

# INTI: Revista de literatura hispánica

---

Number 89

*Dossier: La Literatura de Resistencia a la  
Violencia Urbana, Coordinan, María Rosa Lojo y  
Marcela Crespo Buiturón*

Article 27

---

2019

**INTI Número 89-90**

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

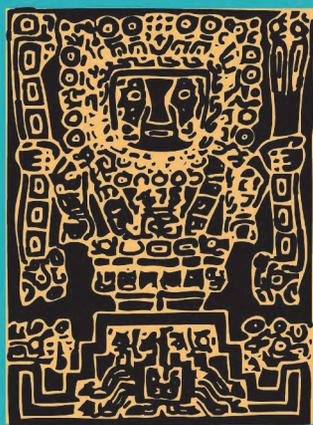
---

## Citas recomendadas

(April 2019) "INTI Número 89-90," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 89, Article 27.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss89/27>

This Complete Issue is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *INTI: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).



# INTI

## Revista de Literatura Hispánica

DOSSIER

LA LITERATURA DE RESISTENCIA A LA VIOLENCIA URBANA



Brus Rubio, *El Abrazo de Bunaima* (2018)

# **INTI**

## **REVISTA DE LITERATURA HISPÁNICA**

### **DIRECTOR-EDITOR**

**Roger B. Carmosino**

*Providence College*

### **COMITÉ EDITORIAL**

**Steven Boldy**, *University of Cambridge*

**Beatriz Colombi**, *Universidad de Buenos Aires*

**Elena del Río Parra**, *Georgia State University*

**Patricia Espinosa H.**, *Pontificia Universidad Católica de Chile*

**Víctor Fowler**, *Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana*

**Miguel Gomes**, *University of Connecticut, Storrs*

**Susana Haug**, *Universidad de la Habana*

**Pedro Lastra**, *State University of New York, Stony Brook*

**María Rosa Lojo**, *CONICET, Universidad del Salvador, Buenos Aires*

**Vittoria Martinetto**, *Università di Torino*

**Juana Martínez Gómez**, *Universidad Complutense de Madrid*

**Gustavo Nanclares**, *University of Connecticut, Storrs*

**Rafael Olea Franco**, *El Colegio de México*

**Julio Ortega**, *Brown University*

**Luis Pérez-Oramas**, *The Museum of Modern Art, New York*

**Carmen Ruiz Barrionuevo**, *Universidad de Salamanca*

**Mario Toral**, *Academia de Bellas Artes, Instituto de Chile*

### **EDITOR FOR PUBLISHING INFRASTRUCTURES**

**Mark J. Caprio**, *Providence College*

*INTI* is a member of **CELJ**  
Conference of Editors of Learned Journals

Copyright © 2019 *INTI*  
*Revista de literatura hispánica*  
Roger B. Carmosino, Director-Editor

*INTI* ISSN 0732-6750

**INTI**  
**REVISTA DE LITERATURA HISPÁNICA**

**DOSSIER**

**LA LITERATURA DE RESISTENCIA A LA VIOLENCIA URBANA**

**COORDINAN**

**MARÍA ROSA LOJO**  
**Y**  
**MARCELA CRESPO BUITURÓN**

(CONICET) Universidad de Buenos Aires  
Universidad del Salvador

**Número Editado por**

**Julio Ortega**  
Brown University

**Roger B. Carmosino**  
Providence College

**Auspiciado por**

**Dr. Donald Russell Bailey, Ph.D, Director**  
**Phillips Memorial Library**  
**Providence College**

**NÚMEROS 89-90**

**PRIMAVERA-OTOÑO 2019**

# ÍNDICE

## DOSSIER

### LA LITERATURA DE RESISTENCIA A LA VIOLENCIA URBANA

PRESENTACIÓN .....	8
MARCELA CRESPO BUITURÓN: El silencio de las ciudades en la última dictadura militar: Marta Traba y María Rosa Lojo en contrapunto.....	10
SONIA JOSTIC: La villa miseria porteña en la novelística argentina. Una visita al museo del siglo XX.....	29
ENZO CÁRCANO: “Los pibe de mi barrio son hermosos”: el homoerotismo como “recuperación” de los marginales en la poesía de Ioshua. (Josué Marcos Belmonte).....	56
LEONARDO GRANÁ: Camino y trabajo de hormiga en las fronteras del género. Una lectura de <i>Chicas muertas</i> de Selva Almada .....	75
LUCIANA BELLONI: Una territorialidad insurgente: Santa Fe la Vieja a través de la escritura arqueológica de Libertad Demitrópulos.....	97
MARCELA CRESPO BUITURÓN, ANA MARÍA ZUBIETA Y MARÍA ROSA LOJO: Diálogo: Espacios de resistencia urbana.....	112

## ESTUDIOS

ANDREA CABEL GARCÍA: Más allá de la ciudad letrada: una lectura de la pintura amazónica.....	131
DANIEL ESCANDELL MONTIEL: Poeta y presidente: el verso libre en las manos de Trump. Apropiación de la voz política para la poesía contemporánea.....	148
NATALIA VILLAMIZAR: Poeta y sujeto lírico: La construcción del yo en los poemas de Raúl Gómez Jattin.....	157

HUMBERTO LÓPEZ CRUZ: La estridencia de la melodía: una imaginada utopía textual en espacios narrativos de Carlos Oriel Wynter Melo.....	167
---	-----

## NOTAS

BEATRICE ESTEVE: Are There Words Enough?.....	179
JULIO ORTEGA: Jardines en el aire .....	190
CLAUDIA POSADAS: Blanca Varela: Introducción y Entrevista .....	193

## CREACIÓN

SELMA MEERBAUM-EISINGER (1924-1942): <i>Sueños</i> y otros poemas de su álbum <i>Cultivo de flores</i> , 1942. ....	209
MARÍA INÉS SALDÍVAR: Requiem porteño y otros poemas. ....	221
JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS: Lo innumerable.....	227
JORGE WIESSE REBAGLIATI: Caminos .....	230
SILVIA GOLDMAN: Poemas.....	234
JAVIER L. MORA: La civil intervención y otros poemas.....	242
THOMAS HARRIS: La forma de los muros, poemas.....	248
GABRIELA MAYER: El pasado sabe esperar.....	257

## RESEÑAS

ANDREA CABEL GARCÍA: Pacheco Medrano, Karina. <i>Lluvia</i> . Lima: Seix Barral, 2018 .....	268
DANIEL ESCANDELL MONTIEL: José Martínez Rubio. <i>El futuro era esto. Crisis y rematerialización de la modernidad</i> . Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius, 2014, 150 pp .....	273
COLABORADORES .....	276



*Xul Solar, Buenos Aires 1929.*  
Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar.

**DOSSIER**

**LA LITERATURA DE RESISTENCIA A LA  
VIOLENCIA URBANA**

## PRESENTACIÓN

Los artículos compilados en este dossier forman parte del trabajo realizado por los investigadores y alumnos de posgrado de la Universidad del Salvador, entre los años 2015 y 2017, en el marco del proyecto Erasmus Plus *Urban Dynamics* (<https://www.urbandynamics.eu/>), integrado por esta misma institución y por la Universidad Christian Albrecht zu Kiel (Alemania), la Universidade de Santiago de Compostela (España), la Université Paris 8 (Francia) y la Universidade Federal de Pernambuco, Recife (Brasil).

Este proyecto intentó poner en diálogo conceptos y enfoques provenientes de diversas esferas disciplinares: la Literatura, los Estudios Culturales, la Geografía, la Sociología, etc., en torno a problemáticas y dinámicas urbanas europeas y latinoamericanas, mediante varios *workshops* realizados en Recife, París, Kiel y Santiago de Compostela y la interacción de todos sus miembros a través de su *Urban Dynamics Blended Learning Platform*.

El equipo argentino estuvo integrado por María Rosa Lojo (Project Leader) y Marcela Crespo Buiturón (Co-Project Leader), ambas investigadoras del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina, y por los alumnos de posgrado de la Universidad del Salvador: Sonia Jostic, Enzo Cárcano, Leonardo Graná y Luciana Belloni. Los artículos que componen este dossier, entonces, son una parte de su producción, resultado de investigaciones y discusiones que han surgido dentro del proyecto, en el segundo *Case Study* propuesto desde Argentina: “Espacios de resistencia urbana a la violencia política y criminal en la literatura y las artes visuales argentinas”.

Esta selección de trabajos tiene como eje vertebrador el tratamiento que hace la literatura argentina de los siglos XX y XXI de las diversas formas de la violencia urbana producto de discriminaciones por género, condición socio-económica y posicionamiento político y la constitución del arte como espacio de resistencia a aquélla.

El dossier está compuesto por cinco artículos y un debate entre las Dras. María Rosa Lojo, Ana María Zubieta y Marcela Crespo Buiturón, quienes recogen las cuestiones analizadas durante el citado *case study* e intentan arribar a conclusiones sobre el rol del arte en la resistencia a la violencia urbana. El texto de dicho debate es una transcripción resumida del panel presentado en el *workshop*: “*Urban policies and creativity*” del 27 de marzo de 2017 en la Universidad de Santiago de Compostela, España.

**Marcela Crespo Buiturón**

## EL SILENCIO DE LAS CIUDADES EN LA ÚLTIMA DICTADURA MILITAR: MARTA TRABA Y MARÍA ROSA LOJO EN CONTRAPUNTO

**Marcela Crespo Buiturón**  
CONICET - Instituto de Filología y  
Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (UBA)  
Universidad del Salvador

... solo el silencio ofrece la posibilidad de evitar los automatismos del lenguaje.

Lisa Block de Behar, *Una retórica del silencio*.

El silencio puede entenderse perfectamente como opuesto a la palabra, si nos olvidamos de que, sin silencio, no habría palabra... de que no son dos polos opuestos, sino dos elementos primordiales y de necesaria reciprocidad que constituyen el lenguaje.

Lisa Block de Behar sostiene, al estudiar los mecanismos de la lectura, que entiende por retórica del silencio “específicamente el silencio de la lectura, la suspensión de la voz por una palabra que no se articula, que no se dice, pero que está presente” (1993: 11). En este abordaje, voy a considerar esta retórica, retomar alguno de sus postulados, pero operando un cambio relevante. Lo que me interesa es esa presencia de la ausencia: la palabra que no se dice, que no se escribe, pero que está en la novelística argentina escrita por mujeres que tematiza la última dictadura militar, y que nosotros intuimos en la lectura.

En este ejercicio solo atenderé este planteamiento en dos novelas: *Conversación al sur*, de Marta Traba, y *Todos éramos hijos*, de María Rosa Lojo, pero entiendo que podría extenderse a otras muchas, de diferentes procedencias dentro del país, tales como *Lengua madre*, de María Teresa Andruetto; *Viene clareando*, de Gloria Lisé; *El silencio de Kind*, de Marcela

Solá; *El resto no es silencio*, de Carmen Ortiz; *El Dock*, de Matilde Sánchez; por nombrar solo algunas.

Cuando Sartre, en su famoso texto *Qué es la literatura*, habla del silencio, afirma:

El silencio del autor es subjetivo y anterior al lenguaje, es la ausencia de palabras, el silencio indiferenciado y vivido de la inspiración, que la palabra va a particularizar después, mientras que el silencio producido por el lector es un objeto. Y en el interior mismo de este objeto hay aún otro silencio: lo que el autor no dice. Se trata de intenciones tan particulares que no podrían tener sentido fuera del objeto que la lectura pone de manifiesto [...]. No basta decir que no han sido expresadas: son precisamente lo inexpresable. (69-70)

A pesar de que no acuerdo con la relación que establece Sartre entre silencio y palabra, porque pareciera que el silencio –un algo informe– es traducido –particularizado– por la palabra, me parece atractiva la idea de que aquel evidencia lo inexpresable, aunque para las autoras analizadas en este ensayo, esto último consista en aquello que surgirá como resultado de una operación –bastante elaborada– de impugnación de la palabra domesticada. En las novelas consideradas, como decía Orlandi: “as próprias palavras transpiram silêncio. Há silêncio nas palavras... [las propias palabras transpiran silencio. Hay silencio en las palabras...]” (11-12), es decir que hay algo que todavía no puede expresarse, pero que, de alguna manera, ese silencio evidencia. Nosotros, lectores, podemos intuirlo surgiendo de las palabras.

Parece quedar claro, desde una primera lectura de las novelas de Traba y Lojo, que ambas desarrollan una serie de estrategias narrativas que pretenden evitar “la desapropiación de su palabra” (Gaillard, 1978: 283), el que otro hable por su boca. Pero esta postura, en ocasiones, demanda el ejercicio de un tipo de silencio que, tal vez, corre el riesgo de ser considerado una actitud de indiferencia o asentimiento frente los hechos que inspiran sus novelas. Decidir callar porque, de hablar, se utilizarían las palabras de otro no es lo mismo que reafirmar estas últimas u omitir la voz propia, opciones que podrían considerarse formas del silencio como alienación.

De eso se trata, en el fondo: de dos mujeres, escritoras, que buscan su voz en medio de discursos dogmáticos.

Marta Traba, nacida en 1930, aborda con pronta decisión el tratamiento de la última dictadura militar. Su novela *Conversación al sur*, en el que dos mujeres recuerdan sus vivencias en época de dictaduras en Argentina y Uruguay, se publica en México, en 1981, es decir, en pleno régimen militar de ambos países.

Por su parte, María Rosa Lojo, más de dos décadas menor que la anterior, publica *Todos éramos hijos* en 2014, en un tiempo de maduración de una inquietud que ya había asomado en su primera novela *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, de 1987. En ambos textos, una familia de los bordes de la ciudad, vivencia los hechos de la dictadura argentina, en diálogo permanente con la franquista española.

Dos generaciones, dos estilos narrativos, un planteamiento común: el silencio de sus protagonistas mujeres no es sólo producto de la represión, sino que se constituye como estrategia de cuestionamiento a los dogmatismos y totalizaciones de sentido que se operan en los discursos de la dictadura, no solo provenientes de las fuerzas militares, sino también de sus oponentes. En ambos casos, la voz hegemónica masculina obtura la femenina. Desde el silencio, esta última intenta cobrar corporeidad textual mediante lúcidas estrategias narrativas. Es el propósito de este ejercicio, entonces, pensar cómo éstas logran deconstruir el discurso hegemónico y evitar sus automatismos.

### **Las autoras: dos generaciones, dos estilos, una misma preocupación**

... callarse es resistirse a hablar y, por eso, hablar todavía.

Jean Paul Sartre, *Qué es la literatura*.

Resulta, como poco, peculiar que dos autoras que han tenido una producción ficcional y ensayística bastante profusa y exitosa, pocas veces sean incluidas en las compilaciones del canon de la literatura de la dictadura y del exilio.

Tanto Marta Traba como María Rosa Lojo nacieron en Buenos Aires. La primera en 1923 y la segunda en 1954. Ambas hijas de emigrantes españoles, ambas estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Traba dedicó gran parte de su vida al estudio y crítica del arte, además de escribir ficción, mientras que Lojo emprendió, paralelamente a la creación literaria, la carrera de investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET). Con la experiencia de numerosos viajes e intercambios culturales, las dos escritoras cuentan con una prolífica producción.

Entre los ensayos más relevantes de Traba, dedicados especialmente a la historia del arte, podemos citar: *El museo vacío* (1958), *Arte en Colombia* (1960), *Seis artistas contemporáneos colombianos* (1963), *Los cuatro monstruos cardinales* (1965), *Historia abierta del arte colombiano* (1968), *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas (1950-1970)* (1973), *Mirar en Caracas* (1974), *Mirar en Bogotá* (1976) y *Museo de arte moderno* (1984).

Lojo también tiene una considerable obra ensayística, orientada al estudio de la literatura argentina. Entre otros títulos: *La "barbarie" en la narrativa argentina siglo XIX* (1994), *El Símbolo: Poéticas, Teorías, Metatextos* (1997), *Sábado: en busca del original perdido* (1997), *Los "gallegos" en el imaginario argentino* (2008), *Identidad y Narración en carne viva. Cuerpo, género y espacio en la novela argentina 1980-2010* (2010), junto a varias ediciones críticas de textos olvidados por el canon literario argentino.

Con respecto a su producción ficcional, ambas han cultivado preferentemente el cuento y la novela, aunque también han incursionado en la poesía (más Lojo que Traba). En las dos escritoras, son notorios los puntos de encuentro entre su obra ficcional y ensayística.

Traba ha publicado las novelas *Las ceremonias del verano* (1966), *Los laberintos insolados* (1967), *La Jugada del día sexto* (1969), *Homérica Latina* (1979), *Conversación al sur* (1981), *En cualquier lugar* (1984) y *Casa sin fin* (1987); y los volúmenes de cuentos: *Pasó así* (1968) y *De la mañana a la noche* (1986).

De Lojo pueden citarse las novelas *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *La pasión de los nómades* (1994), *La princesa federal* (1998), *Una mujer de fin de siglo* (1999), *Las libres del Sur* (2004), *Finisterre* (2005), *Árbol de familia* (2010), *Todos éramos hijos* (2014); los volúmenes de cuentos *Marginales* (1986), *Historias ocultas en la Recoleta* (2000), *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos* (2007), y otros textos poéticos o de géneros híbridos.

Lo interesante para el abordaje de las novelas seleccionadas es que tanto una como otra de las autoras han sido contemporáneas a la última dictadura militar, pero desde diferentes espacios y enfoques: Traba, ya adulta, residía en Colombia (allí también tuvo que enfrentar, con grandes dificultades, la dictadura de Carlos Lleras Restrepo) y viajaba por diferentes ciudades latinoamericanas y europeas junto a su marido, el crítico literario Ángel Rama; Lojo, aún bastante joven, en la misma Buenos Aires, conviviendo con un exiliado republicano español, su padre, que había escapado de la dictadura franquista. Ambas experiencias marcarán definitivamente la visión de estas escritoras de los gobiernos de facto, especialmente de los discursos que los explican e historian.

### **Las novelas: sus protagonistas y escenarios**

*Conversación al sur* conjuga varias voces narrativas, dialogando estrechamente hasta el punto en que, por momentos, se pierde noción de a quién pertenece cada voz. En principio, dos mujeres conversan en una casa de Montevideo, Uruguay. Se conocieron hace cinco años y transitaron experiencias de alto riesgo en ciudades clave de las dictaduras del cono sur (Buenos Aires y Montevideo). La mayor, Irene, es una actriz madura,

que se niega a recordar, interpelada por Dolores, una joven militante, que no es más que la memoria encarnada. Otras voces femeninas, madres como ellas, intervienen en los diálogos que sobreviven al olvido. Juntas reconstruirán la memoria de un genocidio, en el que las mujeres, aún desde el silencio, ofrecen una mirada otra sobre los hechos.

*Todos éramos hijos*, título con un amargo sabor a protesta, focaliza el relato desde la mirada de los hijos, aunque la maternidad y la paternidad también son, desde luego, presencias ineludibles. *Frik*<sup>1</sup> es su protagonista. Como lo sugiere su apodo, es una niña extraña, que crece con miedo, no solo a la violencia política que se va desatando en su ciudad natal, sino a los dogmatismos que intentan definir bandos y decidir de qué lado y modo debe enfrentar la dictadura. Y no menos perturbador: en qué debe creer. Como peculiaridad, la política y la religión, en esta novela, son puestas en discusión y sospecha: ¿cómo hacer política?, ¿qué rol cumplió la lucha armada y con qué consecuencias?, ¿qué participación le cupo a la religión oficial del Estado?, ¿qué otros modos de vivir el compromiso religioso surgieron durante la dictadura?, ¿qué discursos dogmáticos y totalizadores de sentido interactuaban durante el Proceso Militar y luego del mismo?, entre otros cuestionamientos.

Hay en ambos textos un sutil diálogo entre los espacios privados (la casa de Irene en Montevideo y la de la familia de Frik en Buenos Aires) y los públicos (sobre todo, las calles y las plazas de aquellas ciudades y los teatros). Una escenificación del horror va cobrando forma en unos y otros, desdibujando los límites entre lo privado y lo público, pero también entre la realidad y la ficción, como elementos novelescos, operando una teatralización de las ciudades<sup>2</sup>, creando ficciones dentro de las ficciones.

En el tema que me ocupa, las ciudades y las casas son habitadas por diferentes formas del silencio: como producto de la represión, del miedo, de la omisión; como posicionamiento político; o como búsqueda de la propia voz, eclipsada por los discursos hegemónicos. También hay otro modo peculiar del silencio: aquel que opera entre las palabras –a veces, metamorfoseado en imágenes y sonidos– y que posibilita su surgimiento en diálogo con ellas, emergiendo así nuevos discursos.

En los dos siguientes apartados, pondré de relieve algunas ideas que surgen de los textos ficcionales mismos, por entender al arte en general y la literatura, en este caso y en particular, como un discurso que puede dialogar con los de diferentes disciplinas, incluyendo la teoría literaria. Al final, en las conclusiones, intentaré emprender ese diálogo posible.

*Conversación al sur, de Marta Traba*

El charco empezó a generarse en los últimos compases del Himno Nacional. “¡O juremos con glo-riaaa morir! ¡Ooo jureemos con glooria morir! ¡Ooooo jureemos con gloo-ria mo-rir”. Entonces sintió deslizarse, muslos abajo, un chorro fino y cálido (que se parecería, años más tarde, a la rotura de la bolsa previa al parto), empapando la ropa interior de algodón blanco...

María Rosa Lojo, *Todos éramos hijos*.

Para el abordaje de esta obra, he seleccionado tres escenas –digo “escenas”, en consonancia con la idea antes presentada de teatralización– en las que es posible pensar la peculiar concepción del silencio que platea Marta Traba en su novela.

La conversación se inicia con las adiestradas palabras de Irene, la actriz que domina la escena, frente al silencio (¿timidez?, piensa ella al principio) de Dolores. Poco a poco, las paredes de la casa van acogiendo amigablemente a las dos interlocutoras. “Las dos comienzan a hablar al mismo tiempo y las dos se callan, riéndose” (23).

El ejercicio de memoria comienza en otra casa de Montevideo, la de Luisa, cinco años atrás. Como había sospechado Irene apenas llegar Dolores, la conversación estaba siempre minada de peligros: “Quisiera preguntarle por Tomás pero se cohíbe; ésta es la peor parte desde que ha vuelto a Montevideo, preguntar por gente que de fijo ha muerto, ha sido torturada o ha desaparecido” (24). Se abre a cada momento un espacio de silencio entre ambas, que Dolores sabe traducir en palabras: “Como si adivinara, la muchacha dice: Tomás está preso” (24). Al silencio del miedo, la palabra que lo define.

En ese primer episodio rememorado, la salida a la calle, la huida de la policía y el refugio en el teatro clausurado se suceden vertiginosamente. Las voces susurradas en la penumbra del escenario exorcizan el estallido de las bombas. “Dolores la empujó silenciosamente por el pasillo de la platea. Atravesaban un teatro vacío. Del otro lado salieron a un vestíbulo completamente negro” (35). Afuera, toda la ciudad se juega en claroscuros, donde la oscuridad y el silencio se erigen siniestramente como refugios y trampas.

Nuevamente en la casa, la primera de esas tres escenas que elegí: Dolores e Irene conversan. Es curioso cómo entre las conversaciones que sostuvieron y ahora vuelven a entablar –las de cinco años antes y las del presente narrativo–, van entretejiendo la historia, complementándose, enlazando silencios y palabras:

-Supongo que estarás embarazada.

La muchacha se sonrojó intensamente y miró a la mujer con cierta hostilidad.

-¿Por qué lo suponés?

-Porque todos los chicos revolucionarios que conozco están cargados de hijos.

-¡Qué le vamos a hacer! A lo mejor calculamos que hay poco tiempo.

“Siquiera no dijo que hay que preparar los futuros cuadros”, pensó con desgano. [...] La acción reemplazaba a la conversación; la disciplina de grupo a los goces individuales. “Les va a ir peor que a los perros”, pensó. [...] ¿Qué decía Dolores? Dejó de oír su conversación banal. No le importaban un comino sus sordideces. Nacería el chico y meterían la cuna en la cocina o en el baño. [...] La madre se ocuparía del crío, maldiciendo, mientras ella corría a las reuniones clandestinas. Y la vieja tendría razón; ¿qué derecho tenían de joder a los demás cargándose de críos cuando no podían ni mirarlos? (41-42)

En esta breve conversación del pasado, que se rememora desde la conversación del presente, es posible identificar varias bases tópicas que se impusieron en esa época: la maternidad/paternidad entendidas como un acto político, la palabra desesperanzada de los padres frente al fervor de los hijos revolucionarios, el discurso mesiánico de los militantes, el dolor y el reclamo de los hijos que se sintieron desplazados por la causa política de sus padres, el adoctrinamiento de la militancia, la polémica decisión de emprender la lucha armada como forma de resistencia, entre otros.

Resulta pertinente, entonces, analizar lo dicho y lo callado en estas conversaciones. En este lúcido entramado de discursos directos e indirectos (¿los directos pertenecen al pasado y los indirectos, al presente de esas conversaciones? No siempre, ni del mismo modo<sup>3</sup>), Irene plantea un cuestionamiento a la voz hegemónica de la militancia armada. Una audaz y transgresora postura para una escritora contemporánea a las últimas dictaduras latinoamericanas, que fue perseguida por los militares y defendida por la resistencia colombiana, bajo el gobierno militar de Carlos Lleras Restrepo.

Irene parece erigirse como el personaje burgués, que se protege en un mundo de objetos familiares, que se niega a enfrentar la memoria del pasado vivido cinco años atrás. Pero hay en ella una arista que se va desentrañando a lo largo de la conversación: ¿por qué teme a la memoria? ¿Es el pasado lo que realmente la perturba? ¿La paraliza lo que ha vivido o lo que sabe –por haberlo presenciado y protagonizado tiempo atrás– que su hijo puede estar viviendo en Santiago de Chile con su mujer embarazada? Esta idea tiene su correlato en la carta que Victoria, la hija militante de su amiga Elena, le escribe contándole su felicidad, “algo así como haber descubierto por qué diablos estaba uno

sobre la tierra" (77). Es entonces que Irene comprende que "era Elena, y no Victoria, la que me importaba porque Elena era, de alguna manera, yo misma, con un hijo de casi la misma edad que estaba por largarse para Chile, a pesar de todas mis dudas y aprensiones" (77).

La ecuación aquí podría plantearse de este modo: hay algo que se cifra en la maternidad como espacio –en gran medida silencioso: las madres no terminan de articular un discurso opositor (en Irene aflora, muchas veces, como ironía)– de lucha y resistencia a los discursos que adoctrinan y condenan a los hijos.

No es posible identificar qué línea sostiene cada tipo discursivo: los discursos directos, los directos libres, los indirectos, los indirectos libres se van alternando y reproducen tanto frases hechas, palabras domesticadas, como cuestionamientos a las mismas. Es el silencio de la lectura, entonces, el que los piensa y los revisa para evitar los estereotipos del lenguaje, descubriendo ese "regreso que remite el discurso a su revés silencioso que es hoy para nosotros la literatura misma" (Block de Behar, 1993: 14). El silencio de Irene esconde para Dolores, pero visibiliza para los lectores una serie de cuestionamientos a los dogmatismos imperantes y pone en diálogo diferentes posturas, sin intentar jerarquizarlas ni desmerecerlas por opuestas. En esa pequeña escena, dialogan los hijos militantes, sus madres, los hijos de la lucha armada, sus abuelas. Y en ese diálogo se vertebra la complejidad de un fenómeno que ningún discurso unívoco podría narrar.

Desde otro lugar y, en gran medida en contrapunto con la escena anterior, la segunda seleccionada ubica a Irene acompañando a su amiga Elena a la Plaza de Mayo, un jueves de manifestación de las madres. Las imágenes de los hijos desaparecidos, las listas de nombres, frente al silencio de la plaza:

¿Así que éstas eran las locas de Plaza de Mayo? Increíble tal cantidad de mujeres y tanto silencio [...]. Ni un carro celular, ni un policía, ni un cambiión del ejército en el horizonte. La casa rosada parecía un escenario irreal, con las ventanas cerradas por espesos cortinajes [...]. No podían ametrallar a las locas ni tampoco meterlas presas a todas. Hubiera sido impolítico, mientras afirmaba con todos los medios a su alcance que la "Argentina corazón" era un verdadero paraíso. El sistema era ignorarlas. [...]

... ¿Qué pasaba con la gente que habitualmente atravesaba la plaza a esa hora? [...] Maldita sea, ¿dónde se metían? ¿Qué pasaba con los curas y las beatas que debían rezar a esa hora en la catedral? [...] ¿Cómo se había conseguido que toda esa gente, sin la menor posibilidad de ponerse de acuerdo para hacerse humo, se hubiera hecho humo? ¿A qué terror obedecían tan ciegamente? ¿O es que todos repudiaban a esos cientos de mujeres desesperadas porque los obligaban a comprobar cómo es un horror inenarrable? (87-88)

La Plaza de Mayo es el escenario del horror por excelencia. Una suerte de necroteatro –pensándolo desde la idea de necropoder que plantea Achile Mbembe en su trabajo “Necropolitique” (2006)– en el que se impone la dimensión ausente de los cuerpos de los desaparecidos, habría podido resumir la investigadora mexicana Ileana Gómez desde su estudio *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (2013). No abordaré aquí esta cuestión<sup>4</sup>, pero interesa recordarla porque el silencio que plantea la narradora en esta escena abre otro espacio en su diálogo con las imágenes mostradas y las presencias ausentes. En general, cuando Mbembe y Gómez hablan de necroteatro, piensan en el poder represor armando escenarios aterradores. Ahora pienso que, tal vez, ese mismo poder político desarrollado por los militares ha sido respondido lúcidamente por las Madres de Plaza de Mayo: propongo leer las imágenes de los desaparecidos, en su dimensión espectral, como una estrategia de necropoder de las mujeres, que no tiende, desde luego, ha provocar el horror, sino a visibilizarlo.

El silencio se cruza con lo inenarrable, evidenciado en las numerosas preguntas agolpadas de la narradora, pero en esta oportunidad, no surge de ello. No hay silencio en esta escena porque no se puedan narrar los hechos. Por una parte, como en muchos otros pasajes de la novela, aparece el silencio por el miedo a ser víctima de la represión; el miedo de la complicidad de aquellos que, en la superficie o en el fondo, creían que los militares estaban “limpiando” la ciudad de gente *non grata*; o ¿el miedo? inenarrable/inexplicable de la Iglesia testigo y cómplice de las torturas y asesinatos. Por otra parte, el silencio como estrategia militar de anulación del reclamo.

Frente a las imágenes de los desaparecidos, la ceguera de las puertas y ventanas cerradas; frente a las listas de nombres o los susurros de las madres y el sonido de sus pasos contra el pavimento, el silencio represor y cómplice.

Tercera escena: al final de la conversación –o mejor dicho, de las conversaciones que circulan polifónicamente en el texto–, Irene y Dolores escuchan

Los brutales golpes contra la puerta de calle [...]. Dolores se levantó de un salto y se puso a gritar sin control. Corrió hacia el fondo de la casa con Irene detrás tratando de calmarla [...]. Al fin la mujer pudo alcanzarla y empujarla contra un rincón, y así quedaron agazapadas en la oscuridad, animales aterrorizados, escuchando cómo saltaban la cerradura de la puerta y cómo golpeaban sonoramente las botas sobre las baldosas de la sala. Después el ruido se acercó y les pareció un raro estruendo [...], aunque seguramente no lo era, pero lo cierto es que tapaba todo, el roce del viento fuera, sus respiraciones entrecortadas dentro, los tranquilizadores

rumores familiares [...]. La mujer pensó que se salvaría de ese pánico enloquecido si lograba percibir algo dentro de su cuerpo, pero por más atención que puso en oírse, no escuchó ni el más leve rumor de vísceras, ni un latido. En ese silencio absoluto, el otro ruido, nítido, despiadado, fue creciendo y, finalmente, las cercó. (170)

La escena está saturada de imágenes auditivas: los golpes, los gritos, el ruido de la cerradura saltando, las botas contra las baldosas, las respiraciones, el roce del viento, los latidos... el silencio. Estas líneas finales de la novela dialogan, nuevamente en contrapunto, con la escena anterior: los militares rompen el silencio, no lo provocan.

Lo significativo de esta escena, para lo que aquí intento plantear, es que la conversación al sur –que recoge la voz de las madres revisando los discursos de la militancia, de la población civil que no participa de aquella, y de las fuerzas militares, en una búsqueda por encontrar una voz propia que, en comunión con un tipo de silencio peculiar, pueda interpelarlos– se ve interrumpida por el estruendo de la redada. La polifonía que supone la conversación se clausura con la univocidad del ruido. Es realmente significativo el detalle de que el ruido de la irrupción militar no deja que (“por más atención que puso en oírse, no escuchó ni el más leve rumor de vísceras, ni un latido”) la mujer escuche su propio interior, la voz de sus vísceras.

En ese silencio absoluto, el que surge del silenciamiento de la voz interior, de las vísceras, por el ruido militar, la narradora hace confluír –sin ningún facilismo narrativo– los diversos silencios de su novela (como búsqueda del revés del discurso hegemónico, como figura del terror y como alienación) en otro donde ninguna palabra domesticada puede surgir, pero desde el que la conversación de las madres emerge, en el silencio de nuestra lectura, como palabra ausente, pero que está presente.

### ***Todos éramos hijos, de María Rosa Lojo***

Me gustaría decirte estas cosas más íntimas, pero tantos años de educación cívica también me han castrado...

Marta Traba, *Conversación al sur*.

La novela nos presenta a una niña, Rosa –apodada *Frik* por una compañera de curso–, que está a punto de comenzar su primer grado en el colegio Sagrado Corazón de Castelar. *Frik* proviene de una familia de emigrantes españoles (como la autora, por lo que podrían sostenerse rasgos autobiográficos, si fuera necesario: para este trabajo, entiendo que no lo es) bastante conservadores de su cultura de origen. La relevancia

del dato es que la niña habla con el vocabulario y la fonética del español peninsular, lo cual la ubica, desde el comienzo, en un espacio marginal, de “extranjera” en su propio país. Otra cuestión importante para enfatizar es que su padre es un exiliado republicano que se refugia en Argentina, esperando la posibilidad de regresar a España en cualquier momento. Esto supone que, además de que el país de acogida se entiende como accidental y provisorio en esa familia que habita los bordes de Buenos Aires, las pérdidas –y la derrota– sufridas en la otra dictadura influirán en su concepción de la militancia y de la lucha armada en la nueva dictadura que deberán enfrentar en Argentina.

Uno de los puntos de contacto con la novela de Traba es el protagonismo, no solo de la figura materna (tanto de Doña Ana, la madre de Frik, como de Kate, el personaje que interpreta la niña en la obra teatral que representan en el colegio; y asimismo, de la madre de Cristo, que tendrá un rol fundamental en la crítica al dogmatismo religioso que se opera en el texto), sino la conflictiva relación entre padres e hijos, la falta de entendimiento y los reclamos que la nueva generación hace a sus predecesores. En *Conversación al sur* los hijos cuestionan la reticencia de los padres ante la militancia que han elegido como camino de acción política frente a la dictadura; en *Todos éramos hijos*, la segunda generación continúa esta misma línea –Esteban, el amigo de Frik, dice: “... mi padre no opina de mí mejor de lo que vos opinás. No quiere aceptar que a los oligarcas de su generación hoy les toca ser juzgados por sus propios hijos” (65)–, pero agrega otra arista: la pesada herencia que reciben los hijos por las culpas, prejuicios y frustraciones de los padres.

En la novela de Lojo, las formas del silencio son varias y su tratamiento, bastante complejo.

En el comienzo, Frik<sup>5</sup> reflexiona acerca de las lenguas de sus padres (el castellano de su madre y el gallego de su padre):

La lengua materna, con patente castellana, era invasiva, victoriosa, triunfante como un auto blindado. Llevaba siglos resonando en el mundo, tanto más allá de las mesetas áridas y las ciudades amuralladas donde gentes duras y algo broncas la habían engendrado. Resistía y a veces ofendía; brillaba, retumbante, cristalina, imponiéndose a todo, aplastando, acaso, otras lenguas, bajo su orgullosa armadura de acero y plata.

En algún momento Frik descubriría que dentro de su misma casa vivía en secreto una de ellas, sumisa y arrinconada, en minoría absoluta, desvanecida, acaso, por la autocensura y la falta de eco. Era la lengua de su padre, secretamente agazapada en algunos libros y que en contadas ocasiones oiría sonar. Acaso, aunque esto no lo decía, porque no llevaba armadura militar sino zuecos de campesina, porque era blanda como un regazo y cantaba, siempre, una canción para acunar al niño que su padre había sido. (24)

Esta confrontación irradiará multitud de sentidos en el resto del texto. Lo que en principio sorprende es la inversión de los roles tradicionales que dispara este fragmento: la lengua madre está asociada a la milicia: es una voz agresiva, sonora, colonizadora (¿domesticada también?). La paterna, en cambio, es sumisa, silenciosa, colonizada. La madre, que pertenecía a una familia franquista, arremete con su lengua de acero; el padre, desencantado por la derrota republicana, se refugia en el mundo vegetal de los bordes de la ciudad.

La figura materna está, más que cuestionada, mostrada en su poderosa complejidad. Pienso que el silencio es un hilo vertebrador que permite revisar, a lo largo de la novela, esta característica.

Tanto Doña Ana como las madres de las compañeras de curso de Frik carecen de una voz propia. Suelen repetir la voz hegemónica, proveniente de una religión y una cultura patriarcal y militarizada: “La señora Ana –y quizás todas las madres que conocía– probablemente se limitaban a repetir aquello que se consideraba correcto que dijeran, pero no lo creían...” (51). No es solo el silenciamiento de la propia voz por obedecer el mandato, sino la evidencia de la alienación de esa voz: frente a la imagen –curiosamente sin hijo– de la *Mater Admirabilis*, la Virgen María que tenían las monjas del Sagrado Corazón de Castelar, las hijas confiesan asuntos “tan femeninos que resultaba insufrible declararlos ante un sacerdote siempre varón y que tampoco sus madres propias hubieran querido fácilmente oír” (55). Una brecha se abre entonces entre madres e hijas. Les compete a estas últimas romper ese silenciamiento, no solo el de las madres que se convierten en la voz del adoctrinamiento, el de las que están alienadas en el discurso del patriarcado y la dictadura y el de las que guardan silencio por temor, sino también –y casi primordialmente– el silenciamiento de la relación misma entre las madres y sus hijas.

Por ello, lo verdaderamente interesante de esta novela es el posicionamiento de la hija, Frik. En el colegio, le asignan representar el papel de Kate Keller, de *Todos eran mis hijos*, el texto de Arthur Miller, elección nada casual para el enfoque que aborda la novela de Lojo. “Frik, siempre escasa de palabras propias, hablaría con las palabras de otro. Sería madre, aunque ni siquiera se sentía plenamente hija...” (22). Para ella, la obra y el personaje representan un conflicto, pues escenifican las culpas y deudas de los padres que deben saldar sus hijos –como en su propia historia familiar– y el pesado silencio de la madre.

El silencio de las madres en general y de la suya en particular abre una herida que Frik intenta restañar desde ese mismo punto de inicio. Las imágenes sonoras se condensan entonces, al igual que en la escena final de la novela de Traba, pero esta vez al comienzo de la de Lojo: la niña debe habitar un “planeta ruidoso” (26), traducido por una sociedad que construye muros protectores donde no solo se pretenden evitar los

peligros del exterior, haciendo que los “estruendos lleg[uen] asordinaados” (18), sino también la amenaza de lo que “algunos padres dieron en llamar ‘el enemigo interno’” (19). Es el silencio cómplice.

Frik atraviesa ese mundo de palabras domesticadas, “de composiciones racionales, donde todo encajaba, [pero donde] seguía flotando una estela irregular de preguntas huérfanas” (82), primero garabateando perturbadores “dibujos, de estética expresionista y sombríos tonos góticos, donde hombres muy viejos, de barbas larguísimas, extremadamente flacos y casi desnudos, como dioses linyeras, escrutaban sus propias manos huesudas o los enigmáticos signos de un cielo nunca protector” (17), en los que se evidencia el cuestionamiento radical de una religión patriarcal que no logra proteger a sus hijos, para luego emprender una reflexión sobre la dictadura militar argentina desde un enfoque que no había sido transitado anteriormente, al elegir como figuras vertebradoras a dos personajes relacionados con la religión: Elena, la profesora de literatura del Sagrado Corazón, que había ingresado al colegio “como quien abre de golpe una puerta largo tiempo cerrada [...] entre monjas jóvenes pero condenadas a no parecer mujeres” (19) y el padre Juan, más cercano a los curas obreros y villeros y al Dios de Medellín, que “andaba de poncho, y en ojotas [...] que] se acostaba en el piso de tierra de los rancho, bajo las chapas de las villas miseria. [Que olía] a sudor, a mugre y a veces a sangre” (61).

Emprende así una serie de cuestionamientos a todas las formas posibles del dogmatismo: el religioso, el familiar, el político de derecha e izquierda, no en un afán de derribar todas las certezas, sino, como es usual en las protagonistas femeninas de las obras de Lojo, en la búsqueda de una voz que pueda emerger y restaurar el silenciamiento femenino.

El punto de inicio, entonces, no pueden ser las palabras –hasta el hartazgo domesticadas–, sino el silencio. Así como a Elena y a Juan, cuando están juntos, parece “como si una música íntima y silenciosa los hamacara” (48), Frik, desde su planeta silencioso, busca restituir la armonía entre palabra y silencio, elementos constitutivos –como ya sugerí al comienzo de este ensayo: primordiales e indispensables– del lenguaje, que el grito, la palabra censurada o el silenciamiento quiebran. La estrategia toma forma de una canción ancestral, olvidada, vehículo y título de esa primera novela *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*<sup>6</sup>, que comienza una larga reflexión sobre el sometimiento femenino y el cuestionamiento a una cultura patriarcal y militarizada que no da lugar a la diferencia.

La hija de esa primera novela<sup>7</sup> vuelve sobre sí misma en esta última, repiensa la figura materna, y a la vez, se convierte ella misma en madre, no sin atravesar momentos de crisis: “¿Cómo podrían respetar [sus hijos] a una madre sumida en dudas y cavilaciones, incapaz de certezas, fracasada

en todos los oficios normales de la vida?" (54). Brillante la respuesta y conclusión a la que arriba la niña vieja, antes Irene en *Canción perdida...* y ahora Rosa-Frik en *Todos éramos hijos*:

Pero alguien poseía el secreto de la maternidad y de sus paradojas. La imagen enigmática estaba en una capilla minúscula del piso superior del colegio [...] Era una imagen femenina en suaves tonos pastel: crema, celeste, rosa. Todos los colegios del Sacre Coeur, en cualquier rincón del planeta, poseían una reproducción de ese fresco a medias logrado y milagrosamente corregido por la misma Presencia que evocaba. Se decía que una novicia inspirada, pero poco ducha en la técnica del fresco la había pintado en un claustro del convento de la Trinità dei Monti, en Roma, sobre la Piazza Spagna. Los colores se le habían salido de madre, chillones y subidos. El cuadro fue cubierto con un lienzo –como la Verónica cuando enjugó la cara sangrante de Jesús- y quedó tapado, a la espera de una mano de cal que borrara las pinceladas estridentes.

Cuando la pintura por fin volvió a la luz, se la vio, en cambio, tal como era ahora: una delicada belleza botticelliana o rafaelesca. [...] Nadie tuvo dudas: Ella en persona, como una artista exquisita, había transformado las ropas de rudos pigmentos, los contrastes bruscos, en una sutil, difuminada policromía. Esa era la imagen que había hecho detenerse a un Papa para bendecirla y para bautizarla, como se la conocería siempre de ahí en más, *Mater Admirabilis*. (54-55)

La extensión de la cita merece la pena. Pocas veces se han resumido siglos de represión, silenciamiento y adoctrinamiento sobre la figura femenina con tal brillantez.

El fresco original había sido pintado por una novicia que había decidido utilizar colores estridentes, pero claro, “se le había ido de madre”, es decir, se había escapado de la figura maternal que había construido el patriarcado. Por ello, pasó mucho tiempo oculto hasta que un artista avezado –como podría haber sido Botticelli o Rafael– en la técnica (dominio tradicionalmente masculino) del fresco la corrigiera, forjando una imagen más apropiada, de “difuminada policromía”. Y el golpe final: solo así la bendeciría un Papa (hombre, como Dios) y le daría un nombre también apropiado: *Mater Admirabilis*, borrando todo vestigio de mujer, toda sombra de carne, en pos de una imagen etérea para ser admirada. Faltó decir *por los siglos de los siglos...* Que así sea.

Sin embargo, queda un resto que la técnica masculina no ha podido borrar: la ausencia del hijo y el carácter meditativo de la imagen, funciona, paradójicamente, como alegoría de una femineidad que “es para sí”, que vale de por sí, con autonomía de la función –servil– que la sociedad le asigna.

La novela culmina con una pieza teatral<sup>8</sup>, *Cassandra-Frik habla con los muertos*, cuya tercera escena plantea, en el fondo, más que un

cuestionamiento al patriarcado en general, al sostenido y eternizado por las propias madres en particular. Frik se encuentra con el espectro de su madre y sostienen una conversación sobre la conflictiva relación que las ha unido y separado y

Empiezan a oírse, desde algún lado, los compases del Réquiem, pero en la parte correspondiente a la *Lacrimosa*. Ahora el Coro lo canta, aunque con la letra modificada: *Lacrimosa dies illa/ Qui resurget in favilla/ Judicanda mulier rea*.

