *virtud*, como felicidad o *eudaimonía* del pueblo, de muy distintas maneras. Ninguna de ellas, pese a los voluntarismos, escapa en su violencia del asesinato estructural y estructurante: el rey, cuya vida y cuyo vivir es el último grito de Lucile. ¿No será que *rey* sintetiza todas las bondades? Etimológicamente: *mover en línea recta, conducir*. ¿No es esa línea el meridiano mismo de Celan, solo que no como único sino como *encuentro*, es decir, con *por lo menos dos*? ¿Es pensable un antagonismo sin crueldad?, ¿con reyes y no un solo rey?

El sema *vida* de la frase de Lucile se potencia en esta dirección directa, en este derecho que pretende hacer justicia, aun sabiéndose precario, relativo, suplantable-suplementable, histórico. Es decir, en cierta forma, siempre moribundo. Derecho deconstruible que “solo vive muriendo y matando” (Derrida, 2020, p. 13). Al igual que el rey, recto, directo,

direccionado y derecho en su poder. Pero la justicia es derecho y también errancia. *Ergo*: la revolución no saldría impune ni indemne del *parregicidio*.

Figuras, tropos, palabras: poesía

Si la poesía, como decía Degas, no se hace con ideas sino con palabras, ¿por qué Celan encontraría, en esta frase de Lucile (una joven de la que antes ha dicho que es *ciega al arte*) la *majestad poética del presente*, la poesía que *da* o, más bien, que *deja el propio tiempo del otro*? ¿Qué habrá en esta figura-gesto de *soberanía poética*, de pasiones alegres y tristes? ¿Esperanza, resignación, escepticismos, resiliencia, o simple deseo de seguir viviendo o de morir de una vez, en el *out of joint* de esta contingencia histórica? ¿O de un absurdo que pide salir de su sordera para registrar la sinfonía de vida muerte de esa revolución transcurriendo? ¿O de todo eso junto, amasado en sus infinitas aporías? Son las preguntas que no dejamos de hacernos.

Referencias

- Büchner, G. (2016). *La muerte de Danton*. Titvilus.
- Derrida, J. (2000). *Dar (la) muerte*. Paidós.
- Derrida, J. (2001). *Estados de ánimo del psicoanálisis. Lo imposible más allá de la soberana crueldad*. Paidós.
- Derrida, J. (2010). *Seminario La bestia y el soberano. Volumen I (2002-2002)*. Manantial.
- Derrida, J. (2003). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (4ta ed.). Trotta.
- Derrida, J. (2020). *Scribba. Pouvoir/écrire*. Qual Quelle.
- Negrón, M. (2021). *El corazón del daño*. Random House.
- Viñolo, S. (2021). "Experiencias de alteridad. Lo fantasmático y lo poético en Derrida". *El taco en la brea*, 14(2), 41-46. <https://doi.org/10.14409/tb.2021.14.e0047>
- Wajda, A. (Director) (1983). *Danton*. [Película]. Les films du losange.



Entrevistas

Entrevista con el Colectivo Write like a Girl sobre su novela *Y yo que me creía tan libre*

*An interview with Colectivo Write like a Girl about their novel
called Y yo que me creía tan libre*

Julietta Sthefanía Gitto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

juligitto@gmail.com • orcid.org/0009-0002-1103-2553

Resumen

El colectivo Write like a Girl surgió en 2016 en Mendoza, para sumar y visibilizar voces femeninas en la literatura mendocina. El colectivo ha publicado dos libros, uno de poesía llamado *Antología Write like a girl!*, en 2017, y la novela *Y yo que creía tan libre* en el año 2020, por Vuelo de Quimera Editoras. La obra narrativa es fragmentaria, polifónica y miscelánea. La misma busca demostrar por qué las mujeres no son libres en la sociedad. En la presente entrevista se pregunta al colectivo Write like a Girl acerca de su posicionamiento feminista, y luego se indaga acerca de la escritura, la recepción, el estilo y el género literario de la novela. Finalmente, se pregunta a las autoras acerca de algunas secciones específicas de la obra.

Palabras clave: feminismos, literatura mendocina contemporánea, colectivo Write like a Girl, novela

Abstract

The collective Write like a Girl emerged in 2016 in Mendoza, aiming to gather and bring visibility to female voices in the literature from Mendoza. The collective has published two books: a lyrical work called *Antología Write like a girl!* in 2017, and the novel *Y yo que me creía tan libre*, which was released in 2020 by the publishing house Vuelo de Quimera Editoras. The novel is a fragmented, polyphonic, and miscellaneous narrative work that seeks to demonstrate why women are not free in society. In this interview, colectivo Write like a Girl is asked about their feminist stance, followed by inquiries about the writing, reception, style, and literary genre of the novel. Finally, the authors are questioned about specific sections of the novel.

Keywords: feminisms, contemporary literature from Mendoza, collective authorship
Write like a Girl, novel

Conozco a Victoria Urquiza, una de las participantes del colectivo Write like a Girl, desde el año 2015 aproximadamente. En esa época, ella promovía la realización de un evento que visibilizaba el arte que estaban produciendo jóvenes y adolescentes. Luego, cuando ingresé en el año 2018 a la carrera de Letras en la Universidad Nacional de Cuyo, conocí a Noelia Agüero, quien dictaba el pre y también es integrante del colectivo. El colectivo, integrado también por Marinés Scelta, Constanza Correa Lust y Leticia Brondo, había publicado su primer libro en 2017: *Antología Write like a Girl!* Las autoras presentaron su libro en el preuniversitario de Letras, y desde ese momento he sentido una profunda admiración por el colectivo autoral.

En el año 2020 obtuve la beca EVC-CIN con el plan de trabajo “La construcción de identidades feministas y disidentes en las prácticas literarias de Mendoza desde 2015 a 2022”. La novela *Y yo que me creía tan libre* de Write like a Girl conformó el corpus de la investigación, junto a dos libros más. En el año 2022, profundicé el análisis de la novela porque se convirtió en el corpus de mi tesis de licenciatura. A partir del análisis realizado a la novela, en el marco de la investigación de mi tesis, surge esta entrevista. La misma se realizó a través de un documento de Google, el cual se envió el día 13 de abril de 2023 por Whatsapp a Noelia Agüero, y se recibió con las preguntas respondidas el día 20 de mayo de 2023 por el mismo medio. Las autoras fueron muy amables en responder con dedicación y precisión cada una de las preguntas que se les realizaron.

El colectivo autoral surgió a partir de “Una necesidad de explotar. Eso sintieron las impulsoras del proyecto –Victoria Urquiza y Marinés Scelta– cuando percibieron que en los ciclos de lectura predominaban las voces masculinas” (Guzzante, 2017, párr. 10). El nacimiento del

colectivo se remonta al año 2016, cuando las autoras crearon un evento en un bar mendocino, titulado con el nombre que el colectivo lleva actualmente, Write like a Girl. Para ellas la palabra deviene una herramienta con la cual luchar contra las opresiones y desigualdades que han sufrido y sufren las mujeres. Acerca de su nombre como colectivo, ellas dicen que “ ‘escribir como una chica’ es cambiar, probar, experimentar, ser, rehacer, rehacerse, verse, vivirse, revivirse, en cada texto. Es por eso que no aceptamos formas fijas” (López, 2020, párr. 3).

La novela *Y yo que me creía tan libre* es la segunda publicación del colectivo, publicada por la editorial Vuelos de Quimera en el año 2020. Es una obra fragmentaria, polifónica y miscelánea que narra historias a través de pequeños fragmentos, y a medida que se avanza en la lectura de los mismos, se descubre lo que los une y otorga sentido a toda la obra. Quien lee el libro encuentra la expresión de diversas emociones en cada fragmento, lo que posibilita una lectura más ágil, ya que el lector puede pasar de una página que genera enojo y tristeza, a una llena de humor y alegría. A su vez, *Y yo que me creía tan libre* reúne en sus páginas un lenguaje poético, así como también expresiones coloquiales y anglicismos.

La novela está compuesta por 14 secciones: “A esta fiesta le falta una piñata”, “Rojo”, “A veces también llora”, “Elija su propia noticia”, “Herencia hereje”, “Penélope” “Conducta frente a la piñata”, “Estimado Centón”, “Actitud frente a la piñata”, “Mamushka”, “Conversaciones con mi abuela”, “Espejo”, “Fantasmas” y “Avisos clasificados”. Cada uno de estos apartados se relacionan íntimamente con el título *Y yo que me creía tan libre*, porque demuestran las limitaciones que encuentran las mujeres para alcanzar su libertad. Entre ellas se puede mencionar al patriarcado, la genealogía femenina, los mandatos sociales, los estereotipos y el lenguaje.

La entrevista se divide en distintas secciones, de acuerdo a la temática a la cual apuntan las preguntas. Las secciones son: 1) Feminismos, mujeres y literatura, 2) Escritura, 3) Recepción de la

novela, 4) Estilo de la novela y género literario, 5) Sobre la sección “Penélope” y “Estimado centón”, 6) Sobre la sección “Elija su propia noticia”, 7) Sobre la sección “Herencia hereje”/ “Mamushkas” y 8) Sobre la sección “Conducta frente a la piñata”.

Feminismos, mujeres y literatura

Julieta Gitto (JG): *¿Establecerían una relación entre la novela que escribieron y los movimientos feministas de la región?*

Colectivo Write like a Girl (WLG): Nos encantaría hacerlo, aunque no creo que eso nos corresponda a nosotras. Seguramente mucho de lo que nosotras mismas fuimos construyendo respecto de nuestro propio feminismo se ve reflejado: en las contradicciones, en las búsquedas, en la misma “evolución” (si se quiere) de algunos personajes, en los cuestionamientos...

JG: *Teniendo en cuenta la frase “Vengo del llanto, voy hacia la libertad”¹, y las generaciones de mujeres que recuperan en el libro, ¿qué aspectos de la vida creen que la lucha feminista ha logrado cambiar, y qué derechos piensan que aún deben conquistar las mujeres?*

WLG: Hay una visibilidad y un debate sobre la reivindicación de nuestros derechos que es histórica. Queda un larguísimo recorrido en la lucha por el ejercicio efectivo de esos derechos, sin embargo, que hoy pasa por los cuerpos y con ello, por el cuidado de los territorios. El patriarcado atraviesa las formas de producción que tienen el nombre y el apellido del extractivismo. El deterioro de nuestras condiciones de vida en el entramado social, el confinamiento al cuidado en el hogar en

1 “Vengo del llanto, voy hacia la libertad. No la mía, la de todo el linaje, la de todas mis hermanas y de las que vienen. Nos pariré de nuevo, otra vez, nos estamos pariendo. Así, por cada vez que abrazamos como árboles las raíces, nos pasamos información, nos hacemos altas, enormes, nos volvemos constelaciones como el día que descubrimos que el mismo trazado incomprendible nos había encontrado en la misma vera de un camino que no era el nuestro” (Write like a Girl, 2020, p. 76).

el que fuimos puestas a lo largo de los años es una batalla que todavía estamos dando.

JG: *¿Qué hechos o textos consideran que han motivado su posicionamiento como feministas?*

WLG: Todo lo que nos cayó en las manos, incluso lo que tiene que ver con lo patriarcal, porque desde ahí pudimos ver qué no éramos, qué no queríamos. Mucho de los feminismos de la región, que se relacionan con el cuestionamiento del extractivismo y el impacto sobre la enfermedad de los territorios y les cuerpos. Sabemos qué lugares habitamos y cuáles son las luchas que eso nos demanda.

El conformarnos como colectivo también fue fundamental. Nos preguntamos con mucha consciencia qué éramos, qué queríamos decir, cómo queríamos que nos conocieran; cuando dijéramos feministas, qué estábamos diciendo, qué queríamos que se entendiera, etc. Las entrevistas que nos han hecho nos han servido para sintetizar nuestra posición porque respondemos desde la práctica y la observación de nuestra realidad.

JG: *¿La novela está en diálogo con textos de otras disciplinas, como por ejemplo la sociología o la teoría feminista?*

WLG: En algún punto, pero no de modo consciente. Aparecen, en tanto y en cuanto forman parte de ese capital con el que contamos.

JG: *¿Qué estereotipos de género intentaron desarmar a través de la escritura literaria?*

WLG: ¡El de Penélope! El de la mujer que espera, sumisa; el de la mujer que da la potestad de su propio protagonismo... El de la niña delicada de los cumpleaños.