CORO: Día de lágrimas aquel, en que la mujer resurgirá de las cenizas, para ser juzgada.

FRIK: No era así la letra. No decía *mulier*, sino *homo*, en un sentido universal.

CORO: ¿No estabas en contra de esos sentidos universales que lo simplifican todo? Hay un juicio de las mujeres también. Y es este.

FRIK: ¿Cuál?

CORO: El de la madre sobre la hija. El de la hija sobre la madre. (243-244)

Tal vez si las mujeres, madres e hijas, lograran encontrar una voz que les permita dialogar sin repetir aquella que siempre les ha sido ajena, la conversación sería posible y... palabra y silencio recuperarían la armonía perdida.

## A modo de conclusión

...en la mujer el silencio es un ornato, pero no en el hombre.

Aristóteles, *Política*.

Que el espacio de la mujer sea el silencio no necesariamente puede entenderse como algo negativo. Traba y Lojo, tal vez, aspiran a romper con lo que Paul Virilio observaba en estos últimos tiempos: "... desde hace cerca de medio siglo, el silencio ya no tiene voz, se ha puesto afónico y el mutismo está en su colmo..." (40). Para estas autoras, se vuelve imprescindible, no recuperar la voz del silencio, sino hacer surgir la propia voz de aquél y lograr que sea escuchada. Desde el silencio de siglos de represión y miedo, pero también desde el que busca el revés del discurso domesticado.

Una arista fecunda, creo, puede pensarse al considerar la posición de la mujer, más como "no escuchada" que como "silenciada". Ivonne Bordelois, en su texto *La palabra amenazada*, enfatiza esta idea desde una perspectiva interesante, al emprender su abordaje a partir de una frase de

Eurídice: “*Si pudieras escucharme en vez de verme*” de la versión brasilera del mito, el *Orfeo Negro* de Marcel Camus, película del año 1959, basada a su vez en la pieza teatral de Vinicius de Moraes. Bordelois sostiene:

El regreso al infierno se cierne como amenaza para la pareja ante la posibilidad de que el varón escuche a la mujer, que es para él ante todo presencia visible, física o sexual, antes que palabra portadora de sentido. Orfeo, mitad dios y mitad hombre, es el creador de la música, el supremamente escuchable, nunca el escuchante. La condición impuesta a Orfeo, en realidad, consiste en superar esta situación de ensordecimiento, y así responder al deseo más profundo de Eurídice: el ser oída. Una Eurídice invisible, que sólo puede ser escuchada, representa para Orfeo el infierno, porque trastorna todos sus poderes. (17-18)

La lucha por el poder se cifra en la escucha, más que en el decir. Hacer emerger la voz femenina, eludiendo la objetivación que impone la mirada masculina, parece ser el camino.

Se deduce del trabajo de Bordelois sobre esta obra la idea de que justamente la poesía (el arte, extendería yo) puede ejercer una violencia productiva sobre el lenguaje inerte y cosificado. Y sugestivamente, esa violencia se asemejaría a “los dolores de parto que anuncian la creación de un nuevo lenguaje en el lenguaje, contra el lenguaje” (118-119).

Volviendo a las novelas estudiadas en este ensayo, la voz silenciosa de las madres que pierden a sus hijos (desaparecidos, robados, muertos o abortados en sesiones de tortura) o que siguen paríéndolos a pesar de las dudas e incertidumbres, así como de las hijas que reclaman la emergencia de esa voz, aparecen en estas propuestas narrativas pujando –cual parto– por salir y ser escuchadas. Primero se vislumbran en los claroscuros de las casas y de las ciudades que percibe Irene, de *Conversación al sur*, o en los dibujos e imágenes religiosas perturbadoras de *Todos éramos hijos*, de Lojo. Luego van cobrando envergadura y presencia en los versos de Dolores o en los sonidos familiares de la casa de Irene en la primera novela, y en la canción perdida en Buenos Aires al Oeste que van recordando Irene-Rosa de las novelas de la segunda autora.

Pero esas voces no pueden partir solo de la palabra que hasta entonces ha sido escuchada, como la música de Orfeo, sino de un espacio como el que imagina Ramón Xirau en *Palabra y silencio*: “Sucede, claro está, que lo ‘esencial’ es a la vez decible e indecible, palabra y silencio. El encuentro entre el poeta y el filósofo no puede ser sino el que acaece en esta precisa región: la zona vivísima donde decir es también callar” (2).

Uno de los desafíos más acuciantes tiene que ver con lo que planteara Gayatri Spivak: la problematicidad de escribir desde una conciencia que ha sido formada como la de un sujeto del colonialismo. ¿Cómo pueden hablar las mujeres desde una conciencia colonizada sin quedar

atrapadas en las palabras domesticadas del imperio/ poder masculino? ¿Se puede hablar por fuera del dispositivo? Porque el lenguaje también lo es. Wittgenstein decía que no se podía hablar por fuera del lenguaje constituido, porque afuera falta el aire... ¿Qué forma tendría esa voz, entonces?

De momento, podemos pensar las palabras de Miriam Jimeno, en su ensayo "Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia": "la ficción permite evidenciar el papel del silencio femenino [...] y recuperar las contradicciones sociales que lo inducen" (263). Desde luego, el silencio femenino, en estas novelas, transparentan o ponen de manifiesto las contradicciones del discurso hegemónico. Basta con considerar los silencios del fluir de conciencia de Irene, de *Conversación al sur*, o las imágenes plásticas de Frik, en *Todos éramos hijos*, comentados en este ensayo.

Hace muy poco, se realizó un encuentro entre filósofos, teólogos y filólogos en torno a la figura de Pablo de Tarso<sup>9</sup>. En el debate grupal, surgieron un par de cuestiones que, tal vez, pueden contribuir a indagar en esta problemática. Si el lenguaje se entiende como un dispositivo de poder (Agamben leyendo a Foucault) y nada puede surgir por fuera del *dispositivo*, ¿habría cabida para algo que se pudiera entender no como tal, sino como *disposición*<sup>10</sup>, es decir, como una alternativa al discurso y las estrategias del poder? ¿Qué forma tendría esa disposición: la de una lucha, de una resistencia? ¿En qué términos podría cobrar presencia y acción?

Entiendo que la respuesta a esas preguntas se conectan con lo que se impone en el discurso novelesco de Traba y Lojo: la emergencia de otra dimensión del silencio, aquella que permite entenderlo en estas narradoras –inquietas, no sintiéndose cómodas en ningún estereotipo– como lupas que evidencian las contradicciones del discurso hegemónico, sus definiciones coercitivas de lo femenino, y como zona de parto de una nueva voz que, de alguna manera, les permita repensar, en lugar de qué rol les compete a las mujeres en este mundo que se ha dado en llamar *poscolonial*, cómo reelaborar su discurso, liberándolo de los estereotipos del lenguaje, que alienan y coartan toda posibilidad de creación y condenan, irremisiblemente, a ese mundo de citas ineludibles que tanto temió Borges.

## NOTAS

- 1 Castellanización de la voz inglesa *freak*, apodo que surge de una compañera estadounidense que tiene *la protagonista* en la escuela primaria.
- 2 He trabajado con mayor detalle esta idea (no me extenderé aquí sobre ello) en “Una mirada oblicua sobre la última dictadura militar en Argentina: Todos éramos hijos, de María Rosa Lojo” en *Les Ateliers du Sal*, Université de Paris-Sorbonne, 9 (2016): 121-131. <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2017/05/11-lads09-crespo.pdf> y en “Poner el cuerpo: escenarios de resistencia y memoria en *Conversación al sur*, de Marta Traba” en Landa, publicação do Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-americanos da Universidade Federal de Santa Catarina, Vol. 5 N°1 (2016). <http://www.revistalanda.ufsc.br/PDFs/vol5n1/14.%20DOSSIER%201%20Marcela%20Crespo%20Buitur%C3%B3n%20-%20Poner%20el%20Curpo.pdf>
- 3 Pareciera que Traba evita las constantes, las definiciones discursivas.
- 4 Ya lo hice en los trabajos citados en la nota al pie anterior.
- 5 Como en la novela de Traba, entiendo que también aquí los discursos de los personajes oscilan –como estrategia voluntaria de las narradoras– entre el pasado y el presente, muchas veces sin quedar claro a qué momento pertenece cada uno.
- 6 Trabajé especialmente la figura de la música en la obra de Lojo en mi tesis doctoral: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas* de María Rosa Lojo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/andar-por-los-bordes-entre-la-historia-y-la-ficcion-el-exilio-sin-protagonistas-de-maria-rosa-lojo--0/>
- 7 Curiosamente, se llama Irene, como la protagonista de la novela de Traba.
- 8 Ni las normas del género deja en pie la autora: escribe una novela poética, que rezuma ensayo y que se cierra con una pieza teatral.
- 9 “Lecturas clásicas y contemporáneas de Pablo de Tarso”, encuentro realizado en la Universidad del Salvador de Buenos Aires, Argentina, durante el 12 y el 13 de abril de 2018.
- 10 Esta idea surge de la lectura que hace Néstor Míguez en “Entre la libertad y la justicia: de Gálatas a Romanos”, su conferencia en el encuentro antes mencionado.

## OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. “¿Qué es un dispositivo?” *Sociológica*, Año 26, N° 73, mayo-agosto de 2011, pp. 249-264.
- Bordelois, Ivonne. *La palabra amenazada*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005.

Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénica, 2013.

Gaillard, Françoise. "Colloque de Cerisy". *Prètexte: Roland Barthes*. Paris (1978), N° 268.

Jimeno, Miriam. "Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia". *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008. 261-291.

Lojo, María Rosa. *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.

Mbembe, Achille. "Necropolitique" *Raisons Politiques*, n° 21, 2006, pp. 29-60.

Orlandi, Eni. *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. Campinas: Unicamp, 2007.

Traba, Marta. *Conversación al sur*. México: Siglo XXI, 1981.

Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada. 2008.

Spivak, Gayatri. ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius* (1998), Año 3, N° 6, pp. 175-235.

Virilio, Paul. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Madrid: Alianza, 2003.

# LA VILLA MISERIA PORTEÑA EN LA NOVELÍSTICA ARGENTINA. UNA VISITA AL MUSEO DEL SIGLO XX

Sonia Jostic

Universidad del Salvador, Argentina

## Sobre la precariedad: travesía escueta

En Argentina, como en otros sitios de Latinoamérica, no son pocos los barrios atravesados por la precariedad. Esta es reconocible tanto a nivel de la vivienda, como de la infraestructura y de los servicios; y se encuentra definida, a su vez, por la ocupación informal de la tierra y una traza irregular de las calles. Las *villas* argentinas constituyen, en definitiva, el equivalente de las *favelas* brasileñas, de las *comunidades* colombianas, de los *cantegriles* uruguayos o de las *barriadas* limeñas, entre otros ejemplos posibles.

En el marco del (en ocasiones, paradójicamente precario) canon literario de la precariedad, la literatura argentina presenta *Villa miseria también es América* (1957) como texto de carácter fundacional. Bernardo Verbitsky, su autor, fue periodista; y es con la impronta de esa mirada que, previamente a la aparición de la emblemática novela, se aproximó al asentamiento Villa Maldonado para publicar una serie de notas en el diario *Noticias Gráficas*, en 1953 (Perilli, 2004), mediante las cuales otorgó a la expresión “villa miseria” una pregnancia de la que dan cuenta ya seis décadas. En la novela, Verbitsky comenta la circunstancia a través de la autoinscripción del narrador, a quien identifica como “alguien”, un “visitante”, que fue recibido en la villa

no sin desconfianza (y) se presentó a sí mismo como periodista. Explicó que debía informarse al público sobre la existencia de esos *extraños* barrios que él conocía desde tiempo atrás, pero sobre los cuales no se permitió

escribir hasta entonces. (...) Hizo preguntas inesperadas, se metió en las viviendas, conversó con la gente (...) prometió escribir en el diario (...).

De esa "nota", que reveló la existencia de una *realidad hasta entonces escondida*, surgió la designación general de Villa Miseria para ese barrio y otros parecidos. La expresión que el cronista usó al pasar (...) fue inmediatamente adoptada por el que redactó los títulos de la crónica y luego por otros diarios, y el público. (Verbitsky, 1957, 200-202; los subrayados son míos. A esta edición remiten todas las citas de la novela)

Tal como esa voz lo explicita, en la provincia de Buenos Aires se repiten esos barrios "extraños", pero su extrañeza no se vincula con la excepcionalidad. Antes bien, ella se debe más a la invisibilización, sea esta de índole material, bajo la forma de un muro de tres metros de altura<sup>1</sup>; o sea clasista, por el rechazo a ingresar en el "barrio maldito" o "resurrección de las tolderías indias" (39), o "toldería levantada por gentes no menos feroces que los indios" (59), o la "primitiva toldería" que, mucho más irónicamente, también puede ser caracterizada como "moderna" (203)<sup>2</sup> para "conseguir allí una sirvienta". Esos asentamientos, de hecho, ya se habían extendido tanto en Buenos Aires (y, por ende, molestaban sobre todo a algunos) que, en el caso de la novela de Verbitsky, sobre sus habitantes pesaba la persecución policial sin real fundamento o sucedían incendios deliberados cuya extinción demoraba más de lo debido. En otras palabras: si bien es durante los años '50 (es decir: la etapa peronista) cuando se sitúa la cuestión de la villa como "problema", en el sentido de que exigió el diseño de determinadas políticas de impacto territorial descentralizador<sup>3</sup> y se promovió la construcción de viviendas en zonas periféricas, esas disposiciones no deben dejar de atender un par de consideraciones. Según explican Ballent y Liernur (2014): por un lado, el desarrollo industrial y, con él, la posibilidad de mejorar las condiciones de vida, se concentró en las áreas urbanas rioplatenses y, por ende, atrajo una migración interna (solo posterior a la transoceánica<sup>4</sup>), con la consecuente multiplicación –tan veloz como exponencial– de los asentamientos precarios; y por otro, estos respondieron, asimismo, a una lógica populista consistente en un congelamiento de alquileres que frenó la construcción por parte de sectores medios, pero no el aumento de las instalaciones miserables. En definitiva, el punto álgido del asunto dista de ser su origen: aquel tiene lugar solo cuando, a pesar de las maniobras invisibilizantes, la villa desborda e impone su miseria, por lo que el punto de partida requiere una localización bastante previa.

En rigor, los datos sobre la existencia de las primeras villas bonaerenses deben situarse durante las décadas de 1920-1930 (Camelli y Snitcofsky, 2012; Jauri y Yacovino, 2011; Snitcofsky, 2013), momento saturado por la presencia de los márgenes en una literatura especialmente afectada por una "reestructuración de los valores a partir de los que (...) organiza los

materiales sociales y organiza las poéticas.” (Sarlo<sup>5</sup>, 2007: 181). Más allá de eso, las causas de la aparición de las villas se vinculan con los efectos negativos generados por el derrumbe en la demanda internacional de materias primas y por los problemas ocupacionales desatados por la Gran Depresión. Se considera que “Villa Desocupación”<sup>6</sup> (también conocida como “Villa Esperanza”<sup>7</sup>) fue el primer asentamiento conocido como *villa* en Buenos Aires, ubicado originalmente en el barrio de Palermo, pero demolido y relocalizado, luego, en galpones que se hallaban en terrenos cercanos a la última dársena de Puerto Nuevo<sup>8</sup>, tras el desalojo compulsivo que la Junta Nacional de la Lucha contra la Desocupación tuvo a su cargo durante el gobierno de Agustín P. Justo (Snitcofsky, 2013). En otras palabras: si la morfología entreverada de “Villa Desocupación” supo ostentar una vocación de desafío en la gloriosa Buenos Aires, pronto fue segregada hacia el suburbio para atenerse, desde allí, a la marginalidad de los espacios estigmatizados.

Resulta sugerente la afirmación de Adrián Gorelik según la cual “Los años veinte son los años del suburbio como tema urbano, literario y político.” (2013, 98) Y de ella deriva el impulso (paradójico, si se quiere) de continuar mi búsqueda hacia atrás. Porque la supervivencia del nombre “Villa Desocupación” no se corresponde, reitero, con ninguna excepcionalidad sino con la irreverencia de su inicial localización palermitana. En este sentido, Valeria Snitcofsky señala la existencia de otros barrios informales periféricos como el “Barrio de las Latas” (en la zona de Parque Patricios y Nueva Pompeya, mencionado en el tango homónimo que Carlos Gardel interpretó en 1926) así como otro asentamiento cuya miseria ni siquiera le habría asignado su propio nombre pero sí el “aire de familia” con el Barrio de las Latas, situado en la zona de Bajo Belgrano<sup>9</sup>. Aquel “Barrio de las Latas” –hecho de maderas y latas que se empleaban para construir “viviendas” lo suficientemente altas para preservarse de las inundaciones- también era conocido como “Barrio de las Ranas”, debido, precisamente, a esa condición anegadiza del terreno, apta para el desarrollo y proliferación de batracios. Se trataba de sitios dedicados a la “Quema” o incineración al aire libre de toda clase de residuos, en los que la literatura al respecto identifica la práctica del cirujeo<sup>10</sup>. (Paiva, 2006; Villanova, 2009) De aquí, entonces, mi reparo en *Historia de arrabal*, de Manuel Gálvez (1922), una novela que –sin eludir el “imperativo de higiene” arrastrado desde el naturalismo de fines del siglo XIX (Nouzeilles, 2000)– se atreve a representar, aunque más no sea soslayadamente, el Barrio de las Ranas para sostener la tesis –de índole moral– que su novela articula<sup>11</sup>.

## El museo. Una visita guiada por el verosímil

Un recorrido a lo largo de una posible serie novelística respecto de la villa del siglo XX resulta, en cierto modo, contradictorio, dado que postula la idea de un *museo de la contemporaneidad*. Un tanto convencionalmente, la representación de la miseria literaria ha sido leída desde la tradición realista, habilitante de una concepción quizá prejuiciosa de estas novelas como envejecidas, anacrónicas y, en ese sentido, piezas de un museo también percibido de manera prejuiciosa. Convengamos que, al menos en sus orígenes, el museo estuvo pensado como una institución destinada fundamentalmente a recuperar y a resguardar; pero una interpretación más remozada destaca su enfoque actualizador, resignificante, recreador e interpelante, tanto de los tesoros que aloja como del público asistente. En este sentido, la presente comunicación se propone un derrotero a través de un renovado (y joven) museo literario de las villas.

Las villas literarias del pasado siglo han sido escritas (y leídas) en clave realista. Desde las “carencias” que se le adjudican a Gálvez debido a la permanencia de sus representaciones “en un plano superficial, sin alcanzar la intensidad que confieren una concepción narrativa sólida o el arduo trabajo con la materia verbal” (Gramuglio, 2002, 151) hasta las novelas que rodean un momento de polémica candente sobre el realismo en Argentina, el liderado por las voces de Héctor P. Agosti (1963) y Juan Carlos Portantiero (1961), quienes consideran la emergencia de un nuevo realismo tendiente a habilitar posibles combinaciones entre realismo y experimentación formal<sup>12</sup>. En esta coyuntura, ubico *Villa miseria también es América*<sup>13</sup>.

En tanto realistas, la estética de estas novelas tiene en el verosímil (realista) su punto de sustentación y su pivote organizador<sup>14</sup>. En su insoslayable “Introducción” a *Lo verosímil*, T. Todorov revisa, brevemente, la polisemia de la categoría y se detiene en el empleo, a su decir, “actual”, es decir: como “ley discursiva” que disimula sus dispositivos retóricos con el objeto de producir lo que, en esos mismos años, R. Barthes denomina “efecto de realidad” (1968). J. Kristeva es categórica en cuanto al carácter específicamente retórico del verosímil:

El sentido de lo verosímil no tiene sentido fuera del discurso, el conexión entre objeto-lenguaje no le concierne (...). El sentido verosímil *simula* preocuparse por la verdad objetiva; lo que le preocupa efectivamente es su relación con un discurso en el que “simular-ser-una-verdad-objetiva” es reconocido, admitido, institucionalizado (Kristeva, 65; el subrayado es de la autora).

Ahora bien: por muy “ilusoria” que sea la transparencia del vínculo entre signo y referente, el texto debe tratar “de hacernos creer que se

conforma a lo real"; el propio Todorov lo reformula: "... dicho de otro modo: lo verosímil es la máscara con la que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por *una relación con la realidad*" (Todorov, 13; el subrayado es mío). Por lo tanto: por muy inscripto (solo) en el discurso que se encuentre el verosímil, este debe "*simula(r)* preocuparse por la realidad objetiva" (Kristeva) para construir dicha "ilusión" a fuerza del escamoteo de los procedimientos. En otras palabras: el verosímil no es absolutamente "libre" sino que debe contemplar ciertas restricciones encaminadas a ejecutar un esfuerzo, digamos, *extra*, que le exige *conformidad* con lo real y un ejercicio de *simulación*. Lo verosímil se yergue, entonces, como cualidad, como principio que articula una "estructura de conjunto referencial resultante de (la) mezcla de elementos referenciales y elementos *semejantes* a aquellos" (Rodríguez Pequeño, 133; el subrayado es mío), que es más verosímil cuanto más saturada de referencialidad o apariencia referencial se halle.

Y es en este punto donde advierto una fisura por cuyo margen se cuela la alternativa de una lectura otra, la de un realismo estriado, en las novelas citadas. En *Historia de arrabal*, se cuenta la "caída" de Rosalinda en la prostitución, a lo que es impulsada por el Chino, un malevo de cuya influencia no puede rescatarla otro de los personajes, Daniel Forti, de quien Rosalinda está enamorada pero a quien inexplicablemente asesina, en contra de su propia voluntad y a instancias del malviviente. Rosalinda y el Chino se refugian en el mundo delictivo del arrabal, y en un momento dado, a lo largo de su errancia, viven, específicamente, muy cerca de la villa Las Ranas, a la que se califica como "siniestra":

El malevo se la llevó a vivir a una casucha miserable, compuesta de dos cuartos, próxima al siniestro Barrio de las Ranas. No era aquello una casa, sino una pocilga maloliente, que se inundaba con el agua de las lluvias y donde entraban y salían enormes ratas. Y empezaron para Rosalinda los desesperados días ignominiosos. Sufrió los golpes más brutales, las palabras más injuriosas, el desprecio, las burlas soeces, todo lo abominable que una infeliz criatura puede sufrir en este mundo. (...) (Era) vigilada día y noche por el Chino y por los malos hombres y mujeres que en la misma casa vivían. Peor era aún para la conciencia honrada de Linda, el verse obligada a ser cómplice de aquellos delincuentes, oyéndoles sus conversaciones criminales, sus proyectos de robos. Y peor era todavía, mil veces peor que todo, el tener que someterse a las caricias del malevo y soportar sus besos y entregarle su cuerpo (...). (35)

Lo que resulta interesante de la novela de Gálvez es la puesta en jaque del verosímil realista: si Rosalinda acepta la prostitución (y el asesinato) es porque el Chino ejerce sobre ella "una fuerza misteriosa que evoca el mesmerismo" (Gramuglio, 2002: 160). La muchacha deviene voluntad

y materia inerte frente a la mirada de aquel<sup>15</sup>:

El malevo había clavado los ojos en los de Linda y parecía como que quisiera penetrarla. Ella resistió un momento aquella mirada dominadora, negra, brutal, aquella mirada que golpeaba en sus ojos femeninos como una cosa material, (...) que tenía un no sabía qué ella de incomprendible, de fatal, de espantosamente perturbador. (19) Rosalinda sentía que aquellos ojos se internaban a través de los suyos hasta lo hondo de su alma; que se apoderaban de todo lo que ella tenía en su espíritu y su corazón (...) Y en esos momentos se volvía inconsciente. Perdía todo movimiento y se quedaba como un ser pasivo, sin personalidad; como una cosa sin voluntad ni alma. (Gálvez, 1980: 21)

Reacciones, estas, que al propio Chino sorprenden (gratamente), pero que no comprende porque escapan a cualquier razón y lógica<sup>16</sup>. Por lo tanto, leo aquí la anomalía del verosímil realista de *Historia de arrabal*, activada por la intervención de aspectos vinculados con la religiosidad practicada en el universo de la villa: su fermento sincrético, la diversidad porosa y múltiple de las creencias siempre ajenas a formas estandarizadas, institucionalizadas y ortodoxas (Míguez y Semán, 2006; Suárez, 2015).

A su vez, unas décadas más adelante, Verbitsky suscribe el realismo tradicional desde la que considera “debe ser la posición del escritor en el mundo de hoy (: ) lucha(r) en favor de la causa del hombre con su herramienta literaria” porque “Sólo en los lectores una literatura cobra realidad.” (Verbitsky, 1958) Cabe pensar esa convicción –que implica la proximidad entre arte y vida– en el complejo marco intelectual y literario reconstruido por Carmen Perilli en relación con la etapa peronista, cuando “la literatura (...) entró en hibernación” (Perilli, 2004: 545 –nota 1–) al punto de naturalizar el realismo característico de las dos décadas previas; pero Verbitsky es situado por la crítica en una suerte de transición llamada a detonar con fuerza tras la caída del peronismo, cuando el modelo realista se constituye en arena del debate literario en el que ya se ha reconocido la influencia de Agosti y de Portantiero, cuyas voces exceden, en rigor, lo estrictamente literario para anexar la función política a la literatura. Creo que en tanto figura en cierto modo intermedia, no es casual que si bien los avatares que recorren *Villa miseria también es América* corresponden al lapso postrero del peronismo con el cual el autor discute en su texto<sup>17</sup>, Verbitsky opta (paradójicamente, si se tiene en cuenta su voluntad identificatoria entre lo intra- y lo extraliterario) por la representación de una villa *imaginaria* –y no sostenida por un referente específico– en su novela. Esto no le impide volcar allí “una honrada fidelidad a sí mismo, que es tal vez el compendio de la mayor valentía artística y humana”<sup>18</sup>, lo cual se traduce en su ánimo “humanista”, en su idealizada percepción del universo villero<sup>19</sup>, cuando no en la “fascinación populista” que le

atribuye Gorelik (2004:135). Es interesante que la voz del periodista de *Villa miseria...* se ocupe especialmente de destacar que “ese barrio no se parecía a la antigua Villa Desocupación, de Puerto Nuevo, que tampoco era la Quema, ni sus pobladores delincuentes, sino trabajadores que no encontraron vivienda al encontrar trabajo.” (202; el subrayado es mío) Y que, de algún modo e inversamente, los personajes nombren la villa de modos diversos como Villa Maldonado (por el arroyo cercano) o Barrio Hortensio Quijano (en homenaje al vicepresidente de la nación); incluso se especifique que el nombre se modifica de acuerdo con las condiciones climáticas y el estado de ánimo: “Ahora que está lloviendo no era ni siquiera Villa Mugre o Villa Perrera, (nombres) que le adjudicaban al azar de un matiz sarcástico de sus conversaciones los vecinos de tan hermoso lugar.” (35)

Dentro de la economía realista de *Villa miseria también es América*, hay, sin embargo, una referencia explícita a la inverosimilitud; y esta tiene lugar ante la perplejidad con la que la ciudad percibe la presencia villera y, en ese mismo gesto, la condición dual de su urbanidad: “Una mañana cualquiera, Buenos Aires descubrió un espectáculo sorprendente: al pie de los empinados edificios de su moderna arquitectura se arremolinaban infinidad de conglomerados de viviendas miserables, una edificación enana<sup>20</sup> de desechos *inverosímiles*.” (39; el subrayado es mío) Una mañana cualquiera, por lo tanto, Buenos Aires descubrió aquello que, eventualmente, no debería haber aparecido y, por ende, no debería haber sido visto; una mañana cualquiera, Buenos Aires se sorprendió ante lo  *siniestro*. Pero hay, más aún, un pliegue, un grumo, una rugosidad que se materializa en un personaje que la novela de Verbitsky resuelve de modo sugerente: se trata del Espantapájaros –o, también, Don Limbo–, el único que carece de nombre dentro del nutrido coro de personajes y el único que abandona la villa tan enigmáticamente como había llegado a ella. Sus circunstancias vitales –hay que admitirlo– responden al imperativo verosímil: el Espantapájaros es un militante estudiante universitario, secuestrado y torturado por la policía peronista por haber participado de un acto sedicioso consistente en la adhesión a unos huelguistas, tras lo cual es abandonado en las inmediaciones de la barriada, por lo que sus reacciones bien pueden responder a la locura. Sin embargo, a lo largo de las páginas, la construcción del personaje prosigue de una forma tal que el verosímil realista es seducido, y aun eclipsado, por la extrañeza: el Espantapájaros es alguien que procede de un universo ajeno y su locura (efecto de la tortura) asume muy peculiares rasgos. Se lo describe como “un hombre de barba desordenada, cuyo rostro tenía (...) *expresión de nazareno*” (45; el subrayado es mío); que despierta, repentina y sin razón aparente, del mutismo en el que estaba sumido desde hacía tiempo. Pero “el nazareno” también revela otro rostro, capaz de desplegar “una

expresión *diabólica*” en ocasión de delirios que lo hacen presa de una “obsesión ambulatoria” y durante las cuales se viste con un impermeable negro y un viejo sombrero para atravesar la Avenida General Paz bajo la lluvia (¿apocalíptica?) y así, “grotescamente exaltado”, descubrir aquello que estaba “presintiendo”, y que no era sino la multiplicación expansiva de las barriadas:

Estoy loco, colecciono barrios de latas, soy el propietario secreto de todas estas cuevas, de todos estos caseríos inmundos. Sus ocupantes lo ignoran, pero todo esto es mío, me pertenece, y esto se hará público algún día. (...) El delirante barbudo miraba a su alrededor con una loca intensidad, olvidado de sí mismo, absorbiendo ese entorno (...) Le parecía estar en un lugar muerto y abandonado. (...) Debía parecer el arquetipo de los cirujas, el *espíritu de la Quema*, el barbudo *genio de la Basura*. Qué mejor para descansar que tirarse en ese barro y quedarse extendido con *los brazos en cruz* sobre ese cenegal semiinundado. *Alzó su bastón* como para indicar algo y lo dejó inmóvil como si escuchara su propio pensar en fluir de cantinela. *Hermanos*, me quedaré con ustedes. Enlodado y enterrado en esta charca. *Hermanos*, pido y quiero que me admitan, soy un espantapájaros. Ya siento que mi médula es un duro palo de escoba. Y mi cabeza es una pelota de trapo y un sombrero. La lluvia apaga mi gesticulación de loco. Me aplastaré en el barro y al *resucitar* después, extenderé los brazos; así todos me verán, *crucificado* en la lluvia. Y creceré y me alzaré, *me elevaré* hasta ser el espantapájaros de las taperas y extenderé mis brazos, no para bendecirlos, para *exhortarlos a que me sigan*. Somos las ratas y los murciélagos, menos que eso, somos los gusanos que nacen en toda la podredumbre, pero podemos arrastrarnos. Hagamos la marcha de los gusanos, que *las sombras y los espectros* salgan a la luz, una marcha de todos los barrios de las latas, que se movilicen las casuchas y echen a andar, en un gran desfile de todas las Villas Miserias, que salgan de sus repliegues en los que crecen como alimañas ciegas, para que la ciudad los vea, para presentar sus saludos a las casas de verdad, a los hogares de los seres humanos (66 a 68; los subrayados son míos)

Un delirio, es cierto; pero un delirio que no es cualquiera. El del Espantapájaros es un delirio cubierto por cierta pátina mística: de él se dice que es “nazareno” y “diabólico” porque, como lo sagrado, es ambiguo y, por ello, simultáneamente venerable y/o execrable. En su alocución, la crucifixión y la resurrección del dogma se combinan con el paganismo convocado por el espíritu de la Quema y el genio de la Basura. Y el sermón de la montaña (de basura) se yuxtapone con una procesión, destinada a azuzar la incredulidad de “las casas de verdad” que, como la ciudad, deben ser forzadas a ver aquello que no desean. desatando la posibilidad de una lectura diferente de la habitual para incorporarse en un itinerario que continúa a través de textos de la segunda mitad del siglo XX.

## El verosímil realista en fuga o la (re)poetización de la novela<sup>21</sup>

La crítica ha leído la muy peculiar poética que atraviesa la narrativa de Daniel Moyano desde diversos lugares. Por un lado, como un posible “cierre de ciclo” de la literatura que el *boom* en clave mágicorealista supo expandir; de acuerdo con ello, es posible identificar en su producción “un atributo de identidad pero (sin) afecta(r) lo que de por sí eran sus valores originarios.” (González, 2000: 428). Por otro lado, Martín Prieto apela a la controversial noción de “zona” para referirse a un grupo de escritores (entre los cuales ubica a Moyano<sup>22</sup>) embarcados en la tarea de “construir una poética narrativa desde el interior del país enfrentándose, por un lado, a la narrativa ‘de Buenos Aires’ representada tanto por los narradores protagonistas del grupo *Sur* (...) como por sus antagonistas (...) y, por otro, a las convenciones pauperizadas de la literatura del interior, regionalista” (Prieto, 1999: 345). Tal iniciativa —explica Prieto— dio lugar a la figura del “vanguardista en la provincia”, refractario a la tradicional tríada folklorismo-paisajismo-pintoresquismo para ocuparse, en cambio, de la incidencia que la relación entre la gran ciudad y el interior tiene sobre sus personajes. Sin discutir esas posiciones (sino, más bien, complementándolas), agregaría, por mi parte, la pertinencia que para acceder a una escritura como la de Daniel Moyano (y otros) pueden tener las consideraciones que Julio Cortázar explicita en su “Teoría del túnel” (1947), cuando piensa en los “no surrealistas” sino en quienes, por no serlo, precisamente, no reducen el surrealismo a instrumento. Cortázar augura esa línea para el futuro de la novela; y es desde esa consideración que se dirige a aquellos escritores que “en modo alguno rechazan la filiación tradicional, pero a quienes oscuras urgencias convencen de que sólo con una intensa asimilación de contenidos poéticos podrán vivificar -en compromiso estético- lo literario, y mantener viva su evolución paralela a las apetencias del tiempo” (Cortázar, 1947, 109).

Entre las novelas de Daniel Moyano, recorto, en este caso, *El trino del diablo* (1974). Su protagonista, Triclinio, está doblemente marcado por la marginalidad: es indígena y músico; esto es: músico en un pueblo de la provincia de La Rioja fundado desde la equivocación y donde permanentemente aparecen decretos que demandan de sus ciudadanos la capacidad de adquirir algún oficio “útil para la vida”, como trenzar cueros, capar toros, cabalgar, ordeñar... Aun así, Triclinio logra encontrar la “utilidad” de su violín y exponer su extraordinario talento en ocasión de las serenatas de moda, que, como toda moda, conoce su fin, lo cual conduce a la proscripción musical debido a que se teme que “tantos violinistas form(e)n un ejército y que en caso de que esa gente, en vez de música, esco(ja) el camino de la subversión, no h(aya) capacidad operativa para contenerla.” (1974: 16). Triclinio es sucesivamente rotulado como un

“no-necesario”; luego, como un “residente obligado”; después, como un “desubicado”; y finalmente, como “desarraigado”. Sin otra alternativa más que irse a Buenos Aires, el personaje emprende su éxodo llevando consigo el exquisito violín que perteneciera a San Francisco Solano y que le fuera obsequiado por un sacerdote de su pueblo. A diferencia de La Rioja, en Buenos Aires la música no solo no es proscrita sino que, además: “Acá todos somos violinistas y todas las pensiones son para violinistas, pero no para ganarse la vida (...) sino para combatir en el fondo cierto spleen heredado de los ingleses.” (39) Pero resulta que casi ningún violinista porteño toca realmente el violín sino que simulan hacerlo, ejercitándose en ausencia del instrumento. Triclinio se establece en Villa Violín, “un barrio de emergencia” que la novela describe en un capítulo sugestivamente titulado “América”<sup>23</sup> y donde vivían todos los violinistas sin posibilidades.

“Villa Violín estaba separada del Buenos Aires y del resto del país por un arroyo podrido<sup>24</sup> cuyas aguas, sin embargo, llenas de restos orgánicos, servían para regar las huertas...” (60). Se trata de un

disparate de caserío (cuya pobreza (era) total (pese a lo cual) estaba bien decorado, aunque en realidad todo el barrio era solo una decoración. Había dos callecitas trazadas en forma de eses en los costados de un puente elevado, en cuya cúspide, a modo de bandera, habían puesto una gran clave de sol hecha con alambre de púa sacado de las barricadas. (...)

El barrio tenía la forma de un violín y estaba separado de la ciudad por lagunillas y pantanos y una vía férrea, que en una parte considerable de su trazado constituía el contorno derecho del instrumento. (53)

Pero así como la villa tiene la inverosímil forma de un violín y, por eso, es un violín *aparente*, también la disposición corporal de los violinistas dialoga con la *apariciencia*: los habitantes de Villa Violín son, en su mayoría, ancianos artríticos que *parecen* violinistas por la postura forzada en la que, cual estatuas vivientes, quedaron inmovibles sus esqueletos, *aparentando* el gesto de un músico montando un violín al hombro. Es que, paradójicamente, “nadie tenía violín en Villa Violín”<sup>25</sup>. La decoración de la Villa es una suerte de escenografía del reciclaje sonoro, donde

cada vez que soplabla el viento se movían los numerosos objetos de alambre colgados en las paredes. Había colgados también muchos instrumentos musicales de lata, de formas artríticas, que sonaban cuando el viento alcanzaba cierta intensidad, además de los adornos de lata, partituras hechas con tachuelas arandelas y bulones y otros objetos no identificados. (55)

Y el color rosado de las casas no respondía al ejercicio de otra posible faceta artística de los músicos sino a que

los camiones hidrantes que pasaban por allí cada vez que había disturbios en el centro, y fumigaban la villa con agua coloreada en busca de refugiados. (...) el agua herrumbraba sus paredes y agudizaba los procesos reumáticos y artríticos que padecían los habitantes (...) como los tenían (los dedos) torcidos por la artritis se los estiraban hasta ponerlos casi derechos para que apoyasen bien en las caladuras de la maderita usada para tomar las impresiones digitales. (54)

En el marco escenográfico de Villa Violín se ensayaba con cierta regularidad, pero los ensayos también habitan el universo de la *apariencia* porque, en realidad, se trataba de conciertos (como en el caso del "Concierto para dos cámaras de auto y gases lacrimógenos"). Y si algún músico afinaba a la manera clásica, era designado alcalde de la villa a lo largo de ese día (es decir: ocuparse del barrido y limpieza, atender a las asistentes sociales y otras tareas que lo convertían en "el tipo más molesto de la villa por varias horas"). O sea que afinar clásicamente tenía como consecuencia el "castigo" correspondiente a cierto ejercicio del poder.

Villa Violín "Se componía de distintos sectores según la parte del violín a que correspondiese cada uno. Así había quienes vivían en la trastera, los del puente, que eran los más pudientes de la comunidad, los de la mentonera, y los de las clavijas, que eran decididamente el lumpen." (53-54) Como era de esperarse, Triclinio fue alojado en un ranchito de lata ubicado en la clavija del Re, que compartía con seis violinistas artríticos.

En alguna de las citas seleccionadas asoma la violencia de los tiempos vividos (camiones hidrantes para evitar disturbios, fumigación de la villa, ...). El cuerpo de Triclinio también conoció las lesiones producidas por esa violencia: sometido a chorros de agua que incluían balas de material plástico que eran absorbidas por la sangre, sus piernas supieron acusar recibo del dolor. Aunque Villa Violín está aislada de la ciudad, hasta allí llegaban los sonidos urbanos: explosiones, repiques de metrallas, corridas, tanques de guerra; y también las visiones de humos varios: los de las granadas así como los de los autos y las fábricas. Podría pensarse que el aislamiento de Villa Violín es, asimismo, *aparente*, ya que subrepticios vasos comunicantes convocan algunas circulaciones más o menos peligrosas de acuerdo con su dirección: la de Ufa (asistente social que encubre su luego revelada condición de hija del Presidente de turno) hacia la villa; y, por otro lado, cierto contrabando de partituras de música experimental que los artistas artríticos de la villa se ingenian para hacer llegar al Teatro Colón, no sin que semejante provocación les ocasione consecuencias. Por eso, Ufa explica a Triclinio:

Se lo he dicho muchas veces a tus seis amigos, que son los compositores del grupo, les he dicho muchas veces que se abstengan de mandar sus *obras subversivas* al teatro, pero ponen unas caras de angelitos que dan lástima, declarándose inocentes, después me tiran semifusas de alambre, porque todos me pretenden, pero todo queda allí y seguimos tan amigos como siempre. Lo que yo quiero, entendeme bien, no es prohibir sus juegos, que *vistos desde un nivel oficial pueden parecer*<sup>26</sup> peligrosos, sino evitar que los descubran y los fumiguen otra vez con esas horribles aguas colorantes, que herrumbran sus artritis y sus casas. (78; los subrayados son míos)

Es que, señala Ufa, de manera pretenciosamente pedagógica e involuntariamente frívola, en otra ocasión:

(...) en Villa Violín el amor es una cosa tan normal como la artritis o la música experimental. Es decir, felices como son en su *exilio*, el amor se les da por añadidura. Ellos, por su condición de *exiliados*, no tienen sobre sus espaldas ningún peso *que cuente ni son responsables* ante la Historia de los destinos del país. Porque *esto, pese a todo, es un país*. Isn't it? Pero nosotros tenemos en casa *las armas* que usaron nuestros abuelos para *defender las fronteras*, y un álbum fotográfico familiar que si te lo muestro te caés de espalda. (80; los subrayados son míos)

Vivir en la villa es, por lo tanto, un exilio de los "otros" que, irresponsables por naturaleza, no sirven (y hasta están, en cierto modo, impedidos de ello) a la Patria porque tal tarea solo incumbe a quienes portan las armas por herencia.

De la mano de Ufa, Triclinio no solo llega a conocer el Teatro Colón sino hasta al propio presidente de la nación, padre de aquella, quien ejecuta la sonata *El trino del diablo*, de Giuseppe Tartini. Las rápidas alternancias del trino<sup>27</sup> comienzan a entreverarse con ruidos y temblores del edificio, que, además de anunciar la avanzada de setenta tanques en dirección a la Casa Rosada en son de una guerra que culminará en la deposición del presidente, promueven la revelación que, finalmente, quita el manto de las múltiples *apariencias* para dar a conocer una oscura *realidad*:

Pero no era temblor. Eran los *torturadores*. Los mismos que dejaron artríticos a tus amigos de la villa. Porque esa artritis, aunque *ellos lo oculten*, no es por la humedad o la falta de ejercicio. Es por la *picana eléctrica*. Eran los torturadores los torturadores los que hacían temblar el edificio desde abajo. Anteayer agarraron a un muchacho como vos y lo tienen o lo tenían allí, *extraviado, extrayéndole la piedra de la locura, para lo cual previamente le extraen el cerebro*. (105; los subrayados son míos)

La ejecución de la sonata opera, por lo tanto, como musicalización de un espectáculo demoníaco<sup>28</sup> que, en cierto modo, Triclinio invert-

irá cuando, cual flautista de Hamelín, conduce a los propietarios de armas y objetos de tortura hacia el Río de la Plata, en cuyas aguas los torturadores arrojaron sus instrumentos<sup>29</sup>. Como consecuencia de dicho suceso, el nivel de las aguas ascendió hasta cubrir partes de la ciudad (y, agregaría por mi parte, probablemente anegara también –y, en cierto modo, anulara. Also, as you may have seen. I put in a ticket for IT to delete a few of the Library\$ folders that are ready to go. el “arroyo podrido” que separaba a Villa Violín de Buenos Aires y del resto de Argentina). Y aunque el nuevo gobierno “anunció su propósito de hacer desaparecer a Villa Violín (...) el pedido del Papa, de la Cruz Roja internacional y de diversos clubes de todo el mundo, se los dejó para que (los villeros) viviesen allá sus últimos años.” (116) Triclinio regresa, entonces, a la villa, donde se intenta una recreación de la Patria desaparecida (dado que La Rioja había sido repartida entre distintas provincias y ya no existía). En Villa Violín se conservan algunas *apariencias*, como la luna de utilería bajo la cual se interpreta “el concierto para gatos y bocinas distantes”; y con los *aparentes* temblores en suspenso y en ciernes<sup>30</sup>.

### **Cuando la hipérbole enrarece el verosímil (realista). Una poética del exceso**

**Punto 1:** cuando el narrador recuerda al rengo Bazterrica, centra su “rareza” en que se trata de

un cuarentón refinado y hasta culto, que en su juventud, transcurrida en Barracas, había ofrecido un par de conciertos de violín en el Deportivo Alvarado, y hasta había sido profesor y concertista de viola, como el gran maestro Moyano que hoy anda puteando por las mañanas a los gallegos por el tráfico insoportable de Madrid<sup>31</sup>. (48)

El (inverosímil) reconocimiento de Moyano como “maestro” por parte de ese narrador (dada la condición socio-cultural de este) no remite a una proximidad estética entre las escrituras de Moyano y de Asís; pero sí, creo, a cierta voluntad de “azuzar” –con alcances diversos- el verosímil cada caso.

**Punto 2:** “Era, parecía, pura irrealdad.” (Asís, 1982: 85) Así define los acontecimientos (ya ocurridos hace bastante tiempo) quien los narra: el personaje Juan Domingo González (alias Sandro<sup>32</sup>, debido al parecido con el artista), único sobreviviente (por ser único exvillero) de la masacre emprendida por “azulías” (policías) y “verdicos” (militares). Su interlocutor es Zalim<sup>33</sup>, cuya voz nunca interviene explícitamente.

En *La calle de los caballos muertos* (1982<sup>34</sup>; aunque el autor menciona asimismo, en ocasión de la fecha, una primera versión que sitúa en 1977), se apela a un recurso literario que ha sido considerado como “común en

la narrativa argentina que se produjo en los años del proceso militar”<sup>35</sup> (Burgos, 2001: 143), a saber: la reproducción conversacional. La aparente frecuencia del procedimiento se explicaría en términos de una valoración del diálogo (bajtinianamente concebido, agrego yo) como dosificador y complejizador de los significados autoritarios que saturan el discurso. La novela de Asís constituye, a su vez, un *bildungsgroman negro* (2001, 144) a lo largo del cual tres primos-hermanos tucumanos han terminado recalando en la Villa Lapi porteña, desde donde incurrir en el aprendizaje gradual del delito y la crueldad hasta *aprender* cabalmente a ejercerlos en proporciones exponenciales (¿irreales?) en el marco del fútbol<sup>36</sup>. Sandro, el Gato y Ramón –al igual que todo aquel que, como ellos, únicamente accediera, durante el espectáculo futbolístico, a los tablones de las graderías de “la popular”– consideran a los “plateístas” –que son aquellos espectadores que pueden ocupar los asientos en la platea– como enemigos (en el sentido más amplio posible del término) y contra ellos descargan toda la ferocidad de su resentimiento<sup>37</sup>. Como contrapartida, la segunda parte de la novela ofrece la campaña “higiénica” que el Estado ejercerá –no sin escatimar crueldad– en nombre de aquellos “plateístas”, que, en rigor, también resultan víctimas de dicha operación. En el marco de la novela, los responsables encargados de la asepsia son denominados “Aladinos”, dada la irónica posesión de una lámpara cuyo genio hace desaparecer –esto es: “chupa”<sup>38</sup>– a las personas. De los jirones de un tejido social deshilachado por completo, resulta un “ex país” (113) en el que la vida humana dista mucho de tener algún valor. Las canchas de fútbol ostentaban un público cada vez más nutrido y al mismo tiempo heterogéneo, pese a la pátina de semejanza con que pretendía disimular las diferencias:

Algunos eran desfachatadamente curiosos, raros, fácilmente reconocibles por la aureola, por el tufo azulía; por más inteligentes y dúctiles que fueran los *sérpicos*, siempre había un detalle o gesto que los delataba. (...) En apariencias, eran iguales, pero irreparablemente azulías; en general también procedían de la popular, aunque defendieran los privilegios de los plateístas. La *infiltración* se notaba, no había sábado o domingo que no terminara sin bajas, pero no los bajaban durante los trabajos, los hacían *chupar* después, a la salida o durante la semana. (...) decían que el fútbol ya era una anarquía (...) bajaron a muchos *patoteros reales*, a ellos directamente los *masacraban* porque *había permiso para destrozar*; los sometían, en la tormenta, a tormentos extraordinarios, era el show catastrófico del alarido, ritmo fantástico de *cablecito y piletita*<sup>39</sup>, era la piedra libre para la sangre y el horror, los que no soportaban la patética intensidad del show se quedaban como petrificados, los ponían entonces a disposición de la magia, en realidad era el show de las sorpresas. Tenían los verdicos, aparentemente, una maravillosa lámpara mágica, *convertía* pavorosamente *los cuerpos en aire*, nunca supimos con exactitud qué les

pasó a varios miles de boquenses, de qué extraña manera *se transformaban en vapor, en recuerdos, en nada*. Y por si no bastaran, entre los azulías, los verdicos y muchos de los servicios de auxillio, *hacían evaporar también a los amigos de los esfumados, a los parientes*, ocurría que si tenían que ir a levantar a alguien y no estaba, no podían (...) volver con las manos vacías, a lo mejor los inefables de arriba supondrían que no cumplían con el deber y los encargos, y por eso, sólo por eso, tenían que ensuciárselas, *algo había que cargarse, aunque fuera un hermano o un niño*. (120-121; los subrayados son míos)

Ahora bien: la Villa Iapi se ofrecía como asentamiento de “cabecitas negras” procedentes de Tucumán, autopercibidos como una “raza menor” (37) y habitantes de un escenario-criadero de violencia y promiscuidad:

Los padres eran, casi, unos desconocidos. Estaban *desparramados*. Desde que cerraron varios ingenios en Tucumán que habían emigrado, como tantos miles, para salvarse, hacia cualquier parte, Córdoba o Rosario, sobretodo Buenos Aires. Salieron con la tácita esperanza de ser tratados, en algún sitio, como gente, como personas, eso costaba. (...) De las madres había no tampoco noticias, si desde que los primos, de muy chicos, se vinieron con los tíos igualmente *desbandados*, a la Capital, no volvieran a verlos, les creció el olvido tanto como la necesidad. (26; el subrayado es mío)

Ya instalados en Buenos Aires, se especifica que

La genealogía inmediata era (...) algo sinuosa, desordenada. Porque el Sandro y el Gato eran, aparte, medio hermanos; en realidad eran menos que hermanos pero más que primos. Ambos tenían el padre en común, compartían con Ramón el apellido, González; don Perfecto González era un tucumano muy alto, pesadón, tiernamente cruel, prepotente, sensible, peronista, manejaba con destreza el cuchillo tanto para trabajar, para comer, para matar (...). Sin embargo el Gato y el Sandro tenían madres diferentes, aunque hermanas entre sí, nunca supimos la de quién, el olvido pugnaba también para que ni siquiera fuera importante averiguarlo, era lo mismo. (...) El padre (de Ramón se encontraría) en la muerte; probablemente la madre andará por cualquier villa miseria del Gran Buenos Aires, algo parecido. El más joven de los primos (Ramón) nació por culpa de una violación innecesaria; su madre, la Alcira, tenía entonces catorce años, era la hermana menor del Perfecto González. El violador no llegó a identificarse nunca, aunque se sospechaba con firmeza y algún dato, de un vigilante viejo que a los pocos meses murió machado; el parecido del chango estimularía, más tarde, la sospecha. De la madre tampoco supieron más nada (...) (26-27)

## O bien

Y alguna que otra tarde, cuando pegaba el faltazo a la gomería de Bruno, la Natividad (tía) dormía la siesta con el Gato (sobrino) (...) Y le tocaba la Natividad, con un solo dedo, los músculos que brillaban: paseaba el dedo por el pecho, por las piernas, por ahí, repetía enseguida el mismo circuito pero con la punta de la lengua, después con toda la lengua. Alta, abundante, pelo negro y largo, ojos buscones, tetona hasta la exageración, culona y puta como ninguna la Natividad lo devoraba larga y prolijamente al sobrino a la hora demorada de la siesta (...). Si había que amar a la tía, el Gato la amaba, alta y trabada la verga, con uniforme contundencia, con efectividad sensual, y hasta con pasión, le diría, jactándose, sobre todo, de hacerla acabar primero a la bestia. El Gato se ufanaba, decía que tenía un cuerpo privilegiado que le permitía ser resistente, y por eso, recién después de haberla hecho acabar a la desorbitada, él se disponía, concesivo, a acabarle. Y como a la tía le fascinaba también que acabaran juntos, acababa la muy puta por segunda vez, acaso después tenía otro orgasmo súbito y como de yapa, y recién tal vez después del cuarto de ella el Gato se destrababa. (44)

De un magma de descontrol, gritos, bofetadas, golpes, insultos, ... se componía el "lenguaje" de la villa, que por lo general obedecía a una lógica de la gratuidad y no de cierta "causalidad":

El Joaquín estaba, pero siempre ausente estaba. Decía que trabajaba en la construcción, pero lejos, en general a cientos de kilómetros, improbablemente encontrara una pared más acá de Chivilcoy, y edificaba para otros, también, mentía, en Rosario, en San Nicolás. Sin embargo, la única persona de la Villa Iapi que creía fehacientemente tantas turbias lejanías era Eugenia, su esposa, que vivía angustiada con sus intempestivos regresos. (...) Al Sandro le había confesado una noche: (...) tenía otra mujer, otra vida, otra familia aparte, con hijos y todo. (...) Cuando Joaquín aparecía por la Villa Iapi, pegaba, porque sí, unos cuantos gritos. Además, el severo, pegaba, por si acaso, unos cuantos golpes a la Eugenia, y a las dos hijas, como para que supieran bien quién mandaba, qué joder; traía unos cuantos billetes suficientes, se quedaba un día o dos, la usaba a la Eugenia en la cama hasta el hartazgo, se hacía el celoso y le volvía a pegar, decía que la encontraba fría y entonces tenía que ser por algo y otro sopapo más, y antes de irse les pegaba, por las dudas, una serie de cachetazos a las tres. (68-69)

En definitiva, en "Villa Iapi o en el infierno vivían" (brutal analogía); y allí los primos supieron comenzar a comportarse como rateros rencorosos, para continuar, luego, como ladrones de envergadura, asesinos, inadaptados y violadores.

Un equipo de fútbol (Boca Juniors) deviene conducto ficcional para que

el lector acceda a la furia y la promiscuidad imperantes en el interior de la villa (especialmente, en el interior de la familia de los mentados primos) así como al derrame de una violencia incontenente que se expande más allá de los límites del territorio villero y de la propia cancha de fútbol:

(A Ramón) También le apasionaba percibir el recalcitrante miedo de los hombres de trajes y corbatas, de los blancos (...). Nunca me voy a olvidar tampoco de uno (nene), rubiecito, que se abrazaba entre lagrimones a las rodillas de su padre, mientras el Ramón, con lentitud, le acariciaba a la madre. Era en la terminal de Retiro (...); la mujer cerraba los ojos y se dejaba acariciar en tanto le rogaba a su marido:

-No digas ni hagas nada, por favor, déjalo.

¿Y qué iba a hacer el mamerto? Si nosotros lo rodeábamos, hacían una ronda con él en el medio y no era necesario gritar dale Bó<sup>40</sup>. Con las palmas, o de canto, Ramón, le tocaba la cara a la mina, paseaba con sus manos sucias por el cuerpo, besaba casi tiernamente el pómulo que no le pertenecía, le pasaba la lengua por los labios, ella estaba petrificada e íntegra, ya ni temblaba. Y el Ramón, mientras la franeleaba, no quitó ni por un segundo la mirada de los ojos del marido, que no pudo, claro, enfrentársela, bajaba la cabeza, humillado, destrozado, y tal vez también, como su hijo, lloraba. (85)

Era una semana de domingo, nublada, singularmente fría, iban en el tren –un rápido– hacia La Plata, era temprano, gritaban dale Bó (...) se toparon con un vagón más pequeño, como íntimo, viajaban no más de cinco, tres tipos solitarios que leían el diario, una vieja, y una muchacha espléndida que tenía un gorro de lana bordó. (...) Por supuesto que ella no lo miré al Ramón. (...) Nunca una muchacha de esas lo iba a mirar al Ramón, jamás podría tumbar a ninguna muchacha clara (...). Ordenó entonces, con firmeza, que la desnudaran, La piba alcanzó a emitir entonces un par de alaridos formidables, pero el Gato, repentinamente, le tapó la boca, los muchachos para tajarle los gritos se largaron a gritar dale Bó, dale Bó. Voló, lo primero, el gorro, arrancaron el sweater de lana gruesa, se desgarró una camisa, la piba pugnaba por cubrirse los pechos con una mano, con el antebrazo, pero el Gato enseguida la anuló, hubo un viejo que se puso a gritar animales como si fueran sus nietos desobedientes y Flecha, de un tortazo, lo silenció. El Ramón besó los pechos de la pendeja, los lamió, la mordisqueó, dele Bó, la tumbó en el pasillo, se bajó el cierre del jean, la peló sin pudor se le subió y acabó al instante, probablemente sin llegar siquiera a penetrarla. Después, fueron varios los que se dispusieron a ponerla (...) (94-95)

Podría, en mi análisis, haber optado por la identificación de algunos hechos históricos argentinos que ocurrieron durante estos años. Sin embargo, no es ese mi objetivo ni es caprichosa la extensión de las citas que he seleccionado. El propósito pasa por fundamentar mi propuesta

de una *poética del exceso* para *La calle de los caballos muertos* y su posible incidencia en el verosímil realista.

En el subtítulo, he adelantado la hipótesis respecto del recurso a la hipérbole como mecanismo tendiente a producir un verosímil, por lo menos, atípico, excéntrico, rugoso. Y es esa hipérbole la que sustenta una poética hecha de saturación y de acumulación, que llamo *poética del exceso*.

Resultan interesantes los aportes que la etimología puede proveer al respecto. Porque si el verbo *excedo* se vincula con la acción de retirarse, de irse, de salir; resulta que el sustantivo *excessus* remite, además de a la salida, a la desviación. Por lo tanto, me hallo, en definitiva, ante un fenómeno de desborde, derrame, expansión... que no es cualquiera. Es una diseminación, de algún modo “desviada”; y también frenética, infractora, feroz, infernal, desahogada y caótica. Es la lógica de la podredumbre de esos caballos que van a morir al borde de la villa.

## NOTAS

1 “Una mañana se encontraron los vecinos (de la villa) con una máquina mezcladora en plena actividad. Un grupo numeroso de obreros –eran como veinte– habían quitado el alambrado que por ese costado separaba el barrio de la calle, y luego excavaron una zanja para cimientos. Alguien sugirió que podría ser el monoblock. Pronto se supo que esos albañiles iban a construir *un muro de material que ocultase el barrio de las miradas* no solo de los que pasaban, sino *haciéndolo invisible*, además, desde otro lugar elevado –no sabían cuál– desde el que se lo abarcaba en todo su extensión. Éste había llamado la atención de alguien que tenía el poder suficiente de levantar ese paredón de tres metros de alto.” (157; los subrayados son míos) En novelas contemporáneas, como la mencionada *La Virgen Cabeza*, sigue operando este recurso, acaso a modo de homenaje muy probablemente involuntario a *Villa miseria...*: la villa de Gabriela Cabezón Cámara “Está en la parte más baja de la zona: todo va declinando hacia ella menos el nivel de vida que no declina, se despeña en los diez centímetros de *la muralla*, cuyo potencial publicitario la municipalidad no descuidó. Era el último espejo de los vecinos pudientes, *la última protección: en vez de ver la villa se veían a sí mismos estilizados y confirmados* por los afiches, en la cima del mundo con sus celulares, sus autos, sus perfumes y sus vacaciones.” (2009: 37; los subrayados son míos) En este último caso, la invisibilización no solo se limita a la indolencia sino que explicita la contundencia del rechazo; más aún, está perversamente acompañada por el gesto narcisista.

2 Quiero mencionar aquí una serie de cuestiones: en primer lugar, la recuperación, por parte de Verbitsky, de la más feroz posición opositora al peronismo; como sostienen Ballent y Liernur (2014), las villas son percibidas como las nuevas tolderías en franco avance sobre una Buenos Aires a la que solo la expulsión peronista del poder logró preservar. En segundo lugar, se repone aquí una asociación tan poderosa como eficaz, extraída del discurso oficial decimonónico, a saber: la demonización del indígena. En tercer lugar,

es posible reconocer esta línea semántica en una de las novelas de Leonardo Oyola, *Santería* (2008), cuya villa se denomina, provocativamente, Puerto Apache, y donde se debía ser, entre otras cosas, “generoso con el malón (los pibes de la villa)” porque “había demasiados *caciques* dentro de la *indiada*.” (20-21; los subrayados son míos)

3 Ballent y Liernur mencionan la creación de la ciudad Universitaria en Tucumán, las industrias automotrices y aeronáuticas en Córdoba y el centro de la Comisión Nacional de Energía Atómica en Bariloche. Como se desprende de estos ejemplos, se propiciaba la renuncia a la porteñidad; en su historización de la morfología urbana bonaerense, los autores no dan cuenta, sin embargo, de proyectos similares concebidos en el propio interior de la provincia.

4 Cfr., *Sin tregua* (1953), de Raúl Larra. Ver nota 8.

5 El ya clásico libro de Sarlo -*Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*- es una lectura ineludible acerca de la marginalidad, quizá más social que geográfica (aunque sin obviar esta), que es objeto de la representación literaria de aquellos años: delincuentes, prostitutas, locos,... habitan escenarios miserables que no son, sin embargo, villas. Asimismo: tangos, teatro, poemas y cuentos arman un nutrido conjunto de representaciones ajenas a las examinadas en este trabajo.

6 No creo redundante recordar que mi *corpus* de trabajo se compone solo con novelas; “Villa Desocupación” ha sido captada en el cuento “\$1 en Villa Desocupación”, de Enrique Amorim (1933), y en la obra de teatro “La marcha del hambre”, de Elías Castelnuovo (1934), pero estos casos no son considerados aquí.

7 En este punto, corresponde reparar, siguiendo a casi todos los autores, en la contradicción alojada en las percepciones con que, respectivamente, la sociedad y el Estado consideraron –y nombraron- el fenómeno: mientras la “villa miseria” involucra la condición de permanencia, la “villa de emergencia” sugiere una expectativa de carácter efímero. Cecilia Pascual (2013) se detiene especialmente en la simultaneidad estrábrica subyacente en el hecho de que los términos “Desocupación” y “Esperanza” refieran a una misma villa.

8 El escritor comunista Raúl Larra despliega, en su novela *Sin tregua*, la vida y las luchas del –también comunista– dirigente José Peter (líder de los trabajadores de la carne) en las décadas del ’30 y del ’40. El texto de Larra roza, apenas, la villa, en un capítulo titulado “Villa miseria o el campamento maldito” (expresión que, de algún modo, anticipa la mención del “barrio maldito” y de las “tolderías” por parte de los personajes externos a la villa del texto de Verbitsky). Aunque no identificada como “Desocupación”, la “Villa Miseria” de *Sin tregua* es aquella ya que se encuentra “en los baldíos de Puerto Nuevo”, donde los “habitantes mercaban los objetos más diversos granjeados en los tachos de desperdicios y en el pedir casa por casa.” Pero es interesante reparar en las procedencias no solo heterogéneas sino diversas de sus pobladores, respecto aquellos que habitan la novela que Verbitsky publicará pocos años después: “Jóvenes y hombres maduros, lituanos y polacos, búlgaros y armenios, españoles e italianos, yugoeslavos y checos

(...)" (158) Los villeros desocupados son considerados como una posible amenaza contra la huelga planeada por los obreros de los frigoríficos y deben, por lo tanto, ser contemplados (pero también sospechados) por los huelguistas como integrantes de un frente común reivindicatorio.

9 Gorelik registra el suburbio y su dinamismo, su metamorfosis constante y su condición "nueva" en relación con un centro más estable y conservador, como el espacio donde se dirime "el combate cultural sobre Buenos Aires". Un combate que, de hecho, plantea un foco doble de discusión, a saber: el que involucra al centro en contraste con el suburbio; y, por otro lado, el que involucra a los diferentes suburbios en recíproca oposición (por lo pronto, es claro que las *orillas* borgeanas no admiten ser yuxtapuestas con los márgenes boedistas). En otro orden, no quiero dejar de mencionar otra novela olvidada por el canon: *Las colinas del hambre*, de Rosa Wernicke (publicada en 1943, pero ambientada en 1937-38); me limitaré a la referencia (dado que la novela de Wernicke se ubica en Rosario), pero interesa señalar que en ella se diseña el mismo esquema dual y sin matices (centro/periferia) con el que se piensa la urbe porteña. (Pascual, 2013)

10 El término "ciruja" hace referencia a aquella persona que busca entre la basura los objetos descartados por otros y aquello que pueda brindarle alguna clase de beneficio, económico o de otra índole. Actualmente, se emplea el vocablo "cartonero", como sinónimo del anterior y al mismo tiempo más directamente vinculado con la labor del reciclaje.

11 Del mismo modo en que, si bien en otro orden (a saber: político-social), también la novela de Verbitsky monta su propia tesis.

12 Por otra parte, lo dicho no debe desconocer la existencia de una mucho más reciente (en rigor, situada en el siglo XXI) polémica sobre "realismos", cuya pluralización da cuenta de la proliferación de modulaciones teóricas y estéticas al respecto.

13 Aunque, en rigor, es preciso considerar dos novelas más, muy próximas (cronológica, pero también temáticamente) a la novela de Verbitsky. La década del '50 dio, al menos, tres novelas con villas porteñas, de las cuales solo *Villa miseria...* ingresó al canon. Me refiero a la ya mencionada *Sin tregua*, de Raúl Larra; y a *Ladrones de luz* (1959), de Rubén Benítez. Respecto de la década siguiente, es preciso mencionar el cuento "Cabecita negra" (1961), de Germán Rozenmacher.

14 Claro está que el verosímil realista de las novelas contemporáneas ha sufrido una transformación drástica respecto del verosímil "clásico" al que me refiero en el caso expuesto en estas páginas. El verosímil realista actual se encuentra absolutamente "extrañado", turbado, y particularmente laxo.

15 El Chino –resulta pertinente agregarlo– es hijo de Saturnina, la madrastra de Rosalinda. Saturnina no es un personaje cualquiera; por el contrario, tiene características que responden al planteo que se está formulando aquí: ella es "curandera y partera, que echaba las cartas" y supo ejercer su "dominio" sobre el padre de Rosalinda, "enviciándolo" hasta matarlo.

16 Tal como se pone en evidencia en la siguiente conversación con su madre:

-Es un secreto, mama, una cosa rara, ¿sabe?-(...) Yo hago lo que quiero con ella, yo hago... (...)

(El Chino) Había descubierto que le bastaba mirar a Linda para que la muchacha se pusiera a obedecerle. (...)

-¡Pero eso será cosa'e brujería-comentó irónicamente la mujer, que, en su condición de antigua adivina y echadora de cartas, no creía sino en lo natural y visible.

-Yo no sé...

-¿Y quién te enseñó esas habilidades? ¿Andás en tratos con mandinga? Avisá, che.

-Le digo en serio, mama, le digo... ¿Y...? No sé de ande me viene esto... Es cosa de mirarla, nomás, de mirarla...

- ¿No tendrás la verdadera piedra imán, che?- exclamó Saturnina, echándose a reír y acordándose de los tiempos en que ella la anunciaba, junto con "los poderosos talismanes del Jordán y todos los adelantos de las ciencias modernas." (21)

17 "He sido secretario del sindicato y he luchado en lo que he podido por mis compañeros. ¿Quieren que les dé mi opinión? El justicialismo llegó entero hasta Córdoba, no más. De allí, en todo caso, siguió cansado.", sostiene uno de los personajes; a lo que otro responde en franca sintonía: "-Pero se saltó Villa Miseria (...)." (93)

18 Son palabras de Verbitsky en el citado artículo de *Ficción* que, en rigor, el autor sostiene a propósito de la labor de otro escritor, Salvador Irigoyen, pero que me permito tomar para referirme a su propia escritura.

19 Percepción que anticipa el posterior cambio de política vinculada con las villas, en la que es posible comprobar un pasaje de la erradicación a la radicación. (Ballent y Liernur, 2014; Gorelik, 2016) En otro orden, quiero agregar que es ostensible la diferencia que puede detectarse entre *Villa miseria...* y las novelas contemporáneas sobre la villa, donde no hay interés en abandonar no solo un espacio sino una cultura determinada. Es imposible hallar, en el *corpus* actual, declaraciones como las siguientes, a cargo de algún personaje: "Pero lo que yo quiero (...), lo que yo quiero es irme de acá. (...) Yo tengo un hijo y -iba a decir: y quiero tener otro, pero solo agregó- y me gustaría verlo en una casa como la gente y jugando, no en el barro, sino en un patio embaldosado, o enladrillado como el patio en que me crié de chica. (...) Ya sé que estoy condenada a quedarme aquí y no me hago ilusiones, pero no será por mi gusto ni porque renuncie a mi sueño." (174; el subrayado es mío) La solidaridad, presente en las novelas contemporáneas, no pasa por la noción "tradicional" de trabajo, tal como sucede en la novela de Verbitsky, sencillamente porque esa categoría ha mutado en pos del cortoplacismo: "Sentía que ahora había encontrado un objetivo realmente digno de su idea de trabajar y de crear juntos. Y se imaginaba un rumoroso equipo, una abnegada cuadrilla de trabajadores

actuando con precisión y seguridad. Esto era lo que necesitaban para *salir del estancamiento en que se desenvolvían*. (...) Solo podía salvarlos construir algo en común, compartir un entusiasmo." (163-164; el subrayado es mío)

20 Edificación que, con el transcurso de las décadas, estará llamada a un drástico cambio a nivel de su orientación: si bien el crecimiento de las villas jamás cesó en volumen, sí se modificaron en lo que a su disposición respecta porque ahora se desarrollan en altura.

21 Aunque para referirse a la producción de otra autora, a quien Eduardo Romano (1991) vincula con Cortázar (Sara Gallardo) en un sentido distinto del trabajado aquí, algunas de esas consideraciones me han resultado de utilidad para el desarrollo que sigue.

22 Daniel Moyano nació en Buenos Aires, pero a los breves años se trasladó con su familia a la provincia de Córdoba, donde transcurre una infancia difícil. Luego, rozando los treinta años, se establece en la provincia de La Rioja, donde inicia su carrera como periodista y se desempeña como violinista. En 1976, apenas producido el Golpe de Estado, es detenido por las Fuerzas Armadas; y luego de haber quedado en libertad, se exilia definitivamente en España.

23 Guiño a la novela de Verbitsky.

24 En franca inversión respecto del muro que en *Villa miseria también es América* aparta a los indeseables, en *El trino del diablo* se ofrece una suerte de muro al revés: el arroyo podrido que, aunque putrefacto, es, como todo o casi todo en la villa, objeto de uso. En este sentido, alguno de los habitantes de la villa explica el armado de un instrumento de viento a partir de elementos del ferrocarril; lo más complejo residía en la pericia para poder poner dicho instrumento en funcionamiento ya que debía ser soplado un par de horas antes del concierto "porque el sonido, después de dar muchas vueltas, sale después. (De modo que) Todo consiste en soplarlo en el momento oportuno para que el sonido salga en el momento preciso de acuerdo con las exigencias de la partitura." (65-66)

25 De hecho, ninguno de los violinistas de Villa Violín "pudo tocar en el violín *de verdad* de Triclinio." (66; el subrayado es mío.)

26 Creo que es posible leer el verbo en la lógica de las apariencias que atraviesa la novela, donde las cosas no son lo que en ocasión de una primera mirada, precisamente, *parecen*.

27 En efecto, el trino es un adorno musical que se caracteriza por la alternancia veloz entre notas adyacentes. Su representación consiste en la notación de las letras "tr", que, remitidas al término, se comportan de modo claramente explosivo (además de la oclusión y del carácter vibrante de cada consonante del grupo); la representación del trino en la partitura suele encontrarse acompañada por una línea ondulada (que, a su vez, podría leerse como una suerte de temblor).

28 La composición de *El Trino del Diablo* está asociada con la inquietante anécdota que el propio Tartini comentara: "Una noche, en 1713, soñé que había hecho un pacto con el Diablo y estaba a mis órdenes. Todo me salía

maravillosamente bien; todos mis deseos eran anticipados y satisfechos con creces por mi nuevo sirviente. Ocurrió que, en un momento dado, le di mi violín y lo desafié a que tocara para mí alguna pieza romántica. Mi asombro fue enorme cuando lo escuché tocar, con gran bravura e inteligencia, una sonata tan singular y romántica como nunca antes había oído. Tal fue mi maravilla, éxtasis y deleite que quedé pasmado y una violenta emoción me despertó. Inmediatamente tomé mi violín deseando recordar al menos una parte de lo que recién había escuchado, pero fue en vano. La sonata que compuse entonces es, por lejos, la mejor que jamás he escrito y aún la llamo 'La sonata del Diablo', pero resultó tan inferior a lo que había oído en el sueño que me hubiera gustado romper mi violín en pedazos y abandonar la música para siempre...".

29 Se sabe que son varias y diferentes las versiones del final del cuento recopilado por los hermanos Grimm, pero entre ellas hay una (que sería la original), según la cual los niños "raptados" fueron arrojados y ahogados en el río Weser.

30 En 1976, Daniel Moyano fue encarcelado durante la última dictadura militar en La Rioja; una vez liberado, se exilió en España, donde vivió hasta su muerte.

31 En otro orden, quiero decir que, así como Moyano fue encarcelado y, luego debió exiliarse; Asís logró encaramarse como escritor reconocido, fundamentalmente mediante la difusión de *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980). Su ascendente nivel de popularidad, su condición de escritor exitoso durante los años del llamado Proceso de Reorganización Nacional por parte de los militares de la dictadura Argentina (1976-83), el mismo que obligó, entre otros, el exilio del citado Moyano, sumado al hecho de que sobre Asís ya pesaba el estigma de haber abandonado el Partido Comunista, dan lugar a un reflujo condenatorio de su obra y de su figura desde las filas de los intelectuales progresistas. (Burgos, 2001: 13-32)

32 Sandro es el nombre artístico de Roberto Sánchez (1945-2010), un popular cantautor y actor argentino que se dedicó a la balada romántica, el rock and roll y el pop en castellano. Se lo conocía, también, como "el Gitano" a partir de un film de 1970, donde representó el rol de un gitano latinoamericano llamado Roberto Vega acusado de un crimen que no cometió. Las presentaciones artísticas de Sandro se caracterizaban por la exhibición de un estilo sexual provocativo e irreverente, generador de una reacción desenfrenada por parte del público femenino, quienes no dudaba en arrojar su ropa interior al escenario.

33 Suerte de transposición autoficcional del autor, dadas algunas de las actividades laborales que su biografía acusa.

34 Cabe mencionar aquí la existencia de otra novela en la que la villa se encuentra involucrada. Me refiero a *La vida entera* (Juan Martini, 1981), en la que no es dado detenerse aquí, ya que se trata, como en el caso de Rosa Wernicke, de la villa de la ciudad de Rosario.

35 Pero que, sin ir más lejos, no hemos encontrado en la novela de Daniel Moyano.

36 Se trata de los simpatizante del Club Atlético Boca Juniors, quienes constituirían una alegoría de los partidarios del peronismo, en la medida en que Asís homologa condiciones “populares”.

37 “Eran simpatizantes inocentes a los que les costaba admitir que el *fútbol* se hubiera convertido, también, en una *guerra* (...)” (16; el subrayado es mío). Porque, agrega Sandro, unas páginas más adelante de su relato: “La única alternativa válida era, creíamos, *atacar*, (...) *hacer sentir el peso de nuestra mayoritaria presencia* ante los *plateístas*, que nos *despreciaban* (...), había que *atacarlos* sobre todo para aprender a *administrar el poderío*, para tomar conciencia de *la potencia de los de nuestra clase* (...). La *violencia* era entonces *natural y lícita y formaba parte del cuerpo*; (...) necesitábamos entonces ejercerla, aunque más no fuera con cualquier *semejante* privilegiado o *plateísta* que nos mirara mal, como perceptible *superioridad* social, con un silencio indigno, con una espalda significativa y cómplice que de ninguna manera podía engañar el resentimiento, a tanto odio acumulado, la *indiferencia del que come y manda y lee se percibe inmediatamente en la piel*, en la mirada.” (19) Esta última cita resulta una suerte de enciclopedia abreviada –y muchas veces repetida– de marcas (simbólicas y materiales) y diferencias (fisonómicas) que hacen a la sociedad argentina. Tales parámetros (re)aparecen varias veces a lo largo de la novela como para generar cierto reaseguro acerca de los términos en los que se piensa: “Él (Ramón) llamaba *plateístas* a todos los *otros*, los que no fueran miserables; *plateístas*, seres que podían, con mayor comodidad, vivir, mirar el partido. (...) Con detenimiento o provocación, el Ramón miraba como reprochando a cualquiera que *vistiese* con ciertos estigmas de decoro; miraba con rencor a cualquiera que estuviese probablemente capitalizando por la sabiduría de ciertos *modales*, o por la *cultura*, que le dicen, la educación; con un horizonte colmado, por lo menos, de *oportunidades*.” (36; los subrayados son míos) Porque a los “*plateístas*” no solo se les recrimina, rencorosamente, que coman y se vistan; sino, también (¿fundamentalmente?) que lean.

38 En el argot castrense de los años ’70, “secuestrar” o “hacer desaparecer” se enunciaba a través del verbo “chupar”.

39 Se hace referencia al funcionamiento de la picana eléctrica como instrumento de tortura. La picana da golpes de corriente o descargas sostenidas en contacto con el cuerpo y sus efectos en las partes más delicadas (genitales, dientes, mucosas, pezones, etc.) son devastadores, por lo cual los represores solían aplicarlas en esos sitios.

40 El “Dale Bó” que se intercala constantemente durante los desmanes no es más que el grito celebratorio y alentador que los simpatizantes dedican a su equipo de fútbol: este, particularmente, se caracteriza por el volumen estridente de la primera sílaba seguido por el canto en sordina de la segunda.

## OBRAS CITADAS

Agosti, H. *Defensa del realismo*. Buenos Aires: Futuro, 1963.

Amorim, E. "\$1 en Villa Desocupación". Revista Multicolor de los Sábados N.º 6, 16 de septiembre. En: *Crítica, Revista Multicolor de los Sábados (1933- 1934)*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1999. Texto original publicado en 1933.

Asís, J. *La calle de los caballos muertos*. Buenos Aires: Legasa, 1982

Ballent, A. y J. F. Liernur. El "problema de la vivienda" en Buenos Aires y las "villas miseria". Ballent, Anahí, y Jorge Francisco Liernur. *La casa y la multitud. Vivienda, política y cultura en la Argentina moderna*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014. 319-344.

Barthes, R. El efecto de realidad. Roland Barthes et al. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 95-101.

Benítez, R. (1959). *Ladrones de luz*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Burgos, N. *Jorge Asís: los límites del canon*. Buenos Aires: Catálogos, 2001.

Cabezón Cámara, G. (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Camelli, E. y V. Snitcovsky. La villa de Buenos Aires. Génesis, construcciones y sentidos de un término. *Café de las ciudades. Conocimiento, reflexiones y miradas sobre la ciudad* XI.122-123 (2012-2013, diciembre-enero). En <[http://www.cafedelasciudades.com.ar/cultura\\_122.htm](http://www.cafedelasciudades.com.ar/cultura_122.htm)> (27/7/16)

Castelnuevo, E. La Marcha del Hambre. *Vidas Proletarias (escenas de la lucha obrera)*. Buenos Aires: Victoria, 1934.

Cortázar, J. Teoría del túnel. *Obra crítica/1*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.

Gálvez, M. *Historia de arrabal*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980. Texto original publicado en 1922.

González, H. El boom: rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina. Elsa Drucaroff, ed. *La narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000. Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, ed. 405-430

Gorelik, A. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2013.

Gorelik, A. Buenos Aires. La ciudad y la villa. Vida intelectual y representaciones urbanas entre 1950 y 1960. Adrián Gorelik y Fenanda Areas Peixoto, comps. *Ciudades sudamericanas como arenas culturales. Artes y medios, barrios de élite y villas miseria, intelectuales y urbanistas: cómo ciudad y cultura se activan mutuamente*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2016. 325-345.

Gramuglio, M. T. Novela y nación en el proyecto literario de Manuel Gálvez. María Teresa Gramuglio, ed. *El imperio realista*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2002. Vol. 6 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, ed. 145-176.

Jauri, N. y M. P. Yacovino. Genealogía de dos categorías sociales: villas y asentamientos. Lógicas estatales de intervención y clasificación de la precariedad habitacional. *Ciudades 89* (enero-marzo 2011). En <[https://www.researchgate.net/publication/283089585\\_Genealogia\\_de\\_dos\\_categorias\\_sociales\\_villas\\_y\\_asentamientos\\_Logicas\\_estatales\\_de\\_intervencion\\_y\\_clasificacion\\_de\\_la\\_precariedad\\_habitacional](https://www.researchgate.net/publication/283089585_Genealogia_de_dos_categorias_sociales_villas_y_asentamientos_Logicas_estatales_de_intervencion_y_clasificacion_de_la_precariedad_habitacional)> (8/2/17)

Kristeva, J. La productividad llamada texto. Roland Barthes et al. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 63-93.

Larra, R. *Sin tregua*. Buenos Aires: Hemisferio, 1953.

Martini, J. *La vida entera*. Buenos Aires: Norma, 2005.

Míguez, D. y P. Semán, eds. *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos, 2006.

Moyano, D. *El trino del diablo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1974.

Nouzeilles, G. *Ficciones somáticas. Naturalismo, nacionalismo y políticas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

Oyola, L. *Santería*. Buenos Aires: Negro Absoluto, 2008.

Paiva, V. De los "Huecos" al "Relleno Sanitario". Breve historia de la gestión de residuos en Buenos Aires. *Revista Científica de UCES*. X. 1 (2006, febrero): 112-134. En <[http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/327/De\\_los\\_huecos\\_al\\_relleno\\_sanitario.pdf?sequence=1](http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/327/De_los_huecos_al_relleno_sanitario.pdf?sequence=1)> (8/2/17)

Pascual, C. La villa y los territorios discursivos de la exclusión / Imágenes sobre asentamientos irregulares en la Argentina del siglo 20. *Bifurcaciones. Revista de estudios culturales urbanos*. 15 (verano 2013): 112-134. En <[http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/327/De\\_los\\_huecos\\_al\\_relleno\\_sanitario.pdf?sequence=1](http://dspace.uces.edu.ar:8180/xmlui/bitstream/handle/123456789/327/De_los_huecos_al_relleno_sanitario.pdf?sequence=1)> (30/7/16)

Perilli, C. Reformulaciones del realismo: Bernardo Verbitsky, Andrés Rivera, Juan José Manauta, Beatriz Guido. Sylvia Saítta, ed. *El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2004. Vol. 9 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, ed. 545-572.

Portantiero, J. C. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: EUDEBA, 2011.

Prieto, M. Escrituras de la "zona". Susana Cella, ed. *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999. Vol. 10 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik, ed. 343-357.

Rodríguez Pequeño, J. (1993). "Lo verosímil de Aristóteles y la teoría de los mundos posibles", *Castilla: Estudios de literatura*, N° XVIII. 1993. 139-144.

Romano, E. *Literatura /Cine. Argentinos sobre la(s) frontera(s)*. Buenos Aires: Catálogos, 1991. 221 y ss.

Rozenmacher, G. *Cabecita Negra. Cuentos completos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.

Saïtta, S. La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte. *Revista Nuestra América* 2 (agosto-diciembre 2006): 89-102. En <<http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2361/3/89-102.pdf>> (5/5/13)

Sarlo, B. Marginales: la construcción de un escenario. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007. 179-205.

Snitcofsky, V. Impactos urbanos de la Gran Depresión: el caso Villa Desocupación en la ciudad de Buenos Aires (1932-1935). *Cuaderno urbano* XV.15 (diciembre 2013) 93-109. En <[http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1853-36552013000200005](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1853-36552013000200005)> (31/7/16)

Suárez, A. L. Creer en las villas. Devociones y prácticas religiosas en los barrios precarios de la ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires: Biblos, 2015.

Todorov. T. Introducción. Roland Barthes et al. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 11-15

Verbitsky, B. Propositiones para un mejor planteo de nuestra literatura. *Ficción*.12 (marzo-abril 1958): 3-20.

Verbitsky. B. *Villa miseria también es América*. Buenos Aires: EUDEBA, 1966.

Villanova, N. Los antecedentes del cartoneo. Una historia sobre la recolección informal de residuos (1860-2002). *XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia* (2009). En <<http://cdsa.academica.org/000-008/1254.pdf>> (15/2/17)

Wernicke, R. *Las colinas del hambre*. Rosario: Diario La Capital, 2009. Texto original publicado en 1943.

**“LOS PIBES DE MI BARRIO SON HERMOSOS”:  
EL HOMOEROTISMO COMO “RECUPERACIÓN” DE LOS  
MARGINALES EN LA POESÍA DE IOSHUA (JOSUÉ MARCOS  
BELMONTE).**

**Enzo Cárcano**

CONICET - Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas,  
Universidad de Buenos Aires  
Universidad del Salvador

## **1. Introducción**

Cuando, en 1959, “La narración de la historia” apareció en la revista *Centro*<sup>1</sup>, órgano de difusión del Centro de Estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, tanto su autor, Carlos Correas, como los responsables de la publicación estudiantil, Jorge Lafforgue y Oscar Masotta, entre otros tantos involucrados, fueron imputados por inmorales y pornógrafos. Y es que el texto, considerado por algunos como “el primer relato argentino explícitamente homosexual —y donde la homosexualidad no aparecía como patología, sino como un rasgo normal del personaje principal—” (Melo, 2011), resultaba ininteligible de acuerdo con los cánones morales imperantes. Pasarían poco más de cincuenta años hasta que, en 2010, se sancionara una ley que reconociera la plena igualdad de derechos para parejas del mismo sexo, uno de los hitos —junto con la ley de identidad de género— del activismo LGBTTIQ<sup>2</sup> de la Argentina. No obstante, amén de estos avances jurídicos, el paradigma heteronormativo sigue, como tantos otros pilares de la modernidad, vigente, lo que sostiene, a la vez, todo un campo de marginalidades que se resisten aún al afán totalizador, a la violencia normativa. Uno de las zonas más productivas y prolíficas para la práctica de estas resistencias es —y ha sido históricamente— la del arte y la literatura. Como bien afirma Didier Eribon, “[I]a literatura y el pensamiento teórico han sido a menudo los campos de batalla en los que los disidentes del orden sexual se han esforzado por formular un discurso y por dar derecho de ciudadanía en el espacio público a

realidades sexuales y culturales marginadas o estigmatizadas" (15). La poesía de Josué Marcos Belmonte, más conocido como Ioshua, resulta, en este sentido, de notable interés: puede ser leída como una apuesta por rescatar, a través de la palabra, a una serie de personajes subalternos sumidos en la abyección por su orientación sexual y su extracción social. Esta doble condición constituye una marginalidad sobreimpuesta que expone a esos "guachines"<sup>3</sup> a la precariedad propia de aquellos que ocupan las zonas de lo ininteligible. El hablante lírico de los poemarios de Ioshua recupera a esos habitantes de los bordes como alteridades posibles, pero lo hace —y he aquí la nota más original de este proyecto poético— a través de un discurso homoerótico que, al tiempo que perturba los sentidos normalizados, instituye a aquellos personajes abyectos como objetos de deseo. En el presente trabajo, propongo una aproximación a la lengua poética con la que se opera este movimiento, vertebrada sobre una estrategia de remedo estético del habla popular de los barrios pobres y, a la vez, de reconversión subversiva del léxico insultante que, tradicionalmente, estigmatiza y degrada a los que se salen de los marcos que dicta la "normalidad".

## 2. Siempre al margen

Ioshua, nacido en Haedo, en 1977, y fallecido 38 años más tarde, a causa de las complicaciones derivadas del SIDA que padecía, en el barrio Libertad de Merlo, fue escritor, ilustrador, editor, documentalista, bloguero, *disc jockey* y activista por los derechos de las minorías sexuales y contra la violencia institucional. Publicó nueve títulos, siempre en pequeñas editoriales independientes: *Pija Birra Faso* (2009), *Loma Hermosa* (2009), *Clasismo Homo. Política de géneros, identidad y revolución* (2010), *En la noche* (2010), *Una señal blanca* (2010), *Malincho* (2012), *Las penas del maricón* (2012), *Campeón* (2013) y *El violeta es el color del odio* (2013). Todos sus libros, más sus manuscritos, cómics, dibujos, fanzines, plaquetas y artículos periodísticos fueron recogidos pocos meses luego de su muerte en *Todas las obras acabadas*, editadas por el sello Nulú Bonsai. Su poesía, esparcida entre algunos de esos libros y casi siempre en alternancia con relatos breves, es una de las expresiones artísticas más crudas de la marginalidad urbana de la Argentina de estos tiempos, condición que el mismo autor sufrió: tuvo un padre violento, alcohólico y suicida, y tuvo que vivir en la calle, donde se prostituía y consumía distintos tipos de drogas ilegales, como la cocaína o el paco.