Pero también el de mujer que se “empodera” y hoy, en el siglo XXI, se libera de los mandatos. Todavía nos queda un recorrido en este sentido. Por eso la novela se titula como se titula, porque tiene presente

la herencia, y evidencia cómo lo colectivo, las redes que tejemos en ese desandar lo heredado, puede ser una salida.

JG: *El libro presenta mujeres en todas las etapas de sus vidas, niñas en cumpleaños (siendo juzgadas por adultos, por ejemplo), mujeres jóvenes que recuerdan o actúan en sus vidas (Penélope) y abuelas envueltas en silencios. ¿Cómo surgió esta idea de presentar a las mujeres en distintas etapas de sus vidas?*

WLG: Desde el título está esa idea. Surge de búsquedas personales, de indagaciones que remiten al árbol, a la descendencia y la ascendencia, lo que se lleva en la sangre y lo que se aprendió. Creemos que somos libres en nuestras elecciones, que somos por primera vez, que somos (mayormente) como queremos ser... Pero cuando preguntamos, conocemos, exploramos, nos encontramos con el peso de la herencia, con los patrones que se repiten, con lo que se aprendió de modo inconsciente.

JG: *En la configuración de la subjetividad de personajes femeninos, ¿estaba la intención de que estas se corrieran del script de feminidad, narrándose desde sí mismas?*

WLG: No sé, estaba la intención de contar lo que había sido parte de nuestras vidas. Quién no quiso correrse de los estereotipos alguna vez, sobre todo, de los de feminidad.

En algunos personajes, esa intención estaba más marcada. Por ejemplo, en las piñatas o en las Penélopes. En otros casos, el flujo narrativo iba solo encauzándose. Y en ese cauce, de manera natural, intuitiva, sucedía ese desplazamiento.

JG: *¿Consideran que en los últimos años ha cambiado el lugar que ocupan las escritoras mujeres en los cánones escolares y universitarios?*

WLG: Sin dudas, y se han convertido en objeto de consumo, sobre todo en el mundo editorial. Hoy las voces literarias más destacadas de la región son sin dudas de mujeres y disidencias, y hay ahí un nicho que se está explotando, para bien y para mal.

Si bien tanto en programas escolares como universitarios hay un porcentaje de escritoras que antes era casi inexistente, todavía queda mucho por trabajar. Por ejemplo, desde el lugar de que son leídas esas mujeres. Y de que son leídas solo por ser mujeres.

JG: *¿Piensan que el hecho de ser escritoras mujeres, y escribir colectivamente, las coloca en las fronteras de los cánones literarios?*

WLG: Nos hace entendernos un poco a nosotras mismas en el reflejo de la otra, nada más.

Escritura

JG: *¿Con qué objetivo escribieron la novela?*

WLG: No sabemos si hubo un objetivo específico... La idea de poder volcar en una misma obra todo lo que venía surgiendo del trabajo colectivo fue lo que nos guió. El formato de novela... lo deseamos, lo impusimos, aun a sabiendas (o quizá justamente por eso) de que no se adecuaba a los formatos tradicionales de la misma.

Recuperar las historias individuales sabiendo que repercute en lo colectivo, salir del cuarto propio y compartir las vivencias, que a pesar de las diferencias tienen puntos en común. Entendimos que lo íntimo, resignificado, recuperado, era una suerte de reparación para todas.

Hay una anécdota en la que Coty estaba contando sobre un texto que estaba escribiendo (y que después fue parte del libro) y cuando nos describía lo que estaba haciendo yo (Noe) le dije que hacía tiempo estaba pensando en escribir algo con la misma idea. Ese fue el primer paso.

JG: *¿Cómo fueron surgiendo las distintas secciones de la novela?*

WLG: Las secciones de la novela surgieron como resultado de ciertas isotopías que fuimos detectando en nuestra escritura. A partir de diferentes ejercicios que fuimos realizando, nos dimos cuenta de que había algunas temáticas que se tornaban recurrentes, zonas de nuestra

historia, de nuestra identidad por las que, de alguna forma u otra, todas explorábamos.

Algunas surgieron para equilibrar distintos tonos que se estaban construyendo, otras como continuidad o respuesta a las ideas.

JG: *¿Qué las llevó a escribir colectivamente? ¿Cómo lo lograron? ¿Qué herramientas utilizaron para hacerlo?*

WLG: La escritura colectiva surgió como una propuesta de realizar un gesto contrahegemónico: no solo cuestionar el rol tradicional del escritor hombre, blanco, cristiano y muerto... Queríamos ser mujeres vivas a través de la escritura, queríamos que la identidad del género se hiciera carne. Escribir colectivamente significaba una forma de cuestionar esos cánones, esos estándares de “el escritor”. Sumar fuerzas, confluir en el mismo objetivo; eso fue lo que nos propusimos. De ahí en más, el resto fue exploración. Buscamos modos a partir de los cuales pudiera borrarse la individualidad de la escritura y emergiera la colectividad. Probamos con ejercicios de escritura, más o menos tradicionales. Finalmente, el modo que más dio cauce para esto fue utilizar documentos de Google para la escritura compartida, en los cuales cada una de nosotras ingresa siempre desde la misma cuenta: de ese modo, nadie sabe a ciencia cierta quién está escribiendo. Esto ayuda a ser más libres con las decisiones de cortar, cambiar, sacar, reescribir sobre lo que ya se encuentra, sin que afloren susceptibilidades ni temores por “meterse” con lo de la otra.

No fue fácil ni para nosotras borrar la idea de la autoría, el estilo de cada una. Y eso también influyó en la manera de relacionarnos entre nosotras, de algún modo nos hizo entender el lugar de la otra en muchos sentidos que transcendían incluso lo literario.

A medida que fuimos avanzando en la escritura, empezamos a distinguir ideas, textos, posibilidades de ejercicios que eran para el colectivo. Construimos una identidad como escritoras del colectivo y otra como escritoras individuales.

JG: *¿Consideran que el hecho de haber estudiado la carrera de Letras en la universidad influye en su forma de escribir?*

WLG: Definitivamente. Somos conscientes de dónde venimos, cómo nos formamos. Para abrazarlo y para rechazarlo cuando sea necesario. Como decimos en el manifiesto: “Sí, es la tradición, su huida y su traición”.

Recepción de la novela

JG: *¿Por quiénes les gustaría ser leídas?*

WLG: ¿Por todes? Creo que no pensamos en un lector ideal, simplemente nos gustaría ser leídas, y punto.

Pensamos, también que quisiéramos ser leídas por otras mujeres que hayan atravesado situaciones o historias parecidas.

Sucedió que la reacción, muchas veces, fue de desconcierto. Tal vez porque es un texto que se acompaña con imágenes, tal vez porque cambia de registros.

JG: *¿Qué rol otorgan al lector/a en su novela?*

WLG: La reposición de todo vacío, sobre todo en lo que se refiere a las inferencias respecto de las isotopías que mencionábamos antes. Nos gusta pensar que la reconstrucción de la voz narradora puede ser un trabajo interesante. ¿Quién habla, por qué y desde dónde lo hace? No está cerrado, porque queremos que así sea. Deseamos que entre las múltiples narradoras que surgen, pueda sondearse al mismo tiempo la individualidad y la colectividad de esa/s mujer/es.

JG: *¿Qué manera de ver la realidad creen que ofrece al lector/a el género literario y el estilo fragmentario elegido?*

WLG: También es un “síntoma” de época, ¿no? Cada vez más no solo las lecturas se fragmentan, sino también los discursos, las identidades, los territorios. La hibridez literaria refleja lo que nos sucede como

individuas en una realidad que tiende a la homogeneización de lo otro, de lo distinto, porque lo quiebra.

JG: *¿Cómo ha sido la recepción de la obra?*

WLG: Dispar. Algunas personas entendieron de qué iba la cosa y se identificaron con la herencia y los mandatos que son abordados en el texto, otras (masculinas) trataron de explicarnos cómo había sido escrito el libro (por ejemplo).

Estilo de la novela y género literario

JG: *¿La forma fragmentaria y miscelánea de la novela está influida por algún movimiento literario, texto o teoría en particular? Por ejemplo, ¿el Nouveau Roman francés?*

WLG: Ay, espero que no.

La forma fragmentaria responde a una relación intertextual. Habíamos estado leyendo *Plástico cruel*, de José Sbarra. Por otra parte, ese tipo de escritura ya ha sido utilizada antes de una manera lúdica, y es innegable que hay un poquito de esas lecturas también, pienso en *Rayuela*, pienso en las propuestas del L'Oulipo.

JG: *¿Cómo definirían el tono de la novela y el uso del lenguaje?*

WLG: Aquí emerge un poco lo que decíamos antes sobre lo de rechazar, por momentos, la academia. Jugar con la amplitud de registros: escribir meloso cuando el texto lo pida, pero también como un gesto irónico; escribir más en crudo cuando el personaje o la situación lo requiera. Darle lugar a la frescura, a la cotidianidad que atraviesa a la/s narradora/s.

También para que, pensado en la recepción, hubiera complicidad cuando el registro lo pida, o identificación. El libro aborda temas que nos han atravesado a muchas o a todas.

JG: *¿Qué recursos estilísticos consideran que utilizaron más?*

WLG: La ironía en los textos más lúdicos, supongo que mucho de lo poético en general. Hay una apelación a un “vos” que juega con el Ulises que espera (o no) esa Penélope, pero también están las ancestras en la herencia y, por qué no, una apelación también a quien está leyendo.

Sobre la sección “Penélope” y “Estimado centón”

JG: *¿Cómo surgió la idea de re-narrar a Penélope de la Odisea? ¿Cómo se fue configurando este apartado donde ella es protagonista? ¿Qué identidad querían otorgarle?*

WLG: Nos parecía interesante colocar un personaje que de alguna manera funcionara como hilo, como eje dentro de la narración. Penélope era, a partir del tejido, un personaje que nos permitía pensar no solo en la construcción de la novela, un texto con muchos hilos, es decir, muchas voces; también nos ofrecía una figura que simbolizaba la fidelidad conyugal y la mujer abnegada. Ese era un papel que queríamos deconstruir: ¿Qué pasaba si le dábamos la voz a Penélope? Tiempo después descubrimos que Margaret Atwood tenía una propuesta similar.

JG: *¿En qué Penélope se inspiraron para crear a la Penélope de la novela? ¿Su fuente directa es la Odisea?*

WLG: Sí, claro. La idea del tejido y del entramado de relaciones que vamos configurando a lo largo de la vida vino con eso. Después leímos a Margaret Atwood, fue casi al final del proceso, por eso le rendimos ese pequeño homenaje en el epígrafe.

JG: *¿Responde la novela a un proceso de búsqueda personal de ustedes, a través de ese personaje?*

WLG: La novela responde a una necesidad imperiosa de decir y decirnos a través del juego con la palabra, empujamos todo lo que pudimos sus fronteras, lo que no se nos había dicho porque no había sido nombrado. Y en ese proceso quedó mucho de silencio, también.

JG: *¿Por qué eligieron a Centón Eumeo como amante de Penélope?*

WLG: El centón es un juego oulipiano que recuperamos y que propone una composición a partir de fragmentos ajenos. Esta sección surgió inicialmente como la manera de incluir en nuestra novela textos que nos habían llegado a partir de una convocatoria. En un primer momento, nos pareció que si recuperábamos múltiples voces, también podían incluirse voces de escritores que fueran ajenos al colectivo. Finalmente, por una cuestión de derechos de autor, eliminamos esa posibilidad. Sin embargo, decidimos mantener esa sección, realizando una reescritura de los fragmentos que no habían sido escritos por nosotras.

El otro desafío era darles una unidad; entonces, como ya mencionamos, la idea de una Penélope que se empodera nos sirvió para incluirla; el género epistolar vino a darnos la flexibilidad necesaria para darle voz a una Penélope desenfadada, cursi y, finalmente, empoderada.

Finalmente, que Penélope se fijara en el porquero era en sí mismo un acto revolucionario. Aunque finalmente, tampoco elija a Centón.

JG: *¿Con qué intención usaron el humor en el primer encuentro de Eumeo y Penélope: “olías a milanesa y yo, seguro, a pollo frito”; “El tiempo se detuvo en aquel beso repentino, insolente, que aceitó nuestros rostros en un solo manjar²? En ese primer texto, ¿también quisieron presentar la ingenuidad de Penélope?*

2 Las frases corresponden a una epístola que envía Penélope a Centón Eumeo. La epístola completa dice así: “No puedo describirte con certeza el torbellino de emociones dislocadas que baila en mi interior. Soy toda sentimiento dividido. Dicen que el primer amor se conmemora... y algo de ello debe haber porque soy océano ardiente, que va dejando sus abrasadoras aguas a dondequiera que va. Mi corazón confunde el hambre con mis deseos de tu piel y la sed con mis ansias de beber de tu ser. Desde que te conozco, mi vida se ha convertido en una radiación ultravioleta. Adoro tus camisas lilas, las medias que combinan con rombos grises y morados. Las personas que se sienten atraídas por este color tienen un aura de misterio, como vos, mi bello malva-do. Imagino tu ímpetu proactivo, tu actitud propositiva, tus anhelos de aventura. Y me enamoro un poco más. ¡Ay, el tono violáceo con que se empapa mi alma al contemplarte! En estos

WLG: Quisimos reírnos un poco del discurso amoroso, jugar con la ironía, ser cursis hasta la exageración. Permitirnos esa escritura también. Al mismo tiempo, es un recurso que nos deja revisar el lugar del sujetx enamoradx como enajenado, como embobado. Nos hicieron creer que el amor es ciego y nos aleja de nosotras mismas. El amor fue el opio de las mujeres. Nos parecía que exponer ese discurso y parodiarlo podía funcionar dentro de todo el cuerpo narrativo.

JG: *¿Se propusieron delinear subjetividades masculinas también? Por ejemplo esta sección aparece un fragmento en el que Penélope le teje un gorrito a Ulises³, y él no le dice mucho, no le agradece. También*

momentos de quietud, las musas dormidas en mi interior se despiertan. Quién hubiera dicho que vos, Centón Eumeo, príncipe de los porqueros sobre todos los pretendientes, vendrías a conquistar mi corazón. He vivido todos estos años creyendo estar enamorada, siendo fiel a la nada, esperando en vano al incorrecto. Pero allí estabas, en la velada nocturna de nuestro encuentro, yo masticaba un pollo y vos cortabas cuidadosamente la milanesa con guarnición, vos no te diste cuenta de que yo te estaba mirando, hasta que se te cayó el pan y rodó justo a mi zapato. No me voy a olvidar más, Centón amado, nos agachamos al mismo tiempo, olías a milanesa y yo, seguro, a pollo frito. Fue un segundo pero ya es para siempre. El tiempo se detuvo en aquel beso repentino, insolente, que aceitó nuestros rostros en un solo manjar. Y así sellamos nuestro pacto de amor y nos fundimos en esta experiencia ultravioleta. Lavandas, berenjenas, moras, el pañuelo de ‘ni una menos’, vestidos de muñecas, repollos, glicinas, juegos de niños, uvas, árboles de Judea florecidos, ciruelos del callejón (Escucho Lila Downs y Violeta Parra porque me recuerdan a tu color). Cada uno de mis quehaceres diarios se ha pincelado por esta maravillosa tonalidad. En fin, Centón, me animo a decírtelo. Te escribo una carta, porque siempre quise recibir una. Siempre tuya, Penélope P.D: Si tu respuesta es no, sabré entenderlo, pero si fuera sí, me gustaría invitarte (¡ay, qué dicha!) a caminar entre las petunias y lirios mientras brindamos con un vino violáceo” (Write like a Girl, 2020, pp. 22-23).

3 Me pidió que le tejiera un gorrito. De esos largos que le quedan bien a David Beckham. A él le gustaban y yo le prometí dos. Tejé uno, urgente, gris, de color apagado, combinable con otros colores usuales entre su uniforme y sus gustos. Se lo puso, se lo acomodó y no dijo mucho. No había cortesía para agradecer. Había un gracias implícito en que lo usara muy seguido y en que lo usara solo él. El otro gorrito, el negro, está a medio hacer y van dos inviernos que no lo termino. Él no lo reclama, no lo pide, no le importa. Yo busco que sea una excusa guardada en mi placard para cuando me sienta con necesidad de decir algo sin querer. Cuando necesite el contacto de saber que él está del otro lado para mí. A veces saco el gorrito a medias y lo acaricio un poco, como si estuviera acariciándole la cabeza, la fortuna de tenerlo cerca aunque no sea nunca una cercanía real. Porque él está viajando todavía, buscando un puerto que no tendrá nunca o no querrá reconocer que tiene en mí para siempre. (Write like a Girl, 2020, p. 26, 27)

puede verse la subjetividad masculina de Centón, que hace ghosting y orbiting⁴, tan comunes actualmente.

WLG: Sí, es un fenómeno que se da en la actualidad. Quisimos reírnos de eso y exponerlo. Ponerlo en palabras para que existiera y exorcizarlo, de algún modo. No sé si lo pensamos con la profundidad de hacer un paneo de subjetividades masculinas tóxicas. Creo que la escritura fue más un mecanismo para poder verlo. Como cuando vas a terapia y al contarlo te cae la ficha de qué está pasando. Contar la historia y que se pueda percibir lo que se vive.

Sobre la sección “Elija su propia noticia”

JG: *¿Con qué intención utilizan la ironía en el título de la sección?*

WLG: Con la nostalgia de los libros de “Elija su propia aventura”, solo que este recorrido no es una aventura para disfrutar.

JG: *¿Cómo seleccionaron las noticias? A pie de página se transcriben algunas de las noticias que componen la novela⁵.*

WLG: Tristemente, al azar. Cuando concebimos este apartado –que fue al final del proceso de escritura, en plena pandemia–. Abrimos los portales de noticias y no hizo falta mucho trabajo para encontrar los titulares –reales– que están en el libro. Lo peor es que no importa cuándo se lean porque no pierden su vigencia. Fue una jornada de trabajo de mucha conmoción. Lloramos, nos erizamos y necesitamos mucho coraje para hacer de ese pedazo de realidad una parte del libro.

4 “Y así, con tus idas y vueltas, que sí pero no, que no pero sí. ¿En serio, Centón? Ya me cansé de jugar a las escondidas. Te escribo para pedirte que me olvidés. No parece evidente que ya lo hiciste, con tu orbiting, tus ‘me gusta’ y comentarios en todas mis redes. ¿No podés dejarme simplemente en paz?” (Write like a Girl, 2020, p. 74).

5 “What: A) El tío la violó. B) Tenía un balazo en la espalda y un fuerte golpe en la nuca y su compañera había recibido un balazo en la nuca y tenía golpes en todo el cuerpo. C) Fue asesinada, descuartizada, quemada en una parrilla y arrojada a un contenedor. D) Se emborrachó y decidió tener sexo consentido en el baño con un compañero cuando los demás decidieron sumarse. E) Fue abusada en reiteradas ocasiones y obligada a ver pornografía” (Write like a Girl, 2020, p. 57).

Sobre la sección “Herencia hereje”/ “Mamushkas”

JG: *¿La recuperación de las genealogías femeninas tiene como propósito dar voz a quienes antes no la tuvieron? A pie de página se cita un fragmento de cada una de estas secciones⁶.*

WLG: Sí, pero también como modo de hacer consciente lo que habíamos heredado nosotras, es decir, la sección tiene que ver con lo que esas herencias hicieron en nosotras. Cada una dialogaba necesariamente, en esa escritura más libre del comienzo del proceso de escritura del libro, con sus ancestras. Había un hilo conductor en todas y cada una de nosotras que estaba queriendo decirnos a partir de lo escuchado, de lo chistado por lo bajo.

Sobre la sección “Conducta frente a la piñata”

JG: *¿Esta sección tiene, en alguna medida, la intención de tematizar subjetividades de infancias femeninas y madres en cumpleaños infantiles?⁷.*

WLG: También. Surgió espontáneamente en un texto de Constanza, y a partir de ese texto, cada una fue reconstruyendo sus memorias. Pero la intención también es bajar el tono de otras secciones. Este es el

⁶ Un fragmento de la sección: “Herencia hereje: ¿Y el idioma que nos dieron? Y yo que me creía tan libre, intento ahora en vano y desesperada reconstruirte para encontrar respuestas, me inmoló en este enredo de historias recompuestas, inventadas, resarcidas. Ensayo idiotamente cuál de todas las memorias se habrá correspondido mejor con lo que alguna vez sentiste” (Write like a Girl, 2020, p. 54).

⁷ “El caso es que la piñata en sí era un show, y yo que desde entonces me sabía buena para reptar el oportunismo, reconocía cada vez la ocasión. Vivísima, la tipa ensayaba unos sollozos a les más grandes, hasta que, conmoción de por medio, me dejaban llegar al centro de la rueda, total parecía darles lo mismo para conseguir rapiña. Grandísimo error, pobrecitos, lo que es desconocer a una verdadera actriz cuando se la tiene enfrente. Imagínenme a mí, princesa: yo y mis vestidos llenos de moños y cintas (divino legado de los ochenta), mis soquetitos. Estaba claro que lo mío iba a ser el fashionismo y no la pelea por la supervivencia. Sin embargo, quién podía negar mi habilidad para pasar de un estado catatónico al de deslizarme a lo rugby en medio del scrum, taclear si era necesario, perseguir a otre más pequeño y robar si la cosa se ponía dura, en nombre de un buen cumpleaños. Las piñatas en mi barrio, la vida misma, de nada valía entonces si no se traía algo de vuelta” (Write like a Girl, 2020, p. 29).

apartado del *stand up*, el que nos da vuelo en las lecturas en vivo, y es otra manera de reivindicar el humor en la “literatura seria”. La risa es también una postura política, la alegría lo es.

Por otra parte, también jugamos con el texto de Cortázar “Conducta en los velorios”, que hace un pequeño análisis de ese ritual social. Como los textos surgen de la idea de que en ese acto de la piñata se puede entender el “funcionamiento” del sistema capitalista, o es un pequeño estudio sociológico (o antropológico) lo linkeamos con el relato de Cortázar.

Referencias

Guzzante, M. (2017, 25 de marzo). Antología “Write like a girl”: el desierto está lleno de mujeres. *Diario Los Andes*. <https://www.losandes.com.ar/antologia-write-like-a-girl-el-desierto-esta-lleno-de-mujeres/>

López, J. (2020). *Escribir como una chica*. Juan López Textos. <https://www.juanlopeztextos.com.ar/2020/07/24/escribir-como-una-chica/>

Write like a Girl. (2020). *Y yo que me creía tan libre*. Vuelo de Quimera.

Write like a Girl. (2017). *Antología Write like a girl!* Peces de Ciudad.

Diálogo de lectorxs con Ariadna Castellarnau

Readers' dialogue with Ariadna Castellarnau

Luis Emilio Abraham

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
abraham@ffyl.uncu.edu.ar • orcid.org/0000-0002-6542-3157

Tomás Zanón

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
tomi.zanon@gmail.com • orcid.org/0009-0003-3933-4809

Resumen

Ariadna Castellarnau (Lleida, 1979) ganó el Premio Las Américas con *Quema* (Gog & Magog, 2015), un libro de relatos distópicos que comparten el mismo mundo y un clima posapocalíptico. Luego publicó *La oscuridad es un lugar* (Destino, 2020 y Emecé, 2022), donde se anudan el terror, la fantasía oscura, las relaciones familiares (una obsesión de la autora) y el protagonismo de algunos espacios que recuerdan a la Argentina. Este conversatorio se llevó a cabo por plataforma de *streaming* y fue una experiencia didáctica realizada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, organizada por la cátedra de Literatura Española III y protagonizada por las y los estudiantes, que entablaron un diálogo real con la autora luego de esa especie de diálogo imaginario que implica la lectura. Durante la conversación surgieron temas vinculados con los procesos creativos y los procesos de lectura literaria, emanados de experiencias concretas de la escritora y un grupo de lectorxs.