Aunque, de un tiempo a esta parte, la temática homosexual, y lgbt en general, ha cundido en las ficciones argentinas, lo que ha ido acompañado del crecimiento paralelo de una crítica que considera esa literatura su objeto de estudio, la poesía ocupa un lugar secundario<sup>4</sup>. En

un artículo titulado “Encendiendo la conversación: la literatura LGBT en la Argentina” y publicado en el diario *La Nación*, Daniel Gigena propone, bajo el rótulo “Para una biblioteca LGBT nacional”, una lista de 19 obras<sup>5</sup> entre las que no aparece ninguna que pudiera ser calificada bajo el marbete de “lírica”. Es curioso que autores con amplia trayectoria poética, como Osvaldo Bossi y Fernando Noy, sean incluidos en la lista por sus primeros trabajos de narrativa y que no haya siquiera mención de Néstor Perlongher cuando su nombre es uno de los más salientes de las letras argentinas de los años ochenta. En cualquier caso, este somero ejemplo sirve para ilustrar el hecho de que, en las intervenciones que operan para definir un canon de la literatura de temática LGBT, la poesía casi siempre ocupa un sitio decididamente subsidiario. No es extraño entonces que, aun para aquellos habituados a ese tipo lecturas, nombres como el de Ioshua resulten todavía desconocidos. En el caso de este poeta, además, debe considerarse que su obra parece no responder a ninguna de las tendencias estéticas más difundidas de los últimos años en lírica. Quizá habría que considerar la lírica de Ioshua, con todos los reparos del caso, como heredera —aunque él mismo rechazaba cualquier filiación— de esa veta de la poética de los noventa, nunca —como cualquier línea estética— del todo definida, que se interesó tanto por explorar nuevos canales de circulación de la poesía como por un lenguaje coloquial —a veces, llanamente tildado de “vulgar”— y por la exploración de los márgenes sociales. A este respecto, habría que considerar también el impacto —todavía no cabalmente calibrado— de la crisis económica, política y social del 2001, a partir de la cual esos bordes, cuya expresión más usual y acabada es la villa, adquirieron una presencia literaria extraordinaria que se mantiene vigente hasta la actualidad y que ha dado lugar a un fenómeno laxamente definido como “literatura villera”. Esta categoría, como esa otra de “literatura gay”<sup>6</sup> que intencionalmente he eludido aquí, son marbetes bajo los que se ha incluido la poesía de Ioshua. Estimo, sin embargo, que resta aún problematizar suficientemente estas nociones para poder recién analizar su pertinencia o no en el caso del autor de *Pija Birra Faso*. Hasta entonces, según creo, conviene aproximarse a su obra lírica en toda su atipicidad.

En 2010, el sello Ataque Emocional al Sistema Capitalista (AESC) publicó *Clasismo Homo. Política de géneros, identidad y revolución*, una suerte de manifiesto que reunía dieciséis textos que Ioshua había publicado en su *blog* entre 2009 y el año siguiente. Como el título indica, se trata de un compilado que ataca lo acomodaticio de la política *gay friendly*, la lógica del sistema capitalista, que constriñe las posibilidades de las personas, y la hipocresía de las clases dirigentes, que manipulan las causas de las minorías y las disfrazan de tolerancia. Contra esta farsa, Ioshua, escribe en “Sexualidades autónomas, independientes y verdaderamente libres ya”:

LAS LEYES DE LOS ESTADOS NO PUEDEN NI DEBEN LEGISLAR NI ORDENAR LOS CUERPOS Y SUS IDENTIDADES.

[...]. “Una mujer” o “un hombre” NO SON TALES porque la ley así lo dictamine, sino por su propia elección sexuada en el desarrollo o construcción hacia una identidad u otra, excediendo su orientación o elección sexual.

LOS ESTADOS Y SUS CONTROLES no deberían alardear como conquistas benevolentes sus “permisos” de diversidad cuando aplican alguna ley a favor de algún sector lgttbi [...].

Los reclamos de género son para que los estados, los gobiernos y todos sus cómplices entiendan que no deben limitar ni “normalizar” nuestras sexualidades en ningún sentido ni de ninguna manera nunca más. GAY LÉSBICA TRANS TRAVESTI INTERSEX BI HÉTERO y todas sus combinaciones y definiciones y rabias posibles (624-625)<sup>7</sup>.

Si bien no adscribió al movimiento *queer* como tal, Ioshua parece, al menos en parte, compartir la versatilidad identitaria que suele asociarse a algunas de sus expresiones, aunque no, ciertamente, la abolición de la categoría misma de “identidad de género”, que el autor de *Pija Birra Faso* parece concebir como condición de inteligibilidad —o quizá, de libertad—; sobre todo, en zonas socioeconómicamente marginadas<sup>8</sup>.

### 3. El desvío

En “Acerca del término *queer*”, último capítulo de *Cuerpos que importan*, Judith Butler comenta el modo en que tal expresión, originalmente un insulto y un estigma, fue reapropiada y resignificada por aquellos que eran peyorativamente designados con ella, y se convirtió, con el tiempo, en el nombre de un movimiento social y político y, aún más, de una teoría. A esta estrategia de transformación lingüística, Butler la llamó “inversión performativa” (2002, 313 y ss.). Tal explicación debe comprenderse en el seno de la entonces incipiente teoría *queer*, que, a fines de los años ochenta y comienzos de la década siguiente, deconstruyó y desontologizó los conceptos fundamentales del sistema identitario heteronormativo, y los expuso, en toda su artificialidad, como montajes sociohistóricos: si Teresa de Lauretis había ya propuesto la noción de “tecnologías de género” (1987) e Eve Kosofsky Sedgwick había hecho foco en la necesaria distinción entre género y sexualidad (1985), Butler capitalizó estos aportes para postular —en su libro cardinal, *El género en disputa* (1989), y sus posteriores reformulaciones sobre el tema, el referido *Cuerpos que importan* (1993) y *Deshacer el género* (2004)— la “performatividad del género”. Desde una tradición múltiple que incorpora los trabajos de feministas como las ya mencionadas —así como Simone de Beauvoir, Monique Wittig, Gayle Rubin o Catharine MacKinnon, por mencionar algunas

más—, cuyas contribuciones revisa y discute, la relectura de Jacques Derrida a la teoría de los actos de habla de J. L. Austin, y los textos de Foucault sobre el poder y sus dispositivos, los modos de sujeción y de resistencia, Butler sostiene que el género no es ni un esencial ontológico ni la correspondencia social e inteligible de una materialidad sexual previa y pasiva, sino un constructo, una ficción, a la vez social e individual, que, a través de la repetición ritualizada, se estabiliza y produce el efecto de —es percibida como— una condición natural. Siguiendo a Nietzsche en *La genealogía de la moral* (“no hay ningún ‘ser’ detrás del hacer, de actuar, del devenir; “el agente ha sido ficticiamente añadido al hacer, el hacer es todo” [§13, 53]), la estadounidense escribe: “... el género resulta ser performativo, es decir que conforma la identidad que se supone que es. En este sentido, el género siempre es un hacer, aunque no un hacer por parte de un sujeto que se pueda considerar preexistente a la acción” (2007, 84). Continuando esta línea de razonamiento, el género es un dispositivo de sujeción que, a la vez que le confiere al sujeto conformado una cierta inteligibilidad, lo constriñe. En una sociedad regida por patrones heteronormativos, por ejemplo, la categoría es binaria: a cada uno de los polos —masculino o femenino— le corresponde, necesariamente, además de un comportamiento social específico, una genitalidad y una orientación sexual únicas.

Una de las críticas más tempranas que recibió Butler luego de la aparición de *El género en disputa* fue la supuesta desestimación de la materialidad corporal en favor de un extremo constructivismo lingüístico al señalar que “... quizás esta construcción denominada *sexo* está tan culturalmente construida como el género; de hecho, quizá siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no existe como tal” (2007, 55). En su siguiente libro, la estadounidense sostiene que la pretensión de una materialidad externa y ajena al lenguaje conduce a una aporía, puesto que la idea está anclada en el lenguaje y de él depende (109-115). Con todo, Butler se cuida de aclarar que su objetivo, al problematizar la noción de “materia”, no es impugnarla, sino, precisamente, indagar en el modo en el que esta idea se ha conformado y a qué responde tal constitución “para poder comprender qué intereses se afirman en —y en virtud de— esa locación metafísica y permitir, en consecuencia, que el término ocupe otros espacios y sirva a objetivos políticos muy diferentes” (2002, 57).

El género, como categoría constitutiva de su par “sujeto”, posibilita cierta inteligibilidad, en la medida en que el individuo es reconocido como tal. Pero, en este mismo movimiento, la matriz deja fuera a aquellos que no responden a las normas de identificación genérico-sexuales vigentes. Ese margen de exclusión es designado como “lo abyecto”, “zonas *invivibles*, *inhabitables* de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas

por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo *inviolable* es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos” (2002, 20). En otras palabras, la “abyección” es la condición a la que son relegados aquellos que no son categorizables con los parámetros de racionalidad moderna con los que funcionan los Estados actuales y buena parte de las sociedades que los encarnan. Con todo, el borde que representan esos segregados constituye la contractura del centro que se nutre de lo abyecto para afirmar sus sentidos y que, al mismo tiempo, ve en el margen la falta de esos mismos significados, es decir, la negatividad amenazante. En este punto, surge la pregunta por las consecuencias de, por un lado, la inteligibilidad que conlleva el género, y, por el otro, de la falta de esa misma inteligibilidad. Respecto de lo primero, Butler afirma que,

... si mis opciones son repugnantes y no deseo ser reconocido dentro de un cierto tipo de normas, entonces resulta que mi sentido de supervivencia depende de la posibilidad de escapar de las garras de dichas normas a través de las cuales se confiere el reconocimiento. Puede ser que mi sentido de la pertenencia social se vea perjudicado por mi distancia con respecto a la normas, pero seguramente dicho extrañamiento es preferible a conseguir un sentido de inteligibilidad en virtud de normas que tan solo me sacrificarán desde otra dirección (2006, 15).

En relación con el segundo punto, y en íntima relación con lo anterior, estar situado en el terreno de la abyección, salirse de los marcos de inteligibilidad, comporta —al menos, en gran parte de los casos— la exposición a la “precariedad”:

... sabemos que quienes no viven sus géneros de una manera inteligible entran en un alto riesgo de acoso y violencia. Las normas de género tienen mucho que ver con cómo y de qué manera podemos aparecer en el espacio público; cómo y de qué manera se distinguen lo público de lo privado y cómo esta distinción se instrumentaliza al servicio de las políticas sexuales; quién estará criminalizado según la apariencia pública; quién no será protegido por la ley o, de manera específica, por la policía, en la calle, o en el trabajo o en casa. ¿Quién será estigmatizado?, ¿quién será objeto de fascinación y placer de consumo?, ¿quién tendrá asistencia médica ante la ley?, ¿qué relaciones íntimas serán reconocidas ante la ley? (2009, 323).

Cabe preguntarse entonces qué margen de acción tiene el individuo para cambiar las normas que constituyen la matriz en la cual es leído como sujeto *con género*. Precisamente este ha sido otro de los aspectos más polémicos de la teoría butleriana, que ha sido alternativamente considerada, por sus críticos, como voluntarista, determinista o políticamente quietista<sup>9</sup>. Con todo, en rigor, la estadounidense no concibe

la *agencia* contra la matriz normativa por fuera de la matriz misma: “Si tengo alguna agencia es la que se deriva del hecho de que soy constituida por un mundo social que nunca escogí. Que mi agencia esté repleta de paradojas no significa que sea imposible. Significa solo que la paradoja es la condición de su posibilidad” (2006, 16). En este contexto es que deben comprenderse estrategias para “desviar la cadena *de citas*” (2002, 47) que conforma la norma, entre las que se halla la tan largamente discutida parodia o la propia “inversión performativa” que mencioné al comienzo de este apartado.

Mucho antes de que Butler acuñara tal expresión, el fenómeno ya contaba con algunos hitos significativos. En América Latina, particularmente, con el advenimiento de movimientos políticos de corte populista desde el primer tercio del siglo XX y, en estrecha relación, de una cultura de masas, quienes hasta entonces habían sido marginados de la participación política y aun de la categoría de ciudadanos entran en la escena civil: “El populismo, en buena medida, *como experiencia de clase*, nacionalizó a las grandes masas y les otorgó ciudadanía” (Portantiero 234). Esta fase de constitución, ocurrida a través de las crisis políticas derivadas de los procesos de industrialización de los años treinta, es lo que Juan Carlos Portantiero llamó la “desviación latinoamericana” (232) por su diferencia con el rumbo clásico que tales desarrollos habían asumido en Europa. En este contexto, aquellos históricamente relegados se apropian, con carácter reivindicativo, de todo un léxico otrora peyorativo y lo esgrimen como distintivos. En la Argentina<sup>10</sup>, la irrupción del peronismo como movimiento político, y fundamentalmente Juan Domingo Perón y María Eva Duarte como portavoces de este e interlocutores de las masas, a las que interpelaban continuamente, marcan un cambio en el lenguaje. A propósito, Oscar Landi sostiene que, en ese período,

... amplios sectores laborales salían de la situación de marginalidad simbólica con la que estaban representados (y negados) en la visión conservadora. Perón nombraba de otra forma al trabajador, pero no porque utilizase otras palabras o por su singular estilo de orador, sino porque proponía otro sistema de reconocimiento de los atributos del trabajador. Las fuerzas laborales percibían redefinidos no solo su nivel de ingresos, sino también sus relaciones con el estado, los empresarios, la cultura, el mundo urbano, el centro de la ciudad de Buenos Aires (30-31).

A pesar de este fenómeno de reincorporación y de que el populismo llegará a ser la “doctrina artística políticamente *oficial*” durante el primer período peronista, “todo el mundo sabía que el arte verdaderamente oficial, en un esquema de más largo trayecto, era el que encarnaban órganos como *Sur* o *La Nación*, marginalizados desde dicho gobierno” (Jitrik 31). Este enfrentamiento llevó a que, aun durante las dos primeras

presidencias de Perón, las clases populares y los elementos propios de su cultura aparecieran despreciativa y mordazmente retratados en obras tales como “La fiesta del monstruo”<sup>11</sup>, cuento escrito por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, pilares del canon literario argentino, en 1947. A esto se sumará, con el golpe de 1955, la proscripción y el silencio forzado del peronismo y de todo un léxico asociado a su imaginario. En tales circunstancias, lo que se llamará “la resistencia” enarbolará como estandarte ese vocabulario, que quedará pronto incorporado, no obstante las repetidas políticas de las distintas dictaduras, al sistema literario argentino.

Más allá de las diferencias entre los distintos tipos de reapropiaciones discursivas que se han dado —y pueden darse— en lo que hace a los sistemas referidos —el de sexo-género y el socio-histórico-político, íntimamente relacionados entre sí y determinantes en cuanto a la “subjetivización”, entendida como proceso de conformación del sujeto—, su invocación conjunta aquí resulta pertinente: la marginalidad a la que son relegados los personajes de los barrios pobres en la poesía de Ioshua es contrarrestada mediante la reconversión del léxico estigmatizante, y esto, en clave homoerótica. En otras palabras, es posible advertir un desafío reivindicativo doble: el de “recuperar” a los “guachines” mediante el desvío de la carga negativa de las palabras empleadas para designarlos y el de hacerlo apelando a otro discurso marginal, el del deseo de un hombre por otro. En tal confluencia reside, posiblemente y como queda dicho, la nota más original de esta producción lírica.

#### 4. “Los pibe<sup>12</sup> de mi barrio son hermosos”

En “Los payasos y la pasta de campeón”, epílogo de su libro *Campeón*, Ioshua subraya la doble marginalidad a la que él fue sometido en su vida en “el barrio” y contra la que escribe. A propósito, afirma:

...ese aguante del barrio que exige que todos seamos “normales = hétero” se convierte en una forma de marginar aún más incluso en los barrios marginados. Las personas de identidades homosexuales (gay, lésbica, travesti, intersex, etc.), en los barrios marginales, a veces no solo deben afrontar la injusticia social, sino también la injusticia cultural promedio que considera la heteronormatividad como un valor de bien.

La vida en los barrios pobres es difícil... pero más aún si sos raro, torta<sup>13</sup>, trava<sup>14</sup>... puto (432).

Contra esa violencia normativa que estigmatiza y posterga reacciona la obra de Ioshua: a través del homoerotismo, el poeta “rescata” de la marginalidad a los “pibes del barrio”<sup>15</sup>. Este deseo homosexual, que a veces deviene amor, no debe entenderse como afectación o femineidad

—como un remedo de esa lengua de las *locas* de la que habla Panesi a propósito de Perlongher—, rasgos de los que el hablante —lírico y narrativo— se aparta continuamente al ponderar, por el contrario, la virilidad de esos “pibes”<sup>16</sup>. En *Loma Hermosa*, novela o “tríptico de poética narrativa” (158), por ejemplo, Marcos recuerda las palabras de Yago, su antiguo amante asesinado por la policía:

... como él decía: “Che<sup>17</sup>, no lo hagamos como PUTOS, ¿eh? Hagámoslo bien piola<sup>18</sup>. Como machos posta<sup>19</sup>”, y no se equivocó... él sabía muy bien de lo que hablaba... por alguna razón, Yago sabía que puto no tenía que ser sinónimo de marica ni de afeminado y mucho menos en un barrio como en el que nos había tocado nacer y criarnos. Acá, donde decir PUTO vale lo mismo que TRAIADOR, ORTIVA<sup>20</sup> y hasta BASURA (168)<sup>21</sup>.

La mirada del “yo” que construyen los textos se detiene precisamente en esas características que identifican a los “negros cabeza” como seres subalternos, pero no para criticarlas, sino para reivindicarlas como rasgos eróticos que los salvan de la segregación y los sitúan en el lugar de objetos de deseo, de alteridades posibles. Esa empatía del hablante lírico responde, según creo, a que pertenece también a la esfera de la abyección. Casi siempre desde la primera persona singular, aparece, ya en *Pija Birra Faso*, como uno de esos “pibes del barrio” expuestos a la precariedad de los que transitan los bordes: el paco, la prostitución, la vida en la calle, el sufrimiento y el desamparo son elementos familiares para él. Podría pensarse que es en esa obra inaugural de la poética de Ioshua donde se configura ese emplazamiento, esa mirada empática que se mantendrá inalterable en los poemarios siguientes. Por esto mismo, ese verdadero mapa de la marginalidad urbana que es el primer libro no está vertebrado por un interés etnográfico ni nada parecido, sino por el afán de darles un lugar de posibilidad a esos personajes estigmatizados.

En la nota introductoria de *Todas las obras acabadas*, titulada “Poética de lo popular”, Ioshua traza, en pocas palabras, las líneas más salientes de su propio lenguaje literario: “Mis textos siempre han sido un tosco vómito de palabras exageradas de barrio y de pobreza, amor y ternura, dolor y soledad” (15). Y agrega poco después: “Aquí un libro popular, tan sencillo como hablamos en los barrios pobres” (16). Nicolás Vilela ha leído *Pija Birra Faso*, el primer hito de ese programa artístico, como “lirismo genérico” (2064) e “insulso” (2066) y aun como “clisé mediático” (2064). Comparto con él la impresión de que los rasgos a los que se refiere Ioshua —la tosquedad, la exageración, la sencillez y la oralidad—, por las características formales de su poesía —cercana a la prosa y vertebrada sobre la repetición de estructuras—, pueden dar la sensación de una fórmula. Con todo, hay que señalar que la apuesta más significativa de este proyecto no es, en ningún momento, el virtuosismo formal o musical,

sino, probablemente, el efectismo, no entendido peyorativamente, sino, en su sentido más ponderativo, como invocación o apelación al lector. Pienso que en esta línea debería interpretarse ese lenguaje “de barrio”, minado de voces lunfardas. Muchos de esos términos, originalmente insultantes o propios de un registro “vulgar”, son, como queda dicho, retomados por el hablante lírico para ilustrar la sensualidad rebelde — no estereotipada— de aquellos personajes marginales a los que desea. Donde otros ven peligro, él ve belleza, como bien ilustra la pieza “Los pibe de mi barrio” (*En la noche*), de la que cito un fragmento:

Los pibe de mi barrio andan en cueros cuando hace calor. Alardean la piel morocha, el cuerpo flaco y endurecido, la boca grande y la lengua bruta. Los pibe de mi barrio andan de gira<sup>22</sup> todo el día. Tomando cerveza, fumando porro<sup>23</sup>, junando<sup>24</sup> la esquina y hablando giladas<sup>25</sup>. Los pibe de mi barrio son hermosos. Machitos<sup>26</sup>, reos, negros cabeza, guachines con el corazón que les patean a lo bruto y a lo feroz. Ese es el corazón negro, bien negro y cabeza, que los pone de gira todos los días. Esos, esos son los cuerpos endurecidos al palo<sup>27</sup> en la esquina que andan en cueros cuando hace calor. Esos, esos son los pibe alardeando la piel morocha y el aliento de cerveza. Esos, esos son los pibe feroces de mi barrio. Los que amo (vv. 4-19, 247).

El hablante recupera expresiones como “negro cabeza”<sup>28</sup> o “reo”<sup>29</sup>, usualmente consideradas peyorativas y ofensivas, y las resignifica como atributos sensuales: los pibes “alardean” la “piel morocha”, la “lengua bruta”, el “aliento a cerveza”, y su corazón no solo es “negro”, sino “bien negro y cabeza”. La mirada del “yo” no sobrevuela la escena, no es ajena a esos “guachines” despreocupados, que andan “de gira”, toman cerveza, fuman porro y hablan giladas en la esquina, sitio primordial de reunión. Por el contrario, se mezcla con ellos en un lenguaje que emula la rudeza de esos a los que dice, feroces y “al palo”. Como en “Los pibes que no ves” (*En la noche*), él tiene ojos para esos personajes ignorados que viven al margen, que, como los cartoneros<sup>30</sup>, hacen de los deshechos de la ciudad su sustento:

Los pibes llevan su pobreza empujando un carro.  
 Los pibes juntan su pobreza recogiendo cartón.  
 Los pibes llevan su soledad  
 toda la noche  
 recorriendo las calles

llevando y juntando su soledad... solos, y no  
 los ves.  
 Los pibes que no ves son hermosos, wacho<sup>31</sup>...  
 Los pibes llevan su pobreza empujando un carro.  
 Los pibes juntan su pobreza recogiendo cartón.  
 Los pibes llevan su belleza  
 toda la noche  
 recorriendo las calles  
 llevando y juntando su belleza... solos, y vos  
 no los ves (274).

Frente a la mirada que no comprende y empuja a lo abyecto, la del hablante lírico afirma la belleza de esos cartoneros que, desde el Conurbano, llegan a la Capital como extraños, sin ser categorizados más que por su función en relación con los deshechos urbanos. Y al señalar su hermosura les confiere un estatuto, una posibilidad, aun en el caso de que, como el personaje de "El toque del pibe" (*Campeón*), este se halle en la cárcel, uno de esos establecimientos que Foucault identifica como pilares de la racionalidad social moderna, de la legalización del poder, que encubre en ella su violencia y arbitrariedad:

El pibe derrite mi bragueta con un toque.  
 El pibe derrite mi boca con un toque  
 Él derrite el barrio con su cuerpo.  
 Pero el pibe no puede derretir los barrotes de su celda.  
 Su amor lo espera afuera  
 y él no puede derretir su celda.  
 Pajas en el calabozo de tonto enamorado.  
 Baños seductores de gil soñador.  
 El pibe desnudo entre los hombres es uno más  
 pero diferente  
 pues ese pibe tiene el toque,  
 el toque que lo derrite todo (vv. 1-12, 420).

Incluso en esas zonas que institucionalizan la abyección, detrás de los barrotes de un calabozo, confundido entre los demás internos, el hablante encuentra un "toque" que hace único al "pibe" objeto de sus deseos. Pero, en ocasiones, la violencia del aparato estatal llega incluso más lejos, hasta la muerte. "Hoy conocí un pibe lindo" (*Las penas del maricón*), por ejemplo, reza:

Hoy la policía mató a un pibe lindo que conocí.  
 Un pibe que parecía bueno y sonreía como el sol.  
 Hoy la policía mató a un pibe lindo con ojos de  
 lago y cuerpo de flecha

Hoy la policía mató a un pibe lindo que me  
 abrazaba y me hacía sentir seguro y firme  
 sobre este infierno que se derrumba  
 Hoy la policía mató a un pibe que parecía  
 bueno para mí.  
 Hoy enterré a un pibe lindo que conocí.  
 Hoy enterré su sonrisa de sol, sus ojos de lago  
 y su cuerpo de flecha.  
 Hoy enterré a un pibe lindo que me abrazaba  
 suave y me hacía sentir seguro y firme sobre  
 este infierno que se derrumba.  
 Hoy extraño a un pibe lindo que conocí,  
 que lo mató la policía (vv. 9-25, 405).

Estos versos, en toda su llaneza, parecen destacar lo arbitrario del accionar policial que devino en la muerte del “pibe lindo”, descrito siempre de modo ponderativo: su sonrisa es “de sol”; sus ojos, “de lago”; su cuerpo, “de flecha”, como si se conjugaran en él la luz, la profundidad y, podría pensarse, el dinamismo. Frente al “infierno que se derrumba” que es la vida cotidiana del “yo” —uno de los temas recurrentes de la lírica ioshuana—, el abrazo del “pibe lindo” es suave y aporta seguridad y firmeza. La precariedad asociada a la escasa inteligibilidad de aquellos que habitan los márgenes redundante en la violencia de las instituciones del “orden público”, cuyas normas desafían. Con todo, estos personajes que pueblan los poemas de Ioshua, aunque a veces drogadictos o criminales, son siempre representados con benevolencia y empatía por el hablante, que, desde *Pija Birra Faso*, se presenta como uno más de esos que saben de la violencia diaria a la que están expuestos los habitantes de los bordes.

## 5. A modo de conclusión

La marginación, en sus múltiples caras, es violencia: a veces física, a veces simbólica, a veces ambas. En los barrios menos favorecidos del Conurbano bonaerense, todas estas modalidades se suman para hundir a sus habitantes en la oscura zona de lo abyecto, eso que resulta ininteligible desde los principios que la razón moderna ha impuesto. Contra estos poderes, la literatura representa un espacio de resistencia que permite deshacer los relatos normalizados y recuperar, al menos discursivamente, a aquellos que escapan a las clasificaciones y son considerados, por tanto, peligrosos. En esta línea, la poesía de Ioshua constituye una apuesta hasta hoy inusitada, ya que reacciona contra una violencia sobreimpuesta: la que sufren los que habitan los márgenes sociales y económicos, y esa otra de la que son objeto quienes pertenecen a una minoría sexual. Para ello, el autor no propone ni una apología de esos bordes ni su integración en

el centro, sino que, a través del homoerotismo, del deseo homosexual, los rescata como posibilidad y los expone en toda su irreverente y disruptiva singularidad. El proyecto poético de Ioshua puede leerse, así, no solo como un gesto literario, sino también como uno eminentemente político.

## NOTAS

1 Hay una antología reciente de la revista, preparada por Miguel Vitagliano, en la que figura el relato: *Revista Centro. Una antología*. Buenos Aires: EUFyL, 2016.

2 Lésbico-gay-bisexual-trans-travesti-intersexual-*queer*. Algunas de las iniciales de la sigla varían según los alcances que le atribuya quien escriba. Desaparece, por lo general, la inicial de *queer*, movimiento que impugna la categoría misma de identidad que se reivindica en los otros casos.

3 “**guachín**. Niño. | 2. Adolescente, joven. | 3. Muchacho —fórmula de tratamiento afectuosa, como **pibe** o **chabón**—. | adj. Dimin. fest. de **guacho**”.

“**guacho, cha**. adj. Huérfano [dado por el DRAE]. | 2. Hijo ilegítimo. | 3. Adolescente, joven, sexualmente apetecible. | 4. Adolescente, joven. . | 5. Miserable, vil, de mala entraña. (Del quich. *wacha*: indigente; huérfano —como amer. del adj. *guacho* se aplica a toda cría que ha perdido a su madre—; por exts. sucesivas —algunas no muy claras—” (Conde 176).

4 Pienso, como excepción, además de Perlongher, Bossi o Noy, en Miguel Ángel Lens, cuyos textos poéticos inéditos se publicaron bajo el título *El barril de lluvia y otros libros inéditos*. Cabe destacar también, a propósito de este último, dos antologías tituladas *Poesía gay de Buenos Aires*, de 2007 y 2011, en la que participan, entre otros, algunos de los integrantes del grupo que Lens coordinaba.

5 El catálogo completo incluye *La boca de la ballena* (1973), de Héctor Lastra; *Monte de Venus* (1976), de Reina Roffé; *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig; *En breve cárcel* (1981), de Sylvia Molloy; *La brasa en la mano* (1983), de Oscar Hermes Villordo; *Un año sin amor* (1998), de Pablo Pérez; *Y un día Nico se fue* (1999), de Osvaldo Bazán; *Tres deseos* (2002), de Claudio Zeiger; *La ansiedad* (2004), de Daniel Link; *La intemperie* (2008), de Gabriela Massuh; *Continuadísimo* (2008), de Naty Menstrual; *Los putos* (2008), de José María Gómez; *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara; *La sombra del animal* (2009), de Vanesa Guerra; *Adoro* (2009), de Osvaldo Bossi; *Lisboa. Un melodrama* (2010), de Leopoldo Brizuela; *Rosa prepucio* (2011), de Alejandro Modarelli; *Sofoco* (2014), de Fernando Noy, y *Avión* (2015), de Eduardo Muslip.

6 En *El amor de los muchachos. Homosexualidad & Literatura* (2005), Adrián Melo utiliza reiteradamente el concepto de “literatura gay” sin detenerse a precisar cuáles serían sus características, aunque señala que, si debiera “responder inmediatamente y con una sola palabra [...] respecto de las imágenes y las temáticas predominantes en la literatura gay, seguramente propondría un

nombre: el de la tragedia” (11). Algunos años más tarde, en la introducción de su *Historia de la literatura gay en la Argentina* (2011), el estudioso precisa: “Lo que hoy llamamos literatura gay surgió en Europa en el último tercio del siglo XIX. El canon de la literatura gay fue construido por homosexuales de cultura iluminista, en una época en que especialmente se puso en el centro del debate la relación entre sexualidad e identidad”. Poco más adelante, Melo precisa el carácter de constructo políticamente necesario, nacido de la militancia, de la categoría: “¿Por qué se hizo particularmente necesario crear deliberadamente esas listas? ¿Por qué construir una tradición homosexual escrita por hombres homosexuales? Porque en esos mismos años, se consolidaban discursos científicos, médicos, jurídicos y religiosos que terminaban de consagrar la noción de homosexualidad con atributos excluyentemente negativos, como una anormalidad o una perversión” (2011). De este modo, se comprende por qué el autor afirme que “la acción militante, la solidaridad cultural y el goce erótico pueden ser algunos de entre tantos criterios para clasificar a una literatura como gay” (2011). Lo que resulta curioso, en todo caso, es que, en la historia que propone, Melo considere, dentro de la “literatura gay”, obras de autores heterosexuales, previo reconocimiento de “la imposibilidad de hacer estrictamente una historia de la literatura gay en la Argentina desde fines del siglo xix (es decir, desde que la homosexualidad aparece como tal en un discurso médico-jurídico que la presenta con características excluyentemente negativas) e inclusive podemos afirmar que nunca se constituyó como campo literario autónomo” (2011). En la obra que sirve a Melo de modelo para su texto, la *Historia de la literatura gay* de Gregory Woods, este, evadiendo rigideces teóricas, afirma: “En ausencia de definiciones estables y en presencia de inestables prejuicios, el concepto de «literatura gay» ha de ser considerado móvil” (26). Por su parte, Claudio Zeiger subraya, como Melo, el carácter político —no literario— de la categoría en cuestión a poco de la aprobación de la ley de matrimonio igualitario en la Argentina: “Ahora, en la Argentina, hay matrimonio gay y aún no estamos del todo seguros de que haya habido y vaya a haber «literatura gay». De alguna manera si se quiere inconsciente, no dicha, se la considera una categoría «foránea», una especialidad de la literatura norteamericana, donde ostenta una tradición robusta. A decir verdad, no es un género en ninguna literatura del mundo; la literatura gay es una categoría política, de identidad maleable y cambiante, inclusive para muchos teóricos superada por lo *queer*, término que también empieza a caer en crisis. Como sea, «literatura gay» sigue siendo algo que transmite un sentido preciso, se entiende lo que quiere decir. Probablemente su campo siga siendo el de la diferencia, pero también, esa tradición «foránea» ya ha incursionado en el terreno de la igualdad, es decir, las vidas más o menos estabilizadas en problemáticas más clásicas como los celos, la infidelidad, la convivencia, las nuevas familias. Hay en ella, sí, una literatura gay «normal». Y también, beneficio secundario pero no menor, siempre aporta una veta testimonial, de documento acerca de costumbres, estilos y formas de vida, aporte que no suele hacer la literatura pretenciosamente formalista” (2010).

7 Las mayúsculas son del original.

8 A propósito, puede verse el texto “Ni ilegal ni invisible” de *Clasismo Homo*. Cito solo un fragmento: “Ser homo en los barrios empobrecidos de nuestros países empobrecidos es una lucha en sí misma y muchxs ya piensan en algo más que ser aceptadxs solo como HOMOSEXUALES: también en ser aceptados y respetados como HUMANOS. Lo sabemos: elegimos un género, elegimos un objeto de deseo sexual, y hasta elegimos como llevar nuestras homosexualidades cotidianas, pero ¿acaso podemos elegir una vida aún más digna que diversa?” (609, las mayúsculas son del original).

9 De los aportes más significativos a la idea de performatividad butleriana, hay que destacar las precisiones que Paul Beatriz Preciado —hasta 2015, Preciado firmaba como Beatriz, pero, a partir de entonces, lo hace como Paul B.— realiza a propósito del llamado “caso de Agnès”: “un niño de sexo anatómico masculino” (2008, 275) que, desde los doce años, roba y consume periódicamente los estrógenos recetados a su madre —luego de que esta fuera sometida a una panhisterectomía— y que, a finales de los años cincuenta, con el objeto de obtener el permiso para realizarse una operación de “reasignación de sexo”, se hace pasar, ante los médicos, por intersexual. Luego de numerosos exámenes, el de Agnès es descrito como una “caso de hermafroditismo verdadero” y, al año siguiente, se le practica la intervención quirúrgica (2008, 273). Tiempo más tarde, cuenta su historia y pone así en entredicho —de acuerdo con Preciado— ciertos ejes de la argumentación de Butler, ya que esta desestima los “procesos biotecnológicos” a los que apela gran parte de la sociedad en la era actual, postmoneyista y propiamente farmacopornográfica: “El género no es simplemente performativo (es decir, un efecto de las prácticas culturales lingüístico-discursivas) como habría querido Judith Butler. El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos. Es puramente construido y al mismo tiempo enteramente orgánico” (2002, 25). En otras palabras, “[n]o se trata simplemente de señalar el carácter construido del género, sino ante todo de reclamar la posibilidad de intervenir en esa construcción al punto de crear las formas de representación somáticas que pasarán por naturales” (2008, 276). Preciado ha experimentado con estas “técnicas de subjetivación” poniendo en práctica el “principio autocobaya”, itinerario que registró en *Testo yonki*. No obstante el interés de este tipo de reivindicaciones de la agencia somática —más factibles en algunos países y sociedades que en otros, donde el margen de acción sobre el cuerpo está hartamente constreñido y estrechamente vigilado desde el aparato estatal—, para el objeto del presente trabajo interesa detenerse más bien en las estrategias discursivas de reconversión subversiva del léxico insultante o estigmatizante.

10 Para los casos puntuales de otros países latinoamericanos, puede verse el libro de Jesús Martín-Barbero *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*.

11 Susana Rosano (2003) propone una interesante revisión de la distinta representación del “sujeto popular” asociado al peronismo en tres obras: “La fiesta del monstruo”, “Cabecita negra”, de Germán Rozenmacher, y “El niño proletario”, de Osvaldo Lamborghini.

12 La apócope de la -s final del plural es un rasgo frecuente del habla coloquial informal en ciertas zonas de la Argentina.

13 “**torta**. 1. f. **torti**. (Por síncope de **tortillera** en juego paronom. con el amer. del sur *torta*: pastel, tarta)” (Conde 303).

14 “**trava**. m. y f. Forma apocopada de **travesti**” (Conde 305).

15 “**pibe**. m. Niño joven. | 2. Fórmula de tratamiento afectuosa [dados ambos por el DRAE]. (Del gen. *pivetto* —derivado a su vez del ital. jergal *pivello*—: niño)” (Conde 257).

16 Pareciera que, en el mismo movimiento de “recuperar” a los “guachines”, el “yo” deja afuera del marco de la posibilidad a aquellos homosexuales con rasgos femeninos. Podría pensarse que esto responde, o bien a la necesidad de un *otro* contra el que definirse, o bien al hecho de que la figura de la *loca* es la más asociada al estereotipo del *gay* en los contextos *gay friendly*, que usualmente la exhiben como personaje extravagante y despreocupado.

17 “**che**. Vocativo del pron. de 2a pers. singular rioplatense *vos*. | 2. Interj. con que se llama, se hace detener o se pide atención a una persona. También expresa a veces asombro o sorpresa [dado por el DRAE]. (Del esp. ant. *ce*: voz con que se llama, se hace detener o se pide atención a una persona, aunque aún se discute si no es palabra quich. o arauc.)” (Conde 99).

18 “**piola**. || adj. **vivo**, astuto, sagaz; avisado, rápido. | 2. Simpático, de trato agradable. | 3. Excelente, magnífico. | 4. Tranquilo, impasible. (Del esp. *piola*: cuerda delgada, cordel; la primera acep. como adj. seguramente se relaciona con **piolín**)” (Conde 261).

19 “**posta**. adj. Excelente, óptimo, superior. | 2. Verdadero, fidedigno, confiable. | 3. De buena calidad. (Del ital. *apposta*: apropiadamente, expresamente)” (Conde 267).

20 “**ortiba**. m. Vesre de **batidor**. || adj. Egoísta, **garca**; que se niega a hacer favores o ayudar a los demás. | 2. Malhumorado, **cortado**; que rechaza invitaciones y propuestas para divertirse” (Conde 237-238).

“**batidor**. ra. m. y f. Persona que delata o denuncia [dado por el DRAE] (Del ital. jergal *battere*: decir)” (Conde 60-61).

21 En versales en el original.

22 “**gira**. 2. f. En la expr. andar o estar de gira: pasar una o más noches de lugar en lugar, gralmente. bares o **boliches**, sin acostarse a dormir. (Por ext. del esp. *gira*: serie de actuaciones sucesivas de una compañía teatral o de un artista en diferentes localidades” (Conde 173).

23 “**porro**. m. Cigarrillo de marihuana. (Del esp. *porro* —de origen quich.—: cigarrillo de hachís o marihuana mezclado con tabaco; no debería descartarse sin embargo un cruce con el port. *porro*: puerro, por alusión a su forma” (Conde 267)

24 “**junar**. tr. Observar, mirar fijamente. | 2. Advertir; conocer. | 3. Comprender. | 4. Conocer en profundidad un tema o una actividad determinados. (Del caló *junar*: escuchar)” (Conde 192).

25 “**gilada**. f. Conjunto de **giles**; desde el punto de vista de los delinquentes, la gente honesta. | 2. Dicho o acción propios de un **gil**”.

“**gil, la**. adj. Tonto, cándido, ingenuo. | 2. Probable víctima de una estafa. | 3. Honrado, decente. (Del esp. *gilí*: tonto, lelo, seguramente por cruce con el apellido esp. *Gil*)” (Conde 172).

26 “**machito, ta**. adj. Provocador, prepotente. (Dimin. del esp. *macho*: fuerte, valiente)” (Conde 208).

27 “**palo**. 4. Estar al palo: tener el pene erecto; estar animado, con fuerza; estar excitado; estar contento; estar obsesionado o entusiasmado; estar en el máximo de rendimiento —velocidad, volumen, etc.—” (Conde 241-242).

28 “**negro, gra**. adj. Natual del interior de la Argentina, generalmente. de tez morena. | 2. Miembro de la clase baja. | 3. Fórmula de tratamiento afect. y algunas veces despect. (De fuerte tono despect., como sus derivados; del esp. *negro*: dicese del individuo cuya piel es de color negro)” (Conde 230).

“**cabeza**. 2. m. y f. cabecita. | | adj. Pertenciente a la clase baja; vulgar, rústico tosco. | Ignorante, de bajo nivel cultural. (Del esp. *cabeza*: parte superior del cuerpo del hombre, por metonimia)” (Conde 76).

29 “**reo**. m. Individuo marginal, vagabundo. | 2. Individuo ocioso y amigo de la juerga de baja condición social. | | adj. Despreocupado, sinvergüenza. | 2. Humilde, de baja condición social. (Del esp. *reo*: persona que por haber cometido una culpa merece castigo)” (Conde 281).

30 “**cartonero, ra**. m. y f. Persona que, gralmente. con un carro de fabricación casera, recoge de la basura o la calle desperdicios comercializables, en particular cartón, **ciruja**. (Por ext. del esp. *cartonero*: persona que vende cartones)” (Conde 91-92).

31 Variante gráfica de *guacho*.

## OBRAS CITADAS

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. 1989. María Antonia Muñoz, trad. Buenos Aires: Paidós, 2007.

\_\_\_\_\_. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. 1993. Alcira Bixio, trad. Buenos Aires: Paidós, 2002.

\_\_\_\_\_. *Deshacer el género*. Mario Eskenazi, trad. Barcelona: Paidós, 2006.

\_\_\_\_\_. “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana* 3.4 (septiembre-diciembre 2009): 321-336.

Conde, Oscar. *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires: Taurus, 2004.

De Lauretis, Teresa. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

Eribon, Didier. *Herejías. Ensayos sobre la teoría de la sexualidad*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2014.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Aurelio Garzón del Camino, trad. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gigena, Daniel. "Encendiendo la conversación: la literatura LGBT en la Argentina". *La Nación* (28 de junio de 2016). Web. 2 de febrero de 2017. <<http://www.lanacion.com.ar/1913350-encendiendo-la-conversacion-la-literatura-lgbt>>.

Ioshua [Josué Marcos Belmonte]. *Todas las obras acabadas*. Buenos Aires: Nulú Bonsai, 2015.

Jitrik, Noé. "Canónica, regulatoria y transgresiva". *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Susana Cella, comp. Buenos Aires: Losada, 1998. 19-41.

Kosofsky Sedgwick, Eve. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

Landi, Oscar. *Crisis y lenguajes políticos*. Buenos Aires: CEDES, 1983.

Lens, Miguel Ángel. *El barril de lluvia y otros libros inéditos*. Buenos Aires: Acercándonos, 2014.

Lens, Miguel Ángel, Adolfo de Teleny, Ugo Rodino, Néstor Latrónico. *Poesía gay de Buenos Aires. La antología postergada*. Buenos Aires: Literatura Gris, 2007.

Lens, Miguel Ángel, Adolfo de Teleny, Ugo Rodino, Fabián Iriarte, Néstor Latrónico, Ernesto Hollman, Wenceslao Maldonado. *Poesía gay de Buenos Aires. Homenaje a Miguel Ángel Lens*. Buenos Aires: Acercándonos Ediciones, 2011.

Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

Melo, Adrián. *El amor de los muchachos. Homosexualidad & Literatura*. Buenos Aires: Lea, 2005.

Melo, Adrián. *Historia de la literatura gay en la Argentina. Representaciones sociales de la homosexualidad masculina en la ficción literaria*. Buenos Aires: Lea, 2011. Web. 23 de mayo de 2017. <<https://books.google.com.ar/books?id=mvuZZ7YuwI8C&pg=PP1&dq=adrian+melo+historia+de+la+literatura+gay&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjXv73aj4bUAhUJGJAKHWfKAekQ6AEIIDA#v=onepage&q&f=false>>.

Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Andrés Sánchez Pascual, trad. Valencia: Universitat de València, 1995.

Panesi, Jorge. "Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher". *Cuadernos lirico* 9 (2013). Web. 2 de febrero de 2017. <<https://lirico.revues.org/1139>>.

Portantiero, Juan Carlos. "Lo nacional-popular y la alternativa democrática en América Latina". *América Latina 80. Democracia y movimiento popular*. Henry Pease García, comp. Lima: Centro de Estudios de Promoción y Desarrollo, 1981. 217-240.

Preciado, Paul Beatriz. *Manifiesto contra-sexual*. Julio Díaz y Carolina Meloni, trads. Madrid: Opera Prima, 2002.

Preciado, Paul Beatriz. *Testo yonki*. Madrid: Espasa Calpe, 2008.

Rosano, Susana. "El peronismo a la luz de la desviación latinoamericana: literatura y sujeto popular". *Colorado Review of Hispanic Studies* 1.1 (2003): 7-25.

Vilela, Nicolás. "Poesía argentina contemporánea y lengua nacional: un estudio sociográfico". *Actas del VI Congreso Internacional de Letras*. Américo Cristófalo, ed. Universidad de Buenos Aires, 2010. 2064-2070. Web. 15 de enero de 2017. <<http://2010.cil.filo.uba.ar/sites/2010.cil.filo.uba.ar/files/305.Vilela.pdf>>.

Vitagliano, Miguel, comp. *Revista Centro. Una antología*. Buenos Aires: EUFyL, 2016.

Woods, Gregory. *Historia de la literatura gay. La tradición masculina*. Julio Rodríguez Puértolas, trad. Madrid: Akal, 2001.

Zeiger, Claudio. "El futuro de la literatura gay". *Página/12* (18 de julio de 2010). Web. 2 de febrero de 2017. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3918-2010-07-18.html>>.

# CAMINO Y TRABAJO DE HORMIGA EN LAS FRONTERAS DEL GÉNERO. UNA LECTURA DE *CHICAS MUERTAS DE SELVA* ALMADA

**Leonardo Graná**

Universidad del Salvador, Argentina

*Ambivalente [...] es la frontera.  
[...] Inhíbe la violencia y puede justificarla.  
Sella la paz y desencadena la guerra.  
Humilla y libera. Disocia y reúne.  
Como el río, que al tiempo une y separa [...].*

*Régis Debray*

## **Literatura actual sobre violencia de género**

Si atendemos, en el último lustro, al contenido y al lenguaje de los medios masivos de comunicación de mayor presencia en Argentina (los grandes diarios y canales de televisión –abierta, por cable y en línea– que llegan a todo el territorio nacional), notaremos una preocupación e insistencia en aumento en la transmisión de noticias acerca de desaparición de mujeres jóvenes, de casos de agresiones físicas contra mujeres y de femicidios.<sup>1</sup> Esta creación y transmisión de contenidos mediáticos forma parte de una creciente maduración de diversas esferas públicas de opinión y discusión en las que la violencia de género como problema sociocultural ha ido ganando fuerza. No significa que haya una voz única o un vocabulario instalado sin ambigüedades, ni que tampoco las relaciones entre activismo e industria mediatizadora sean siempre positivas (Carbajal, 2014: pp. 171-194). Lo importante es reconocer la emergencia misma de las tramas discursivas y de discusión.

Según los datos recabados por el Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina, en 2014 (primer año de medición) hubo en nuestro país 225 crímenes de mujeres cometidos por hombres “por razones asociadas con [...] el género [de la víctima]” (CSJ, 2015, p. 6). En los datos del año 2015, el Registro Nacional computó 235 femicidios, y 254 durante el 2016. Si se traducen estos números a una estimación de frecuencia, forma habitual de presentarlos, se puede decir que en el 2016 hubo un femicidio cada 35 horas y media (en 2014 era de un crimen cada 37 horas).<sup>2</sup> Sin datos aún completos para el año 2017, varios periódicos nacionales y locales elaboraron cálculos provisorios en los que se percibe un fuerte aumento en la frecuencia de la violencia a lo largo del primer semestre: un femicidio cada 18/25 horas, según el período y los datos que se hayan tomado para la elaboración de la estadística.

El primer informe del Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina se presentó el 25 de noviembre de 2015. Seis meses antes, el 3 de junio, se había llevado a cabo en la ciudad de Buenos Aires y otras del país la primera manifestación del colectivo feminista Ni Una Menos, integrado por activistas, periodistas e intelectuales. Los principales objetivos fueron el de denunciar la persistencia de una cultura violenta contra las mujeres y el de exigir al Estado una mayor responsabilidad e incidencia en las políticas contra dicho tipo de violencia—el informe anual recién mencionado fue una de las respuestas estatales a este reclamo—. En 2017 el colectivo organizó su tercera marcha, que, junto con las diferentes manifestaciones de cada 8 de marzo y el Encuentro Nacional de Mujeres,<sup>3</sup> se convirtió en una acción política firme en el calendario del activismo feminista de nuestra sociedad.

En el campo de la producción intelectual y académica, el interés por la violencia de género se nota en la publicación reciente de varios textos, sobre todo en la difusión para no especialistas, incluyendo aquí investigaciones y crónicas periodísticas. Por ejemplo, los ensayos *Maltratadas* (2014), de Mariana Carbajal, y *Lo femenino* (2016), de Sandra Russo. La periodista Liliana Peker, a raíz del movimiento Ni Una Menos, compiló escritos propios sobre violencia contra las mujeres y los presentó en *La revolución de las mujeres* (2016). En ese mismo año, la periodista y psicóloga Liliana Hendel publicó *Violencias de género. Las mentiras del patriarcado*. En el campo de la divulgación popular de ciencias sociales, encontramos el trabajo conjunto *Mitomanías de los sexos* (2016), de Eleonor Faur y Alejandro Grimson, tercer tomo de la colección *Mitomanías (Mitomanías argentinas [2012], de Grimson, y Mitomanías de la educación argentina [2014], del mismo autor y Emilio Tenti Fanfani)*, en el que se intenta desmontar el sentido común acerca de los géneros presente en nuestra cultura.

La literatura también se demostró fértil en el abordaje de dicha cuestión. Si bien la presentación violenta de lo femenino puede rastrearse

a lo largo de toda la historia de la literatura argentina, notamos que en la última década se ha ido formando un corpus que explora de modo puntual y coherente los modos en que la cultura entiende los conceptos de feminidad, agresión y victimización. Es notable que la literatura se haya anticipado en varios años a la atención promovida en diferentes espacios públicos, como fermento o síntoma oculto dentro de un campo cultural específico y con capacidad, aunque limitada, de penetrar en el radar de los intereses comunes de lo social.<sup>4</sup> Podemos nombrar *El trabajo* (2007), de Aníbal Jarkowski; *Continuadísimo* (2008), de Naty Menstrual; *La Virgen Cabeza* (2009), de Gabriela Cabezón Cámara; *Le viste la cara a Dios* (2011), de la misma autora; *La inauguración* (2011), de María Inés Krimer; *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada; *Las extranjerías* (2014), de Sergio Olguín; *La chica pájaro* (2014), de Paula Bombara; *Las chanchas* (2014), de Félix Bruzzone; *Mato y olvido* (2015), de Daniel Ares; *Pozo ciego* (2016), de Alicia Barberis; *La sombra del otro* (2016), de Alicia Plante, entre otras.<sup>5</sup>

En este artículo nos centraremos en la crónica *Chicas muertas*, de la autora Selva Almada (Entre Ríos, 1974). Desde que se publicó en 2014, esta obra obtuvo la atención de la crítica y es considerada uno de los textos más importantes de la autora. Se trata de una investigación, a caballo entre la crónica y la ficción, de tres crímenes impunes de mujeres jóvenes sucedidos a lo largo de la década del ochenta del siglo pasado en el interior de la Argentina, en las provincias de Entre Ríos, Córdoba y Chaco.<sup>6</sup>

En *Chicas muertas* se conjugan el pasado, mediante las narraciones de las biografías y últimas horas de cada víctima, con el presente del derrotero de la investigación inmerso en una trama cultural en la que la violencia de género es un tema en vías de visibilización. Al mismo tiempo, *Chicas muertas* se construye como una suerte de autobiografía, un texto de aprendizaje en el que la cuarta mujer, la misma narradora, recuerda sus etapas de formación (los años ochenta y noventa) y reflexiona sobre la diferencia entre la vida trunca de las “chicas muertas” y la propia. Esto da como resultado en la crónica una toma de conciencia de los marcos de violencia y vulnerabilidad en que transita la existencia de las mujeres en nuestro territorio.

Para nuestro artículo es crucial el hecho de que Almada haya construido su texto a partir de la reflexión sobre tres crímenes de mujeres de alguna manera descentrados. Primero, en el tiempo, porque decide escribir sobre casos que llevan archivados más de treinta años.<sup>7</sup> Segundo, en el espacio, porque encuentra en lo que, como ya dijimos, se conoce como el interior de la Argentina hechos de violencia relevantes de ser pensados. Tercero, un descentramiento desde la memoria y el interés: ninguno de los tres casos atrajo en su momento la mirada de la opinión pública nacional.

Nuestra atención recae en los modos como la literatura, en este caso la de Selva Almada, logra conformar una reflexión sobre la cultura y el espacio desde una perspectiva de género. Nuestro propósito es indagar el proyecto narrativo que Almada propone sobre la violencia contra las mujeres en el contexto de los pueblos del interior de la Argentina, no solamente como un acto individual y condenable, sino como parte de una trama perceptible en la materialidad de las vidas localizadas.

Por lo dicho, *Chicas muertas* busca insertar los casos de femicidio, a pesar de su radicalidad, dentro de las configuraciones culturales en que se mueven sus personajes. Consideramos, ante todo, que esta decisión argumentativa no implica que la crónica critique en su totalidad las configuraciones culturales de las pequeñas poblaciones de nuestro territorio, por ser supuestamente espacios en que las biografías de mujeres están condenadas por definición.<sup>8</sup> Por el contrario, creemos que la sutileza de pensamiento prima en el texto: la crónica se despliega como una reflexión acerca de las negociaciones de roles y prácticas de géneros que construyen en el interior del país biografías posibles para las mujeres, biografías no siempre satisfactorias y en las que la violencia es una variable que se manifiesta en determinadas instancias y ante determinadas fronteras. Si lo que se descubre a lo largo de sus páginas es la constante narración de la violencia de género, esto se debe a que justamente la cronista utiliza de modo eficaz y estratégico dicha perspectiva de observación para dar cuenta de a lo que se deben enfrentar sus personajes femeninos para la proyección de sus propias vidas como posibles buenas vidas. Se puede afirmar que las fronteras generizadas entre lo legítimo y lo ilegítimo son marcos privilegiados en la poética y en la ideología que Selva Almada viene elaborando desde hace ya más de una década. Toda la obra de esta autora y no sólo esta crónica es una reflexión sobre el intento de construcción de una biografía plena a partir, en primera instancia, de los factores culturales que determinan negativamente su campo de proyección, planeamiento e imaginación de futuros.

En las siguientes páginas, nos centraremos en un ámbito particular y bien definido: estudiaremos cómo se producen prácticas según el eje del género en el espacio de las rutas y los caminos que organizan el mapa de *Chicas muertas*. ¿Por qué las rutas? Porque, a pesar de ser un espacio periférico si nos enfocamos en los pueblos de las provincias, creemos que en la crónica de Selva Almada hay una argumentación a favor de ampliar los marcos espaciales en los que se discuten los géneros, y así el trazado de caminos entre pueblos y ciudades gana centralidad no como abstracto margen o zona intermedia, sino como auténtico espacio cargado de prácticas.

En este artículo no nos detendremos a reflexionar especialmente en

los tres casos de femicidio que se narran en la crónica. Por el contrario, preferiremos observar la trama de múltiples situaciones en las que los géneros interactúan y construyen por ello sentidos más o menos violentos, según el caso. Nuestro interés se centra en preguntarnos cómo se erigen permisiones y prohibiciones negociables acerca de las prácticas y experiencias con las que los personajes femeninos del interior construyen sus biografías. Por eso, las rutas, por su carácter de apertura, agregan a la imaginación la posibilidad de avanzar por derroteros biográficos que multiplican las prácticas, pero también multiplican los peligros y las vulnerabilidades que acarrearán los marcos de género.

### La ruta como experiencia generizada

Comencemos presentando una escena de viaje. La voz narradora de *Chicas muertas* recuerda cómo la comunidad de su ciudad de infancia, Villa Elisa (provincia de Entre Ríos), veía e interpretaba las prácticas y las experiencias de los habitantes de San José, un “pueblo a 20 kilómetros” del suyo, en el que “habían asesinado a una adolescente, en su cama, mientras dormía” (Almada, 2014, p. 15). San José es, de los tres lugares donde sucedieron los femicidios que se investigan en *Chicas muertas*, el único pueblo que la cronista conoció de pequeña, puesto que estaba tan cerca de Villa Elisa que era cruce obligado para visitar a su familia en Colón, una tercera ciudad entrerriana. Desde su asiento en el autobús, rememora la cronista, ella veía durante aquellos viajes una urbanización, San José, que le parecía “un lugar muy feo, desangelado” (2014, p. 63), puesto que era fabril y que tenía como hito el frigorífico Vizental, cuyas “altas chimeneas [...] estaban] siempre echando humo, día y noche, llenando todo el pueblo con su olor untuoso y pestilente a carne, cuero y huesos cocinándose” (2014, p. 63). Además, entre la población de Villa Elisa y San José había, desde la perspectiva de la comunidad de la cronista, una diferencia principal: Villa Elisa era un pueblo agricultor, mientras que los sanjocesinos “eran obreros y eran pobres” (2014, p. 64).

Lo que queremos destacar de esto es cómo la crónica construye la relación entre estos dos pueblos, cuya base se sostiene por los marcos de interacción e interpelación diferencial, en los que la autoimagen de los elisenses propone la erección de una frontera sociocultural entre ellos y la población vecina. Esta frontera no es infranqueable y los ingresos y egresos se producen por la ruta. En el caso de la cronista, recuerda que ella, de niña, nunca tuvo que desviarse de la ruta y descender del autobús, puesto que allí, en San José, no tenía ningún familiar a quien visitar. Esta micronarración de viaje se ve corporizada no solo por el tránsito de una ciudad a otra, sino por los rumores que en la zona se contaban acerca de los sanjocesinos (2014, p. 68), sumados a la experiencia fugaz,

en movimiento y montada en un medio de transporte, experiencia que la cronista de pequeña fue acumulando y usando como información para elaborar su propia percepción de San José. Las rutas, así, cobran importancia en la crónica como espacios llenos de valor y como fuentes de producción de sentido.<sup>9</sup> Las rutas proponen el doble juego de separar y también de unir. Separan y, por lo tanto, establecen una diferencia; es decir, hacen fronteras, como en el caso entre Villa Elisa y San José. Pero, como también unen, las rutas permiten la construcción de marcos más amplios de significación que propicia la construcción simbólico-territorial del interior del país.<sup>10</sup>

La cronista presenta los diferentes pueblos y ciudades del interior de la Argentina en mapas fragmentarios, asociando cada lugar con los otros y marcando la distancia entre ellos, surcada por las rutas y los caminos, mediante el cálculo del kilometraje que separa a los centros urbanos. Por ejemplo, leamos dos de entre las muchas citas posibles: “Cuando empecé la facultad me fui a vivir con una amiga a Paraná, la capital de la provincia, a 200 kilómetros de mi pueblo” (2014, p. 29). Y también: “Luis Danta [... era] un vidente muy afamado en esos años, que atendía en Paysandú, una ciudad uruguaya a unos 250 kilómetros de Colón, donde vivía Eduardo” (2014, p. 42). Estas referencias constantes a ese camino intermedio que opone y enlaza pueblos, se presenta, a su vez, en una escala que, en definitiva, induce a pensar la cercanía: 50, 200 o 300 kilómetros no es demasiado en la vida de los pueblos. Por el contrario, estos mapas que llamamos “fragmentarios”, ya que no forman un único territorio, presentan como gran oposición la distancia a la que queda la Ciudad de Buenos Aires, distancia que, sin ser insalvable, se calcula desde lo imponderable: el mismo domingo 8 de diciembre de 1983, día en el que se encuentra el cadáver de una de las tres víctimas, “en Buenos Aires, a 1107 kilómetros, [...] recién se apagaban los ecos de las fiestas populares por la asunción de Raúl Alfonsín” (2014, p. 26; cursivas nuestras). Vemos que el número no solo cuesta pensarlo en términos de territorio a cruzar, sino que el detalle de que no esté redondeado (no son ni 1100 o 1110 kilómetros, como en la mayoría de las otras referencias del texto, que—aunque menores— siempre suelen estar calculadas en decenas o centenas) expone de modo más imperioso que allí sí los caminos y las rutas son, antes que nada, distancias.

Por lo dicho, en *Chicas muertas* se crea un espacio más ancho que el de la vida de los pueblos con sus idiosincrasias e historia; encontramos un campo de experiencias mayor, que abarca una constelación de localidades. Así, el doble elemento de la ruta y el vehículo (la moto, el autobús, el camión) se vuelve pertinente en la crónica, ya que no se trata simplemente del vacío entre un poblado y otro, sino de la continuación y de la ampliación de las prácticas y experiencias que conforman las

biografías de los personajes.

La ruta, según la presenta Selva Almada en su obra, es un espacio de varias dimensiones: la progresiva, la de detención, la de la espera.<sup>11</sup> Cada una de estas dimensiones propone una relación y una experiencia diferente respecto del camino: el dirigirse hacia otro lugar, el de encontrar la ruta como frontera de cruce (con todos los peligros que conlleva), el de zona para ejercer algún comercio o trabajo, el de recibimiento de personas de otro lugar (es decir, la progresión como experiencia asumida por el otro). Nos interesa, entonces, destacar cómo en *Chicas muertas* todas aquellas posibilidades se cruzan con el género.

El espacio nunca se manifiesta como neutro, sino que se presenta ante todo como zona de roce y discusión. Si nos atenemos a la relación entre espacialidad y género, es claro que “la generización [*gendering*] del espacio está sometida a una transformación continua junto con cambios en las convenciones sociales” (Jarvis, Kantor y Cloke, 2009, p. 21). El espacio y sus prácticas negociadas tienen el doble juego de interpenetrar el campo de configuración cultural de los géneros en una relación mutua. Como afirman los teóricos recién citados: “Las ciudades contemporáneas y la experiencia urbana vivida [y, en nuestro caso, extensible a los espacios de circulación que circunciben a las urbanizaciones] son en muy buena medida creadas por el hombre [*man-made*], y están moldeadas por las culturas andocéntricas de la planificación y el diseño, y por siglos de división y conflicto de géneros” (2009, p. 133). Por eso, es importante considerar tanto los marcos físicos como los culturales que se inscriben dentro de los urbanos según la perspectiva de género, como uno de los ejes claves para comprender la relación entre espacio y práctica social (Foxhall y Neher, 2013, pp. 1-6).

En la ciudad, continúan estos dos autores, la negociación de los ejes temporales y espaciales de la experiencia tiene “un profundo efecto en el establecimiento, la implementación y la permeabilidad de las fronteras” (2013, p. 9). Con este último concepto, se plantea la asimetría de la experiencia generizada, antes que nada, en términos físicos de exclusión (piénsese el uso de los baños públicos o de ciertas habitaciones o ámbitos en templos, teatros de ópera, clubes).<sup>12</sup> Más versátil es el campo de las fronteras en que las prácticas encuentran en el género una variable crucial en la apropiación de la experiencia de la ciudad y su entorno: no tanto dónde poder entrar y dónde no, sino cómo negociar esa entrada permeable y, una vez dentro (o fuera), qué hacer.<sup>13</sup>

El filósofo francés Régis Debray afirma: “Es imposible hacer de un lugar de paso un lugar de residencia, porque no hay personas a las que tengamos enfrente” (2016, p. 54). La cuestión es que los lugares son de paso o de otra cosa según cómo los individuos decidan utilizarlos. En *Chicas muertas*, las rutas logran manifestarse desde una espesura

plena de experiencias. En el capítulo quinto, la cronista narra un viaje realizado mientras recababa información para este libro, por lo que no es un recuerdo de las últimas décadas del siglo pasado, sino que se narra un viaje relativamente reciente: “Regreso a la terminal y compro un pasaje en el próximo micro a Villa Ángela [...]. Me resigno a pasar otras dos horas y media arriba de un colectivo desvencijado (sí, dos horas y media para realizar un trayecto de 100 kilómetros), sin baño, sin aire acondicionado, que para cada cinco minutos, esos que en el interior llamamos lecheros” (2014, p. 74). Luego comenta la incomodidad del asiento roto, el aire caliente difícil de respirar y el tamaño corporal de la compañera de asiento, que es “grandota en serio, del tipo europeo del este que abunda en la zona” (2014, p. 75). Cierra la escena de la siguiente manera: “Me aplasto contra la ventanilla y la abro también todo lo que puedo. El perfume dulce de la chica me marea. Y el viaje recién comienza” (2014, p. 75). Lejos de las autopistas estériles con que Marc Augé ejemplifica sus no lugares (1995, p. 2), el viaje por las rutas del interior de Argentina está fuertemente corporizado y saturado de sensaciones.<sup>14</sup> Que en la cita anterior la experiencia no sea grata no implica algo absolutamente negativo (por más que en la realidad nacional la infraestructura del transporte de media y larga distancia sea muchas veces deficiente), sino que, por el contrario, grafica en extremo y en su modo más patente y sensorial los caminos como espacios incorporados a la vida y a la experiencia.

La ruta, en los textos de Selva Almada, son espacios múltiples según la franja etaria y el género. Como la experiencia de la infancia en pueblos chicos del interior de la Argentina no es el eje central de *Chicas muertas*, lo dejaremos de lado, pero solo mencionaremos que sí es fundamental en buena parte de su obra, sobre todo en sus cuentos (Almada, 2015). Respecto del género, la ruta se manifiesta en ciertas experiencias masculinas, principalmente la del trabajo y la de la diversión. Para las mujeres, la ruta también es la posibilidad de la diversión, porque es la conexión entre sus propios pueblos y aquellos lugares de esparcimiento, o poblados vecinos en los que se realizan bailes y fiestas que atender.<sup>15</sup> En el capítulo seis, leemos que María Luisa, una de las tres víctimas cuyas vidas se biografían en la crónica, “se encontró con sus flamantes amigas y ellas la invitaron a pasar la tarde en Villa Bermejito, un pueblo a orillas de un brazo del río Bermejo, con casas de fin de semana, a poco más de 100 kilómetros” (2014, p. 101). Además, la ruta es la productora de la trama familiar, tejida por visitas a los parientes en las localidades vecinas. Generalmente, esta práctica se realiza junto con los niños. Escribe la cronista, recordando su infancia: “A veces cuando [yo] iba al campo donde vivían mis abuelos, nos tomábamos el colectivo con mis tías” (2014, p. 112).

Hay un tercer modo de experimentar el viaje para los personajes femeninos de *Chicas muertas*, que es el más importante: el de la proyección de biografías alternativas. Para explicarlo, tenemos que hacer referencia primero al mundo laboral en el que se insertan las mujeres en la crónica. El esquema que la crónica construye es simple y eficiente. Cada una de las biografías de las jóvenes asesinadas presenta una descripción de clase diferente. Así, las tres mujeres arman sus proyectos individuales y familiares según la intersección de clase, género y expectativas culturales. Sarita Mundín “trabajó desde pequeña. Ella no tenía opción porque su familia era muy pobre” (2014, p. 111). El trabajo que nombra la crónica es el de servicios de limpieza, hasta que quedó embarazada y, como “era demasiado linda para que el marido la mandase otra vez a trabajar de mucama [...], la mandó a prostituirse” (2014, 111-112). María Luisa Quevedo, a diferencia de Sarita Mundín, no trabaja desde niña, sino que su primer trabajo lo consigue a los quince años, “en lo de la familia Casucho” (2014, p. 23), también haciendo la limpieza. Finalmente, Andrea Danne nunca “tuvo que salir a trabajar de pequeña” (2104, p. 110), y nadie más que su padre trabajaba en su casa.

Detengámonos en esta última biografía, mediante la cual la cronista presenta las posibilidades laborales de las mujeres jóvenes de clase media de uno de los pueblos del interior: San José. Pronto aprendemos que Andrea Danne “podía estudiar porque su novio le pagaba los estudios. Si él no hubiera aparecido, quizá Andrea hubiera terminado siendo empleada de[l frigorífico] Vizental como el grueso de jóvenes sanjocesinos [...]. Operaria o secretaria. Andrea, por lo bonita, hubiera conseguido un puesto en la administración” (2014, p. 111). Como vemos, la cronista construye una argumentación muy sintética. En el texto, una joven como Danne, recién terminados sus estudios secundarios, tiene la posibilidad de conseguir trabajo, aunque reducido a un único ámbito: el del frigorífico, industria líder de la cual depende toda la economía de San José. Este primer modo de presentar el mundo laboral del pueblo indica el ámbito limitado en el que se produce la construcción de las propias biografías de sus habitantes, por cuestiones de clase y territorio. Luego, dentro del frigorífico, Andrea Danne, por ser mujer, tiene la doble posibilidad de trabajar en contacto con la carne (ser una empleada de cuello azul) o trabajar en las oficinas (ser empleada de cuello blanco). La cronista aclara que la decisión entre un camino u otro se basa en la belleza de la candidata. Por eso, en el frigorífico de San José, se produce una combinación entre apariencia y estatus laboral, lo que lleva a que las secretarías sean objeto de deseo erótico por parte de los operarios, por lo bonitas, por lo arregladas y por lo idealizadas que se encuentran: “[Las administrativas eran d]evoradas por los ojos de los obreros que, mientras serraban pezuñas, rabos y cabezas, y separaban el cuero de la

carne, sintiéndose toritos soñarían con montarse a las secretarias como vacas” (2014, p. 111).

Es interesante, observar que la crónica presenta las biografías laborables posibles para una muchacha de provincia en este cruce entre opción e imposición. El marco de género y clase propuesto en *Chicas muertas* ofrece esquemáticamente, según lo visto, pocos espacios donde las mujeres jóvenes pueden desarrollar actividades económicas: el área de servicio en casas particulares (limpieza o de niñera), y luego en la industria del frigorífico, con la división interna y jerárquica entre quienes trabajan como operarias y quienes logran (es decir, acceden al nivel superior) trabajar en la administración (sin que se plantee la posibilidad de obtener un puesto por encima del de secretaria).<sup>16</sup>

La tensión y la crítica surgen en que en este esquema el ascenso laboral que se observa mediante la obtención de un puesto administrativo solo se consigue por cuestiones físicas y estéticas. Las secretarias, narra la cronista, andan “bien vestidas, bien peinadas, oliendo siempre rico” (2014, p. 111). En otras palabras, todos los espacios en los que las mujeres desarrollan actividades económicas están atravesados desde el vamos por interpelaciones genéricas: son ámbitos que están abierta o solapadamente erotizados y sexualizados, o explotan dimensiones que según la *doxa* patriarcal son propios de lo femenino. La posibilidad de desarrollo femenino se da en definitiva en las actividades del mundo privado, cercanas a la labor (según la define Hannah Arendt en 2008, p. 98) del cuidado maternal y del hábitat. Otra opción para las mujeres es, dentro de esta economía del género, la de la prostitución.

Para quienes no deseen o para quienes tengan la posibilidad de no embarcarse en alguno de estos caminos biográficos, tal como le sucede a Andrea Danne, hay otra alternativa. Según se cuenta en el capítulo séptimo, la joven Danne, una vez egresada del colegio secundario, decide no trabajar en el frigorífico. La cronista hipotetiza que nunca le entusiasmó tal perspectiva laboral porque “[e]l recuerdo de su padre volviendo a la tarde del matadero, oliendo a sangre y lavandina, le habrá revuelto el estómago” (2014, p. 111). Entonces, toma la decisión de continuar los estudios en un profesorado. Cursar una carrera terciaria o universitaria es, en el interior del país, un proyecto que se planifica con un mapa a mano, porque se debe asistir a alguna de las instituciones en poblados o ciudades de mayor envergadura, con lo que los estudiantes que residen en poblaciones pequeñas se ven obligados a movilizarse constantemente o mudarse de lugar.

Andrea Danne estudia, en su caso, para ser profesora de psicología (2014, p. 17) y aún no ha terminado su primer año (2014, p. 33). En el capítulo noveno se dice que sus suegros la ayudan a pagarse los estudios (2014, p. 146). Más allá de estos datos, no hay otros más acerca de la carrera

terciara que Andrea Danne emprendió, pero sí nos consta que este es un proyecto que, según la cronista, las mujeres jóvenes pueden construir como opción y como resistencia, si no aceptan los marcos estrechos del mundo laboral y generizado de su población. Lo que también sabemos es que Andrea Danne debe viajar para llegar hasta el profesorado. Leemos: “El Pepe manejaba el micro en el que iban los estudiantes de Villa Elisa, Colón y San José a Concepción del Uruguay, a cursar los profesorados y otras carreras terciarias que se dictaban en esa ciudad. Andrea era una de las estudiantes que viajaba a diario en El Directo” (2014, p. 114).

Ya citamos páginas atrás el recuerdo del propio pasado de la cronista, en el que se apuntan sus épocas de estudiante, cuando junto con una amiga, que también estudiaba, se instalaron en la ciudad de Paraná. Luego, a lo largo del mismo recuerdo, nombra a otra amiga suya, que también estudiaba en Paraná (2014, pp. 29-31). Además, se hace referencia a una compañera de estudios de Andrea Danne (2014, p. 114). Por lo tanto, por más que estudiar carreras terciarias y superiores sea opción tanto para muchachas como muchachos, *Chicas muertas* lo presenta de manera casi unívoca como un proyecto de biografía alternativa para las mujeres.<sup>17</sup> Los marcos socioculturales y económicos que perfilan las proyecciones de futuro de los jóvenes pueblerinos permiten, a partir de sus determinaciones negativas, que sean principalmente las muchachas quienes capitalizan la formación institucionalizada en grados terciarios (y a veces superiores), dentro de una larga historia en nuestro país en la que, sobre todo en la primera mitad del siglo XX, pero extensible a todo el siglo, las mujeres encontraron al frente del aula (masivamente en la escuela primaria, compartida con los hombres en la secundaria) la posibilidad de una movilidad social al mismo tiempo que lograban ocupar espacios de la vida pública (Adamovsky, 2012, p. 74).

Es importante, con lo dicho, reconocer las limitaciones que la misma crónica expresa respecto de las posibilidades que se encuentran en una trama en la que el territorio, la clase y el género enmarcan los futuros imaginables de los habitantes de estos pueblos internos. Con esto queremos expresar el carácter medido de la agencia de los personajes de *Chicas muertas*, cuyos horizontes, materiales e imaginarios, son flexibles pero resistentes. La ruta, sin embargo, se presenta como catalizador de aquella otra dimensión que habíamos nombrado como proyectiva. Su tránsito no es simplemente un paréntesis entre un origen y un destino, sino que sobre ella se va construyendo un campo de posibilidades y de futuros.

Antes de avanzar, consideremos dentro de la argumentación esquemática de la crónica otras prácticas generizadas que tienen a la ruta como espacio de despliegue. Estamos pensando en la prostitución: “Al poco tiempo de que naciera Germán, el marido de Sarita empezó

a exigirle que trajera plata a la casa. Sarita se inició en la prostitución. [...] De yirar en la ruta, pasó a tener una cartera de clientes del Comité Radical” (2014, p. 57). En la variante porteña del español, el verbo “yirar” significa ampliamente “vagar, andar de aquí hacia allá sin rumbo fijo”; específicamente, se usa para referirse al modo en que las mujeres en situación de prostitución recorren una zona a la espera de posibles clientes.<sup>18</sup> Vemos que en esta cita, la ruta no produce una experiencia dirigida hacia un destino, no hay una intención de arribo a otro lugar, sino que la práctica del deambular privilegia otras facetas propias de dicho espacio: la privacidad de las afueras, la distancia, el grupo de trabajadores hombres que se desplazan sin compañía, etc.

La ruta también presenta la misma dimensión recién aludida, si se la observa desde la perspectiva del cliente hombre. Se manifiesta como lugar donde la búsqueda de las relaciones sexuales acordadas mediante algún tipo de pago es una de las prácticas disponibles, principalmente protegidas por el carácter de transitoriedad que poseen los actos en lugares de paso. En el capítulo segundo la cronista recuerda cuando hacía dedo en sus épocas de estudio universitario. En uno de esos viajes, el camionero que conducía el vehículo “dijo que había algunas estudiantes [que posiblemente le pedían que las alcanzaran a algún pueblo] que se acostaban con él para hacerse unos pesos, que a él no le parecía mal, que así se pagaban los estudios y ayudaban a sus padres” (2014, p. 30). Al final del capítulo seis, de modo más perturbador, se narra no lo que sucede en la ruta misma, sino en uno de sus enclaves urbanos: las terminales de ómnibus. Un amigo de la cronista recuerda que cierta vez él estaba en los alrededores de la terminal de Resistencia, en un restaurante. Allí, “en una mesa próxima, un tipo de unos cuarenta años tomaba una cerveza y una nena de doce comía un sánguiche. No eran padre e hija” (2014, p. 76). El resto de la historia imagina la posible situación de prostitución infantil a la que esta imagen del adulto y la niña alude.

El aumento de dimensiones y modos de cómo relacionarse con el espacio multiplica también la variedad de experiencias que los individuos encuentran en ellos, aunque estas no sean parte principal de los proyectos con que se transita la ruta. Nombremos las dos que aparecen bien caracterizados en *Chicas muertas*: una positiva, la de la relación afectiva o amorosa, y la otra negativa, la de la manifestación de la vulnerabilidad física en cuanto peligrosidad de los caminos.

La positiva. No importa cuál dimensión de la ruta se explote, siempre está la posibilidad de la seducción y el encuentro de parejas erótico-afectivas. En *Chicas muertas*, esto se produce, por ejemplo, en las de conexión interurbana. La cronista recuerda que, en su niñez, iban a visitar a sus abuelos, y el colectivo que tomaban solía estar conducido por Pepe Durand (ya nombrado en una cita anterior), quien le gustaba a su prima.

Leemos: “[M]e ubicaba a mí en un asiento con los bolsos y se iba a charlar con él todo el trayecto. Parada, apoyada en el respaldo de su asiento, hablaban y ella se reía fuerte, una risa aguda como el relincho de una potranca. A veces también le cebaba mate” (2014, p. 112). Más adelante, la cronista relaciona a este chofer con una de las muchachas asesinadas, Andrea Danne: “[A]lgunos compañeros de viaje atestiguaron que había una relación entre el chofer y la chica, que cuando todos descendían en la terminal, ella se quedaba en el coche con él; que algunas veces los vieron cenando solos en un comedor de las inmediaciones” (2014, p. 114).

También se puede pensar la biografía de Sarita Mundín, una de las “chicas muertas”, que “en la ruta [a la que iba en busca de clientes sexuales] lo conoció a Olivera, que sería primero su cliente, luego su amante y protector, y la última persona con la que la vieron” (2014, p. 57). Es evidente que este ejemplo no pueda expresarse como positivo en sentido absoluto, puesto que la relación afectiva surge tramada por la situación de prostitución en la que Sarita Mundín se encuentra, y esta no deja de existir luego a lo largo de su biografía; incluso este personaje masculino es uno de los sospechosos del femicidio. Lo incluimos aquí como positivo no solo por la caracterización general que la *doxa* asigna a las relaciones afectivas (el texto no hace referencia a este plano de la relación), sino también porque la crónica, al nombrar a Olivera<sup>19</sup> como “amante y protector”, establece que la vida de la joven gana estabilidad y seguridad. Sin embargo, no es gratuito que el texto afirme de modo inmediato el carácter sospechoso del mismo cliente, amante y protector.

Las experiencias negativas surgen puesto que la dimensión de paso que la ruta tiene potencia la vulnerabilidad propia del ser humano y, sobre todo, la específicamente cultural con la que se construye lo femenino en el universo de *Chicas muertas*. En este sentido, la mujer en la ruta carece del supuesto marco de protección que otros espacios sí pueden erigir. En ese espacio de tránsito y soledad, el cuerpo de la mujer queda expuesto a una potencial interpelación violenta que ve de modo exacerbado la posibilidad de la apropiación y la rapiña. No solo esto se ve en la práctica de “yiro” arriba citada, o la alusión con la que el camionero parecería tantear el terreno al recordarle a la cronista que otras estudiantes pactaban tener sexo con él a cambio de “unos pesos”, sino en situaciones más extremas. Como, por ejemplo, en los siguientes tres recuerdos personales y familiares de la cronista. Uno, de su época de estudiante universitaria, en el que el conductor que la deja subir a su auto afirma que es ginecólogo y, para explicarle el autoexamen de mamas, comienza a tocarle los senos (2014, pp. 30-31). Otro recuerdo, y según la cronista el peor, en el que ella y una amiga regresan a Paraná, y el conductor no solo le toca el brazo y la pierna a su amiga, sino que dice cosas como la siguiente, luego de invitarla a tomar algo: “Tu novio

debe ser un pendejo, qué puede enseñarte de la vida. Un tipo maduro como yo es lo que necesita una pendejita como vos. Protección. Solvencia económica. Experiencia” (2014, p. 32). La cronista pierde la tranquilidad al descubrir que dentro del auto hay varias armas. Finalmente, las dos muchachas bajan del auto y “tir[an] los bolsos al piso, [se abrazan] y [se largan] a llorar” (2014, p. 33). Por último, al final de la crónica se cuenta la situación que la tía de la cronista vivió en su juventud mientras iba desde la casa de sus abuelos hacia la de una amiga suya. Este trayecto es de apenas cinco kilómetros, por lo que no estamos ante el tránsito vehicular en una ruta, sino una caminata a lo largo de un camino de tierra. Allí se le aparece a la tía su primo Tatú, quien intenta violarla en el maizal (2014, pp. 183-185).

Estas experiencias abundan en *Chicas muertas*, e incluso se llega hasta el extremo mismo del crimen: el capítulo octavo se cierra con el recuerdo de un femicidio en Villa María, Córdoba, el de la remisera<sup>20</sup> Mónica Leoncato, quien “apareció violada y estrangulada en su auto, en un camino rural, aparentemente por un cliente” (2014, p. 130). En este caso, la práctica laboral que la víctima realiza tiene como particularidad el hecho de contraponerse al carácter principalmente masculino que describe al servicio de conducción de vehículos dentro de los marcos culturales presentados en la crónica. Sin que el texto lo exponga, esta discordancia pudo haber hecho más vulnerable a la remisera aludida en la historia.

Para cerrar esta sección de nuestra reflexión, resumamos diciendo que nuestro interés fue el de presentar de modo detallado el universo de las rutas y los caminos de *Chicas muertas*. Pudimos comprobar que en la crónica ese espacio intermedio entre diferentes urbanizaciones no es un puro blanco narrativo, un área de pasaje, sino que allí también se construyen prácticas ancladas en los roles de género. Hay modos diferenciales en que los personajes femeninos y masculinos experimentan su tránsito y su estadía en los caminos. A su vez, observamos que la vulnerabilidad ante todo se ve exacerbada en el caso de las mujeres que utilizan la ruta, generalmente de modo solitario o fuera de los marcos de protección que otros espacios y otras redes sociales pueden llegar a ofrecer.<sup>21</sup>

## **Cambio y estabilidad en los roles de género**

Las rutas, en *Chicas muertas*, pueden leerse como un ejemplo transparente de las prácticas y roles de género tal como Selva Almada busca configurarlas en su texto. Si bien las rutas tienen, en términos coloquiales, una huella horadada, es decir, que su misma constitución se interpreta ante todo como una invocación al tránsito de un origen a un destino, no se puede afirmar que ese sea el único modo de transitar

y experimentar dicho espacio. Vimos varios ejemplos en la sección anterior en los que se suceden prácticas que no solo toman el viaje como contexto de realización, sino que privilegian otras dimensiones de la ruta (expresadas según los valores de la distancia, la soledad, el anonimato, el encierro, etc.), sin que aquella pierda, generalmente, su centralidad. Dentro del interior argentino presentado por la crónica, esto se tensa con los roles de género, que claramente se muestran como guiones culturales mediante los cuales se construyen experiencias, incluso aquellas que pretenden negociar las formas mismas en que se entiende la interacción entre mujeres y hombres y su posición en la sociedad.

En última instancia *Chicas muertas* construye una reflexión que, aunque no cae en el determinismo de sus personajes, nunca se funda en una agencia optimistamente liberada. Si la pregunta de fondo de la crónica es sobre la posibilidad para estos personajes femeninos de vivir una vida satisfactoria, sin violencia, la respuesta parece ser que, si se logra, sucede en términos no absolutos, sino relativos respecto de los marcos mismos que albergan a dichos personajes.

Dijimos en el primer apartado que el texto de Selva Almada se construye enlazando cuatro biografías: las tres de las muchachas víctimas de femicidio, y la autobiografía misma de la cronista. Esta narración autodiegética de la cronista eslabona, como contrapunto a las otras experiencias, la posibilidad de una biografía alentadora, sin que esto signifique, como vimos, la ausencia absoluta de violencia.<sup>22</sup> En un texto saturado de muertes de mujeres, la cronista presenta la propia historia, que logró alcanzar ese presente de la enunciación, como un acto de supervivencia: “Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de [...] las miles de mujeres asesinadas en nuestro país [...], sigo viva. Sólo una cuestión de suerte” (2014, p. 182). Esta idea de supervivencia resume la perspectiva general de la obra, en la que los personajes femeninos son presentados siempre como potenciales víctimas de alguna práctica violenta, ya sea simbólica, ya sea material. Esta focalización llevó a la crítica a leer la crónica como un texto que argumenta la absoluta imposibilidad de una buena vida para las mujeres del interior del país (por ejemplo, Martín, 2015), pero creemos que, por el contrario, manifiesta de modo realista el hecho de que las prácticas toman forma dentro de un contexto al que los personajes atienden, y muchas veces al que se enfrentan, pero que no constituye en sí una total determinación e inmovilidad. Porque, a pesar de toda la violencia potencial y todas las restricciones presentes, no hay parálisis. Por ejemplo, en el capítulo dos, luego de narrar la insinuación del camionero acerca de sus relaciones por dinero con estudiantes que encontraba en la ruta, la cronista escribe lo siguiente: “La cosa no pasó de esa insinuación, pero los kilómetros que faltaban para bajarme me sentí bastante inquieta. [...] Creo que ese día me corrí

hasta pegarme a la ventanilla y directamente me agarré a la manija de la puerta por si debía pegar un salto” (2014, p. 30). Desde que sufrió este hecho, la entonces estudiante cambia sus prácticas: “Cada vez que me subía a un auto lo primero que miraba era dónde estaba la traba de la puerta” (2014, p. 30). Es decir, la cronista en su juventud no dejó por lo sucedido de hacer dedo en la ruta, ya que su condición de clase la obligaba a enfrentarse al riesgo de subirse a vehículos conducidos por desconocidos.<sup>23</sup> Sin embargo, comprendió que el desarrollo de sus prácticas sucede en tensión y choque con una realidad que la excede y en la que, sin embargo, ella incide a partir de sus mismas acciones. En un espacio en que los géneros encuentran rápidamente los límites de sus experiencias posibles, esa frontera entre prácticas legitimadas y las que no lo son (como el viaje en soledad, que, si no enteramente ilegítimo según esta configuración cultural, se percibe al menos como bajo control por los hombres por presentarse el cuerpo femenino en disponibilidad) es puesta en último término en discusión desde tácticas que no aspiran principalmente a la destrucción de los marcos de interpelación, sino que más bien los utilizan estratégicamente en beneficio propio y que, a un mismo tiempo, los reproducen y, tal vez, a partir de los cuales se siembra el potencial cambio.

Las tres mujeres asesinadas que centran la narración de *Chicas muertas* se encuentran, en el momento del crimen, avanzando en la proyección y construcción de biografías que ellas consideran potencialmente satisfactorias. María Luisa Quevedo consiguió su primer trabajo, y Andrea Danne está rindiendo los exámenes del primer año del profesorado, para evitar seguir los pasos del padre y no trabajar en el frigorífico. Sarita Mundín, cuya vida se narra como la más sufrida, al menos se permite darle un consejo a su hermana, como legado; la charla que entablaron, dice la crónica, la hermana “no [la] olvidará jamás” (2014, p. 56). Sarita le dice: “Nunca te dejes atropellar por nadie. Vos tenés que hacerte valer. Nunca dejes que un tipo te ponga un dedo encima. Si te pegan una vez, te van a pegar siempre” (2014, p. 57). En *Chicas muertas* queda claro que los personajes femeninos son conscientes de su posición y de sus posibilidades—con limitaciones—de acción dentro de los imaginarios sociales, y sin embargo actúan, conscientes también de que la violencia en una cultura violenta es parte posible de la misma impredecibilidad del accionar humano (Arendt, 2005, p. 263).

Esta lectura que hemos estado persiguiendo intentó echar luz a cómo plantea la crónica de Selva Almada el acto de cruzar los caminos, de cruzar las rutas y las fronteras que unen y separan las biografías de mujeres del interior, según sus deseos de amoldarse o no a los roles de género. Es claro que no hay caminos de salvación ni biografías exitosas de *self-made women* en este texto. Pero en el mismo cierre de la crónica

aparece la imagen de la fuerza que se imprimen las mujeres entre sí mediante el acto de narrarse sus historias y en el de mantenerse juntas. Esta última escena es, una vez más, una que sucede en un camino, quizá ahora planteado como metáfora de la vida. La cronista recuerda el viaje a pie que realizó con su tía, a los doce años, cuando esta le cuenta el ataque sexual sufrido en aquel mismo lugar tiempo atrás.<sup>24</sup> Luego de que la tía relatará su historia, ambas siguen “caminando, más apretadas la una contra la otra, los brazos pegajosos por el calor” (2014, p. 185). Este gesto tiene, primero, el valor de la vulnerabilidad, pero también el de la protección mutua y la alianza de género. Repitiendo la ambigüedad, el ruido del viento entre las plantas produce “un sonido amenazador que, si [... se afina] el oído, [... puede] ser también la música de una pequeña victoria” (2014, p. 185).

“Pequeña victoria”: a pesar de la sensación de saturación y muerte que provoca la crónica, creemos que estas, las últimas palabras del texto, expresan del mejor modo posible la construcción de biografías de mujeres que se da en la obra de Selva Almada. Entre idas y retrocesos, satisfacciones y violencias, la victoria no se da a grandes pasos, sino que se produce en el lento avanzar que, posiblemente, nos ubica en otro lugar.

Este es, en definitiva, el trabajo de hormiga, casi un contrabando, que llevan a cabo los personajes femeninos de *Chicas muertas* en la frontera de los roles de género y la violencia concomitante.

## NOTAS

1 En nuestro trabajo diario en la universidad estamos en contacto con muchos estudiantes de intercambio, principalmente de los Estados Unidos. Con bastante frecuencia los estudiantes de dicho país suelen comentarnos lo sorprendente que les parece la atención especial que los medios de comunicación argentinos ponen en las noticias acerca de violencia de género.

2 La asociación civil La Casa del Encuentro realiza desde 2009 sus propias estadísticas no oficiales a través de su Observatorio de Femicidios en Argentina Adriana Marisel Zambrano. Por lo tanto, dichos registros abarcan un periodo mayor que el del Registro Nacional. Además, sus números son relativamente mayores (aproximadamente 50 casos más por cada año computado por el Registro Nacional), aunque la curva creciente es similar. Según el observatorio, en 2016 murió una mujer a causa de su género cada 30 horas.

3 Este encuentro anual ya va por su trigésimo segunda sesión.

4 También el cine y la televisión (y el teatro en menor medida) se interesaron por reflexionar sobre la violencia contra las mujeres en la última década. En el cine, lo más destacable fue la *remake* de la película *La patota* (2015, original de Daniel Tinayre de 1960), de Santiago Mitre, acerca de la violación de una mujer por parte de un grupo de hombres. En la televisión, recordemos la telenovela *Vidas robadas* (2008), sobre trata de personas.