Palabras clave: narrativa, procesos creativos, procesos de lectura literaria, lectores empíricos, Ariadna Castellarnau

Abstract

Ariadna Castellarnau (Lleida, 1979) won the Las Américas Prize with *Quema* (Gog & Magog, 2015), a book of dystopian stories that share the same post-apocalyptic world. She then published *La oscuridad es un lugar* (Destino, 2020 and Emecé, 2022), where horror, dark fantasy, family relationships (an obsession of the author) and the protagonism of some spaces reminiscent of Argentina are knotted. This conversation

took place via streaming platform and was a didactic experience carried out at the Faculty of Philosophy and Letters of the National University of Cuyo, organized by the chair of Spanish Literature III and led by the students, who engaged in a real dialogue with the author after that kind of imaginary dialogue that reading implies. During the conversation, topics related to creative processes and literary reading processes emerged, emanating from concrete experiences of the writer and a group of readers.

Keywords: narratives, creative processes, literary reading processes, empirical readers, Ariadna Castellarnau

Este conversatorio con la escritora catalana Ariadna Castellarnau se llevó a cabo el 6 de junio de 2023 por plataforma de *streaming*. Fue una experiencia didáctica realizada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, organizada por la cátedra de Literatura Española III y protagonizada por las y los estudiantes, que entablaron un diálogo con la autora luego de leer una de sus obras. Más tarde se sumó Tomás Zanón, quien realizó la ardua tarea de transcribir.

El intercambio fue prolongado (casi dos horas) y la generosidad de Ariadna, digna de nuestro mayor agradecimiento. A continuación, se transcriben los principales pasajes respetando el tono oral. Aunque demore un poco la entrada en escena de los/las protagonistas, se incluyen los momentos introductorios, porque contienen información importante sobre Castellarnau y sobre la preparación de este evento como instancia didáctica.

Luis Emilio Abraham (LEA): *Antes de comenzar, quiero agradecer a la Secretaría de Extensión Universitaria de la Facultad de Filosofía y Letras por las gestiones de organización y a Gabriel Gómez por su asistencia técnica. Agradezco mucho también a los presentes, tanto a los estudiantes que se han comprometido de una manera muy entusiasta, como a la gente que no forma parte directamente de este hecho y nos está acompañando. Y, por supuesto, Ariadna, muchísimas*

gracias a vos por tu generosidad. Doy la palabra a mi colega Verónica Alcalde.

Verónica Alcalde (VA): *Hola, Ariadna, encantada. Primero voy a leer una semblanza muy breve sobre la autora, como la que publicamos en la difusión del evento. Ariadna Castellarnau nació en Lleida, Cataluña, en 1979. Según ella misma cuenta, creció en una granja y lo que hacía para entretenerse era leer y después escribir “secuelas o finales alternativos o historias paralelas”. “Por ejemplo: Ana Frank no muere en el campo de concentración y se convierte en una justiciera sanguinaria que venga la muerte de su familia” (autosemblanza en Revista Anfibia). Más tarde se especializó como lectora haciendo estudios universitarios de Filología (lo que acá llamamos “Letras”), planeó una tesis doctoral sobre Macedonio Fernández y se vino a la Argentina. Al parecer Buenos Aires la distrajo. Se quedó unos cuantos años, hizo periodismo cultural en medios prestigiosos, formó una familia y trabajó un tiempo en el Ministerio de Cultura.*

Inferimos nosotros de la información que hemos encontrado (después Ariadna nos podrá desmentir) que dejó su proyecto de tesis para virar hacia la escritura literaria. Y realmente le fue muy bien. Ganó el Premio Las Américas con Quema (Gog & Magog, 2015), un libro de relatos distópicos que comparten el mismo mundo y un clima posapocalíptico. En la contratapa, Mariana Enriquez lo describe como una “novela fragmentada, intensa y tenebrosa” y se refiere a su autora diciendo que “Castellarnau escribe sobre el fin como si lo conociera, como una testigo que sabe, intuye y lastima, que está rabiosa ante la muerte de la luz”. Luego publicó en España La oscuridad es un lugar (Destino, 2020 y Emecé, 2022). Se trata de un libro de relatos donde se anudan el terror, la fantasía oscura, las relaciones familiares (una obsesión de la autora) y el protagonismo de algunos espacios que nos hacen pensar en realidades latinoamericanas. En nuestra materia, en el programa, Castellarnau está entre las lecturas obligatorias y aparece presentada como una escritora de allá y un poco de acá. Los docentes y

estudiantes hemos preparado este conversatorio como una forma de concretar ese extraño diálogo que solemos entablar los lectores con los escritores a través de la lectura.

***LEA:** Voy a demorar todavía un poco la entrada en el asunto para contar cómo preparamos con los estudiantes este evento. Voy a referirme al diálogo imaginario con la autora antes de pasar al diálogo real.*

No hemos formulado las preguntas de los estudiantes, no las hemos pautado ni seleccionado. Nuestra intención es que el diálogo sea lo más genuino que se pueda y, entonces, tampoco dimos clases exponiendo nuestros propios análisis ni leímos crítica, en este caso. Quisimos evitar que en esta instancia se vieran empujados a replicar nuestro discurso docente. Pero sí hubo preparación y consistió fundamentalmente en recurrir a una herramienta que utilizamos en la materia para que los y las estudiantes puedan captar con profundidad sus propias experiencias de lectura literaria y registrarlas con toda la profundidad posible. En este caso, la consigna concreta fue que, después de leer el libro de Castellarnau que hubieran elegido, cada quien seleccionara algún momento que siguiera muy presente en su memoria por alguna razón. Que lo relejera, que volviera a ese momento y que tratara de explicar los motivos por los cuales le resultó especial¹. Hicieron la tarea con tanto entusiasmo y compromiso que los textitos que escribieron están llenos de reflexiones y chispazos que iluminan diversos fenómenos de la lectura literaria, como la construcción de significado, las emociones, los procesos de empatía o incluso algunos recuerdos personales y

1 Este y otros tipos de tareas cumplen una doble finalidad: didáctica y de investigación. Están orientadas a favorecer el aprendizaje de los/las estudiantes y a conformar una serie de muestras de procesos de lectura literaria para investigar. En ese sentido, este trabajo tiene conexiones con el proyecto *La lectura literaria en contextos educativos: emociones, imágenes mentales, socio-cognición*, subsidiado por la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado de la Universidad Nacional de Cuyo y destinado a estudiar la lectura literaria en situaciones pedagógicas a partir de metodologías empíricas.

experiencias de autoanálisis disparados por las situaciones narrativas, entre otros aspectos.

Hago una descripción poco sistemática y apurada a manera de devolución del trabajo de los estudiantes. Algunos lectores seleccionaron sus pasajes atendiendo a la relevancia que tuvo para ellos el significado que descubrieron. Un lector y una lectora me sorprendieron con sus reflexiones sobre el tema de la envidia entre miembros de una familia. Centrándose en relatos de Quema, ella dijo: “Ese fuego que quema todo es la envidia. La envidia es lo que hace que yo no soporte que otro tenga lo que a mí me falta, y tal vez de ahí vengan las ganas de quemar”.

Ariadna Castellarnau (AC): Muy bien, me encanta.

LEA: *Otras lectoras se centraron en su proceso emocional y me hicieron advertir matices, detalles narrativos, situaciones minúsculas, pero emocionalmente explosivas, capaces de detonar, en los personajes femeninos, la sensación de amenaza ante una posibilidad de violencia sexual, aunque sea mínima. En otros registros, me llamó la atención cómo pueden intervenir los recuerdos personales durante la lectura y desencadenar significados. Una lectora encauza su lectura del primer relato de Quema recordando una vieja relación con un novio controlador. Otra, a partir de un relato de La oscuridad..., se mete en un autoanálisis profundo del momento concreto en que descubrió que su madre no era un ser ideal. En otros lectores aparecen deseos, impulsos por tratar de revertir las calamidades, y se manifiestan de distintas maneras. Algunos lo hacen estableciendo complicidad con algún personaje en el que ven rasgos positivos. Otros lo hacen detestando a quienes ven como villanos. También están los rebeldes que tienen ganas de reescribir un texto, como hace un lector del cuento “Calipso” que, conscientemente o no, decide no hablar del final amargo para quedarse rumiando el momento en que el personaje masculino todavía podía cambiar para bien. Por último, hay quienes se imaginan en un diálogo directo con la autora. Una lectora le habla usando su nombre de pila:*

Ariadna esto, Ariadna aquello. Y hay lectores pedigüeños que desean y prácticamente le piden que escriba alguna de las tantas historias que quedan insinuadas como puntas de iceberg. Podemos ser peligrosos los lectores pedigüeños.

Ahora sí, vamos al diálogo real.

VA: *En primer lugar, queríamos darte la palabra, Ariadna, para que matices, corrijas, comentes lo que hemos dicho, pero dejarte una pregunta que nos hemos hecho y es si guardás y recordás algunos momentos o deseos que hayan hecho que dieras ese volantazo en tu vida y te fueras hacia la escritura de ficción.*

AC: Bueno, empiezo por lo último, que es lo más fácil de responder. Antes de irme a Buenos Aires, estudié Filología Hispánica, que en España sería el equivalente a Letras. Luego hice una especialización en teoría literaria, de dos años, y después empecé el doctorado. Yo me fui a Buenos Aires con una beca de doctorado que, en realidad, era para seis meses, pero ya tenía la idea de que seguramente me iba a acabar quedando mucho más, porque la verdad es que deseaba tener una experiencia, no solo en el extranjero, sino fuera de Europa. Yo tenía claro, cuando estudiaba, que quería irme de España, pero no a Francia o Italia, no a los lugares donde iban mis compañeros con becas Erasmus, que es el programa interuniversitario que existe acá para hacer algún curso afuera. Quería ir a lo que yo, en ese momento, llamaba Latinoamérica como si fuera una entidad uniforme, sin demasiado conocimiento, como corresponde a la visión que normalmente se tiene aquí cuando no se ha viajado allá y no se han visto las enormes diferencias que existen en el continente. Entonces se me dio y pude viajar allí: conocí a mi pareja (un argentino) aquí en Barcelona y además me dieron la beca. Cuando llegué ahí, en principio me inscribí en la UBA. Tenía mi consultor de tesis, que era Roberto Ferro, y empecé con el proceso de escribirla, pero en un momento, me sucedió lo que nos pasa a todos periódicamente: uno de esos momentos de crisis en que todo lo que pensabas y el camino que tenías trazado ya no se ven tan claros

y hacen aguas. Finalmente fue una crisis muy positiva, como suelen serlo. Las crisis son momentos muy buenos, momentos de cambio. Me sentí muy contagiada por el espíritu tan creativo de Argentina y todo lo que yo vi y sentí y experimenté: el teatro, la literatura. Yo venía de una ciudad que me parecía muy *cool*, muy cosmopolita como es Barcelona, un ambiente muy internacional con muchos amigos de todas partes, pero en Buenos Aires realmente sentí que lo que hacíamos en Barcelona eran ensayos. Ahí estaba la vida de verdad. Así que decidí dejar la tesis porque me di cuenta de que la academia no era lo mío, realmente. Soy una persona muy curiosa y con muchos intereses y, digamos, la fidelidad que te exige una vida académica en cuanto a las temáticas y tu campo de estudio no iba conmigo.

De hecho, yo siempre había querido escribir, y escribía. Cuando yo terminé la secundaria, mi idea era estudiar teatro para dedicarme a la dramaturgia. Pero, como vengo de una familia muy tradicional, a mis padres eso les pareció como en el siglo XIX: que las actrices eran sinónimo de prostitutas. Creo que les pareció más o menos lo mismo y dijeron: “No, no, eso no, no queremos que una hija nuestra caiga tan bajo”. Entre eso y filología, les pareció que la filología estaba bien y, durante un tiempo, tomé ese camino y me desvié bastante, porque la verdad es que Filología no es una carrera donde te enseñen a escribir, ni siquiera te acercan demasiado a la literatura necesariamente, al punto que para escribir me tuve que olvidar de todo lo que había aprendido. Así fue la decisión. Decidí dejar la tesis, dejar todo y lanzarme un poco al vacío, porque en ese momento eso representó, a nivel material, dejar el ingreso en euros desde España para llevar una vida bastante errática e incierta. Pero la verdad es que valió mucho la pena y no me arrepiento para nada.