5 En el campo editorial transnacional, vale la pena recordar el éxito fuera y dentro del país de la trilogía de policial negro *Millennium* (2005, 2006, 2007), del escritor sueco Stieg Larsson, publicadas en español en 2008 y 2009. Este autor entra dentro del listado de los autores más vendidos siglo XXI, junto con J. K. Rowling y su saga de Harry Potter, Dan Brown con sus novelas religioso-conspirativas, y Suzanne Collins y su trilogía *Los juegos del hambre*. La serie sueca aborda casos de violación de menores, abuso intrafamiliar, trata de personas y prostitución forzada.

6 Recordemos que dentro de la configuración cultural nacional, promovida por Buenos Aires e irradiada desde allí, se considera el “interior” del país a todo el territorio argentino, excepto –justamente– la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el cordón urbano e industrial que lo rodea, conocido como Conurbano o Gran Buenos Aires.

7 Nombremos dos ejemplos de textos que tratan sobre casos reales y recientes de violencia contra las mujeres. En 2012, se publica la crónica periodística *Cordero de Dios*, de Candelaria Schamun, en la que se investiga la desaparición y el posterior asesinato de la niña Candela Sol Rodríguez Labrador, ocurrido en el partido de Hurlingham (provincia de Buenos Aires) en el año 2011. En 2013, la periodista Soledad Vallejo presentó su *Trimarco*, una crónica que rescata la historia de la madre de María de los Ángeles “Marita” Verón, una joven desaparecida en 2002 en la provincia de Tucumán. Este último caso tuvo repercusiones en todo el país, por su relación con la trata de personas y la prostitución forzada.

8 Ante interpretaciones posiblemente etno- y dominocéntricas que leen en la crónica de Selva Almada la idea de que el interior del país es un infierno patriarcal sin resiquios, propusimos otras perspectivas en Graná, 2016. Para el concepto de “dominocentrismo”, ver Semán, 2006.

9 La primera novela de Selva Almada, *El viento que arrasa* (2012), transcurre enteramente en un taller mecánico al lado de la ruta, y todos sus personajes construyen de una u otra manera su biografía en relación constante con el entramado de caminos que unen los pueblos del interior del país. Además, la novela corta *Intemec* (2012) se construye como un relato de viaje: dos hombres tienen el encargo de trasladar un cadáver desde la provincia de Entre Ríos hasta la provincia de Chaco.

10 En *Chicas muertas* se utiliza expresamente el término “interior” para dar cuenta de estos territorios. Por ejemplo, la cronista afirma que “trabajar desde la adolescencia o incluso en la niñez era algo habitual en los pueblos del interior, por lo menos hasta la década del ochenta” (2014, p. 110; cursivas nuestras). O también se utiliza la caracterización “de provincia”, como se dice en otra parte de la crónica: “Tres adolescentes de provincia asesinadas en los años ochenta, tres muertes impunes ocurridas cuando todavía, en nuestro país, desconocíamos el término femicidio” (2014, p. 19; cursiva nuestra). Recordemos que en 2007 Selva Almada publicó su segundo libro de cuentos bajo el título *Una chica de provincia*. En esta colección se incluía el cuento “La chica muerta”, luego retitulado como “La muerta en su cama” en la reedición

de 2015; este relato es el germen de la investigación de una de las tres biografías que se enlazan en la crónica *Chicas muertas*. La caracterización “de provincia” aparece en los textos de Selva Almada como equivalente a “del interior”, pero no a “provinciano/a”, porque este último adjetivo suele percibirse, al menos en las grandes ciudades, como peyorativo.

11 Esto es una variación de los análisis de Eliseo Verón acerca del espacio del metro de París (2013, p. 337).

12 Sin embargo, “[h]ombres y mujeres rara vez se encuentran confinados a ámbitos exclusivos a un sexo en un sentido estricto, aunque perdura de modo sorprendente el legado de escuelas, universidades, clubes de caballeros y lugares de encuentro destinados a un solo sexo” (Jarvis, Kantor y Cloke, 2009, p. 19).

13 “La manipulación espaciotemporal puede tomar varias formas. Por ejemplo, los balcones no eran un espacio específicamente ‘femenino’, sino que las mujeres los usaban según modos considerados apropiados o inapropiados. También los hombres los utilizaban, pero no necesariamente de la misma manera o en los mismos momentos” (Foxhall y Neher, 2013, p. 8).

14 No es que los no lugares augeanos carezcan de sensaciones, sino que justamente las que se provocan son las de la anestesia y la lisura, experiencia que hoy día continúa vigente en nichos de privilegio: en el primer mundo, la cultura “se droga con lo *light*, entronca cantos al vagabundeo y a la nueva movilidad planetaria, solo se enardece con lo *trans* y con lo *inter*, idealiza lo nómada y lo pirata, alaba lo liso y lo líquido, en el momento mismo en que de nuevo aparecen, en el centro de Europa, unas líneas divisorias heredadas de la Antigüedad romana o de la Edad Media” (Debray, 2016, p. 23).

15 Así comienza el cuento “El viaje”, publicado en 2007:

[La hermana de Denis n]unca había salido de la provincia ni ido más lejos que los 60 kilómetros a la redonda hasta los pueblos vecinos, a los bailes, de soltera; al hospital de Colón a parir a los mellizos, también de soltera. Nunca había puesto un pie en la ruta 14, famosa por sus accidentes automovilísticos. La ruta de la muerte, como la llaman. Nunca hasta esta noche. (Almada, 2015, p. 138).

16 De pasada, se nombra también la siguiente posible proyección biográfica: “La máxima aspiración de estas niñas [las amigas de infancia de la cronista] era recibirse de maestras [es decir, terminar los estudios medios en un instituto de magisterio] y casarse con un hombre bueno y trabajador” (2014, p. 110), se entiende que sin proseguir estudios superiores. Sin hacerlo explícito, este párrafo da como posibilidad no solo el de trabajar en un puesto de trabajo tradicionalmente femenino, sino que también se presupone la opción, luego de contraer matrimonio, de no trabajar por un salario fuera de la casa y emplear las horas del día como ama de casa. Sea como fuere, las opciones siguen enmarcadas por el carácter feminizado de estas labores impuesto por el sentido común conservador.

17 Prestemos atención a la construcción sintáctica de la oración recién citada: “Andrea era una de las estudiantes que viajaba a diario” (2014, p. 114). En este sintagma, “una” concuerda en género con “Andrea” y contagia dicho género femenino al sustantivo común “estudiantes”, produciendo una frase habitual en español, pero que podría haber sido presentada de modo mixto de la siguiente manera: “Andrea era uno de los estudiantes...”. En otras palabras, aquí se evidencia, quizá no de modo deliberado, el hecho de que los estudios terciarios y superiores tienden a ser considerados, en la crónica, como un proyecto más que nada propio de los personajes femeninos.

Para confirmar esto, recurramos a una versión anterior de esta narración, publicada en el número 14 de la revista *Boca de sapo*. Allí se describe el único camino laboral que los muchachos del pueblo pueden realizar. El texto –que finalmente no se integró en *Chicas muertas*– presenta a Andrea Danne como voz narradora autodiegética:

Quando terminamos la escuela primaria debemos decidir si anotarnos en el bachillerato o en el perito comercial. Como terneras estúpidas, las chicas se inscriben en el comercial con la esperanza de conseguir un puesto en las oficinas del frigorífico. Para los muchachos es más simple, ni siquiera tienen que esperar cinco años. El mismo verano que terminan la escuela llenan los mismos formularios que antes llenaron padres, tíos, hermanos mayores y esperan a que los llamen. (2012, p. 33)

18 En el lunfardo, el vocabulario propio del Río de la Plata, “yiro” es sinónimos de “prostituta”.

19 En el texto citado, el apellido de este personaje aparece como “Olivera”. En el resto de la obra se lo nombra como “Olivero”.

20 Es decir, aquella persona que trabaja conduciendo un automóvil particular como si fuera un taxi.

21 En la crónica, esta protección (sea o no eficaz) es esencialmente masculina. En el capítulo noveno, se presenta la historia de Bochita Aguilera, un hombre que tenía como costumbre espiar a las mujeres mientras se cambiaban de ropa en sus cuartos: “Cada tanto, el perro de la casa o alguna de las muchachas lo sorprendían *in fragantti* [sic] y el Bochita salía corriendo, antes de que el padre de la ultrajada le diera alcance” (2014, p. 139). Al final del texto, cuando se narra el ataque sexual que sufre la tía de la cronista, se dice que “después el abuelo le dio una paliza al Tatú y él nunca volvió a acercarse a la tía y ojalá que a ninguna otra muchacha” (2014, p. 185). Como se observa, la sanción y la protección se configuran en torno a la figura del padre y del abuelo, es decir, a figuras patriarcales propias de una cultura conservadora.

22 En buena medida, y aunque amerite una reflexión aparte, se puede pensar que un elemento de dicha autobiografía se encuentra en el cruce de la “gran” frontera de nuestro territorio: la que divide Buenos Aires del resto del país. En el presente de la enunciación, la firma con que se cierra *Chicas muertas* dice: “Buenos Aires, 30 de enero de 2014”. Este dato, el de posicionamiento en la ciudad que histórica y culturalmente se opone al interior argentino, habla

también de cómo la cronista negocia su propia biografía según la tensión entre territorio, género, profesión, etc.

23 “Teníamos poca plata, vivíamos en una pensión, bastante ajustadas. Para ahorrar, empezamos a irnos a dedo” (2014, p. 29).

24 Tengamos en cuenta que esta caminata es una despedida, porque la tía se va a casar pronto y va a comenzar a cumplir los mandatos de género propias de las mujeres adultas y casadas en una sociedad tradicional: “En adelante, ella viviría con un hombre, su esposo. Nunca más dormiríamos juntas ni podríamos quedarnos hablando de pavadas hasta cualquier hora” (2014, p. 183). Como vemos, el texto constantemente está atento a la diversidad de proyectos que sus personajes femeninos elaboran, nunca desde una agencia sobredimensionada, sino, más bien, desde una biografía sobredeterminada.

### OBRAS CITADAS

Adamovsky, E. (2012). *Historia de las clases populares en Argentina. Desde 1880 hasta 2003*. Buenos Aires: Sudamericana.

Almada, S. (2012). “Chicas muertas”, en *Boca de sapo* n° 14, año XIII, diciembre. Buenos Aires: (s. n.). Págs. 30-35.

Almada, S. (2014). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Random House.

Almada, S. (2015). *El desapego es una manera de querernos*. Buenos Aires: Random House.

Arendt, H. (2008). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.

Augé, M. (1995). *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Londres: Verso.

Carbajal, M. (2014). *Maltratadas. Violencia de género en las relaciones de pareja*. Buenos Aires: Aguilar.

Corte Suprema de Justicia de la Nación (2015). *Datos estadísticos del Poder Judicial sobre: Femicidios 2014*. En [http://www.csjn.gov.ar/om/docs/femicidios\\_2014.pdf](http://www.csjn.gov.ar/om/docs/femicidios_2014.pdf). Recuperado en agosto de 2017.

Debray, R. (2016). *Elogio de las fronteras*. Barcelona: Gedisa.

Foxhall, L. & Neher, G. (eds.) (2013). *Gender and the City before Modernity*. West Sussex: Wiley-Blackwell.

Graná, L. (2016, septiembre). Mapas de espacios, tiempos y cuerpos. *Chicas muertas*, de Selva Almada, como atlas descentrado. Trabajo presentado en Urban Dynamics Project Meeting. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Brasil.

Jarvis, H., Kantor, P. & Cloke, J. (2009). *Cities and Gender*. Nueva York: Routledge.

Martín, L. (2015). "La filosofía del tenedor", en *El País*. [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/30/babelia/1438265172\\_908531.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/07/30/babelia/1438265172_908531.html). Recuperado en agosto de 2017.

Semán, P. (2006). *Bajo continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Gorla.

Verón, E. (2013). *La semiosis social 2*. Buenos Aires: Paidós.

# UNA TERRITORIALIDAD INSURGENTE: SANTA FE LA VIEJA A TRAVÉS DE LA ESCRITURA ARQUEOLÓGICA DE LIBERTAD DEMITRÓPULOS

**Luciana Belloni**  
Universidad del Salvador, Argentina

## 1. El despertar de la ciudad

Diario *El Litoral*, Santa Fe, lunes 29 de enero de 1951:

### LAS RUINAS DE CAYASTÁ PERMITEN RECONSTRUIR LA PRIMITIVA SANTA FE

El director del Departamento de Estudios Etnográficos y Coloniales ha enviado una nueva nota al ministro de Justicia y Educación del que depende dicho organismo formulando una serie de consideraciones sobre las excavaciones que continúan realizándose en la zona de Cayastá donde fuera fundada la primitiva ciudad de Santa Fe por Juan de Garay. En esta comunicación el doctor Agustín Zapata Gollán reafirma la seguridad de que el lugar descubierto corresponde íntegramente a la primera Santa Fe, abandonada en 1660 después de trasladarse a su nuevo asiento —el actual— (3).

La noticia del descubrimiento —en 1949, por parte del historiador Agustín Zapata Gollán— de las ruinas de Santa Fe la Vieja, la ciudad primitiva fundada por Juan de Garay, circula copiosamente en la prensa argentina de mediados del siglo XX y llega a manos de la escritora jujeña Libertad Demitrópulos a quien conmueve: ¿cómo habría sido la vida de aquella población oculta durante más de cuatrocientos años? (Demitrópulos “Entrevista...” 402). La autora también comienza a idear su propio proyecto arqueológico capaz de reconstruir aquel territorio que se ha rehusado a permanecer dormido. Esta anécdota constituye la génesis de la producción literaria de su obra más reconocida, *Río*

*de las congojas* (1981). En la novela, Demitrópulos reescribe un suceso particular narrado por las crónicas coloniales —la llamada “Rebelión de los Siete Jefes”, organizada por los “mancebos de la tierra”— con el fin de imprimir, en los discursos fundacionales, sellos identitarios que han sido invisibilizados por el discurso dogmático característico del contexto histórico recreado: desde la fundación de Santa Fe (1573) hasta su despoblamiento (1660). Los sujetos que adquieren legibilidad en la novela y las hazañas que llevan a cabo hacen de Santa Fe La Vieja un tipo de territorialidad insurgente, un espacio de resistencia frente al poder extranjero y colonizador que ningunea lo autóctono.

### **Los hijos de la tierra: múltiples perspectivas**

Durante los siglos XVI y XVII, el término “mancebo” se refiere a los hombres jóvenes, solteros, rebeldes y jurídicamente dependientes, es decir, excluidos de la propiedad de la tierra y desposeídos de derechos políticos. Desde el discurso del poder, la connotación es étnica y peyorativa: son los mestizos, hijos de madres indígenas y padres españoles (Barriera, “Abrir puertas...” 185). Carentes de reconocimiento material y simbólico, quienes conforman este grupo tienen una sola opción para ascender socialmente: la fundación de una nueva ciudad, acto a partir del cual trastocan su condición de simples soldados por la de vecinos (Barriera, “Conquista y colonización...” 69). En 1573, ochenta mancebos se embarcan desde Asunción hacia el sur, bajo el mando del conquistador Juan de Garay, con el objeto de poblar un territorio sobre el río Paraná y obtener dicha movilidad social. En noviembre de ese mismo año, fundan Santa Fe en la actual Cayastá. A lo largo del tiempo, Garay comete varias injusticias contra los mancebos, quienes, consecuentemente, deciden valerse del poder local: en 1580, al grito de “somos dueños de todo”, inician la Rebelión de los Siete Jefes (Barriera, “Abrir puertas...” 170), dirigida por Diego de Leiva, Lázaro de Venialvo, Pedro Gallego, Rodrigo Mosquera, Domingo Romero, Pedro Villalta y Diego Ruiz<sup>1</sup>. Cuarenta horas después, el levantamiento es sofocado por un sector contrarrevolucionario compuesto tanto por el patriciado peninsular como por aquellos que, el día anterior, lo habían fraguado. Los cabecillas son asesinados por sus traidores compañeros, cuyo líder es Cristóbal de Arévalo, y sus cadáveres son expuestos en los caminos de entrada de la ciudad.

Cuando Juan de Garay regresa a Santa Fe, perdona la vida de los implicados en la revuelta; no obstante, estos quedan absolutamente relegados de la actividad política santafesina. Por el contrario, aquellos que la reprimieron se instalan como parte de la elite local, obtienen un mayor reparto de tierras y dirigen el gobierno municipal hasta 1620. El triunfo del poder español es bélico, económico y político,

pero también lingüístico: luego de 1580, el calificativo “mancebo” deja de ser equivalente a “hijo de la tierra”, tal como lo había sido hasta entonces, y comienza a significar “hijo del conquistador antiguo” (Barriera, “Abrir puertas...” 192-194). El padre colonizador europeo desplaza a la madre autóctona como sello de identidad de este grupo social mestizo y oriundo de La Asunción. El término “mancebo” como sinónimo de mestizaje y de una actitud rebelde que lucha por lo que cree que le pertenece se disipa con la decapitación de los siete jefes.

De acuerdo con las recientes investigaciones del historiador santafesino Darío Barriera, el propósito de los amotinados es alcanzar una mayor participación política y reemplazar a Juan de Garay, por lo cual, tanto la traición de Arévalo como la sublevación misma deben ser consideradas un acto de lealtad hacia la Corona española; de hecho, apunta el autor, esta se efectúa bajo la consigna “Viva el rey”:

En el discurso de los rebeldes, es muy claro que ellos hacen la rebelión contra el mal gobierno (la tiranía de Garay, de quien recibían maltratos, lo mismo que de sus funcionarios, según su punto de vista, claro) y deponer a un tirano era un acto de lealtad a la Monarquía. [...]. Entonces todos estaban obrando dentro de un marco de lealtades que, en última instancia, los conducía hacia la cúspide del poder político que les daba sentido a sus acciones (“La Rebelión de los Siete Jefes...”).

Las interpretaciones sobre este suceso histórico han variado a lo largo de los siglos. Las crónicas coloniales contemporáneas a él lo desmerecen. Martín del Barco Centenera, en su poema épico *La Argentina y conquista del Río de la Plata* (1602), concibe el motín como sinónimo de “un desatino, / tan fuera de razón” que, en caso de perpetuarse, conllevaría que “todo el Perú fuera sujeto a la dicción y mando de tiranos” (239). El autor cita las pretensiones de los mancebos —“solos poseer quieren la tierra / porque solos la ganaron en la guerra” (242) — para juzgarlas “fingidas causas y razones” (242). El eje del canto no es la organización de la revuelta, sino su feliz sofocamiento: “la canalla argentina reposaba / y el nombre de Filipo celebraba” (248). En 1577, Pedro Lozano continúa en prosa el punto de vista de Centenera.

Durante finales del siglo XIX y principios del XX, historiadores argentinos y españoles han reescrito, con escasas variantes, dicha versión<sup>2</sup>. Aún más, los textos considerados fundacionales de la historia oficial argentina —oligárquica, porteñista, liberal y anticriolla— omiten el caso santafesino o comulgan con la perspectiva de los vencedores<sup>3</sup>; de esta manera, utilizan la “moral de éxito” como función ideológica legitimadora de su propia dominación (Jozami 214). Por consiguiente, el relato extranjero de los cronistas se instaure como versión hegemónica.

A pesar de ello, la historiografía elabora una posición contrapuesta a la anterior: la rebelión de 1580 es un acto revolucionario regido por un espíritu patriótico cuyo fin es derrocar el poder real y constituir, en su reemplazo, un gobierno independiente. El motín se transforma, a partir de esta lectura, en uno de los primeros núcleos orgánicos del pasado colonial revelador de una democracia argentina embrionaria, en un prolegómeno del pronunciamiento de los días de mayo de 1810<sup>4</sup>. Este enfoque alcanza su máxima expresión en la década del 30 con la eclosión de la corriente revisionista, la cual rechaza los supuestos de la historia oficial y reivindica a quienes han sido marginalizados por ella (Jozami 215). En dicho contexto ideológico, Santa Fe es percibida como abanderada del autonomismo federal y como el territorio donde se escuchó el primer grito de independencia latinoamericano. Incluso el historiador Ramón Lassaga imprime la fecha 1580 en el escudo de armas de la ciudad capital. En la década del 40, muchos investigadores perpetúan, en sus textos, este carácter revolucionario de Santa Fe y contribuyen a que los siete jefes se erijan en uno de los mitos constitutivos de la nacionalidad argentina<sup>5</sup>.

En los años 70, si bien el revisionismo se retrotrae debido a la derrota popular y la renovada vigencia del pensamiento liberal, muchos de sus temas aparecen en trabajos de divulgación histórica (Jozami 219); por lo cual mantiene presente su perspectiva sobre la rebelión<sup>6</sup>. Durante la última dictadura militar y en los años posteriores, el tema es absolutamente silenciado (Ferreira "Presentan una novela..."). No obstante, y pese los regímenes de censura, la escritura literaria de Libertad Demitrópulos tiene aún mucho por decir.

## 2. Los Siete Jefes y una nueva temporalidad

*Río de las congojas* se abre con la voz de uno de los principales narradores de la novela: el mancebo Blas de Acuña, miembro de la hueste fundadora de Garay. Al introducir las problemáticas que atraviesa el grupo del cual es miembro, Blas explica que "El mestizaje no es únicamente un alboroto de sangre: también una distancia dentro del hombre, que lo obliga a avanzar, no sobre caminos, sobre temporalidades" (Demitrópulos, *Río...* 31). La vida de los mestizos se ve segmentada por una dicotomía temporal: "los antes" —es decir, los acontecimientos que giran en torno a la llegada de los hijos de la tierra al nuevo territorio desde Asunción— y los "despueses"<sup>7</sup> —los cuales inician cuando los habitantes deciden planear el éxodo desde Santa Fe la Vieja hacia el sur (Demitrópulos, *Río...* 162)—. El hito que marca esta fragmentación es la Rebelión de los Siete Jefes. Desde las barrancas que bordean el Paraná, Blas narra, retrospectivamente, la historia de su pueblo.

Durante los antes, la futura Santa Fe recibe a los mancebos de espíritu

rebelde y prepotente: “tigres a punto de saltar” (Demitrópulos, *Río...*23), desde la perspectiva de los criollos; “niguas que se hunden en la carne, la pudren y carcomen” (Demitrópulos, *Río...*31), para los españoles. La obra introduce a los siete cabecillas a la manera de héroes épicos con sus respectivos epítetos: “El más dolido era Lázaro de Venialvo; el más fuerte: Pedro Gallego; el incansable: Diego de Leiva; el de las chanzas: Dominguillo Romero; el amante: Pedro Villalta; el de la voz de trueno: Rodrigo Mosquera [...]. Venía también entre los mancebos Diego Ruiz” (Demitrópulos, *Río...* 13). Víctimas de las crueldades de Juan de Garay, los mestizos comienzan a considerarlo el ejecutor de una autoridad falsaria (Demitrópulos, *Río...* 34), hasta que, siete años más tarde, se alzan contra su tiranía. Aunque Blas no forma parte de la revuelta, es testigo de su desarrollo:

Hasta estos apartados sitios llegaron los mestizos voceando: ¡libertad! *Apellidando libertad todo es nuestro* —decían— *y ya no nos mandarán los gallegos prepotentes. Zafémonos del yugo en que nos tienen, que ha llegado la hora. ¿Hay algo más hermoso que la libertad?* (Demitrópulos, *Río...* 34)<sup>6</sup>.

El discurso de Acuña, desde el cual narra el levantamiento, se ve impregnado de un grito coral, anónimo y mestizo, demandante de libertad, Demitrópulos se muestra seguidora de aquellas corrientes que han buscado destronar las bases de la historia oficial: la rebelión se construye, en *Río de las congostas*, no como un mero motín cuyo horizonte fallido es deponer autoridades locales, sino más bien como una verdadera revolución que pretende acabar con el dominio de la metrópoli.

La novela representa, además, la traición de Arévalo, el subsiguiente descuartizamiento de los jefes y, sobre todo, los infortunios que causa, en los mestizos, el vil propósito de Juan de Garay: “imponer un plan donde no entraban hombres sino despueses” (Demitrópulos, *Río...* 92). Estos últimos se definen por cuatro circunstancias principales. En principio, luego del sofocamiento de la conspiración, los mancebos se ven reducidos a seres absolutamente sumisos que se limitan a acatar las órdenes de sus superiores:

Los despueses siguieron con aquello que pasó cuando la plaza se llenó de sangre. No de sangre india, sino de la nuestra. Aprendí a sosegar el ánimo, a guardar el rencor. Aprendí el «sí señor» y el «mande, su mercé», desparramándolo de la boca entre sonrisas. En cambio el Lázaro... ¿Y qué queda ahora del Lázaro de Venialvo sino las meras cenizas? Aparición; rojeces, maldiciones y ayes, viudeces” (Demitrópulos, *Río...*14).

Asimismo, deben afrontar el desconuelo provocado por una guerra contra los quiloazas, timbús, tupís, jarús: “Para los verdaderos agentes

de rey tan poderoso matar era distinto. No se les iba el pensamiento en extravíos desnaturalizados. ¡Gallegos infernales! No tenían su madre india como nosotros y no les pesaba de afrontar a sus mediohermanos” (Demitrópulos, *Río...*30).

Con el tiempo, aparece una enemiga poderosa: Buenos Aires, aquella amante de Garay que todo lo ambiciona y absorbe para sí. El conquistador español imparte nuevos deberes entre los santafesinos: socorrer a la gran ciudad cada vez que esta lo requiera, principalmente, del ataque indio. Además, una vez que el puerto de Buenos Aires constituye una salida atlántica, Santa Fe se consolida como mero “cruce de caminos”, tal como fue pensada desde su fundación<sup>9</sup>. En consecuencia, los personajes de Demitrópulos observan pasar por las costas del Paraná aquellos barcos indiferentes que solo descargan sus mercancías en el territorio sureño (Demitrópulos, *Río...* 18). En *Río de las congojas*, Santa Fe no es una ciudad autónoma con valor propio, sino una mera resguardadora del bienestar ajeno y un espacio de tránsito siempre estéril en comparación con Buenos Aires, cuyo puerto la posiciona como centro de poder:

En los despueses estaban también las fatigas de las marchas y contramarchas que hacíamos para defender esa ciudad sureña, Buenos Aires, estando vivo y aun difunto, Garay [...]. Es un decir, pero difunto este hombre seguía haciéndonos cumplir su pensamiento de ponernos en una encrucijada, como cuña, en servicio de aquella ciudad. Por Santa Fe se va al Sur. Por aquí también se va a Lima y a Chile. Él quiso que fuéramos camino; no puerto. Algo para el paso; posta. Nos retaceó el destino de ambición por el que salimos de La Asunción. Nos dejó el camino. ¿Y el río? ¿Qué fue del río? Eso es lo que nos quitaron. El río fue para los otros. Para nosotros las congojas y desabrimientos (Demitrópulos, *Río...* 97-98).

Los pasajes que se dedican a señalar las tensiones entre ambas ciudades son indicadores de un proyecto con voluntad federalista, rasgo propio de la obra de ficción de Demitrópulos (Abbate, “Libertad Demitrópulos...”). La autora embiste contra el yugo extranjero, pero también contra la tradición centrada en Buenos Aires y la región pampeana que se ha fortalecido a costa de desoír los intereses económicos, sociales y políticos del resto del país.

Por último, debido a ciertas adversidades, tales como el asedio indígena o las constantes crecientes del Paraná, los santafesinos deciden emprender la migración; por lo cual, la tierra se transforma en un espacio en blanco, “como si aquí —explica Blas— no hubiera vivido nadie, nunca, y estos cien años desde que bajamos con Garay fueran el sueño de algún viejo sentado solitario en la barranca carcomida” (Demitrópulos, *Río...* 111). Los despueses muestran, en esta instancia, su efecto más nefasto: sepultan la ciudad en el olvido (Demitrópulos,

*Río...* 19). Aquella Santa Fe que, en 1580, afrontaba al poder tirano, se muestra, en 1660, absolutamente derrotada. No obstante, si bien se ha puesto fin a la insurrección bélica, existen otros puntos de resistencia activa que no han podido ser extinguidos.

Durante el éxodo, uno a uno los habitantes vienen en busca de Blas para persuadirlo de que los acompañe en la travesía y uno a uno son despedidos por él sin afabilidades. Entre ellos, se encuentran los descendientes de los siete jefes; el mestizo conversa, especialmente, con los familiares del líder de la rebelión, Diego de Leiva. Al cuestionarse por qué estos abandonan la tierra de sus antepasados aun conservando su apellido, su sangre y su recuerdo, Blas aventura una suposición: “El último Leiva tal vez no oye, como yo, en las fragilidades de los despueses, la voz de su abuelo (¿o bisabuelo?) apellidando libertad a una ilusión” (Demitrópulos, *Río...* 114). Los despueses no logran silenciar completamente a esta Santa Fe que mantiene inscripta, en sus caminos, las huellas de quienes han luchado y muerto por ella (Demitrópulos, *Río...* 118). El mestizo decide quedarse, porque renunciar a su sitio equivale a extraviar los nombres de sus héroes y la causa que los unió.

Otro de los caminantes que se propone convencer a Acuña de emprender viaje hacia el sur es Laconis, uno de los hombres de Garay, quien realiza, con anterioridad, otras dos apariciones en la novela bajo los nombres de Nicolás y Sállocin<sup>10</sup>, siempre con idéntico aspecto: apenas un muchacho cuyo cabello pelirrojo parece “un incendio en el aire” (Demitrópulos, *Río...* 91). El personaje se identifica con los españoles a partir de ciertos indicios: el terciopelo carmesí que viste —elemento asociado, en varios pasajes del texto, a la cultura extranjera— y el diálogo que mantiene con una de las protagonistas de la novela, Ana Rodríguez. Cuando la mujer española le confiesa nunca haber escuchado el nombre “Sállocin”, este le advierte: “Sin embargo, es igual que el vuestro” (Demitrópulos, *Río...* 58), con lo cual, posiblemente, indique que ambos comparten un mismo origen. Al respecto, resulta interesante la lectura que Norma Mazzei propone sobre este personaje múltiple. La autora subraya el hecho de que el joven porta, en las tres oportunidades, un mensaje que acelera la acción narrativa y, con ello, desencadena consecuencias catastróficas en sus receptores, quienes pertenecen siempre a grupos marginales. En virtud de esto último, Mazzei entiende a Nicolás, y a sus otras dos máscaras, como metáfora de la violencia que ejerce el accionar de lo extranjero sobre la tierra americana: “lo foráneo tiene un valor ambivalente, porque agiliza la historia, provoca el progreso pero, por otro lado, invade y destruye, tal como sucede, en la novela, con Nicolás” (13). El último capítulo de la obra narra el encuentro entre este y Blas. Deseoso de averiguar la identidad del forastero, Acuña evoca a los rebeldes mancebos y las cualidades por las que se han ganado el reconocimiento de su comunidad. Finalmente,

concluye que “De ninguno de aquellos podía descender. Los siete jefes habían sido mestizos, mitad indios, mitad hijos de español. Todos, cual más, cual menos, llevaban esa sangre indígena que el muchacho no parecía tener” (Demitrópulos, *Río...* 171). Apesar de que el final es abierto, Acuña se niega, en varias ocasiones, a acompañar a este extraño al que no reconoce como uno de los suyos. En este punto, rompe con la cadena de los despueses impuesta por el poder colonizador extranjero; desafía un tiempo horizontal, planeado por Garay y representado por Nicolás, que procura abandonar la tierra y, subsiguientemente, el recuerdo de los mestizos. Blas instala, en su lugar, una nueva temporalidad: la de la memoria, aquella en el que “El tiempo simulaba pasar” (Demitrópulos, *Río...* 118)<sup>11</sup>. La guerra de Acuña contra la dominación española es una guerra contra el cumplimiento de sus ciclos autoritarios. Santa Fe continúa siendo un espacio de resistencia mientras haya un hombre que se proponga acompañar a sus muertos (11) y proteger la memoria de su pueblo. A raíz de este gesto, Blas se convierte, finalmente, en el dueño de la ciudad: “Ahora que los empecinados del orgullo se van yendo, como un señor estoy sentado en la barranca, viéndolos arrear sus pertenencias. ¿Ónde se ha visto señores sin lacayos que mandar? Ya no hay lacayos, todos son señores. Y yo soy el señor de estas ruinas” (Demitrópulos, *Río...* 14). Las últimas líneas de la novela vuelven a mencionar ese pelo rojizo que, en el final, parece haber perdido su poder: no es más que “un incendio que la llovizna apagaba” (Demitrópulos, *Río...* 172).

### 3. Un mapa de constelaciones

Uno de los efectos que desencadenan las prácticas políticas de los sistemas totalitarios es, sin duda, la borradura de indicios, rastros, índices que atenten contra su hegemonía; es por ello que la literatura de Libertad Demitrópulos, que combate la violencia política, aborda dichas nociones. Para ahondar sobre esto último, nos valdremos de ciertas concepciones que ha establecido Walter Benjamin en sus *Tesis de filosofía de la Historia*, donde revela una de las ideas rectoras de su pensamiento: la redención de la historia y la recuperación de su dimensión subversiva. Lejos de pretender ser exhaustivos, resumiremos aquellos planteos que sirven, a nuestro juicio, para reflexionar sobre la novela.

Benjamin reacciona contra una historia que se manifiesta como acumulación de victorias y conquistas de los poderosos, y aboga por la reivindicación de la tradición de los vencidos, entendida como una serie discontinua de los momentos excepcionales en los que estos se han rebelado contra las cadenas que los oprimían. En contraposición a un tiempo lineal, homogéneo y cuantitativo, de un modelo teleológico universal (Benjamin 15) cuyo único propósito es narrar los triunfos de

la clase dominante y conducir a la sociedad a su debacle (Benjamin 10), Benjamin teoriza sobre un tiempo creativo, heterogéneo, discontinuo, atravesado por aquellos momentos explosivos en los que las clases subalternas han intentado emanciparse. En su tesis VI, sugiere el modo en que dicha reivindicación se lleva a cabo: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal y como verdaderamente ha sido’. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro” (Benjamin 7). De acuerdo con las interpretaciones de Michael Löwy, la tesis plantean que las generaciones presentes deben recordar las masacres, las catástrofes, los trabajos sangrientos y los episodios de rebelión que han vivido las generaciones pasadas, con las cuales guardan una “una cita secreta” (Benjamin 6), ya que la memoria de estas circunstancias disuelven la visión de la historia como progreso ininterrumpido (Löwy 76). Benjamin le concede a la rememoración una cualidad teológica redentora: ella tiene la capacidad de “decausurar” el sufrimiento aparentemente definitivo de las generaciones antiguas (Löwy 57). Este recuerdo que debe ser apropiado, apunta el filósofo alemán, brilla en un instante de peligro, es decir, en el momento en que la vida del sujeto se ve amenazada debido a que enfrenta el poder que lo subyuga (Löwy 76). Es por ello que la sensibilidad hacia el combate de los vencidos se agudiza por el riesgo de un fracaso actual: cuando el presente se vive como derrota, la memoria de la rebelión de los ancestros puede volverse fuente de una praxis revolucionaria (Benjamin 12). Las nuevas generaciones deben develar las constelaciones que tal fragmento del pasado forma con tal fragmento del presente (Benjamin 16) y, de esta manera, podrán inspirarse en ellas para accionar su propia lucha. En conclusión, la redención del suceso histórico es posible a partir de dos instancias: la rememoración de las injusticias de las cuales han sido víctimas los oprimidos y, además, su reparación, es decir, el logro, en la actualidad, de objetivos semejantes por los cuales estos han luchado, pero que no han podido alcanzar (Löwy 59). Pasado y presente sufren una transformación: el primero, porque, al ser reconocido por el tiempo actual, adopta una nueva forma que podría haberse disuelto en el olvido; el segundo, porque se configura como el cumplimiento posible de aquel anterior combate (Löwy 74).

*Río de las congojas* presenta la Rebelión de los Siete Jefes —a diferencia de las versiones que sobre ella construyen las crónicas coloniales o la historia oficial— como un caso excepcional en el que los vencidos buscan romper las cadenas de la opresión, como un momento de libertad que interrumpe la línea temporal recta impuesta por un autoritarismo que encuentra en la dominación el único criterio de continuidad. El poder foráneo y vencedor, encarnado en Juan de Garay y luego en el personaje Nicolás, busca eliminar el carácter disruptivo de la rebelión y aspira a

instalarla como origen de una serie de sucesiones lineales, “los despueses”, reproductora de sus propios intereses. Sin embargo, gracias a la memoria de la visión de los mestizos, personificada por Blas de Acuña, la ciudad se manifiesta como espacio de resistencia frente a ese tiempo homogéneo y deshumanizante. Santa Fe —tanto en 1580, con su insurrección bélica, como en 1660, con su insurrección de la memoria— no se somete a quienes buscan subyugarla.

La ciudad puede ser interpretada también en relación con su referencialidad<sup>12</sup>. Desde esta lectura, cabe cuestionarse por qué Demitrópulos, durante la última dictadura militar argentina, elige reescribir la Rebelión de los Siete Jefes en Santa Fe la Vieja. Posiblemente, la recuperación de este archivo constituye una estratagema de la autora para discutir la violencia política y criminal de su época evadiendo los mecanismos de censura. Bajo esta clave, Santa Fe conforma un espacio alegórico denunciante del terrorismo de Estado que asoló al país durante los 70 y de la teleología del progreso sobre la cual ha fundado muchos de sus preceptos. Sin embargo, creemos que puede rastrearse, en la obra, una propuesta aún más ambiciosa: a través de la reescritura de la rebelión, esta expone otra forma, además de la alegórica, de relacionarse con ese espacio colonial desde su contexto de producción. Los lectores de la novela podemos trazar, en términos de Benjamin, una constelación crítica entre la Santa Fe de 1580 y 1660 con la Argentina de finales de los 70 y principios de los 80. De esta manera, el territorio santafesino constituye un pasado que acecha e ilumina un contexto vivido como derrota al que se ofrece como posible guía de acción, como fuente inspiradora de combate y de resistencia frente a un poder totalitario actual. Además, en *Río de las congojas*, existe una suerte de estribillo: “vivir es peligrar”. Dos protagonistas pronuncian esta frase: Blas de Acuña, al mencionar el éxodo de los santafesinos y su voluntad de quedarse en la ciudad (16), y María Muratore, la criolla que desobedece los mandatos de Juan de Garay, cuando huye del conquistador habiendo asesinado a dos de sus hombres (134). La cita figura también en otras novelas de Demitrópulos, enunciada siempre por personajes circunscriptos a esferas marginales. Algunos ejemplos son: Isidoro, un lobero cuyo oficio está a punto de quedar obsoleto, en *Piano en Bahía Desolación* (171); y Domingo Pulakis, un militante de la resistencia peronista, en *Sabotaje en el Álbum Familiar* (104). Si bien, probablemente, los personajes se refieran a las vicisitudes que sufren como sujetos subalternos, creemos que los textos habilitan una lectura solidaria con los postulados benjaminianos: la vida es, para ellos, un constante acto de subversión, un constante atravesar momentos de peligro en los que se les ofrece una oportunidad de rebelarse contra el opresor, y con ello, una oportunidad de salvamento.

Hemos comenzado este trabajo con la mención de las expediciones

científicas iniciadas en 1949 por Zapata Gollán, quien, buceando por debajo de Cayastá, provoca el despertar de sus raíces. Inspirada en este acontecimiento, la escritura literaria de Libertad Demitrópulos también es arqueológica: se opone a la falsedad de un tiempo horizontal, actualiza los fenómenos discontinuos del pasado y los presenta en carácter de fósiles y escombros. La autora se parece a su personaje Blas de Acuña: cuando la oscuridad pretende cubrirlo todo, cuando ya no quedan voces que rememoren la historia de estas antiguas ruinas, Demitrópulos se propone preservarlas del olvido, dar a conocer su biografía silenciada y trazar entre ellas y los momentos del presente una mapa de posibles constelaciones.

### NOTAS

1 Alfredo Becerra apunta que el primero en llamarlos “Siete Jefes” fue Ramón Lassaga en 1895 (25).

2 Dean Funes (1816) dedica solo unas breves líneas de su *Ensayo de la historia civil de Buenos Aires, Tucumán y Paraguay* al tratamiento de la revuelta, descrita como un delito y un acto criminal (295). El Padre José Guevara (1882) atribuye a las cabezas del motín el epíteto de “grandes fabricantes de enredos” (313) y considera a Cristóbal de Arévalo el héroe necesario para restablecer el orden transgredido y “restituir el bastón al legítimo poseedor” (313). Vicente Gambón (1907) reacciona contra aquellos que han calificado con el “pomposo título de ‘alzamiento de los siete jefes’” a lo que “en realidad no fue sino un motín que Barco Centenera llamó con razón un desatino” (132). Para Manuel Cervera (1907), la rebelión es una “descabellada intentona”, “un simple incidente de la conquista Española de América” (186).

3 Mientras que Mitre, en *Historia de San Martín y de la Emancipación Sud-Americana* (1887), ignora la rebelión, ya que sitúa el primer levantamiento criollo en el siglo XVIII: Vicente López (1910), en su *Manual de historia argentina*, considera a Cristóbal de Arévalo un “hombre cuerdo y de espíritu conciliador” (131) y a Juan de Garay, un conquistador clemente cuya “mano protectora” (132) permite perdonar la vida a los implicados en la revuelta.

4 Madero (1892), Altamira (1900) y Levene (1911) son representativos de esta perspectiva y han sido fuertemente discutidos por otros autores. Paul Groussac (1916), por ejemplo, se refiere a los dos primeros cuando establece que “Es concepto pueril el de algunos escritores, ebrios de criollismo, que disciernen a simple vista propósitos trascendentales en una mera calaverada, personificando en media docena de desgarrados mancebos, ya notados de años antes por su desenfreno, no sabemos qué aspiraciones fantásticas por prematuras, de los hijos del país al ‘gobierno de lo propio’” (305-306). Groussac critica a ambos historiadores por revestir de un “argentinismo anacrónico” y un “quiebre patriotero” a lo que fue una simple “chirinada” (305-306). En otra línea, Roberto Levillier (1926) valora la búsqueda de mejores condiciones sociales, económicas y políticas por parte de los miembros del levantamiento, aunque considera anacrónico concederle una naturaleza revolucionaria (58).

5 La rebelión es entendida, en esta época, como “la primera protesta armada contra la dominación española en los territorios argentinos” (Lassaga 113); una “expresión genuina de lo nuestro” (Funes 40), una manifestación del deseo legítimo de los criollos “de gobernar sin auxilio de extraños la tierra de su nacimiento y de reivindicar los derechos de los que eran acreedores” (Paredes 3).

6 Juan Martín Vigo (1970) publica un artículo —construido sobre la lectura de Caballero Martín— en *Todo es Historia*, órgano de difusión de la corriente revisionista, donde sostiene que el hecho de que la rebelión haya tenido lugar en nombre de la autoridad real no es más que una simple mascarada, la misma estrategia utilizada por los próceres de 1810 (41) para ocultar la verdadera aspiración de los revolucionarios: establecer un gobierno propio (45). Por su parte, Zapata Gollán (1972) relata, en *Los siete jefes (la primera revolución en el Río de la Plata)*, la forma en la que esta se inscribe en la historia como el primer movimiento criollo que se propuso implantar una autonomía comunal (59-60).

7 Uno de los recursos principales de la estética lingüística de Demitrópulos es la sustantivación de adverbios, la cual crea, en la novela, la ilusión de una oralidad arcaica (Calabrese, “Mujeres que...” 80).

8 Las cursivas son del original.

9 Barrera explica que Santa Fe fue fundada “como una posta entre Asunción y el Río de la Plata y como una llave de paso para la comunicación entre el Paraguay y el Alto Perú” (“Conquista y colonización...” 66).

10 Sálocin y Láconis son anagramas de Nicolás.

11 En la novela, esta frase figura asociada a la memoria personal de Blas. Luego de enunciarla, el personaje siempre se detiene en sus recuerdos: evoca el canto ronco de las abuelas a punto de ser madres (117), a la mujer que ama, María Muratore, junto con su compañero, Antonio Cabrera (118), y a los siete jefes (169).

12 Varios trabajos críticos han estudiado los posibles vínculos que guarda la novela con su contexto de producción. Principalmente, se han concentrado en los siguientes aspectos: la inclusión, como epígrafe, del poema de Yannis Ritsos que recuerda el modo en que los espartanos robaron los huesos de Orestes y propone proteger los cuerpos y la memoria de los muertos de una comunidad —Palermo (1982), Garrote (2001), Calabrese (1994) Tieffemberg (1996), Battaglia y Salem (1992)—, el tratamiento de ciertos personajes que pueden relacionarse con la figura del desaparecido —Domínguez (1991), Kohan (2000)— la recuperación de las voces de criollos, mestizos, mujeres, indios y negros que actúa como una impugnación contra el relato dogmático de la última dictadura militar argentina propulsor de un modelo de ser nacional europeizado, católico e invariable —Favoretto (2009)—.

## OBRAS CITADAS

Abbate, Florencia. *Libertad Demitrópulos: Una narrativa de los vencidos: En torno a Sabotaje en el álbum familiar*. Rennes: Amerika, 2015. Web. 13 de enero de 2017. <<https://amerika.revues.org/6237>>

Altamira, Rafael. *Historia de España y de la civilización española*. Barcelona: Juan Gili, 1913.

Barco Centenera, Martín del. *La Argentina o la conquista del Río de la Plata*. Buenos Aires: Ediciones Theoría. Secretaría de Cultura de la Nación, 1994.

Barriera, Darío G. *Conquista y colonización hispánica: Santa Fe la Vieja, 1573-1660*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2006.

—. “La rebelión de los Siete Jefes fue un acto de lealtad a la Corona” (15 de mayo de 2012). Web. 31 de agosto de 2017. <<http://historiadelpatrimonioi.blogspot.com.ar/2012/05/la-rebelion-de-los-siete-jefes-fue-un.html>>

Barriera, Darío. *Abrir puertas a la tierra. Microanálisis de la construcción de un espacio político. Santa Fe, 1573-1640*. Santa Fe: Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe y Museo Histórico Provincial “Brigadier Estanislao López”, 2013.

Battaglia, Diana; Salem, Diana Beatriz. “Las voces de una nueva realidad”. *Alba de América*. 10. (1992): 18-19.

Becerra, Alberto, *Los llamados siete jefes*, Buenos Aires: Caja Editora, 2011.

Benjamin, Walter. *Conceptos de Filosofía y de la Historia*. Buenos Aires: Agebe, 2011.

Booz, Mateo. *Aquella noche del corpus*. Santa Fe: Imprenta de la provincia de Santa Fe, 1942.

Calabrese, Elisa. “Historias versiones y contramemorias en la novela argentina actual”. *Itinerarios entre la ficción y la historia. Trandiscursividad en la literatura hispanoamericana*. Elisa Calabrese ed. Buenos Aires: Grupo editor latinoamericano, 1994. 53-73.

—. “Mujeres que novelan la historia”. *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*. Sonia Mattalía y Joan del Alcázar. coords. Valencia: Ediciones del CEPS, 2000.

Cervera, Manuel. *Historia de la ciudad y provincia de Santa Fe. 1573-1853*. Tomo I. Santa Fe: La unión, 1907.

Demitrópulos, Libertad. “Entrevista con Libertad Demitrópulos”. Entr. Diana Battaglia y Beatriz Salem. *Alba de América* V.10, N 18-19 (1992): 399-405.

—. *Un piano en Bahía Desolación*. Buenos Aires: EDAF, 2001.

—. *Río de las congojas*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2009.

—. *Sabotaje en el Álbum Familiar*. Mar del Plata: EUDEM, 2012.

El Litoral. "Las ruinas de Cayastá permiten reconstruir la primitiva Santa Fe". (29 enero 1951) Web. 21 de Enero de 2017. <<http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/22756/?page=3>>.

Favoretto, Mara. "La alegoría y la multiplicidad de significados en la novela histórica: Río de las congojas de Libertad Demitrópulos". *Alegoría e ironía bajo censura en la Argentina del Proceso*. Estados Unidos: Edwin Mellen Press, 2010. 70-89.

Ferreira, Sergio. "Presentan una novela sobre los Siete Jefes". Entr. *El Litoral* ( 13 de mayo del 2014). Web. 30 de agosto de 2017. <[http://www.ellitoral.com/index.php/id\\_um/100484-presentan-una-novela-sobre-los-siete-jefes](http://www.ellitoral.com/index.php/id_um/100484-presentan-una-novela-sobre-los-siete-jefes)>.

Funes, Dean G. *Ensayo de la historia civil de Buenos Aires, Tucumán y Paraguay*. Tomo I. Buenos Aires: M. J. Gandarillas, 1816.

Funes, José María. *Revolución de los siete jefes: pronunciamiento de Santa Fe*. Santa Fe: s/n. 1937.

Gambón, Vicente. *Lecciones de historia argentina*. Buenos Aires: A. Estrada, 1907.

Garrote, Jorgelina. "Resignificación del extratexto en *Río de las congojas de Libertad Demitrópulos*". *Transculturación verbal y resignificación de discursos*. Nora González, ed. Argentina: Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 2001. 69-76.

Groussac, Paul. *Mendoza y Garay*. Tomo II. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 1949.

Guevara, José. *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*. Buenos Aires: F. Ostwald, 1882.

Jozami, Eduardo. "La tradición liberal argentina y la idea del progreso. Una crítica fundada en la lectura de Walter Benjamin". *Walter Benjamin en la ex Esma. Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la memoria*. Eduardo Jozami, Alejandro Kaufman, Miguel Vedda comps. Buenos Aires: Prometeo, 2013. 209-221.

Kohan, Martín. "Historia y literatura: la verdad de la narración". *La narración gana la partida*. Elsa Drucaroff, ed. Buenos Aires: Emecé, 2000. Vol. 11 de *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik comp. 245-259.

Lassaga, Ramón. *Tradiciones y recuerdos históricos*. Buenos Aires: J.Peuser, 1895.

Levene, Ricardo. *Los orígenes de la democracia argentina*. Buenos Aires: Librería Nacional de J. Lajouane, 1911.

Leviller, Roberto. *Nueva crónica de la Conquista del Tucumán: 1563-1573*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1927.

López, Vicente. *Manual de la Historia Argentina. Dedicado a los profesores y maestros que la enseñan*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

Lozano, Pedro. *Historia del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*. Buenos Aires: Gram, 1994.

Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2002.

Mazzei, Norma. "Río de las congojas, una opción histórica". *Lectura y comunicación*. Buenos Aires: Trilce, 1991.

Mitre, Bartolomé. *Historia de San Martín y la emancipación Sudamericana*. Tomo I. Rosario: Iberica, 1887.

Palermo, Zulma. *Río de las congojas de Libertad Demitrópulos: de la historia al símbolo*. Buenos Aires: Centro de estudios latinoamericanos, 1982.

Paredes, Clementino. "Los precursores de nuestra independencia: los siete jefes". *Santa Fe* (25 de abril de 1930). Web 20 de enero de 2017. <<http://www.santafe.gov.ar/hemerotecadigital/diario/12517/>>

Vigo, Juan M. "Santa Fe 1580: Primer intento de gobierno criollo". *Todo es Historia*. N0 35 (1970): 36-45

Zapata Gollán, Agustín. *Los siete jefes. La primera revolución en el Río de La Plata*. Santa Fe: Colmegna, 1972.

MARCELA CRESPO BUITURÓN, ANA MARÍA ZUBIETA Y  
MARÍA ROSA LOJO: DIÁLOGO: ESPACIOS DE RESISTENCIA  
URBANA

**Marcela Crespo Buiturón:** En nuestro segundo *case study*, dentro del proyecto *Urban dynamics*, que he coordinado junto a docentes y alumnos de posgrado de la Universidad del Salvador, y que titulamos: “Espacios de resistencia urbana a la violencia política y criminal en la literatura y las artes visuales argentinas”, fuimos estudiando estas cuestiones en los diversos encuentros. Pero solo en la interacción con otros grupos, escuchando otras voces, se fueron creando diálogos posibles y se vislumbraron las conexiones entre los diversos enfoques disciplinares.

Por ello, este panel, presentado en el *workshop*: “*Urban policies and creativity*” del 27 de marzo de 2017 en la Universidad de Santiago de Compostela, España, pretendió pensar, de alguna manera, cómo el arte, dentro de un entorno de políticas sociales, económicas y culturales, puede resultar una suerte de motor de reflexión, cómo puede iluminar algunas aristas, espacios y sujetos que han resultado silenciados o invisibilizados. O cómo puede ofrecer una mirada *otra* sobre todos ellos.

El panel resultó enriquecido por la presencia de dos especialistas que, además, pusieron en diálogo, no solo sus saberes, sino sus experiencias en la investigación y la creación literaria.

Ana María Zubieta, quien gentilmente aceptó nuestra invitación a participar de este encuentro por videoconferencia desde Argentina, es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es profesora titular de “Teoría literaria II” en la Facultad de Filosofía y Letras de esa misma institución, donde dirige equipos de investigación

sobre temas vinculados con la teoría y la crítica literaria. Su proyecto actual se titula: “Representaciones de la violencia. Perspectivas estéticas y políticas, planteos teóricos, nuevas manifestaciones y formas de expresión”. Dictó cursos y seminarios en diferentes universidades nacionales y del extranjero y ha participado de numerosas reuniones científicas. Es autora de gran cantidad de artículos y varios libros, entre los que figuran *Letrados iletrados (comp.)*; *El discurso narrativo arltiano*; *Cultura popular y cultura de masas (comp.)*; *Pobres, exclusión y marginalidad (comp.)*; *Humor, nación y diferencias*; *Otros mapas de la violencia*.

Y la segunda integrante del panel, la Dra. María Rosa Lojo, directora del grupo argentino de *Urban Dynamics*, participó *in praesentia* y en calidad de escritora. Su obra es vasta: poemarios, volúmenes de cuentos, novelas, libros de teoría y crítica literarias, antologías, artículos en revistas especializadas, etc. Entre sus títulos más destacados en ficción, pueden citarse: *Visiones* (1984), *Marginales* (1986), *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987), *Forma oculta del mundo* (1991), *La pasión de los nómades* (1994), *Esperan la mañana verde* (1998), *La princesa federal* (1998), *Una mujer de fin de siglo* (1999), *Historias ocultas en la Recoleta* (2000), *Amores insólitos de nuestra historia* (2001), *Las libres del Sur* (2004), *Finisterre* (2005), *Cuerpos resplandecientes. Santos populares argentinos* (2007), *Árbol de familia* (2010), *O libro das Seniguais e do único Senigual* (2010), *Bosque de ojos* (2011) y *Todos éramos hijos* (2014).

*Todos éramos hijos*, la última novela publicada por Lojo, logra hacernos transitar por varios hechos violentos de la turbulenta historia previa a la última dictadura militar en Argentina: el Cordobazo, el regreso de Perón, la cuestionada presidencia de María Estela Martínez de Perón, así como otros hechos que superan los límites del país: el Concilio Vaticano II, los curas obreros y villeros, hasta desembocar en los procesos militares.

Hablar de violencia supone todo un desafío, no solo por la cantidad de estudios que han aparecido en todo el mundo desde hace ya varias décadas, sino por el carácter conflictivo de la misma temática. ¿A qué llamamos violencia? ¿Es lícita, realmente, la división entre violencia política y criminal, o solo es una estrategia metodológica?, entre otras preguntas que podríamos plantear. Lo mismo podría decirse de otros conceptos involucrados en este ámbito de reflexión, tales como los conceptos de espacio, resistencia, representación, memoria, etc.

Hasta hace no demasiado tiempo, había cierto consenso en que el sujeto de la violencia en la literatura que se refiere a dictaduras militares estaba representado por la figura del represor en el marco de un gobierno de facto. A este sujeto, asimismo, se lo entiende en algunas de sus ocurrencias como un personaje plural, estereotipado, tal o cual militar o policía, por ejemplo, pero finalmente queda claro que su aparición se

produce en virtud de un ente que supera la individualidad –y por eso mismo, en cierta medida, se lo percibe como anónimo- que es el Estado, debido al carácter institucionalizado del crimen. Los textos que pueden pensarse en esta etapa de violencia política tenían, generalmente, como focalización del planteo, la mirada de la/s víctima/s.

Por su parte, el sujeto del segundo tipo de violencia, es decir, la violencia criminal, ya no es la cara visible de un gobierno dictatorial, sino algún otro personaje –muchas veces estereotipado también- que integra lo que se ha dado en llamar la ciudad posmoderna: el mafioso, el mendigo, el delincuente de poca monta o el ladrón de guante blanco –llamado asimismo economista o ejecutivo de empresa multinacional-, etc. Pero, detrás de estos personajes también se intuye la existencia de otro ser plural e igualmente anónimo: la Ciudad criminal.

Sin embargo, en estas últimas décadas, han ido apareciendo otros personajes que suponen un cambio de focalización: en la primera, aparecen narraciones desde la mirada del represor; en la segunda, desde la mirada del habitante de la villa o de sectores igualmente desfavorecidos. No es que estos personajes no hayan aparecido anteriormente, sino que en estos últimos tiempos, se han adueñado de la focalización de los relatos y han presentado una mirada otra sobre la violencia. Se opera, en definitiva, un cuestionamiento radical, no solo a los relatos hegemónicos sobre esta temática, sino a las formas de representación, a los géneros y estéticas que pretendían hacerse cargo (el realismo, los relatos policiales, las crónicas, etc.)<sup>1</sup>.

Y esta es la primera pregunta para la Dra. Ana María Zubieta: ¿Podríamos pensar, entonces, en que se está operando un cambio significativo en la literatura argentina debido a estos fenómenos, sin olvidar, claro está, que otras líneas se siguen manteniendo igualmente, en forma paralela a esta que comentamos aquí?

**Ana María Zubieta:** Cuando se trata de pensar las representaciones de la violencia tanto en literatura como en artes visuales, nos encontramos con una cantidad de interrogantes pero también de límites: cómo es posible representar la violencia, el dolor o lo atroz, qué voz y que imagen darle a un criminal, cómo narrar la guerra. Por eso vale la pena volver a poner sobre la mesa algunas cuestiones centrales para repensar la violencia. Hace ya muchos años Michel Foucault en *Los anormales*, se preguntaba ¿qué es después de todo un criminal? E intenta una definición política: un criminal es quien rompe el pacto, quien lo rompe de vez en cuando, cuando lo necesita o lo desea, cuando su interés lo impone, cuando en un momento de violencia o ceguera hace prevalecer la razón de su interés, a pesar del cálculo más elemental de la razón. Déspota transitorio, déspota por deslumbramiento, déspota

por enceguecimiento, por fantasía o por furor, poco importa. Mientras que el déspota exalta el predominio de su interés y su voluntad y lo hace de manera permanente, el criminal es un déspota por accidente. Aquí aparece la figura del asesino serial: pueden desconocerse las razones por las que mata pero el plan es totalmente pensado y racional.

Pero Foucault, quien dio el mejor diagnóstico de la sociedad disciplinaria, obviamente debió pensar el castigo y particularmente el castigo de lo atroz como la forma o, mejor, la intensidad que reviste un crimen cuando alcanza cierto grado de rareza, violencia o escándalo. Un crimen llegado a cierto nivel de intensidad se considera atroz, y al crimen atroz tenía que responder la atrocidad de la pena. Verdadero dilema sobre el que también ha pensado Susan Sontag cuando agrega la dimensión de lo visual: las fotografías de lo atroz ilustran y también corroboran. Allí va a aparecer el problema de la fotografía como lo ha trabajado de manera luminosa Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* o como lo ha teorizado el mismo Lanzman sobre su película "Shoa".

Entonces, nuevamente: para poder pensar si es posible representar la violencia y cuáles son los límites de la representación un manual indispensable es sin duda lo que se ha escrito sobre la memoria. La memoria no es fiel, no puede decirlo todo pero es imprescindible decir, no hay nada que sea indecible entonces el límite es propio además de abarcar el objeto traumático; por lo tanto, para pensar cómo la literatura o las artes visuales encaran la violencia, será imprescindible actualizar su problemática, ajustarla al presente.

En tal sentido, es interesante acercarse a la obra de Byung-Chul Han quien en *Topología de la violencia* afirma que entre las cosas que nunca desaparecen se encuentra la violencia, o la obra de González Rodríguez, *El hombre sin cabeza*, la violencia una persistencia que llevó a Freud a suponer que existe una pulsión de muerte que es la que justamente origina los impulsos destructivos. La posibilidad real de la violencia constituye la esencia de lo político. Y el coreano invoca a Carl Schmitt, porque para Schmitt la escena de lo político se basa en la distinción entre amigo y enemigo. Lo político no es reconciliación y mediación, sino ataque y sometimiento. La violencia, que convierte al otro en enemigo, confiere firmeza y estabilidad al yo. Solo en virtud del enemigo, el yo conquista la medida de sí mismo, su propio límite, su figura.

La violencia habita un espacio de mudez absoluta y estupefacción. Por eso, la dictadura prohíbe la palabra, dicta.

Por su parte Giorgio Agamben no distingue entre poder y violencia. La violencia debe convertirse en poder para abrir un espacio. El poder se despliega alrededor de un sí, es una relación que establece un vínculo entre el ego y el otro, funciona simbólicamente, es decir, de modo relacional y conciliador y por eso los espacios de poder también

son espacios de lenguaje. Si alguien pretende acabar con un espacio de poder, con un cuerpo de poder, debe despojarlo de su lengua en primer lugar. La violencia en cambio, no es política. Mientras que el poder construye un *continuum* de relaciones jerárquicas, la violencia genera desgarros y rupturas. La violencia, a diferencia del poder, no es una expresión relacional. Aniquila al otro. Dado que el poder es un medio de actuación, también se puede usar de un modo constructivo: la violencia, en cambio, es destructiva en sí misma. La violencia es lo opuesto al poder que establece la medida, no tiene medida; por eso, todo aquello que excede la medida establecida resulta *violento*.

La violencia simbólica, algo de lo que habló largamente Pierre Bourdieu es una violencia *sin necesidad de violencia física*, pero sin embargo logra que se perpetúe la dominación, consolida la relación de dominación con gran eficacia, porque la muestra casi como *naturaleza*, como un hecho, un *es-así*, que nadie puede poner en duda.

Como una de las máximas expresiones de la violencia, se encuentran las guerras; las que se llevan en nombre de las "naciones" o de un "pueblo", o en "nombre de la existencia de todos" generan más violencia que las guerras llevadas a cabo en nombre de un soberano.

Pero la violencia puede extenderse a otras esferas y donde hoy habita es alrededor de la consigna de la *transparencia* que domina el discurso social. La política general de la transparencia más bien consiste en hacer desaparecer el otro por completo bajo la luz de lo idéntico. La transparencia sólo se logra con la eliminación del otro, es una *dictadura de lo idéntico*.

El dictado de la transparencia surge con fuerza en la pornografía, una transparencia que acaba con lo vago, lo opaco, lo complejo. En este sentido, la memoria *tampoco* es *transparente*, pues muestra una estructura narrativa que trabaja en contraposición al almacenamiento, que no es más que una simple adición. Los datos grabados, en cambio, siempre permanecen *iguales*. La transparencia supone proximidad absoluta y falta de distancia, promiscuidad absoluta y permeabilidad, exposición absoluta y exhibición.

También son obscenos los caudales planos e ininterrumpidos de hiperinformación e hipercomunicación, que carecen de la negatividad del secreto, de lo inaccesible y lo oculto. Muertos sin cadáveres, cadáveres sin nombre, cadáveres fuera de lugar: los cadáveres sin lugar "propio" han asediado la imaginación política y cultural latinoamericana (y, evidentemente, global), y puntúan las lógicas de la violencia del presente.

Y ese otro gran fenómeno del presente, que aparece tanto en films, lo constituye el terrorismo. El acontecimiento fundamental es que los terroristas han dejado de suicidarse en pura pérdida, sino que ponen

en juego su propia muerte de manera ofensiva y eficaz, según una intuición estratégica que es sencillamente la de la inmensa fragilidad del adversario, la de un sistema que ha llegado a su cuasiperfección y, de repente, es vulnerable al menor chispazo. Han logrado hacer de su propia muerte un arma absoluta contra un sistema que vive de la exclusión de la muerte, cuyo ideal es cero muerte. La táctica del modelo terrorista es provocar un exceso de realidad y es hacer que el sistema se hunda bajo ese exceso de realidad. Los terroristas, mientras disponen de las armas que son las del sistema, disponen además de un arma fatal: su propia muerte. El panorama cambia completamente desde el momento en que ellos conjugan todos los medios modernos disponibles con esa arma altamente simbólica. El terrorismo es una violencia implosiva diferente de la violencia explosiva, que se expande como la violencia de la guerra clásica y conquista nuevos territorios.

**Marcela Crespo Buiturón:** Hace unos años, en 2010, en una entrevista que le hice al escritor Álvaro Abós, en ocasión de la publicación de su novela *Kriminal tango*, él sostenía:

... hay un rasgo que me parece una continuidad: la ciudad vista siempre como escenario pero también como agente de la violencia. En un caso, corporizada en los torturadores y en otro caso en los asesinos aislados, que matan para robar, vengarse, gozar, etc. La ciudad, lugar de la cultura, la sociabilidad y el progreso, tiene su cara oscura y peligrosa: la ciudad encierra el miedo, y el peligro. La ciudad es la asesina. Más allá de cualquier marco político (639).

Podríamos agregar que esa misma ciudad dual, no solo puede considerarse violenta y asesina, sino también puede constituir un escenario de resistencia a esa misma violencia, si la pensamos como un espacio intervenido por el arte. Pienso en movimientos como el Siluetazo, en Argentina, o las intervenciones del grupo CADA en Chile, las novelas de la argentina Marta Traba o la chilena Diamela Eltit, por citar solo algunos ejemplos.

Eso me lleva a volver a instalar la cuestión que comenté al comienzo: ¿el arte puede entenderse como otro espacio de resistencia a la violencia? Y en consecuencia, ¿puede ser un factor que transforme la imagen de la ciudad, o mejor dicho, que ilumine otra faceta posible? Y esta apertura que destacamos ¿podría volver a plantear una discusión ya clásica: el arte como compromiso? Y si fuera así, ¿también tendríamos la posibilidad de pensar ese compromiso de otra manera, bajo otra óptica posible?

**Ana María Zubieta:** Como decía, con la dupla violencia-memoria se dieron nuevas formas de narrar que de algún modo reinstalaron también el problema del realismo y que bien pueden traer al presente la idea sartreana de compromiso. Ya nadie puede pensar hoy que el arte está aislado de lo social y cuando recordamos las acciones del chileno Pedro Lemebel y sus compañeros minutos antes del toque de queda en Chile cuando en unos instantes hacían en el suelo una pintada, o pensamos en el documentalismo, o en la actual crítica decolonial que puso nuevamente en la agenda mundial lo que fue el colonialismo.

Pero en la otra cara de la medalla hay autores que consideran que el arte del presente no propone ningún futuro, ningún cambio, ninguna revolución. Es interesante revisar estas posiciones como las de Lipovetsky y Serroy, quienes en *La estetización del mundo*, dicen que vivimos en la época del boom estético por obra y gracia del hiperconsumo. Ningún apogeo de la belleza en el mundo de la vida, sino reorganización de éste bajo el reinado de la artistización comercial y de la producción industrial de emociones sensibles.

Con el capitalismo creativo y transestético lo que vemos no es tanto un retroceso de lo bello cuanto una superoferta de arte, “la estetización total de la vida cotidiana”, la erosión de las fronteras entre arte e industria, el estilo y el entretenimiento, el arte y la vida de todos los días, el arte de minorías y el arte de masas.

Con el capitalismo artístico, el pequeño mundo del arte a la antigua ha sido desplazado por el hiperarte, sobreabundante, proliferante y globalizado, y donde se borran las distinciones entre arte, negocio y lujo. Ya no hay sectores, como en los tiempos de las vanguardias históricas, que se declaren revolucionarios y “antieconómicos”, sino un sistema que participa al mismo nivel del sistema mediático, económico y financiero. En este contexto aparece un coleccionismo de nuevo cuño, menos “conocedor” y dedicado a las obras, más atento a los movimientos de moda, una especie de hipertrofia estética que aparece como un hecho social total en la medida en que implica el ocio y la comunicación, los intereses económicos y nacionales, la relación con los objetos, con el hábitat, consigo mismo y con el cuerpo.

El mercado de la experiencia aparece como la nueva frontera del capitalismo y el capitalismo artístico mezcla estructuralmente arte e industria, arte y comercio, arte y diversión, arte y moda, arte y comunicación. Con el capitalismo artístico, el arte no se limita ya a las obras “desinteresadas”, destinadas a los museos y a las galerías: ahora se alían con el comercio, la industria, el consumo comercial, el entretenimiento de la inmensa mayoría.

La era hipermoderna une la tradición y la marca, el patrimonio y la vanguardia, lo “eterno” y lo efímero. Conforme la industria se convierte

en moda, el lujo y la moda proclaman una imagen artística.

En la era hipermoderna, son los artistas, algunos artistas, los que operan los cruces transestéticos entre el mundo de la empresa y el del arte. Las empresas del entretenimiento se imponen actualmente como gigantes transnacionales, movidos por estrategias de diversificación y expansión planetaria

El capitalismo artístico es asimismo el sistema que ha contribuido a democratizar en buena medida la ambición de crear, pues los individuos expresan, cada vez más, el deseo de ejercer una actividad artística al margen de su ocupación profesional; el artista no es ya el otro, el profeta, el marginal, el excéntrico; también yo, que soy uno cualquiera, puedo serlo.

En el capitalismo artístico tardío “todos somos artistas”. Es inseparable de un culto nuevo, “la religión del arte” que apareció en respuesta a la crisis metafísica y ontológica precipitada por la Ilustración. Ya no hay “grandes discursos” del arte, ni finalidad ontológica, ni visión escatológica, ni grandes apuestas, ni sentidos profundos.

La religión del arte se ha extinguido, pero la magia de la vida artística se sigue buscando, se identifica con un trabajo rico y satisfactorio, no rutinario, no burocrático. La era del capitalismo artístico tardío es la de la secularización de la creación que discurre paralelamente a la estelarización de los creadores.

La violencia y el sexo cinematográficos obedecen ya al mismo finalismo extremo. Así como el segundo se exhibe en una espiral de excesos *hard*, la primera se expone de forma hiperbólica. Hiperespectáculo que ilustran los nuevos juegos de arte con lo abyecto y lo repugnante.

El arte actual quiere ser “experiencial”, creador de sensaciones fuertes, un choque visual mediante el espectáculo de la desmesura, el exceso, la sordidez, la inmundicia, la violencia hiperbólica. No “cambiar la vida”, sino crear lo nunca visto, lo espectacular, lo inesperado.

El tatuaje tenía un sentido colectivo de iniciación, pero hoy ya no es más que un teatro individual cuya finalidad es atraer la mirada, ponerse una segunda piel estética y original, fijar el recuerdo de un acontecimiento personal, la propia personalidad, la propia diferencia. El cuerpo es el teatro primordial, un medio de afirmar la propia identidad proclamándose único. Más que guerras y delitos de sangre, lo que vemos es la dinámica del capitalismo artístico en que se apoya la hipertrofia de imágenes extremas de violencia.

Si esto derriba toda idea de arte comprometido, es indudable que hay otras voces y propuestas que siguen apostando por la esperanza de un arte vuelto a lo social y que puede hacer algo por todos.

**Marcela Crespo Buiturón:** Finalmente, quisiera cerrar este breve diálogo con la voz de la creación literaria: Dra. Lojo, usted es investigadora, pero también escritora. Su última novela, *Todos éramos hijos*, justamente aborda la violencia política en la última dictadura militar. ¿Cómo piensa que se inserta su novela en esta larga trayectoria de la literatura argentina sobre esta temática? Pienso que su obra abre nuevas líneas de discusión y aborda la cuestión desde otro lugar posible. ¿Podría comentarnos cómo ha transitado esta experiencia como escritora?

**María Rosa Lojo:** Ante todo, creo que la narrativa argentina se ha focalizado poco sobre los procesos de gestación, tanto de la militancia armada como de la Dictadura misma. Y mucho menos aún ha incluido a dos sectores: el de aquellos jóvenes que se convirtieron en militantes desde la plataforma de la fe (el catolicismo transformado luego del Concilio Vaticano II) y el de los que, aun sintiéndose apelados y conmovidos por las mismas circunstancias, y alcanzados por los mismos debates políticos e incluso teológicos, no militaron y eligieron otros caminos. Esa es una novedad temática y de enfoque que ofrece *Todos éramos hijos* junto con otra: la lectura de la insurgencia juvenil, también desde el enfrentamiento adolescente de los hijos con sus padres, sobre todo a través del tenso vínculo que el personaje de Esteban Milovich mantiene con el suyo.

Hablamos aquí de la “resistencia urbana a la violencia política y criminal”. El libro narra cómo se engendra la violencia política y cómo a esa violencia política se le responde con violencia verdaderamente criminal, fuera de toda ley. La ciudad es a la vez el escenario violento y violentado y el área donde se resiste, desde lo público a lo íntimo, en espacios virtuales y a la vez reales, en zonas privadas de refugio y de reparación cuyos efectos alcanzan, simbólicamente, a toda la sociedad.

Sería útil recorrer los espacios de la novela, y sus transformaciones. Para empezar: sus dos primeras partes (deliberadamente llamadas “actos”) transcurren en ámbitos de aprendizaje que se irán metamorfoseando a una velocidad impensada: dos escuelas religiosas (una de niñas, otra de varones) en Castelar, la pequeña ciudad del conurbano bonaerense donde los protagonistas cursan el secundario. No media tanto tiempo (poco más de una década) entre el ingreso de Frik (personaje central) a la primaria y la finalización de su bachillerato. Sin embargo, hay una inmensa distancia socio-cultural.

En el primer capítulo de la novela, una niña de seis años entra al imponente colegio cerrado por puertas de hierro<sup>2</sup>, muerta de miedo bajo los ojos severos de religiosas que visten ropas medievales. Cuando concluye su ciclo de enseñanza media, aunque el edificio sigue abroquelado entre altas paredes exteriores<sup>3</sup>, el clima interior es sensiblemente distinto: la misa no se dice en latín y de espaldas a la feligresía, sino de frente y en

castellano; guitarras y ritmos latinoamericanos acompañan esas misas; los curas no usan sotana y las monjas acortan o eliminan sus hábitos anacrónicos; ya no impera el catecismo aprendido de memoria. Todo se discute: religión y política, y la política desde la mirada de una fe que se renueva a través de la “opción por los pobres” (Boff, 1983), la Teología de la Liberación, el Movimiento de los Sacerdotes para el Tercer Mundo (Mangione, 2001). Las fronteras entre laicos y religiosos se hacen porosas. La caridad se interpreta como acuciante e inmediato compromiso. La miseria y las necesidades se vuelven cercanas y visibles dentro de la Argentina: ya no se trata de niños indigentes en el África o la India, sino de los habitantes de las villas miseria del conurbano, o de los parias del interior profundo.

Las antiguas instituciones parecen obsoletas, sobre protectoras y carcelarias. Quienes las habitan están dispuestos a abandonarlas en busca de otras perspectivas

El plantel directivo había dejado de vivir en la residencia conventual integrada a la escuela. Alquilaban casas compartidas en barrios de la zona, si eran periféricos, mejor, donde convivían con las necesidades de la gente común, negándose al amparo y también a la rutina de la congregación. Creían que su verdadero lugar ya no estaba detrás de los muros, ni solo frente a las aulas, consagradas exclusivamente a jovencitas que no habían pasado nunca hambre ni frío, que no pertenecían a la estirpe de los pobres. (Lojo, 2014, 33)

También este es el tiempo propicio para que entre las dos escuelas (el Instituto Inmaculada y el Sagrado Corazón), se constituya un grupo de teatro. Varios alumnos y alumnas de los últimos años del secundario se unen, guiados por sus profesores (Elena Santos y el cura tercermundista Juan Aguirre) con el fin de representar una obra emblemática: la pieza de Arthur Miller *Todos eran mis hijos*. Así se establece un eje espacial del texto: el escenario, verdadero microcosmos simbólico, donde convergen, en el presente y hacia el futuro, los hilos de la historia personal y colectiva.

En la tercera parte de la novela los alumnos de clase media más o menos acomodada salen de los casas con jardines en la ciudad suburbana hacia la arena del mundo, sobre todo hacia la megalópolis: Buenos Aires, la Capital Federal, donde estudian y/o trabajan; también algunos de ellos intensifican sus contactos con las zonas más carecientes y periféricas.

Son los años del retorno de Perón y la convocatoria a elecciones. Su llegada, después de la larga proscripción, no resulta un antídoto contra la violencia política. Por el contrario, la llamada “masacre de Ezeiza” muestra ya claramente el proceso de división y polarización entre los sectores que integraban, hasta entonces, el amplio arco del justicialismo y que se enfrentan de manera sangrienta a tres kilómetros

del aeropuerto internacional de Ezeiza, donde hubiera debido aterrizar el esperado líder, el 20 de junio de 1973. Parte de los protagonistas de *Todos éramos hijos*: las dos parejas de militantes (Esteban y Silvia, Andrea y Francisco), participan en el conflictivo episodio. La polarización del movimiento peronista se repetirá, marcando un punto sin retorno, en el mismo corazón de la ciudad: la histórica Plaza de Mayo, precisamente en el Día del Trabajador, el 1 de mayo de 1974, cuando las organizaciones revolucionarias se retiran de la Plaza ante la reprobación de Perón, entonces ya presidente.

[...] el regreso de la democracia no había significado el fin de las muertes políticas y la violencia los había tocado de cerca. Había estallado entre ellos, trastornándolo todo, desperdigando esquivas que se instalarían en el cuerpo de la memoria, erosionándolo por dentro.

Un nombre o una consigna podían producir el efecto de una bomba. Una palabra bastaba para que quien la pronunciara dejase de tener forma y valor de criatura humana y se convirtiese en una silueta de cartón prensado, solo apta para que otro con buena puntería la derribase. (Lojo, 2014, 174-175)

Durante el breve interregno del gobierno de Héctor J. Cámpora (la llamada “primavera camporista”, Cipska, 2013) los claustros universitarios, en particular los de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, a la que asiste Frik, se abren hacia nuevos profesores y nuevas corrientes de pensamiento, a la vez que hacen eco de la pugna política que atraviesa la sociedad. Las aulas y los corredores, tapizados de carteles y de graffitis construyen un mapa ideológico en ebullición, frágil y cambiante (Lojo, 2014, 149). En poco tiempo más, luego de la muerte de Perón y durante la presidencia de María Estela Martínez, asistida por el Ministro José López Rega (que ya había puesto en marcha la organización parapolicial Triple A<sup>4</sup>), la Facultad se convertirá en un espacio clausurado y censurado y las clases se interrumpirán durante meses.

En este momento los espacios de los jóvenes que alguna vez fueron estudiantes y se unieron para representar *Todos eran mis hijos* se dispersan y se multiplican. La huida y el ocultamiento, la expulsión de la urbe y luego la desaparición y la muerte, aguardan a los que se enrolaron en la militancia revolucionaria (Esteban y Silvia) y aun a los que intentaron apartarse de ella, pero sin interrumpir el trabajo social (Andrea y Francisco). El exilio en el extranjero será para otros (la profesora Santos, el ex cura Juan Aguirre), comprometidos con el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo. Los no militantes: Lulú, Frik, Daniel, buscan espacios alternativos. Lulú ejerce la medicina en el sur argentino. Daniel (que por su condición de homosexual no encuentra lugar ni entre

los conservadores ni entre los revolucionarios), viaja becado a Europa y se queda allí en procura de felicidad personal y de su desarrollo como artista. Frik, la única que sigue viviendo en el conurbano, espera. Espera activamente terminar su tesis, espera un hijo, espera la hora de cumplir lo que ha asumido como misión ante el señor Milovich, el día en que le lleva, de parte de Esteban, un último mensaje que su padre se negará a leer: “Voy a seguir leyendo y estudiando. Voy a contar mi historia y la de otras personas, para que no nos olviden y para que otros vean ahí sus propias vidas.” (Lojo, 2014, 201)

El tercer acto-parte de la novela concluye, en plena dictadura militar, con el encuentro casual de Milovich padre y de Frik en un espacio simbólico por excelencia: la Plaza Lavalle, frente a los Tribunales. El abogado Milovich tiene cerca de allí sus oficinas, a donde Frik ha ido a verlo con la carta de Esteban, años atrás. Irónicamente, la Plaza concentra, en sus principales edificios, las insignias y los poderes de una Ley que ha dejado de funcionar:

En la calle Libertad, sobre uno de los costados, se levantaba el Templo de la Congregación Israelita Argentina, presidido, en la cumbre, por las Tablas de la Ley. Hacía juego con el Palacio de Justicia de la Nación, a poca distancia, como en un acuerdo de lo sagrado y lo profano. (Lojo, 2014, 223)

Este lugar es también el testimonio del fratricidio originario que desencadena las guerras civiles argentinas del siglo XIX. En el extremo norte, sobre una columna memorial, se alza la estatua del General Lavalle, miembro conspicuo del partido unitario, que se levantó en armas contra el gobernador legítimo de Buenos Aires, Manuel Dorrego, líder del partido federal, y ordenó su fusilamiento, sin proceso ni juicio previo, en 1828.

Después de la caída de Rosas en 1852, los vencedores ganan también la batalla de la memoria. El caserón de Rosas en Palermo es destruido, así como se erigen monumentos y estatuas a los héroes de la facción triunfante. Lavalle es uno de ellos. En 1878 la Plaza toma su nombre y se coloca su efigie frente al Palacio Miró, una enorme mansión cuya dueña, Felisa Dorrego de Miró, sobrina del gobernador ejecutado, “hizo tapiar y clausurar todas las puertas y ventanas desde donde la escultura podía verse. Incluso la puerta principal” (Lojo, 2014, 218). La gran casa Miró fue finalmente expropiada y destruida para ensanchar la plaza, “y ya no había quedado piedra sobre piedra. Como la Argentina devastada después de cada tormenta política, que todo nuevo régimen había pretendido refundar desde la tabla rasa de la negación y del olvido.” (Lojo, 2014, 219).

Cuando Frik y Milovich se cruzan allí, a la entrada del subte, la violencia fratricida ha llegado a un extremo inédito. No se trata solo de la ausencia de juicio y de sentencia, sino de negar la mera entidad de los

reos mismos: cuerpos irrecuperables de nombres borrados, ni muertos ni vivientes, atrozmente “desaparecidos” en el agujero negro de la tortura practicada en centros clandestinos (algunos, como la icónica ESMA, ocultaban, bajo la fachada institucional, las zonas más ciegas e infernales de la ciudad violenta) y luego arrojados a ignoradas fosas comunes o a las aguas del Río de la Plata.

Lo que hay para saber, lo que se puede saber, ya lo sé. Salvo lo que hicieron con el cuerpo de mi hijo. Porque no hubo justicia que ordenara detenerlo, ni juez que lo juzgara, ni tribunal que ordenase su muerte. Por eso su ejecución no está asentada en la foja de ningún expediente y su madre y yo no podemos enterrarlo. Fueron mil veces peores que Lavalle. O que Rosas. O que cualquier otro que haya gobernado antes. Incapaces de firmar sus propios crímenes. (Lojo, 2014, 224)

Toda resistencia parece fracasada, porque la mayor violencia, política y criminal, proviene del Estado mismo. No quedan enclaves de amparo en la ciudad, salvo los interiores. Frik ha intentado construir uno, en los tiempos de la clausura universitaria, antes del golpe militar. Cuando Daniel ya está en Europa, los dos sueñan en la utopía de *El juego de abalorios*, de Hermann Hesse: la provincia de Castalia, un lugar de juego estético e intelectual con las formas de la cultura, sustraído al ruido y la furia de la Historia. Un búnker, o una atalaya “[...] a prueba de tornados o de catástrofes atómicas. El plano superior desde el cual, en efecto, la historia y la cultura se veían como un movimiento de contrastes, un flujo y reflujo de mareas, o el refugio en el cual los orgullosos (¿y cobardes?) castalios se ponían a salvo de ese vaivén [...]”. (Lojo, 2014, 194). Ambos saben, sin embargo, que no hay vida humana posible sin Historia<sup>5</sup>, y por lo tanto, sin violencia, aunque esta sea, para ambos, un trágico fracaso de nuestra especie<sup>6</sup>.

Pero existe, aún, otra dimensión, y es la que se plantea en la recuperación de un teatro que se ha vuelto fantasmal y fantasmagórico, pero por eso mismo potente: capaz de traspasar el tiempo en un encuentro fuera de él. El final de la novela es una breve pieza dramática titulada “Casandra-Frik habla con los muertos”, que se representa en el mismo escenario del colegio donde alguna vez, cuatro décadas atrás, un grupo de estudiantes puso en escena *Todos eran mis hijos*. Solamente dos de los actores: Frik y Daniel, continúan en el mundo de los vivos. A ellos se les encomienda la tarea de cantar y tocar el Réquiem de Mozart, mediadores entre sombras que no quieren y no pueden reconocerse, como las de Esteban y su padre. La tarea más dura, la final, es el enfrentamiento de Frik con su propia madre suicida. Una madre que empezó a abandonar / negar la vida en los años sombríos de la Guerra Civil española.

Antonio, padre de Frik, contrafigura en varios aspectos del padre de Esteban, ha sido en su juventud el hijo salvado por un superior militar que actúa como padre protector y lo exime del filicidio generacional, de la muerte en un combate ya inútil. La experiencia contra utópica de la derrota le ha enseñado prudencia, pero sin hundirlo en la desesperación personal o política. Esa experiencia le permite proponerse, para los jóvenes, como brújula que señala derroteros y deshace espejismos. Frik lo escucha.

Ana, la madre, abre en cambio, con su renuncia, una herida abismal:

Antonio no se recobraría jamás de la muerte de Ana y en algún sentido, Frik tampoco. Un agujero negro, fino como una aguja pero insondable como un abismo le traspasaría el esternón por el resto de su vida. Un orificio cavado en el hueso impar del centro de su pecho, por donde soplarían huracanes para otros imperceptibles. Un artero canal, comunicado con la boca de lobo de la noche, donde seguiría fluyendo gota por gota una corriente negra, fuera de ella pero a través de ella, tiñendo los bordes de esa perforación con la sangre más oscura de la desdicha. (Lojo, 2014, 226)

En el espacio coral del teatro de sombras los sujetos encuentran un margen de auto (re) conocimiento. Frik es capaz de aceptar los dones del abismo, la muerte y la locura que están en el lado oscuro de la vida, pero son también la vida, “vienen con ella” (Lojo, 2014, 244).

La extraña Misa de Réquiem celebrada en el teatro-escuela-iglesia tiene un oficiante: el ex cura Juan Aguirre. Él fue, en el pasado, quien partió en pequeños trozos una ramita de ombú, y los distribuyó entre los miembros del elenco de *Todos eran mis hijos*:

-Esto –les explicaba– es lo que nos identifica como grupo. La señal de nuestro pacto y nuestro proyecto. Lo que los griegos llamaban “un símbolo”. Pasará el tiempo, todos seguirán su propio camino, pero cuando nos reencontremos, cada uno con nuestro pedazo de rama, volveremos a formar esa unidad dispersa. (Lojo, 2014, 29)

El es también el depositario de esa memoria, el que puede pedir los fragmentos a los vivos y a los muertos, el que los convoca, ahora, para (re) presentar, no la obra de Miller, sino la que ellos mismos escribieron, existiendo.

Frik ingresa por la izquierda al escenario. De espaldas a ella y al público, un hombre canoso, con ropa sacerdotal, está limpiando y ordenando el patio de los Keller. A un costado hay una cruz, muy precaria, hecha de fragmentos de ramas secas, pegados y envueltos en hilo sisal. Frik se acerca, dubitativa. Cree reconocer los pedacitos de rama que el padre Aguirre había repartido entre los alumnos el día en que comenzaron con la obra. (Lojo, 2014, 236)

Ese espacio mágico abre la llave de la resistencia y de la resiliencia. En el teatro, había dicho Juan Aguirre,

[...] la única trascendencia está adentro. Es la que los seres humanos crean, con sus voces y sus gestos. Ya no en la superficie, sino en lo profundo, puede encontrarse alguna verdad. Eso es el teatro: caer todos, espectadores y público, adentro de nosotros mismos, sin que ningún obstáculo distraiga ni interfiera. Y eso es lo que pasa, en particular, con los personajes de esta obra. Se verán obligados a mirarse hasta la médula, tendrán que aceptar hasta su reflejo más odioso. (Lojo, 2014, 28)

Solo después de esa caída será posible el tránsito desde esa “caverna platónica al revés” (ibídem) –porque no se llega a la verdad sin explorar el lado oculto y oscuro–. Solo entonces se podrá regresar al mundo exterior y superar la “prueba del vampiro”. Mirar otra vez, sin desintegrarse, la luz del sol.

#### NOTAS

1 He trabajado más exhaustivamente estas ideas en “De la Dictadura a la Democracia: ¿Han cambiado efectivamente los rostros de la violencia o sólo sus actores? Una respuesta posible desde la narrativa de Álvaro Abós”, *Filología*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Año XLII, 2010, pp. 51-65. <http://www.filo.uba.ar/contenidos/investigacion/institutos/filoylihisp/Textos/Filo2010.pdf>

2 “Las puertas verdes, de pesado hierro, con el escudo del colegio rodeado de una orla florida, se habían cerrado a su espalda. El corredor que comunicaba con el mundo externo y con la mano familiar que la había conducido hasta ahí, se había vuelto oscuro como una calle nocturna y sin faroles. Imposible volver.” (Lojo, 2014, 13)

3 “Los debates extracurriculares con el Padre Juan solían hacerse sábado por medio, a la tarde, en la Sala de Visitas del Sagrado Corazón. Era un ambiente vasto y clarísimo, que se abría sobre el primer jardín. Cuando las monjas decidieran derribar los muros que rodeaban al colegio, cuando fueran reemplazados por una reja verde y baja, desde allí podría verse la calle, por donde pasaban innumerables madres e hijos los días de semana. Pero aún no había rejas que mostrasen, como una frontera porosa, el mundo exterior. Y los sábados, ya sin el obligatorio tránsito de los días hábiles, el colegio amurallado se convertía en isla donde se gestaban (algunos dirían después) inadvertidas tempestades.” (Lojo, 2014, 58)

4 En esta organización se afirman ya los presupuestos argumentativos y las bases programáticas del terrorismo de Estado (Servetto, 2008).