Eso es lo que me preguntabas, Verónica, en cuanto a mi periplo. Luego, sobre las lecturas. Me gusta mucho todo lo que has leído, Luis. Poco puedo decir, porque esas lecturas pertenecen a los lectores; los autores no podemos opinar. O sea, los libros dejan de ser nuestros

cuando salen publicados. Eso parece un tópico, pero es verdad. No es que sea un tópico. Lo parece, pero es cierto. El libro lo puedes controlar mientras lo estás escribiendo y no se lo has mostrado a nadie. Apenas empiezas a abrirlo y dejas que intervenga una mirada extraña de alguien en quien confías, tu editor o tu agente, ese libro ya empieza a ser de otras personas. Y una vez que se publica, es de los lectores. A mí me suele suceder que las lecturas me resultan sumamente enriquecedoras, porque normalmente arrojan luz a rincones que yo no había visto. Muchas veces el escritor tiene sus puntos ciegos porque no sabe lo que está haciendo. Yo al menos no soy una escritora que controle absolutamente lo que hace, dejo mucho espacio al inconsciente, a lo instintivo, cuando escribo. Ahí es donde a mí me funciona mucho la lectura de los otros. Es como si realmente pusieran un foco a esas cosas que yo sé a un nivel no consciente, casi no verbal, y ellos logran verbalizarlo. Así que no tengo más que agradecer y, bueno, decir que tengo muchas ganas de responder todas las preguntas que quieran hacerme, encantada...

Luana Candeloro: *Hola, buenos días. ¿Cómo andan? Mi pregunta, más que nada sobre Quema, es si tiene pensado escribir una secuela o la considera ya una historia completamente cerrada.*

AC: Buena pregunta esa. No, de momento yo no tengo pensado escribir una secuela, si bien ahora estoy trabajando en una novela que tiene muchos puntos de contacto con *Quema*. Pensaba que estaba haciendo una cosa completamente diferente y me doy cuenta de que, en realidad, hay muchos puntos de contacto con algunos de los temas que aparecen en *Quema*. No personajes, pero sí temas. Yo creo que, en realidad, ahora que dices eso de las secuelas, al menos en mi experiencia, los temas de un escritor suelen ser limitados. Tenemos un rango concreto de obsesiones y los diferentes proyectos suelen orbitar alrededor de esos temas. Así que quizá en realidad todo lo que se escribe después de la primera obra es una secuela. Pero no, de momento, no tengo previsto hacer lo que es estrictamente una secuela.

Lara Pettignano: *Hola, hola, Ariadna, mucho gusto. Mi pregunta es sobre tu proceso de escritura, pero en relación con lo que acabás de contestar. Yo leí La oscuridad es un lugar y me encantó que, a medida que avanzaba el libro, me daba cuenta de que podía hacer conexiones entre los diferentes relatos. Fue un gusto ir haciendo relaciones, volviendo al cuento anterior. Me encantó. Y quería saber si vos planeás ese tipo de mecanismos o van surgiendo a medida que escribís el libro.*

AC: A ver, acá hubo un proceso consciente y otro inconsciente, como decía, o instintivo. Uno, el consciente, fue decidir hacer un libro de cuentos, pero que no fuera una especie de antología de cuentos diferentes, escritos en circunstancias independientes, como una carpeta Word de los distintos cuentos que pudiera tener ahí guardados, de tiempo atrás. Quería escribirlos específicamente para este libro. Eso significaba tener clara una serie de cuestiones. Un gran tema, para mí, es el de la familia, el de las relaciones humanas, también el del hombre o de la mujer en relación con el entorno. Eso requería poner en escena diferentes personajes que articularan diferentes relaciones: padres-hijos, parejas, hermanos. Eso sí que fue consciente: yo quería que de alguna forma estos cuentos se pudieran leer como una novela en el sentido de que, cuando acabaras el libro, tuvieras la sensación de totalidad, de haber hecho un viaje, un viaje con un sentido total. No es una historia, no es una novela, no es una historia clásica en tres actos, pero sí quise dejar la impresión de que todo pasa en un mismo universo y la sensación de unidad. Una vez tomada esa decisión, como decía antes, Lara, yo confío mucho en el poder del inconsciente. Parece que lo estoy diciendo desde un punto de vista muy esotérico, y a lo mejor lo es, pero confío mucho en ese gran pozo de monstruos, de sombras y, al mismo tiempo, de inspiración, que es el inconsciente, donde están todas esas cosas que tenemos reprimidas, todos nuestros miedos, pero también los fantasmas, lo que yo llamaba la sombra. Yo trabajo mucho desde ahí. ¿Y cómo lo trabajo? Simplemente trato de no ponerle mucha cabeza al momento en que estoy escribiendo, al menos no cuando escribo una primera versión de la historia. Trato de dejarme guiar por

el personaje, de no forzarlo. No es escritura automática, porque también controlo bastante la prosa, incluso cuando estoy haciendo una primera versión. Pero sí lo es en cuanto al seguir el personaje, seguir la historia, ver hacia dónde me va llevando. Obviamente después hay un proceso grande de corrección, de reescritura y, ahí sí, de conciencia, porque sucede a veces que hay mucho que corregir, no solo en cuanto a la prosa, sino también en cuanto a la estructura, en cuanto a las acciones de los personajes, las decisiones que tomé en ese estado mío en el que yo me dejo guiar por ese flujo del inconsciente. A veces me doy cuenta de que, a nivel narrativo, la historia necesita otra cosa. Pero, en una primera instancia, trato de no hacerme demasiadas preguntas. Creo que hacer demasiadas preguntas al principio ahoga una historia. Hay preguntas que hay que hacer después. Eso lo dicen incluso los guionistas. El mismo McKee dice que lo básico de un personaje es qué desea, pero a veces no es tan sencillo saber lo que desea un personaje. ¿Acaso es sencillo saber lo que nosotros deseamos como personas? A lo mejor nos toma toda una vida y años de terapia saber qué es lo que deseamos en el fondo. Con los personajes pasa lo mismo. A veces es necesario acabar el cuento o incluso acabar un primer borrador de la novela para entender qué es exactamente lo que desea y cuál es el conflicto de ese personaje. Entonces todas esas preguntas más conscientes trato de guardarlas para una segunda escritura.

Julián Matilla: *Hola, Ariadna ¿Qué tal? Mi pregunta surge a raíz de la lectura de Quema. Generalmente, con el género distópico yo estoy acostumbrado a ver el género a través de la ciencia ficción y no de lo fantástico. Entonces, quería preguntar cuál es la relación o tu relación como escritora con lo fantástico para imaginar el futuro y cuál pensás, en esa línea, que han sido lecturas influyentes para poder escribir ese libro o que influyeron en la escritura.*

AC: Yo siempre suelo decir que veo lo fantástico como un filtro. Voy a decir algo de lo, a lo mejor, después me desdigo, porque hay muchas opiniones. Por ejemplo, me acuerdo de una disputa entre Margaret

Atwood y Ursula Le Guin. Margaret Atwood no quería reconocerse como una escritora de distopías a pesar de que escribió no solo *El cuento de la criada*, sino otras como *Oryx y Crake*; y Ursula Le Guin, que además era muy amiga suya, le decía: “Bueno, reconoce ya que en realidad tú eres una escritora de ciencia ficción”. A Atwood le parecía que no y Ursula le achacaba que había algo de prejuicio con el género. Entonces, lo que voy a decir ahora lo digo consciente de que se puede discutir, pero yo no me considero una escritora de género en el sentido de que no trabajo el género de una manera pura. A lo mejor ningún escritor de género lo hace. No me interesa llevar una determinada historia a las reglas del género, sino que uso el género en beneficio de la historia, en beneficio de las cosas que a mí me interesan y, vuelvo a decir, a lo mejor es así como trabajan todos los escritores de género. Porque, en realidad, si pensamos en los escritores clásicos de ciencia ficción, en un Bradbury, por ejemplo, te das cuenta de que él es en realidad un filósofo, un poeta. Tiene una visión muy única de la realidad, del mundo que lo rodea, y la ciencia ficción o lo que él hace con ella es una forma de expandir todos los significados de sus historias. Yo pienso que un libro de cuentos como *Crónicas marcianas*, que produce tanto extrañamiento y se puede interpretar de tantas formas, no tendría esa riqueza si estuviera contado desde el realismo. Se puede interpretar desde el poscolonialismo, se puede interpretar desde lo que tú quieras, desde el sentido de la pérdida, desde el precio de la Modernidad, mil cosas. Yo creo que, si él hubiera optado por hacer una serie de cuentos que exploren eso de una forma mimética (a mí me gusta más hablar de géneros miméticos que de realismo), no habría sido lo mismo. A mí lo fantástico me sirve para llevar las situaciones sobre las que a mí me interesa trabajar a un extremo. Por ejemplo, voy a hablar de uno de los cuentos de *La oscuridad es un lugar*: “Al mejor de todos nuestros hijos”. A mí me interesaba hablar en ese cuento de qué significa ser un hijo adulto, de la condición de un hijo adulto, que no es la misma de cuando eres un hijo niño. Cuando eres niño o niña, la relación con tus padres es diferente. Pero hay ciertas dinámicas que se crean en la infancia con los

padres y a veces siguen en la edad adulta, de una forma tóxica. A mí me interesaba trabajar esos temas y podría haberlo hecho con otro tipo de relato en el que la protagonista vuelve a su casa y hay toda una cuestión familiar de tensión, de disputa, de una herencia o de lo que sea. Pero, para mí, la mejor forma de explotar todo esto y de trabajarlo era creando ese universo semi-mágico con los árboles. Porque lo que tiene lo fantástico es que trabaja desde los símbolos; tiene ese potencial de trabajar lo simbólico; todos los elementos fantásticos funcionan como grandes metáforas de la realidad y de los conflictos humanos. En el caso de “Al mejor de todos nuestros hijos” es muy evidente con la idea del árbol, las raíces, etcétera. Yo suelo trabajar así: tomo de lo fantástico lo que tiene de simbólico y metafórico. Y ya te digo que creo que con eso no soy nada original, seguramente es así como trabajaba Bradbury para hablar de los grandes conflictos del ser humano con el entorno, entre otras cosas.

Ana Colombo: *Hola, Ariadna, muchas gracias por estar. Te quería decir que me gustó mucho Quema. Yo no soy muy asidua de las distopías y me encerró en un mundo que me era totalmente desconocido, ni siquiera había visto una serie parecida ni nada, y me re gustó. Te quería preguntar cómo fue el proceso de escritura, si habías visto antes el hilo conductor de la historia de Rita, si lo ideaste después o a medida que fuiste escribiendo los relatos.*

AC: No, el hilo conductor de Rita fue una de esas decisiones que tomé después, una vez que el manuscrito estaba acabado. Porque, como decía antes, los lectores son también los que aportan mayor luz y te hacen ver cosas que a lo mejor como autora no te habías dado cuenta: estás tan cerca del texto, que es difícil ver. Es una cuestión de perspectiva. Y en el caso de *Quema* fue mi editora Vanina Colagiovanni, la editora argentina de Gog & Magog, la que se enamoró del texto y me dijo: “Pero, mira, yo creo que hay un personaje, que tú no te has dado cuenta, que se repite y que es el mismo, y este personaje, que es el de Rita, podría ser el hilo conductor de todo el libro, y de esta forma

también quedarían como mucho más unidas las diferentes historias que van componiendo este mosaico; es una novela-mosaico para mí". Así que hice el trabajo de volver a leer la novela con la mirada puesta en eso, en crear ese hilo. En realidad, fue bastante fácil porque lo había hecho, de alguna manera. Lo que pasa es que yo no me había dado cuenta de que en realidad ese personaje se repetía y de que yo estaba mostrando diferentes estadios de su vida, con diferentes nombres, pero era el mismo. Así que eso fue algo que hice después.

Ana Colombo: *O sea que el último cuento fue el último que escribiste, por así decirlo.*

AC: El último cuento fue el último que escribí, sí, y el primero fue el primero. Después, en el medio, el orden cambió. Pero, el primero sí fue la primera vez que yo me senté a pensar en ese mundo. Acababa de nacer mi hija, tenía un mes y yo me senté una tarde y tenía una idea... Imágenes. En realidad, tenía imágenes en la cabeza, la imagen de esa mujer en un parto, en esas condiciones, pero no sabía muy bien qué había afuera y por qué esta mujer estaba en la casa. Y, como decía antes, me fui confiando un poco a ver qué iba surgiendo en la escritura. Me acuerdo de haber estado escribiendo el cuento y de que surgió la idea de los fuegos, de los incendios y de haberme dado cuenta de algo entonces... Generalmente yo siempre empiezo con un personaje más que con una idea abstracta; no soy la escritora que se sienta a partir de una idea filosófica. Eso va surgiendo después, o sea, está implícito en el personaje, en las acciones. Pero, para mí, primero es el personaje. Entonces, tenía esa mujer que después fue Rita y simplemente fueron surgiendo los diferentes elementos: los fuegos, la idea de la tierra devastada. No sé si ya en el primer cuento se hablaba de los rezadores, pero también fue algo que surgió. Obvio que nada surge de la nada. En realidad, como decía Lacan, somos cajas de resonancia. Somos cajas de resonancia de cosas que hemos leído, de cosas que nos han marcado y formado. En el caso de los rezadores, para mí estaban conectados con algo de lo que hablaba Primo Levi sobre su experiencia en los campos

de concentración. Él decía que los mismos presos ponían diferentes nombres a los otros presos de acuerdo al grado de devastación al que hubieran llegado. Entonces llamaban “musulmanes” a esos presos que ya estaban prácticamente muertos en vida, que no se podían mantener en pie, que debido al frío estaban medio encogidos, balanceándose o temblando. Parecía que eran musulmanes porque se movían como los musulmanes cuando rezan su ritual. No eran musulmanes, pero ellos les llamaban así porque eran como los muertos en vida. Entonces, los rezadores vinieron de ahí. Fue algo que después asocié. Dije: “Claro, de ahí surgieron, surgieron de esa imagen”. Primo Levi lo describe mucho mejor de lo que yo lo estoy haciendo. Es bastante impresionante cómo él habla de estos seres.

***Julieta Suárez Vergara:** Mucho gusto. En realidad, yo tengo una pregunta también sobre el proceso de escritura. Cuando empecé a leer Quema, leí sin contexto. Yo, en realidad, me esperaba una historia como con un mismo hilo, que no esté fragmentada, y se me ocurrió consultarte qué es lo que hizo que surgiera esa idea, la decisión de fragmentar la historia en vez de seguir un mismo hilo, un mismo relato con un mismo personaje, como una novela más típica, por así decirlo.*

AC: Bueno, mira, yo aquí tengo una doble respuesta, una doméstica y otra estética. Empiezo por la estética, así me curo en salud y entonces la doméstica quizás no suene tan doméstica. La primera, la estética, es lo que a mí me empezó a interesar cuando me di cuenta, como le comentaba a tu compañera, de que ahí había más mundo a partir de que escribí el primer cuento. Empecé a vislumbrar que ahí había más mundo, que no se acababa todo en esa casa con esos dos personajes. Entonces mi idea fue: “Bueno, voy a ser una exploradora, voy a ver qué hay afuera”. Mi voluntad se volvió indagar, buscar otros personajes y armar esta novela-mosaico que diera cuenta de ese mundo. No quería seguir solo a un personaje, sino dar cuenta de un mundo haciendo foco en las relaciones humanas en ese espacio, en ese escenario baldío, distópico, y mostrar personajes supervivientes que vivieran diferentes

situaciones. Pero, bueno, como dije antes, hay también una explicación doméstica. Yo acababa de ser madre en ese momento, tenía una hija muy pequeña; entonces, la forma fragmentaria era muy accesible para mí, porque me permitía tener momentos de escritura muy concentrados y luego parar. Quizás, una novela más clásica, como tú dices, con una trama más compacta, me hubiera costado mucho más. Es decir, también está el conocerse un poco las debilidades y las fortalezas como escritora. Pero lo cierto es que después me di cuenta de que esta cosa fragmentaria, como tú dices, me gustaba, me gusta. Me gusta lo caleidoscópico, quizás por mi propia curiosidad, eso que me impidió seguir la vida académica, que es la dispersión que a veces tengo con tantas cosas que me llaman la atención. De hecho, la novela que estoy trabajando ahora no es como *Quema* porque sí hay una historia y hay una unidad de tiempo, una unidad de lugar y muchos personajes, pero también tiene algo parecido a *Quema*. Me interesa explorar la historia desde todos los prismas posibles, desde todos los matices posibles. Entonces, en *Quema*, por ejemplo, me permitía explorar el mundo desde diferentes historias, lo que me producía una sensación de amplitud. En la novela que escribo ahora lo que hago es explorar este suceso que está pasando en este día, pero desde diferentes miradas, de manera que después el resultado también sea poliédrico.

Agustina Muñoz: *Hola, Ariadna, ¿cómo estás? Yo tenía una duda sobre La oscuridad es un lugar. Cada vez que terminaba un cuento, yo terminaba con una sensación muy particular. Entonces, quería saber si vos tuviste la intención de dejar una sensación en el lector o vos misma tenías esa sensación cuando lo terminabas, o si simplemente tenías la sensación de “terminé un cuento”.*

AC: Bueno, quizás podrías decir la sensación. No pasa nada, pero por ahí me ayudaría a contestarte mejor la pregunta ¿Tiene que ver con los finales abiertos?

Agustina Muñoz: *Sí, también... Pero no solo eso, sino que el final de cada personaje era bastante desolador, bastante oscuro.*

AC: Claro, yo me puedo hacer cargo de la sensación que el cuento tiene en mí. Yo admiro mucho a los escritores que pueden tener el control o que pueden prever la sensación de los lectores. A mí eso me parece increíble, porque me cuesta más, me cuesta más jugar con el lector en ese sentido. O sea, sí puedo con la cuestión de la información, pensar cómo gestionarla en el texto, el trabajo con la atención, etcétera. Ahí sí puedo. Pero, cuando escucho hablar a los escritores sobre las sensaciones que le quieren transmitir al público, a mí eso me parece muy complicado, porque realmente cada lectura es única y responde también a las experiencias del lector, a las experiencias vitales. Eso, para mí, es muy difícil de prever. Solo puedo dar cuenta de mis sensaciones y yo necesito que a mí la historia me impacte de alguna manera, tener una relación visceral con lo que estoy escribiendo, que me impacte físicamente. De hecho, no hablo de algo mental, hablo de algo físico, de una relación física con el texto. Un gran baremo cuando estoy escribiendo, para saber si la cosa funciona o no, es ver si a mí me está impactando, si a mí me está haciendo sentir algo físicamente esa historia. Si no es así, es que la historia está muerta y no tiene sentido.

Eso en cuanto a las sensaciones. En cuanto a los finales abiertos, eso es algo que he hablado mucho y con lo que discrepo un poco. Para mí, todos los finales son abiertos. Incluso esas historias que dejan las cosas atadas, como se dice ahí en Argentina, con un moño (me encanta esa expresión), también tienen final abierto. Las novelas de Jane Austen que acaban con el casamiento de los protagonistas tienen final abierto, y ella lo sabía muy bien, porque era una mujer muy sabia y en realidad hablaba de otra cosa, no hablaba de matrimonio, hablaba de cuestiones que tenían que ver con el orden social y las clases sociales. Hacía acabar las historias con el matrimonio porque les daba a los lectores lo que aparentemente deseaban y ella quedaba cubierta como mujer escritora en esa época, pero ella sabía que la verdadera historia empezaba después del matrimonio. Digo esto porque es para mí como el paradigma para discutir los finales abiertos y los finales cerrados. Queremos saber si Darcy se va a casar con Elizabeth o no. Bueno, sí, se

casan, listo, final, moñito. Pero también es una historia con un final abierto. Sabemos que hay bastantes indicios de que ese matrimonio va a acabar mal. Así que yo discrepo con la idea de final abierto. Me parece que, en realidad, se está hablando de otra cosa, de si el escritor está dando o no al lector todas las piezas, y yo decido no dar todas las piezas. Ahí sí hay una decisión consciente, porque lo que a mí me gusta es que el lector complete ese significado o ese cuento con su propia imaginación. Entiendo la escritura como algo de a dos. O sea, en la escritura está contenido el lector. Antes decía que no puedo prever las reacciones del lector, pero eso no significa que yo no lo tenga muy en cuenta. Es que no es algo solo mío, no solo estoy escribiendo para mí, sino que estoy escribiendo para alguien más. Entonces el lector siempre está contenido en la escritura y a mí me gusta el hecho de que el lector pueda completar. Hago eso también porque me parece que es un regalo. A lo mejor no lo es, a lo mejor para muchos lectores es odioso, pero yo, como lectora, ya no como escritora, prefiero esos cuentos que me dan la posibilidad de completar el sentido, que me permiten hacer mi propia lectura ética, política, estética, ideológica, del tipo que sea. Para mí un cuento muy paradigmático en ese sentido es uno de los más conocidos de Flannery O'Connor, que en español se titula "Un hombre bueno es difícil de encontrar". Hay una familia que es asesinada por un psicópata. Es un cuento desolador y terminan todos muertos. Pero al final hay una frase muy enigmática del asesino, que es un personaje muy extraño. Es un asesino, es un psicópata, pero al final hay algo muy ambiguo con el título del cuento, porque parece que el hombre bueno al que se refiere Flannery es él, en realidad. En pocas páginas logra una cosa maravillosa: un cuento totalmente escurridizo. Cada vez que lo leo le encuentro un significado nuevo, y yo creo que eso tiene que ver con que Flannery O'Connor no lo cierra. Ella era una mujer cristiana con ideas bastante excéntricas sobre la religión y obvio que es posible entrever un poco su cabeza, su ideario, en el cuento, pero el final lo deja en manos del lector. Eso a mí me gusta mucho como apuesta estética y ética, las dos cosas.

LEA: *Quisiera decir algo que se me despertó con la pregunta de Agustina y con tu respuesta, Ariadna. A mí lo que me pasa personalmente, lo que me pasó con muchos finales de los cuentos de La oscuridad es un lugar, es un shock emocional muy ambiguo, que me hace incluso renunciar a lo que yo querría, o reverlo. Yo querría que determinados personajes sigan vivos, porque es lo que yo quiero, pero esos personajes deciden o parecen sentir otra cosa... Tal como los describe la narradora, metiéndose o identificándose con ellos y mostrándonos lo que piensan o sienten, los personajes no la están pasando mal yéndose a otro mundo, pasando como a otra dimensión. Entonces, tengo un dilema: está pasando algo que yo no quisiera y no sé si renunciar a ese sentimiento, o empezar a asumir que a lo mejor la muerte o eso que les pasa, sea lo que sea, no es tan terrible. Me pasó con el cuento “La oscuridad es un lugar”; con “Calipso” no tanto; pero sí, muchísimo, con “De pronto un diluvio” y “Al mejor de todos nuestros hijos”, que me aterró pensando que eso podría pasar en Mendoza por lo seco del paisaje y los frutales. No sé si viajaste mucho por la Argentina en auto, pero ese cuento me sonó a Mendoza y me causaba espanto: “No, no. No somos esto. No me va a pasar algo parecido acá”. Casualmente, este año, por muchas lecturas y cuestiones que circulan en nuestros días, se dio varias veces en clase la discusión sobre la muerte en la cultura actual, que es bastante estúpida en ese sentido y a veces parece actuar o evaluar las cosas como si la muerte no fuera un hecho tarde o temprano, o con fantasías de inmortalidad. No sé qué pensás, si te resuenan estos problemas...*

AC: *Sí, sí me resuenan. Primero voy a contestar algo sobre “Al mejor de todos nuestros hijos”. Ese paisaje es Lleida, mi lugar natal. Pero, bueno, ahora que me dices que se parece a Mendoza, es cierto, se parece un poco. Es más pequeño Lleida, en el sentido de que no tiene esa amplitud, como nada la tiene en Europa. La amplitud es cosa de Argentina. Lo de la muerte no, no lo había pensado nunca, pero sí que mientras hablabas pensaba en que es muy complicado matar a un personaje, ¿no? Esto conecta con lo que ahora estoy escribiendo. Estoy*

planteándome dónde tiene que acabar un personaje y no lo sé todavía. Estoy en esa disyuntiva y el otro día me lo preguntaba. Decía que, bueno, si es una muerte tiene que tener algún sentido narrativo, y si decido salvarlo, también debe haber un porqué. Hay una decisión que para mí trasciende lo simplemente impactante y tiene que ver con lo ético. Si voy a mantener a este personaje vivo, no es para ser complaciente. A mí no me gusta como escritora ser complaciente, no me gusta que los escritores sean complacientes conmigo, no me gusta cuando leo literatura complaciente, me doy cuenta enseguida, la huelo. No es exactamente igual al problema de lo previsible. A veces hay historias que tú ya sabes que van a acabar mal y lo ves desde el principio. En *Cumbres borrascosas*, sabes desde el principio que no va a acabar bien, que esa historia de amor va a ser un infierno, pero el final sigue siendo no complaciente. Puedes prever, pero no es complaciente. De hecho, los personajes son bastante desagradables y el final es durísimo, y bastante desolador también porque es una historia de amor entre dos personas que realmente son tremendamente egoístas. Pero bueno, vuelvo a la cuestión de la muerte. Es verdad lo que dices. En nuestra cultura, la muerte es algo a lo que, no solamente le tenemos miedo, cosa que lógicamente se le puede tener a la muerte, sino que está totalmente apartada, no la miramos a la cara, no velamos a los muertos como se hacía antaño en los pueblos. La muerte es algo que se ha vuelto muy aséptico. Entonces, no hay contacto con la muerte. Yo no sé cuántos muertos habéis visto vosotros. Yo he visto una, mi abuela, en toda mi vida. Y pienso en mi madre: ella no sé cuántos muertos habrá visto, pero muchos, muchísimos. Entonces sí había ese contacto. Yo creo que se naturalizaban mucho más las cosas, si bien la muerte debía ser igualmente aterradora porque es lo desconocido. Pero yo no sé si hay tanto de eso en mis cuentos. Sí que me puse a pensar en que matar a un personaje es una de las decisiones más complicadas, creo, a las que se enfrenta una escritora porque, como te decía, se juega mucho ahí. No solo es el final del personaje, sino quién es ella como escritora. Es decir, ¿voy a matar a este personaje por una cuestión tremendista,

porque me parece que así va a ser más impactante, o simplemente porque no sé cómo acabar o porque realmente tiene que morir? Y si tiene que vivir, ¿por qué tiene que vivir? Sí, es bastante complejo ese asunto.

LEA: *Entonces pasan como a otra dimensión.*

AC: Pasan a otra dimensión, sí.

Candela Dalvit: *Hola ¿Qué tal? Yo quería primero decirte que leí La oscuridad es un lugar y me gustó muchísimo, y quería hacer una pregunta sobre una interpretación que yo hice cuando finalicé el libro y saber si estoy en lo correcto y si fue premeditado ¿Puede ser que el número par sea bastante importante en el sentido de que, primero, son ocho cuentos y, segundo, cada dos cuentos se repite una temática bastante importante?*

AC: No lo había pensado nunca, no. Pero, bueno, quizás hay algo de superstición por mi parte. A mí me gustan las cosas... Me has hecho pensar en eso de los números pares y es verdad que yo tengo como una obsesión con eso de lo par, de que nada quede descolgado...

Candela Dalvit: *Si querés te digo lo que yo vi.*

AC: Sí, sí, sí. Me interesa muchísimo.

Candela Dalvit: *En los dos primeros, vi que un personaje es como fantasmal y, en el segundo, monstruoso, que desaparecen o que son sobrenaturales. En “Marina fun” y “De pronto un diluvio” vi como que la visión de los personajes al principio era desde arriba. Después, en “Al mejor de todos nuestros hijos” y “Los chicos juegan en el jardín” vi eso de las plantaciones. Y en los dos últimos, vi alegorías de dos personajes bíblicos del Antiguo Testamento que son Noé y Moisés.*

AC: Es verdad, es cierto. Mira, eso que estás diciendo, Candela, va en sintonía con lo que he dicho sobre el inconsciente. Porque los cuentos los ordené yo, no los ordenó la editora. Entonces, yo sentía que había una música cuando los ordenaba. El cuento este tenía que ir aquí,

porque sí, y el otro tenía que ir allá, no sé muy bien por qué razón. Ahí, de nuevo, no me puse muy mental, sino que los fui organizando un poco por cómo me sonaban. Ahí está, como decía antes, que las lecturas de los lectores son tan enriquecedoras, porque a los escritores nos hacen ver cosas que no habíamos captado en un nivel verbal consciente. Pero lo veo. No había pensado lo de los números pares, por ejemplo, pero eso seguro que sí, la ordenación seguro que responde a lo que vos estás comentando.

Candela Dalvit: *Bueno, no sabía si había sido premeditado y por eso pensé que tal vez estaba sobreanalizando, pero no.*

AC: No, no, para nada. Como te digo, no fue premeditado, pero sí que había un intento de escuchar un poco la música interna de los cuentos y ver cómo se iban formando esas relaciones entre ellos a la hora de ordenar el libro.

Isabella Pereira Lima Moura: *Buen día, un gusto conocerla. Soy brasileña, así que le pido perdón por el idioma. Me gustó el libro La oscuridad es un lugar y, cuando lo leí, sentí eso de las relaciones familiares y, principalmente, la dificultad con la paternidad: ¿qué pasa con los padres que son abusivos, provocadores de intrigas entre los hermanos, tienen problemas psicológicos o no aceptan a sus hijos o simplemente son ausencias? Me encantaría entender de dónde has sacado esas ideas, porque poniendo problemas que son comunes en nuestra sociedad se afecta de gran manera a cada lector. Y quería aclarar que me tocó mucho la dedicatoria. Al principio empecé a leer el libro como escrito a tus padres, pero después parece como una ironía que torna el libro, quizás, más oscuro.*

AC: Mira, hay mucha ironía y mucho amor, las dos cosas, en esa dedicatoria. Haciendo un pequeño paréntesis personal, he tenido una historia compleja con mis padres, como muchas personas. La relación padres-hijos, para mí, es la relación más complicada, más aún que la de pareja, porque las parejas no funcionan y puedes dejarlo, pero los padres siguen siendo tus padres. Y no solo eso, sino que además una

carga con los padres introyectados toda su vida, porque una cosa son los padres reales, las personas reales, y otra cosa son los padres introyectados, los padres que llevamos en nuestro interior y que son esas figuras que, como dice la terapia, hemos introyectado y siguen hablándonos, aunque estén muertos. No es el caso de mis padres, que todavía viven. Pero digo... Obviamente, como adulta, hace mucho tiempo que ellos no tienen un peso en mi vida y, sin embargo, están esos mandatos que vienen de los padres y que siguen condicionando de alguna forma la existencia. Las personas que, quizás, no lo viven, es porque no han hecho análisis; si hicieran análisis se darían cuenta de que es así. Pero bueno, vuelvo a lo que decía antes, que la relación padres-hijos es una de las más complicadas. Solo hace falta leer los cuentos tradicionales que están llenos de padres abusivos, de padres que abandonan a sus hijos. Los niños de los cuentos tradicionales son niños desamparados. Y yo creo que ahí se está hablando de algo, que es ese vínculo que nosotros idealizamos. Yo soy madre, y como madre trato de tener una relación muy sana con su hija, pero dejo mi experiencia personal al margen y voy a teorizar un poco sobre esto en base al conocimiento que puedo tener a través de lecturas y de la propia observación de la vida. Decía que es una relación muy complicada, es una relación en la que intervienen o pueden intervenir factores de dominación, los abusos de poder y eso es lo que vemos, como comentaba, en los cuentos tradicionales. Me parece que lo que de alguna forma tratan de expresarnos estas historias, que nos pueden parecer sumamente crueles, es que todos esos vínculos que se romantizan como si el amor, por el simple hecho de ser padres, estuviera dado, no son así. Todo lo que nosotros, desde un mundo plenamente burgués en el que la familia es el centro de un ideal, seguimos idealizando, a pesar de que tenemos muchas pruebas de que no es así, está cuestionado en los cuentos tradicionales. Nos vienen a decir: no, no, nada está dado. Tú puedes ser hijo de unas personas y esas personas te pueden abandonar, te pueden dañar, pueden abusar de ti, pueden hacer lo que quieran como adultos en su relación con un

niño. Recuerdo que, desde pequeña, leyendo los cuentos clásicos, los de Grimm, los de Perrault, siempre me impresionaban mucho esas relaciones tan dañinas dentro de la familia, y me parecía que ahí, más que crueldad, había mucha sabiduría. No había una crueldad gratuita, sino que había una mirada muy sabia sobre esos vínculos, sobre el potencial destructivo de la familia. Y a nivel psicoanalítico, entonces, te diría que, claro, la familia es lo que tenemos que trascender para poder individualizarnos. Hay muchos estudios que trabajan sobre eso, también sobre la cuestión de por qué hay este tipo de familias en los cuentos y cuáles son las funciones de los padres, etcétera. Pero el caso es que a mí, como niña lectora de esos cuentos, siempre me había impresionado mucho eso, cómo salían retratadas esas relaciones paterno-filiales, y me obsesionaba. Así que yo creo que me viene de ahí, de esas lecturas.

Vanesa Cano: *Lo que yo quería preguntar ya está de alguna dicho en otras respuestas. Quería preguntarte si tu decisión sobre los finales tiene sobre todo la intención de mantener el suspenso, pero vos decís que es más bien para que el lector complete. Yo lo había pensado, quizás, como una forma de hablar de la complejidad de las relaciones humanas, los procesos inconscientes. Eso por un lado. Y por otro, al principio dijiste que para escribir tuviste que olvidarte de todo lo que habías visto en tu carrera. Me gustaría saber qué hay detrás de esa afirmación.*

AC: Bueno, mira, para empezar, me tuve que olvidar, no de las cosas que había leído de ficción, pero sí de bastantes... Sobre todo estaba pensando en la carrera de teoría literaria. No sé cómo se sigue enseñando la teoría literaria hoy, pero cuando yo estudiaba era todo el estructuralismo, la muerte del autor, el texto. Y bueno, el mero hecho de convertirme en autora... O sea, yo en un momento me fasciné con el concepto de la muerte del autor, pero después me recuerdo leyendo una novela de Eugenides que se titula *La trama nupcial*, que es una novela bellísima, muy divertida, y la protagonista es una estudiante de teoría literaria. El narrador habla a través de ella, porque es una

narración focalizada, y dice algo así como que Madeleine (se llama así) pensaba a menudo en los teóricos de la literatura, en los que habían disertado sobre la muerte del autor, y los imaginaba a todos como niños a los que les habían hecho *bullying* de pequeños. Entonces todo ese odio lo habían canalizado hacia la figura del autor para matarlo. Porque, realmente es algo... Ahora lo pienso y digo “cómo no va a ser importante, cómo no va a ser determinante el autor para el texto”. El autor, la vida del autor permea el texto, puedes olvidarte, puedes no conocer nada del autor, pero lo permea, es así. Entonces, me tuve que olvidar de todas estas herramientas intelectuales, conocimientos, lecturas que me inhabilitaban. Porque casi era de mal gusto ser escritor para un estudiante de teoría literaria. De buen gusto era teorizar sobre la literatura, pero hacerla era ya otra cosa. Así que eso para empezar, para empezar y para acabar: eso es lo más determinante. Yo reivindico mucho lo lúdico en la escritura. No la concibo como algo grandilocuente, sesudo. Eso me parece incluso muy masculino, esa idea tan hiperbólica del escritor. Yo lo concibo como algo mucho más lúdico, como un ejercicio de la imaginación, trabajos o no con lo fantástico. Y todo ese contacto con esa parte más luminosa, más lúdica, más espontánea, más visceral, fue todo un aprendizaje. Por eso decía que me tuve que olvidar de todas esas lecturas a la hora de escribir, ponerlas en su lugar.

VA: *Gracias. Hay algunas chicas acá que escriben y tu ejemplo lo tienen muy en cuenta ahora a partir de lo que has dicho.*

Giuliana Medina: *Yo leí el libro Quema y mi pregunta... Más que nada, yo noté que en muchos de los cuadros, no sé si en la mayoría, los personajes no tienen nombre, son nombrados con características, como amarillo, rudo, el galés. Entonces, entre otras cosas, yo creo que no tienen nombre porque es un mundo donde la humanidad ya no es humanidad. De hecho, muy pocos personajes presentan a veces rasgos humanos. Para mí, la pérdida del nombre tiene que ver con Primo Levi, porque una de las primeras cosas que hacen cuando lo envían al campo*

de concentración es quitarle su nombre y lo cosifican. Mi pregunta es si hubo una motivación para no ponerle los nombres o si fue casualidad.

AC: No, no. No fue casualidad y está súper bien observado lo de Primo Levi porque lo tenía muy presente, eso de quitarles el nombre. De hecho, hay toda una operación, no solo con eso, sino con el lenguaje. Yo quería un lenguaje muy despojado, casi reducido al hueso. Y como parte de esa operación también estaba la cuestión de los nombres. Despojarme del nombre y reducirlo, pues, a lo que es: si es galés, es el galés. La única que tiene un nombre es Rita. También me ayudaba a darle a la novela esa vaguedad que yo quería en cuanto a la ubicación. Quería que fuera un territorio incierto, que el lector no supiera muy bien dónde ubicarlo, a pesar de que para mí tiene mucho de Buenos Aires, perdón, de Argentina, pero también de los paisajes... Hay una mezcla para mí de los paisajes de mi infancia con ciertos paisajes argentinos. Pero, bueno, iba por donde tú dices el tema de los nombres.

Alejo Wozniak Laffont: *Bueno, primero es un placer enorme. Mi pregunta es si tenés un rito para escribir. Escuché que dijiste que vos agarrás un personaje y como que te dejás llevar por él. Pero pregunto más bien si tenés un horario, una forma de escribir, si te sentás y hacés una lluvia de ideas. Por ahí va mi pregunta, si tenés un rito.*

AC: Mira, no, un rito no tengo porque trabajo mucho, tengo una familia, entonces la escritura va acomodándose un poco al resto del día, va incluso un poco a remolque a veces. Me gustaría que ocupara un lugar más central, pero ahora mismo con el trabajo es muy complicado vivir de esto. Si bien vivo de la escritura, no vivo de lo que hagan mis libros, sino de otras cosas relacionadas con la escritura. Y también por eso lo fragmentario. Es un sistema que a mí me sirve para seguir escribiendo y seguir manteniendo mi vida. Eso es lo que se refiere a la rutina, pero no tengo un rito. A mí me encanta cuando leo a los escritores que dicen que a la mañana, a tal hora, de tal a tal. Yo voy acomodándome cuando puedo. Intento escribir cada día, pero voy robando tiempo al trabajo para escribir. Y, después, la verdad es que va

cambiando. Ahora con la novela creo que también el proceso de escritura va mutando. No siempre es igual y en cada proyecto es diferente. A medida que una va madurando como escritora también se vuelve distinto. Ahora, en realidad, el proceso que estoy siguiendo es, como decía antes, que tengo varios personajes en escena y sé más o menos hacia dónde van algunos; otros no. Pero dejo que me guíen ellos. Me siento y empiezo a escribir. A menudo tomo una palabra, alguna imagen que me guste y que me sirva de impulso y veo hacia dónde me lleva. Algo vinculado con el personaje y, a veces, ya te digo, puede ser una palabra. Empiezo por ahí, por una pequeña frase, una pequeña frase que me produzca un impacto. Siempre para mí es clave ese impacto emocional. Si esa frase impacta en mí, sé que va a venir otra y después otra y todas las frases van a ir creando una situación y voy a ver dónde está el personaje. Generalmente es una frase corta, impactante, que me sirve primero para crear una reacción emocional y a partir de ahí empiezo. Ese es mi sistema. Me gustaría poder decir algo un poco más técnico, menos extraño, pero ahora es lo que estoy haciendo. Así es como escribo.

Alejo Wozniak Laffont: *Es la respuesta que quería. No quería algo técnico. Quería que fuera una respuesta así, más honesta.*

Joaquín Silisqui: *Bueno, buen día. Yo quería preguntarle algo en relación con el cine. Nosotros, en nuestra materia, en la unidad previa a sus obras, vimos a Pedro Almodóvar. Y yo escuché que usted mencionó a Robert McKee, que es un experto en construcción de guión. Entonces, no sé cuánto influye el cine o qué tanto aprende la narrativa del cine y qué tanto influye en su escritura.*

AC: De hecho, doy clases de escritura y a veces trabajo con el cine y con McKee porque sirven mucho para centrar a los alumnos. Con personas que no tienen conocimientos de narratología o de construcción de personajes, sirven para explicar qué es un conflicto, cosa que a veces no es tan sencilla. Para nosotros a lo mejor es muy simple: conflicto interno-conflicto externo; pero hay estudiantes a los

que no les resulta tan sencillo y, en general, los profesores de guión lo tienen muy claro. Porque ahí está la técnica. Todo lo que yo estoy expresando de esta forma, como decía antes, un tanto esotérica, ellos consiguen volverlo muy material, muy técnico, y eso está muy bien. No es que yo utilice eso de manera consciente. Yo no construyo personajes siguiendo las técnicas de McKee. Pero son conocimientos que están ahí cuando me pongo a escribir. ¿Cuál era la segunda pregunta?

Joaquín Silisqui: *Si tenés una película favorita o cosas así que te hayan inspirado.*

AC: Uy, claro... Por ejemplo, hay una serie que me parece una puta maravilla, porque además hace cosas que dicen que no se pueden hacer a nivel de guión. Son pocos capítulos: *Midnight Mass*, de Mike Flanagan. En español se tituló *Misa de medianoche* y tiene una premisa que es un *high concept* total que me da mucha envidia de cómo no se me ocurrió, pero qué bien que se le ha ocurrido a él porque lo hace muy bien. Es una serie que parece una novela. Tiene una escritura de guión densa, como si se tratara de una novela: hay largos parlamentos de los protagonistas, etcétera. Si la veis, vais a entender por qué me gusta tanto. Tiene muchos puntos de conexión con cosas que yo escribo. Me gustaría poder decirte más referencias, pero es que tengo tantas que no acabaría nunca. Quería daros alguna cosa concreta que me ha gustado mucho.

Ornella Dolcemáscolo: *Hola, primero que nada, muchas gracias por estar acá. En la oscuridad es un lugar pude percibir mucho la aparición y participación de niños y niñas. Veo que en tu escritura tienen mucho valor las infancias, que juegan un rol simbólico, porque su actuar está totalmente desdibujado, no actúan como niños, son más observadores, están en un estado de supervivencia constante. Y, por eso, te pregunto: De esta forma, ¿vos buscás impactar para llegar a una crítica social cruda de la realidad que hoy en día se está viviendo?*

AC: En realidad, no. Entiendo que se puede leer así, pero no es algo que haga con esa intención, sino que a mí me interesan mucho los

personajes niños y adolescentes porque son seres en formación y tienen una potencia que quizá los personajes adultos no poseen. Sobre todo, la adolescencia como esa búsqueda de la identidad. Como decía Aristóteles, son seres totalmente en potencia, no en acto, están en potencia y en esa potencialidad yo les veo una riqueza y unas posibilidades inmensas. Por eso me gustan y también siento que empatizo mucho con los conflictos de los personajes niños y adolescentes. También hay un tema que estoy pensando ahora mientras hablo contigo. Me doy cuenta de que es algo que me han preguntado muchas veces: ¿por qué escribo sobre tantos niños en su relación con adultos? No es tu pregunta, tu pregunta es muy buena y superatinada, pero quiero decirlo aquí también aprovechando que has abierto este tema. Hay algo que me da mucha gracia cuando me preguntan eso, porque digo: “Claro, no me preguntarían lo mismo si trabajara con personajes adultos”. Parece que, cuando crecemos, el pacto que tenemos que hacer para ser adultos es traicionar al niño y al adolescente que fuimos, matarlo: no somos más esa persona. Pero yo no lo creo. Yo creo que tenemos todas las edades en nosotros. Seguimos teniendo cinco, seis, siete, ocho, nueve, catorce años. Y la prueba está en que tenemos momentos en los que nos encontramos en alguna situación que hace que revivamos un miedo, un complejo de los catorce años, y eso es algo que nos pasa tengamos cuarenta y tres, como tengo yo, o tengamos sesenta. Para mí es muy bonito poder trabajar con personajes niños y adolescentes porque me sirven para contactar con la niña, con la adolescente. No la niña autobiográfica. No la niña que yo fui, sino mi mirada de niña, mi experiencia de niña y mi experiencia como adolescente. Eso me parece muy rico. Es una lástima limitarnos como escritoras a la experiencia adulta. ¿Por qué es más válida la experiencia adulta que la experiencia de un niño? También ahí hay algo político. Se suele considerar que el niño es un ser en espera de convertirse en lo que tiene que ser, y eso es una mirada adulto-céntrica del mundo que tenemos en nuestra sociedad e implica poco respeto a

la infancia. Entonces, yo lo que intento hacer es darle esa importancia a la mirada y a la experiencia del niño o del adolescente.

Ornella Dolcemáscolo: *Sí, yo lo pude percibir, por eso me llamó mucho la atención. Entonces, para vos, Ariadna, trabajar con personajes que son infantes, ¿de alguna manera te reactiva una parte terapéutica en reconectarte con tu infancia, con ese sentir un poco más sensible, tal vez un poco más adolescente? ¿Eso sería lo que lo que me has querido decir?*

AC: Sí, me activa una parte terapéutica, pero también muy lúdica. Antes hablaba de lo lúdico. Los niños y los adolescentes son irreverentes: desafían las normas por sistema. Yo tengo una hija de 11 años y, a pesar de que no tiene grandes problemas, yo me doy cuenta de que ella siempre está probando los límites. Es algo que nosotros como adultos dejamos de hacer, porque asumimos que, para vivir en sociedad y para ser personas más o menos aceptadas, necesitamos cumplir una serie de normas, y entonces las asumimos a un alto coste personal. Lo otro después sale por otros lados: con la violencia, la ira, las depresiones, con tantas cosas. Pero los niños no tienen eso, los niños tienen esa irreverencia. Y lo digo como algo positivo. Entonces, sí, puede ser terapéutico, pero sobre todo lo veo interesante, desafiante, lo veo divertido. Yo me divierto mucho escribiendo sobre estos personajes. A pesar de que les pasan cosas horribles, me divierto mucho. En general, hasta ahora, porque en la novela que estoy escribiendo sí hay muchos personajes adultos, pero me doy cuenta de que hasta ahora me han interesado mucho más los niños y los adolescentes que las problemáticas adultas.

ACERCA DE ESTA REVISTA

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

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

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

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

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

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

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

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

- PIDESC. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/derechoshumanos_publicaciones_colecciondeboisillo_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) ignifugo.

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

Historial de la revista: El *Boletín GEC* fue fundado por la Profesora Emérita Emilia de Zuleta en 1987. Inicialmente, respondió a la finalidad de conservar una memoria académica de las actividades realizadas por el Grupo de Estudios sobre la Crítica Literaria, centro de investigación que empezó a funcionar ese mismo año en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo. En los primeros números, se difundieron resúmenes de las conferencias dictadas en el marco de los cursos anuales "Problemas de la crítica literaria", espacio con el cual el GEC fue pionero en el estudio y la divulgación de las modernas corrientes de la teoría y la crítica literarias en el contexto mendocino. Pronto se empezaron a publicar reseñas y, a partir de 1990, también artículos, algunos de ellos firmados por destacados investigadores del ámbito nacional o internacional que visitaban la Universidad Nacional de Cuyo, invitados por el GEC. Entre otros, han publicado en el Boletín: Roberto Paoli, Jean Bessière, Helen Regueiro Elam, Mihai Spariosu, Darío Villanueva, Tomás Albaladejo, Cesare Segre, Enrique Anderson Imbert, Birutė Ciplijauskaitė, Anna Caballé, Alonso Zamora Vicente, Blas Matamoro, José Luis García Barrientos, Élica Lois, Laura 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 Tarantuviev. En 2016, se hizo cargo de las funciones de director y editor científico Luis Emilio Abraham.

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

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

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

ENVÍOS Y NORMAS PARA AUTORES

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

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

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

Directrices de presentación

-Texto digitalizado en word.

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

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

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

Estructura

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

Estructura de reseñas

- Referencia bibliográfica completa del libro reseñado, incluyendo colección o serie, y total de páginas o tomos.
- Citas: solamente del libro reseñado; entre comillas; con indicación de número/s de página entre paréntesis al final de la cita; en ningún caso en párrafo aparte: siempre integradas al cuerpo del texto.
- Nombre y apellido del autor de la reseña (versalitas) y, a renglón seguido, filiación institucional. Alineación derecha.

Aparato crítico

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

Referencias

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

Libros

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

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

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

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

Artículos en libros de varios autores o en actas

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

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

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

Artículos en revistas impresas y/o digitales

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

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

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

Artículos en diarios impresos y/o digitales

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

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

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

Textos publicados en blogs o páginas web

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

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

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



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

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

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