5 Garzón Vallejo (2008) analiza precisamente esta obra de Hesse como utopía política imposible, desde la propia visión del héroe novelesco (Josef Knecht) y del autor.

6 “-¿Si me avergonzaba, querés decir? Ya no me avergüenzo. No de eso. Sí me avergonzaría convertirme en asesino.” (Lojo, 2014, 175), comenta Daniel, crítico de sus excompañeros, ahora revolucionarios, que por otra parte lo han dejado de lado. “A sus viejas excentricidades, Frik sumaba la de no apreciar el heroísmo guerrero en un contexto que lo ponía cada vez más en valor. Nunca en su vida pudo contestar satisfactoriamente esa pregunta de la encuesta Proust, que inquiera por el hecho militar más admirable para el encuestado. Todo hecho militar, por encomiables y legítimos que fuesen sus motivos, le parecería siempre un trágico fracaso de la especie humana.” (Lojo, 2014, 186)

### OBRAS CITADAS

Agamben, Giorgio (2008). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Madrid: Anagrama.

Boff, Leonardo (1983). *Desde el lugar del pobre*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas.

Bourdieu, Pierre y Jean-Claude Passeron (2001). “Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica”. *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. Madrid: Editorial Popular, pp. 15-85.

Byung-Chul Han (2016). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder.

Crespo Buiturón, Marcela (2010). “Literatura y violencia: La elaboración estética del crimen en la narrativa de Álvaro Abós. Una entrevista”. *Alba de América*, Westminster (California), Instituto Literario y Cultural Hispánico, V. 29, Julio 2010, N° 55 y 56, pp. 637-647.

Cspika, Juan Pablo (2013). *Los 49 días de Cámpora. Crónica de una primavera rota*. Sudamericana.

Didi-Huberman (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.

Foucault, Michel (2000). *Los anormales. Curso en el Collège de Francia (1974-1975)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Garzón Vallejo, Iván (2008). “La utopía política en Hermann Hesse”. *Estudios*, 87. 49-81.

*Gaudium et spes. Constitución pastoral del Concilio Vaticano II sobre la iglesia en el mundo contemporáneo*. (1965). Buenos Aires: Ediciones Paulinas.

González Rodríguez, Sergio (2009). *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama.

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: Anagrama.

Lojo, María Rosa (2014). *Todos éramos hijos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Mangione, Mónica (2001). *El Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo*. E.Book. Archivo Chile. Web del Centro de Estudios “Miguel Enríquez”. CEME. Chile. [http:// www.archivo-chile.com](http://www.archivo-chile.com)

Servetto, Alicia (2008). "Memorias de intolerancia política: las víctimas de la Triple A (Alianza Argentina Anticomunista)". *Antíteses, Ahead of Print* do vol. 1, n. 2. <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses>

## ESTUDIOS



Brus Rubio, *La Restinga de Miami*

# MÁS ALLÁ DE LA CIUDAD LETRADA: UNA LECTURA DE LA PINTURA AMAZÓNICA

**Andrea Cabel García**

Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC)

## **Introducción**

En su ensayo, “La tradición autoritaria: Violencia y democracia en el Perú” (Lima, 1999), Alberto Flores Galindo señala, con razón, que el Perú es un país en el que “unos son más iguales que otros” (12), un país en el que “predominan las exclusiones” (26), y que Lima, su capital, es una ciudad demasiado grande, habitada por murallas, en la que se busca “evitar la imagen incómoda del pobre” (27). Con el fin de releer o, digamos, reentender dichas “murallas” y sus efectos, nosotros proponemos otra imagen, la del velo, del sociólogo afro americano W. E. B. DuBois. Un velo frente a unos ojos abiertos, funciona con más sutileza que una muralla. No obstaculiza e impide la imagen de lo que está fuera simplemente, sino que distorsiona al objeto o sujeto que se tiene al frente, dejando ver las “ideas” que se tiene de este y no lo que este “realmente es”. Michelle Smith, autora de *Photography on the color line* (2004) –libro en el que analiza diversas colecciones fotográficas de DuBois–, señala respecto del velo, lo siguiente:

I would argue, the Veil is that which *dims* perception. The Veil functions as a kind of cultural screen on which the collective weight of white misconceptions is fortified and made manifest. The *Veil is the site at which white fantasies of a negative blackness, as well as fantasies of an idealized whiteness, are projected and maintained* (40, énfasis nuestro).

Esta herramienta teórica nos parece útil para pensar cómo es que

se crean y se configuran representaciones (o ideas) sobre el Otro desde, justamente, una distorsión. O, digamos, desde una mirada velada. La subalternidad, tal como la ha definido la crítica, no es una categoría ontológica, sino más bien “un concepto relacional que consiste en un acto performativo donde los sujetos se representan a sí mismos poniendo énfasis en las relaciones de poder en las que se encuentran inscritos y conectando su vida individual con la del grupo del que se sienten parte” (Vich 2010; Guha 1999; Beverley 1994).

Ahora bien, la problemática de fondo no es únicamente la incapacidad de ver en el otro, al que proponemos llamar “prójimo”, a un sujeto complejo, sino la violencia que produce no aceptar plenamente su complejidad, y con ello, su agencia. Es decir, no verlo detrás del mencionado velo. En este marco, nuestro trabajo postula un punto que puede ser evidente, pero que es necesario de subrayar: es un ejercicio violento el entender las diferencias como desigualdades, lo que Mignolo llama la “diferencia colonial” (2000). El ejercicio de la violencia hacia aquel que es considerado “menor”, solo por ser diferente, es ingente y profundamente cruel en la actualidad hacia los indígenas amazónicos peruanos, siempre considerados como el Otro del Otro, es decir, como aquel que no tuvo siquiera un indigenismo como aquel paternalista, cruel, o que con cierta justicia protegiera y hablara del andino. En esta línea, siguiendo al antropólogo amazonista Alberto Chirif, los amazónicos encarnan la suma de los “imaginarios históricos” (Chirif 2004, 2009) como llama a las ideas que se tienen de ellos (i. e. no humanos, caníbales, paganos, salvajes, etc.). Esta suma (o acumulación) tiene consecuencias gravísimas para la vida cotidiana de los indígenas amazónicos, puesto que, de una u otra forma, se encargan de institucionalizar la violencia—en cualquiera de sus formas—hacia ellos. De hecho, para Chirif, estas ideas (o imaginarios) demuestran no ser sucesivas, sino acumulativas, y sus consecuencias son claras: masacres, violaciones de todo tipo, expropiaciones y constantes humillaciones públicas que permanecen, en su mayoría, impunes. Al respecto, Chirif señala que “las agresiones contra los pueblos indígenas se han multiplicado en los últimos 20 años y se han vuelto cada vez más feroces” (2009: 219). Algo que, al menos teóricamente, no tiene sentido. ¿Cómo es posible que, frente a eventos traumáticos, estos no solo se repitan, sino que se “acumulen”? ¿No sería más coherente que frente a su gravedad, el gobierno, la sociedad civil, o cualquier institución medianamente competente intente evitarlos?

El enfrentamiento entre aguarunas y oficiales de la policía peruana dado en Bagua, el 2009, que trajo 33 muertos y que hasta ahora no ha concluido en sus juicios, es un ejemplo de estos eventos críticos. El Baguazo, como se le ha llamado a este enfrentamiento, fue la conclusión de más de diez años de desencuentros entre los líderes aguarunas y el

gobierno peruano que faltó a sus promesas para respetar su territorio frente al intento de apoderamiento de la Minera Afrodita, y que faltó igualmente, a validar el derecho de Consulta Previa. Otra forma de visibilizar la violencia hacia los indígenas amazónicos, quizás más sutilmente, la explica Michel Foucault a través de la biopolítica: aquella que no mata, sino que deja morir. Hay muchos ejemplos para ilustrar esta forma de violencia hacia los amazónicos peruanos. Por citar uno, pensemos en los derrames de crudo en el departamento amazónico de Loreto. Son alrededor de 33 derrames registrados desde 1996, a partir de los cuales, diversa fauna y flora se están extinguiendo y los nativos ya no tienen al río como aliado para obtener su trabajo y alimento. De hecho, hablamos de más de 120 comunidades indígenas, es decir, más de mil personas, que radican en zonas aledañas a las afectadas, expuestas más que nunca al cáncer, y en donde están naciendo niños con malformaciones producto de lo tóxico que implica un derrame y su tardía o nula limpieza posterior. Eso es, por ejemplo, la sutil y efectiva biopolítica hacia el que no es “tan igual” como el que vive en la ciudad, y es entendido como “moderno”.

Esta es la forma particular en la que se ejerce la violencia en la Amazonía peruana. Sucede distinto en las otras regiones peruanas, en las que los “eventos críticos”, aquellos de una gravedad extrema, se entienden bajo el “nunca más”, o el “para que no se repita”. No obstante, en la Amazonía, los eventos como el Baguazo o las masacres del caucho, ahora reemplazadas por las masacres por los cultivos de coca, por la tala ilegal –sobre todo por la depredación de la caoba y del palo de rosa– suceden con una constancia vergonzosa. Bajo la idea de que es un territorio “rico”, lleno de recursos por explotar, las empresas extranjeras, nacionales, y el mismo gobierno peruano, facilita tratados, decretos legislativos y acuerdos para explotar dichos recursos sin tomar en cuenta ni a sus pobladores ni al mismo territorio. La Amazonía sigue siendo ese espacio sobre el que se fabula, sobre el que se inventa, y el amazónico, del mismo modo, sigue siendo más una idea, una externalidad, que un sujeto visto como un ciudadano de derechos que pide, desde hace mucho, que se le considere como tal. Frente a esta problemática, existen (pocos) trabajos críticos –y mucho menos desde la plástica– que propongan repensar el lugar del amazónico como ciudadano activo y la Amazonía como espacio cargado de historia y modernidad. Entre ellos rescato la tesis de Maestría en Historia del Arte y Curaduría de Giuliana Vidarte, titulada “Un nuevo imaginario para la Amazonía peruana: la práctica artística de César Calvo de Araújo y Antonio Wong (1940-1965)” en la que propone analizar “la manera en la que los artistas amazónicos mencionados afirman un nuevo imaginario amazónico frente a los tópicos de “el pueblo sin tiempo” o “el paraíso del diablo”, a través de su práctica pictórica y fotográfica”.

Rescato también, por supuesto, la obra plástica del pintor Christian Bendayán, quien ha actualizado, o reelaborado las primeras fotografías de los indígenas amazónicos, proporcionando una visión muy distinta de este espacio y de ellos.

Ahora, es importante señalar un apunte más sobre desde dónde y cómo se lee esta violencia y las estrategias que se desarrollan para subsistir: tanto las representaciones de los amazónicos como el ejercicio de la violencia a partir de estas, ha sido estudiada y pensada, sobre todo, desde la antropología. Esta ciencia es quizás la única práctica académica que se ha detenido a elaborar e investigar a fondo sobre estos temas (i.e. indigeneidad amazónica, violencia, desigualdad) y sus formas de vincularse. En esta rama, algunas publicaciones relevantes que exponen, informan y desarrollan estos temas son *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos del Putumayo* (Eds. Chirif y Chaparro, 2009), una recopilación de seis artículos de diferentes autores, en los que se estudia diferentes ángulos sobre cómo el boom cauchero incentivó la configuración de varios de los estereotipos sobre el indígena amazónico. También, *El Indígena y su Territorio son uno solo* (1991) y *Marcando Territorio. Progresos y limitaciones de la titulación de territorios indígenas en la Amazonía* (2007) de Alberto Chirif, ya que ambos son trabajos que exponen la problemática de conservación de sus territorios para los indígenas. De otro lado, el antropólogo Óscar Espinosa ha publicado interesantes artículos y libros sobre la violencia hacia los ashánikas durante los años de la guerra interna peruana (80-2000). En ellos incluye los mecanismos de respuesta que tuvieron para defenderse frente a los ataques senderistas (1993; 1995; 1996; 2016). Más recientemente, Óscar Espinosa, –así como el antropólogo francés Jean Pierre Chaumeil (2014)–, ha publicado textos en los que expone y analiza las políticas indígenas como otra forma de responder a la violencia (Espinosa 2001, 2009).

No obstante, este valioso aporte, tal como los de Chirif y Chaparro, y tal como los aportes de otros antropólogos (Varesse, 1968; Weiss, 1974; Mallon, 1985; Trapnell, 1982; Barclay, 1995; Rumrill, 1983, 1984; Fernández y Brown; 2001, entre muchos otros), no contribuyen a desmontar las representaciones que se ejercen sobre los amazónicos ya que no proponen formas para pensarlas *de otro modo*. Sus aportes principales, y no son pocos, radican en visibilizar, exponer, y señalar antecedentes y consecuencias de eventos puntuales e históricos de violencia hacia diversas comunidades amazónicas. En esta línea, pensar a los amazónicos desde otra perspectiva, o, partir de otra forma de entender la teoría, es lo que proponemos junto con Brus Rubio, para reentender la visibilización de la violencia y de las formas de respuesta que crean los amazónicos. Permítanme explicarme.

La pintura llamada “Clase de antropología visual” (2015) elaborada por el pintor autodidacta murui-bora Brus Rubio

(1984) nació como una forma de escenificar su perspectiva, su sentir, frente a la experiencia como expositor en una clase homónima en una universidad peruana. Lo que nos interesa del evento en sí, no es el hecho de que Brus se haya sentido como un “objeto de estudio” –tal como pudo haberlo percibido en dicha clase, según las entrevistas que sostuvimos con él, y que más adelante detallamos. Lo que nos interesa es la respuesta que él produce a partir de la sensación que él mismo construye. En esta línea, nuestro análisis no pretende repetir el movimiento crítico de analizar al Otro, o de analizar únicamente su producción (su cuadro) sino que proponemos mostrar y elaborar sobre los efectos de sus explicaciones en nosotros mismos. Esta es posiblemente la parte más transgresora de nuestro trabajo: la que propone desde su médula misma, la descolonización de determinados presupuestos teóricos, como la rígida dualidad Uno / Otro. Así las cosas, analizamos la narrativa que utiliza Brus para idear y pintar el cuadro, pero también la narrativa que utiliza para contarnos dicho proceso. Es a través de su propia explicación y de los efectos que provoca, que encontramos otro equilibrio, uno en el que él es impensable como un subalterno, sino más bien un prójimo. Llegar a esta otra forma de ver al Otro, y de entenderlo, implica un proceso de desencajamiento, uno que Homi K. Bhabha llamaría turbulencia. Esto es, pues, lo que visibilizamos en este artículo: las turbulencias como metáforas para hablar de desfamiliarizaciones, que son situaciones que permiten entender al otro, por fuera de la diferencia colonial, es decir, anulando la lectura de las diferencias como desventajas.

Así las cosas, definimos la “desfamiliarización” como un esfuerzo por desnaturalizar las ideas que se tienen de un Otro. En ello implica un ejercicio de re-conocimiento de la otra alteridad –la que es excluida por el potente “nosotros” creado, por ejemplo, por los miembros de la ciudad letrada–. Ahora bien, sostenemos que la desfamiliarización funciona a través de una mecánica doble en tanto implica ver en el otro su “igualdad” en un sentido político, de tal forma que se le puede reconocer también como un sujeto poseedor de agencia, y al mismo tiempo, implica reconocer su “diferencia”, entendiéndolo por esta última, no negar / olvidar / alterar / menospreciar los rasgos individuantes entre unos y otros grupos indígenas. En ese sentido, permítase ilustrar lo que entiendo por “diferencia” con un ejemplo tomado de los capítulos II y III de la *Sentencia* dada el 22 de septiembre del 2016, por el proceso penal “Curva del diablo”, es decir, por el Baguazo. En los dos capítulos referidos, básicamente se equipara que cualquier indígena es “igual” al otro, y con ello: que los indígenas del Surinam “son como” los del Paraguay, y que estos “son como” los peruanos, etc. De este modo, a lo que nos referimos con sus “diferencias” es a elementos básicos a tomar

en cuenta para evitar su abstracción y, por ende, su homogenización como una categoría. Con todo esto, el objetivo de la desfamiliarización es acercarnos a ver en el llamado Otro, a un “prójimo”, entendiendo en ello a un sujeto “igual” y “diferente”, como hemos definido y descrito líneas arriba. Así las cosas, creemos que apostar por una relación Uno/Prójimo implica salir de las superposiciones por el poder de quien representa y quien es representado.

Un ejemplo para ilustrar la relevancia de entender la projimidad/proximidad lo podemos tomar desde la tesis del antropólogo Johannes Fabian esbozada en su libro *Time and the Other* (1993). Para él, el Otro siempre es visto como un sujeto que habita en un tiempo pasado. Es por este desfase temporal, que la comunicación es imposible. Así, para Fabian, no hay forma de comunicarse cuando hay dos contextos temporales tan distintos. Digamos: sería imposible hablar de un evento sucedido hoy, con alguien que solo se ha enterado de lo que pasó hace 100 años, o que lee lo que sucedió hoy con los ojos del pasado. La desventaja para el segundo es enorme. ¿Qué sucede si ambos comparten el mismo horizonte temporal con todo lo que ello implica? En ese sentido, si ambos sujetos son “modernos” –énfasis en las comillas– podemos hablar del mismo evento, aunque en distintos términos, que serían los particulares de cada uno. Así, entre dos prójimos, se puede discutir, debatir. Pero si el otro siempre es leído y entendido como “atrasado”, desfasado, como parte de otro tiempo, léase con esto, de un pasado intocable, no hay discusión posible en tanto sus argumentos siempre serán y estarán descontextualizados. En este sentido, el reclamo de los líderes indígenas siempre es “por el diálogo”, porque “se les escuche”, apelando a dejar de ser entendidos como “Otros” para ser entendidos como sujetos cercanos que comparten las mismas preocupaciones e intereses. Pero entender al Otro como un prójimo, como alguien que está más “cerca”, también relativiza el centro enunciador, y nos permite aludir a una “multiplicidad de unos”. Es decir, a una relación entre dos sujetos que son distintos entre sí por su bagaje histórico y cultural, pero que no por ello, pierden sus derechos. En esta otra forma de entender las relaciones entre diferentes, es vivible, como demostraremos, las relaciones de projimidad/proximidad, como resultado de la desfamiliarización, con lo que el modelo clásico de Uno/Otro, puede ser repensado. Veamos ahora cómo se manifiesta lo que hemos llamado la multiplicidad de unos a través de la desfamiliarización que propone el cuadro de Brus Rubio.

## Nos estamos observando ambos

Quería que ellos sepan que nosotros también los estamos observando, y que en realidad nos estábamos observando ambos.



Figura 1. "Clase de antropología visual" (2015)  
110 x 100 cm. Acrílico sobre lienzo.

Brus Rubio (Entrevista personal)

Brus Rubio es un artista plástico peruano de 34 años, nacido en la comunidad murui-bora de Pucaurquillo, ubicada en el margen derecho del río Ampiyacu, en el distrito de Pebas, en la región de Loreto<sup>1</sup>. Brus es uno de los artistas amazónicos más reconocidos en la escena nacional y ha tenido la generosidad de conversar conmigo en varias ocasiones sobre este cuadro y sobre qué le inspiró a pintarlo y a concebirlo tal como lo vemos. Realizar varias entrevistas a profundidad y, con su consentimiento, grabar sus palabras para este artículo<sup>2</sup>, ha sido no solo la base nuestra postulación teórica sino de la perspectiva ética que propone este artículo.

"Clase de Antropología Visual" le demoró solo una semana en pintarlo, pero pensarlo y aclarar cómo expresar sus propósitos en él fue un proceso mucho más largo: específicamente, fueron 6 meses después

de haber asistido a una clase de Antropología Visual, como expositor, los que se tomó para pensar cómo realizarlo, qué elementos colocar, y qué mensaje quería dar. Veamos en primer lugar su mensaje y cómo elije manifestarlo en el cuadro y en el mismo epígrafe que hemos colocado encabezando esta sección del artículo. Es pertinente señalar que, en el libro de ensayos *Poéticas del duelo* (2015), el crítico Víctor Vich reflexiona sobre la mirada hacia el Otro, y sobre cómo se pueden retar las actuales formas de mirar, y cómo es posible promover una mayor conciencia ciudadana a partir de ello. Al respecto, en su ensayo sobre la exposición de “Yuyanapaq”, Vich señala lo siguiente:

La reflexión contemporánea ha sostenido que la mirada es un lugar reflexivo donde el sujeto se aprehende a sí mismo como alguien siempre sometido a la posibilidad de ser visto desde otro lugar. Por eso, se ha afirmado que lo que vemos también “nos mira” y que esta reflexividad termina por situar al sujeto ante un *atrás* y un *delante* de sí mismo (Didi-Huberman 2006). Un *atrás* porque activa la posibilidad de redefinir el pasado a partir de nuevas representaciones históricas; y un *delante* porque contribuye a un nuevo posicionamiento político ante el futuro. *Es decir, si al mirar el sujeto termina siendo mirado por aquello que ha visto, una nueva posición ética bien podría surgir de este circuito.* (Énfasis nuestro, 98-99)

Vich está pensando en cómo se puede construir un nuevo sentido de la historia a partir de lo que llama “las políticas del mirar”, es decir, “las maneras mediante las cuales lo que vemos puede ser capaz de tener algún efecto político si lograra articularse con otros órdenes discursivos” (98). Tomando en cuenta el valor de encontrar un efecto político en otras formas de articular lo que vemos, es afianzando la idea de Didi Huberman que Vich postula la posibilidad de otro posicionamiento político ante el futuro. Esta idea está resumida también en nuestro epígrafe, ya que Brus quería pintar su testimonio sobre la clase a la que fue invitado para, a partir de este, desmarcarse de la posición de sujeto de estudio sobre el cual se esperaba obtener información de tradiciones, fiestas, rituales, etc. No obstante, el epígrafe nos demuestra, tal como sostiene Vich, que es importante y necesario prestar atención a la mirada del Otro, es decir, al *ser mirado* por el Otro ya que esto nos entrega la posibilidad de verlo de otra forma, digamos, de reconocerle agencia, y con ello, nos posibilita a ser parte de una historia diferente. Veamos lo que nos comenta Brus respecto del contexto que propició el pintar este cuadro y el primer objetivo que persigue su “Clase de Antropología Visual”. Cito:

Para mí fue muy interesante que me invitasen a esta clase, querían que yo fuera para explicar mi imaginario y la mirada de mi arte, también para explicar la historia de mi pueblo, y para que contara mi experiencia en la

ciudad. A mí me impresionó que ellos, que son los que hablan de nosotros, los antropólogos, que son los que hablan académicamente, ¿no? pensarán que solo ellos me veían. Yo quería invertir su rol. O sea, quería dejar de ser el observado, y demostrarles que yo también puedo observarles. Quería que ellos sepan que nosotros también los estamos observando, y que en realidad nos estábamos observando ambos. Ellos me veían como un informante, ellos miraban no más la parte de como yo les estoy informando mas no lo que yo estoy sintiendo, mas no me veían como Brus. (Entrevista personal, énfasis nuestro)

A partir de este extracto de nuestra conversación, quisiéramos explicar qué es lo que nos parece desfamiliarizante y, por ende, relevante para nuestra propuesta tanto teórica como social. De un lado, sin duda, que él reconozca que su objetivo era invertir el rol de los antropólogos, es decir, dejar de ser el informante, el sujeto estudiado, y pasar a ser un sujeto igual a los que lo estaban observando, es lo que en primera instancia nos ha llamado la atención en tanto descompleta las ideas que se pueden tener de un -aparente- subalterno. O, dicho de otro modo, que se coloque como un sujeto que ha excedido las posibilidades de representación, y que, en ese sentido, no pueda ser pensables en su verdadera complejidad. Por ende, sería “impensable”, tal como Trouillot lo sostiene en *Silencing the Past* (1995) y es claramente ejemplificado por Marisol De la Cadena en su libro *Indigenous Mestizos* (2000) a través de la figura de Miguel Quispe, líder del comité Tahuantinsuyo Tahuantinsuyo quien responde sobre su peruanidad de la siguiente forma<sup>3</sup>. Quispe fue entrevistado en *El Comercio*, en el año 1922, y que a decir de su entrevistador, un indigenista que permanece anónimo<sup>4</sup>:

“[Quispe] Answers without the least trouble, with a tranquil mastery that makes us doubt his condition as an illiterate Indian...his conversation is fluid, eloquent; he speaks Quechua very well and at times, to give us a better sense of his ideas, he adds in a few Spanish words, of course poorly pronounced” (citado en de la Cadena, 307; énfasis nuestro).

No obstante, a pesar de describirlo como un sujeto iletrado que habla pobremente el español, sin embargo “responde con una tranquila maestría” que hace dudar de su “condición” indígena. La respuesta de Quispe termina de desencuadrar al indigenista porque le quita el privilegio de ser el Uno que “puede hablar”, entendiendo el habla en clave de Spivak. Así, Quispe responde: “You too are Peruvian, that is to say Indian. *You are only different from me in your dress and education*” (citado en de la Cadena, 308. Énfasis nuestro). Esta frase desestabiliza todo lo sabido sobre el indio al equiparlo al entrevistador en el “ser peruano” y demostrarlo como un sujeto que irrumpe, y que es, “impensable”. Brus

efectúa un movimiento muy parecido, y lo deja ver en el comentario que hemos transcrito.

Como Quispe, Brus señala –con amplia consciencia– que quería invertir los roles con los antropólogos, pero no por el mismo gesto de querer invertir, sino porque demuestra voluntad, capacidad y estrategia, tres cualidades que han sido negadas históricamente a los indígenas, más aún, amazónicos. En esa línea, Brus demuestra que una parte de “las políticas del mirar” están vigentes, justamente, desde el emisor, que es quien emite la posibilidad de una ética distinta. No obstante, falta la contra parte del emisor, la que tiene que ver con quien observa y recibe este mensaje, digamos, quien se detenga frente al cuadro e intente entenderlo. Si quien lo observa siente, por ejemplo, que los significados se desbordan y no encajan del todo en el lienzo, creemos que será posible acceder a la posición ética de la que nos hablaba Vich, ya que será el comienzo de aceptar que la “Clase de antropología visual” no pude encajar en el material que se presenta y que el mismo indígena entrega como insuficiente. A propósito, sobre el segundo objetivo del cuadro, Brus señala lo siguiente:

Entonces, yo quería marcar este contexto [el de verlo como solo un informante] Quería marcar mi cuestionamiento, y por eso quise hacerlo con mi pintura. Mi cuadro es una forma de responder a una experiencia, a un contexto específico, en el que muestro cómo un amazónico en la ciudad muestra su mirada en esa clase. *Las miradas son poderes, sobre todo si son académicas, ¿no?, ¡yo quería desestabilizar eso, pues!* [risas de Brus]. *¡Yo también los estaba mirando a los académicos!* Yo lo que quería era marcar algo diferente. Por eso quise responder, marcar, desde una obra. *Desde mi pintura he querido cuestionarles. Desde mi pintura he querido responderles.* (Entrevista personal. Énfasis mío)

La risa de Brus ha sido, posiblemente, lo que más me sorprendió en el momento de la entrevista. Reconocer no solo que estaba un paso más delante de mí, que lo grababa, que veía el cuadro sin poder entender del todo sus trazos y sus referencias, aunque podía entender hacia donde iba su crítica, pero no sabía, y perdonen el trabalenguas, que él sabía, que yo sabía algo de modo muy limitado. Esto produjo, nuevamente, la turbulencia a la que alude Bhabha, en su *Locations of Culture*, una sensación de desequilibrio, de irrupción sobre un orden (yo entrevisto para complementar lo que sé, tú respondes para darme ese complemento) que ha sido invertido: tú crees que me entrevistas porque sabes de mí, pero yo sé que lo haces porque no sabes, y te enseño.

Así, Brus se estaba riendo de los académicos que, como él comenta, querían explotarlo como informante. ¿Habrá sucedido lo mismo con Rigoberta Menchú luego de preparar el desayuno con tortillas para

Elizabeth Burgos? ¿Se habrá reído de cómo la francesa no procesaba del todo lo que ella hacía o decía? Escribir la turbulencia sobre la que Bhabha ha teorizado es diferente a vivirla. Nosotros nos quedamos sin piso luego de que nos dijo, y cito: “Las miradas son poderes, sobre todo si son académicas, ¿no?, ¡yo quería desestabilizar eso, pues!” [Risas de Brus]. “;Yo también los estaba mirando a los académicos!”, porque ciertamente, la mirada es una forma de ejercitar el poder, así como la escritura que protege, como una muralla, a la ciudad letrada. En ese sentido, Brus está perforando esas murallas con su pintura, la está adornando, la está transgrediendo. Y eso, a mí, que sostenía la grabadora, me dejó en silencio. Mi silencio lo he escrito en el uso del singular cuando menciono la risa de Brus, porque fue su risa, y no la mía, la que llenó la sala cuando conversábamos. Su risa delataba también una ventaja: él tenía más conocido y mucho más pensado, el pensar la subalternidad como un problema.

Posteriormente, Brus me comentó otro objetivo de este cuadro: él quería demostrar que todo conocimiento académico sobre el Otro, o, dicho de otro modo, todo intento por aprehender su cultura desde la academia, es realmente imposible, ya que esta no “entra”, no encaja, en una clase, en un curso, en una ciencia, y menos, si lo queremos ver gráficamente, en un salón, que es como el espacio de un lienzo: claramente limitado. Ya en la descripción más formal de los componentes del cuadro, este escenifica una fiesta bora típica, la del pifayo, que irrumpe en un salón de clase y que lo excede. Veamos lo que comenta Brus al respecto:

En este cuadro hay alumnos atentos, alumnos distraídos mirando su celular como ves, una profesora está explicando, pero al mismo tiempo, aquí aparece arriba el proyector. *El proyector, sinceramente, ese día mostraba mi trabajo, pero al mismo tiempo yo pensaba que hay mucho más que eso, ese proyector no muestra todo, hay mucho más de lo que se puede percibir. Aunque ellos sepan y conozcan, todo eso va a ser limitado.* Entonces, aunque pongan esa imagen, todo va a ser limitado en esa clase, no van a poder entendernos solo por esa clase. Por eso en mi cuadro trato de responder. (Entrevista personal, énfasis nuestro)

La figura del proyector es relevante porque Brus ha trascendido su significado, su utilidad y la ha poetizado, digamos, le ha dado la contundencia de una metáfora: si en la clase esta herramienta proyectaba sus obras, en su nuevo cuadro proyecta lo inabarcable, lo imposible de aprehender. Es decir, en este cuadro el proyector proyecta la imaginación de Brus, su forma de responder al intento de la academia, de la antropología, por saber de él, por analizar sus cuadros y por aprender a través de ellos, algo que para Brus es imposible: su cultura, su saber, su sentir, su ser diferente. Así, la metáfora del proyector es importante no solo en el cuadro, sino en la forma como él está produciendo una

desfamiliarización con quienes observamos el cuadro y escuchamos su propia interpretación de este: ya que, si entendemos correctamente, la función del proyector *es* una forma de invitarnos a “repolitizar la mirada”, y con ello, es una forma de desfamiliarizarnos sobre las ideas que tenemos sobre el Otro y sobre nuestra relación con él, ya que es una clara muestra de lo inabarcable que es el Otro y su cultura, frente a cualquier intento por “aprehenderla”.

Siguiendo esta línea, en la que queremos conocer más de lo que compone este cuadro, luego de comentar sus dos objetivos principales: a) invertir los roles y b) demostrar que el conocimiento sobre su cultura es imposible de ser entendido (y en ese sentido, “aprehendido”) por una ciencia, Brus nos explica la composición de su cuadro y cómo en esta, está incluido en observador, es decir, el sujeto que, como nosotros, mira este cuadro. Veamos.

Mira lo que he incluido: He colocado ahí atrás a Bunaima, el dios de la tierra. Pero “Bunaima” se le dice no solo a un dios imaginario (dios de la tierra), sino también a la persona sabia dentro de la maloca; “Bunaima” se le dice a la persona que canta. También la palabra “Bunaima” se refiere a la identidad. Entonces, esta figura de Bunaima que está tocando un instrumento de fiesta parecido a una “yupana<sup>5</sup>”, pero al mismo tiempo Buanima tiene varias personalidades: por ejemplo, el Bunaima que se elevó al cielo, o puede estar con todos los seres del agua. Por eso aquí esta con alas. Se refiere al que fue tragado por la boa, pero salió triunfante y se elevó al cielo. Yo lo elegí porque son personajes principales de la tradición de mi pueblo. *Este cuadro quiere mostrar que nosotros somos mucho más que el conocimiento académico que habla de nosotros. Esa sabiduría va más allá de lo académico, eso trato de representar con mi cuadro. Esos personajes que están danzando al fondo con máscaras son parte de mi experiencia de la cultura de parte de mi mamá bora. Esa es la danza de la huangana<sup>6</sup>.*

Esa máscara se pone en la fiesta del pifayo<sup>7</sup>, y eso simboliza también el grupo humano que se transformó en huangana, el grupo humano fuerte. Ese yo lo he puesto ahí. Las mujeres son ya parte del intercambio que hacen con los mitayos, que traen los alimentos con los invitados. Las mujeres están con su casabe<sup>8</sup>, y con su palo para danzar. Y los niños también son parte de este momento, y traen frutas. *En este momento de fiestas, he puesto a los camarógrafos. Eso también estoy plasmándolo. El camarógrafo llega a estar “encantado” por la fiesta y quiere retratarla, quiere captar lo más bonito de la fiesta. Y esto es lo que quiero mostrar: no solamente es mi cuadro, sino de Uds. de su cultura, que llegan, y eso estoy mostrando aquí. Entonces otra cultura viene, con sus canciones, con sus pueblos, una vez me pasó algo parecido (...).* (Entrevista personal, énfasis nuestro)

De esta descripción, lo que más nos ha impresionado son dos detalles: el primero es, por supuesto, señalar que la sabiduría va más allá de

lo académico, es decir, empalma nuevamente lo que ha comentado antes, que el conocimiento *Otro* no es posible de ser comprendido en su totalidad por ciencias o por estudios. En segundo lugar, sin duda, sorprende su explicación sobre el lugar de los camarógrafos en el cuadro, y, de hecho, sorprende la presencia misma de estos. La presencia del camarógrafo materializa el primer objetivo de este cuadro: demostrar la mirada de vuelta que también constituye la inversión de roles, como la inversión de poderes, tal como él lo entiende. Es decir, que ellos (él, en este caso) también está mirando a quien lo mira. Aunque no solo es el camarógrafo, sino también la presencia de la misma profesora que lo invitó, y la presencia de los alumnos distraídos y los otros alumnos que prestan atención. A todos ellos, Brus los está mirando, pero no los mira “simplemente”, sino como ellos *no* están mirando el hecho de que él también los observa. Así, él plantea, sobre todo a través de la presencia del camarógrafo, la existencia de un diálogo entrecortado ya que él propone que lo(s) vea(n) como sujetos capaces de ver más allá de ellos, capaces de ver al sujeto que los está mirando: el camarógrafo, los alumnos, etc., como él mismo evidencia al incluirlos; no obstante, sabe que esto no es del todo fácil o factible.

### Reflexiones Finales

En este artículo hemos querido mostrar la Amazonía tal como es vista desde los ojos des-velados de un artista indígena, con el fin de mostrar las diversas complejidades y heterogeneidades que existen para pensar en la violencia y en las formas como ellos la enfrentan. Así, hemos enfatizado en el cuadro de Brus reta la mirada del autoproclamado “Uno” para salir de la esfera de la ficción y permitirnos verlos como observadores activos, ciudadanos críticos capaces de problematizar una realidad actual, desplazando la mirada hacia los indígenas como encajados dentro de un problema abstracto. Lo que hemos propuesto es hablar de la alteridad y de la compleja mirada de regreso que nos entregan desde sus principales actores. Y más aún, hemos querido proponer que es la desfamiliarización, como hemos llamado al concepto que desarrollamos, lo que permite invertir las posiciones y nos saca de nuestro cómodo lugar enunciativo, que es el lugar del académico que está detrás de las murallas de la ciudad letrada y que se enfrenta a otro, que, como hemos visto, se ríe, ironiza, y responde en el sentido exacto que Spivak cuestionaba.

Así las cosas, apostamos por el camino que ha señalado Brus en su cuadro con la incorporación del camarógrafo y del proyector. Es decir, por el camino de proponer una interrupción al monopolio de la mirada, al monopolio del lenguaje que parte del Uno, y que acaba en el Uno mismo, al hacer oídos y miradas sordas de las claras pruebas de irrupción del

que ha sido llamado, con injusticia, “Otro”. Brus descentra, cuestiona, provoca, y con ello, se consolida como una turbulencia necesaria para entender que el Otro no encaja más en todas las categorías en las que se le ha insertado (i.e caníbal, salvaje, iletrado, etc.) sino que busca liberarse y recurre al arte plástico para hacerlo. En esta línea, quisiera concluir nuestra reflexión con una frase que Brus me comentó cuando me explicaba unos detalles sobre su cuadro. Recuerdo que me dijo: “Como dijo ese pedagogo Paulo Freire: “Nadie educa a nadie, nadie se educa a sí mismo, todos nos educamos entre todos”. Creo que es importante recordar la posibilidad de una nueva relación social, que es a la que apunta Freire y que Brus entiende como una nueva práctica en la que no exista una enajenación cultural sino la posibilidad de ejercer coherentemente la ciudadanía y, con ello, se pueda aspirar a la reconstrucción de un Estado que deje de entender las diferencias como desigualdades, y que, a partir de ahí, busque y proponga la justicia de quienes son los más vulnerables, los más violentados.

#### NOTAS

- 1 Ubicación geográfica tomada de <http://www.integracionamazonica.pe/boras-de-pucaurquillo/>
- 2 Asimismo, Brus aceptó que toda esta información fuese parte de mi tesis doctoral publicada en el año 2017 en el repositorio virtual de la Universidad de Pittsburgh: [http://d-scholarship.pitt.edu/33675/1/AEGCdissertationFinal1\\_1.pdf](http://d-scholarship.pitt.edu/33675/1/AEGCdissertationFinal1_1.pdf)
- 3 Saliendo de los ejemplos “reales”, como el de Miguel Quispe que fue un personaje histórico, Marisol De la Cadena, en su artículo “La producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿de la antropología andinista a la interculturalidad?” coloca otro ejemplo muy claro de lo que es e implica lo impensable: nos referimos a Rendón Willka, protagonista de *Todas las sangres* (1964) de José María Arguedas. Lo que De la Cadena comenta, es que este personaje era impensable porque Willka, al ser un campesino, era considerado un actor considerado prepolítico, y por ende no había un lugar político o conceptual para él. Así, la antropóloga comenta que: “Willka era retrógrado y ello representaba la indianización de la política, un imposible histórico para los sociólogos que imaginaban un tipo diferente de líder”; no obstante, “Willka personificó una hibridez oximorónica que rechazaba la consistencia y, así, era capaz de pensar-actuar en términos modernos y no modernos” (122) De hecho, siguiendo a De la Cadena, es él quien dirige en la novela un grupo precursoros de líderes indígenas, que cree en el poder de los cerros y que fue capaz de dirigir una gran insurrección motivada por la magia y la razón, al igual que la rebelión Santal (1885) en la India, analizada por Guha (1988)
- 4 “The journalist was an indigenista writer, who chose to remain anonymous” (De la Cadena, 307).

5 “Con este nombre se conocen dos instrumentos diferentes, uno contable y otro musical (...) El instrumento musical es de viento hecho con 10 o más carrizos de diversos tamaños, atados uno al lado del otro. Corresponde a la zampona o antara” (Chirif, 309)

6 En el *Diccionario Amazónico* de Alberto Chirif, la huangana tiene diversas definiciones. La que nos compete es la siguiente: “Cerdo salvaje, de la familia de los Tayassuidae. Tipo de pecarí que alcanza hasta un metro de longitud y 40 kg de peso. Son de color gris oscuro, con el labio inferior de color blanco. Se desplaza en piaras de entre 50 y 500 individuos, característica que lo ubica como el único animal del bosque amazónico que vive en grupos tan grandes. Sus largos colmillos, sus poderosas mandíbulas y el hecho de andar en grupos grandes los convierten en animales peligrosos para los cazadores. Posee una glándula en el dorso que expele un desagradable olor a almizcle, que al parecer sirve para definir su territorio y cohesionar socialmente a la manada. No obstante, su carne es sabrosa y muy apreciada en la región (...)” (145)

7 “Pifayo” tal como es pronunciado, lo encontramos en el Diccionario de Alberto Chirif como “Pijuayo”, y se refiere a: una “palmera de la palmera arecaceae. Su tallo puede alcanzar 25 m de altura y 30 m de diámetro y, salvo pocas variedades, no está cubierto de espinas. Prospera bien en terrenos no inundables, de buen drenaje y ricos en materia orgánica. Son comestibles luego de ser cocinados. Con ellos también se puede preparar masato e incluso fabricar harina o fariña, y extraer aceite de buena calidad (...)” (219)

8 El “casabe” es una “especie de torta redonda y achatada hecha por algunos pueblos indígenas a partir de la yuca brava o venenosa, para lo cual es necesario primero realizar un largo proceso con la finalidad de extraerle el veneno. En la Amazonía peruana, el casabe es elaborado por los pueblos Bora, Huiototo, Ocaina, Airo Pai o Secoya (...)” (*Diccionario Amazónico*, 88)

## OBRAS CITADAS

Barclay, Frederica. “Los indígenas en el conflicto”. *IDEELE*. 73 (1995) 40-41.

Bhabha, Homi K. *The location of culture*. London; New York: Routledge, 2004.

Beverley, John. “Writing in Reverse: On the project of the Latin American Subaltern Studies Group”. En *Dispositio*, vol. 19, no. 46 (1994) pp. 271-288.

Chaumeil, Jean Pierre. “Liderazgo en Movimiento. Participación política indígena en la Amazonía peruana”. *De la política indígena Perú y Bolivia*. Lima. IFEA, Instituto de Estudios Peruanos, 2014. 21-40.

Chirif, Alberto. *Marcando territorio: progresos y limitaciones de la titulación de territorios indígenas en la Amazonía*. Copenhague: IWGIA, Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas, 2007.

\_\_\_\_\_. *El indígena y su territorio son uno solo: estrategias para la defensa de los pueblos y territorios indígenas en la Cuenca Amazónica*. Lima, Perú: Oxfam América: Coordinadora de las Organizaciones Indígenas de la Cuenca Amazónica, COICA, 1991.

\_\_\_\_\_. *Pueblos Indígenas Amazónicos e Industrias Extractivas*. Lima: CAAAP, 2011.

\_\_\_\_\_. *Diccionario Amazónico: voces del castellano en la selva peruana*. Lima: CAAAP; Lluvia editores, 2016.

Chirif, Alberto y Cornejo Manuel ed. *Imaginario e imágenes de la época del caucho: los sucesos de Putumayo*. Lima: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica, 2009.

De la Cadena, Marisol. *Indigenous Mestizos: the politics of race and culture in Cuzco, Peru, 1919- 1991*. Durham: Duke University Press, 2000.

Du Bois, W. E. B. *The souls of Black folk*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.

Espinosa, Óscar. "La antropología amazónica en el Perú y su relación con el movimiento indígena" en *Por donde hay soplo*. Lima: IFEA, 2011. 377-392.

\_\_\_\_\_. *La repetición de la violencia. Informe sobre la situación de los Asháninka de los ríos Ene y Tambo*

\_\_\_\_\_. *Rondas Campesinas y Nativas en la Amazonía Peruana* (1995)

\_\_\_\_\_. "Los asháninkas y la violencia de las correrías durante y después de la época del caucho". *Bulletin de l'Institut français d'études andines*. 45 (2016) 137-155. <http://www.brusrubio.com/2015?lightbox=dataItem-iwx33ejj4>.

Fabian, Johannes. *Time and the Other. How Anthropology makes his object*. New York: Columbia University Press, 1993.

Fernández, Eduardo y Brown F. Michael. *Guerra de sombras. La Lucha por la Utopía en la Amazonía peruana*. Lima, Perú: CAAAP; Capital Federal, Argentina: CAEA-CONICET, 2001.

Guha, Ranajit. "Prefacio a los estudios de subalternidad" en *debates postcoloniales. Una introducción a los estudios de subalternidad*. La Paz: Historias, 1999.

Mallon, Florencia. E. *The Defense of Community in Peru's Central Highlands: Peasant Struggle and Capitalist Transition, 1860-1940*. Princeton: Princeton University Press, 1985

Mignolo, Walter D. *Local Histories Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges and Borderthinking*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

Rumrill, Róger. *Amazonía. Sombras y luces*. Moyobamba: Ministerio de Cultura, 2017.

Smith, Shawn Michelle. *Photography on the color line: W.E.B. Du Bois, race, and visual culture*. Durham: Duke University Press, 2004.

Trapnell, Lucy. "El tambo: por el camino del despojo y la desnutrición". *Amazonía indígena*. 4 (1982) 22-29.

Trouillot, Michel-Rolph. *Silencing the past - power and the production of history*. Beacon Press, Boston, Mass, 1995

Varese, Stefano. "Amazonía: ¿cuarenta años de diálogo antropológico o de monólogo ideológico? En *Por donde hay soplo*. Lima: IFEA, 2011. 21-36.

Vich, Víctor. *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Lima: IEP, 2015.

\_\_\_\_\_. *El discurso de la calle*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2010.

Weiss, Gerald. "Revitalization Movements: some theoretical considerations for their comparative study". *American Anthropologist*. 58 (1956) 181-264

**POETA Y PRESIDENTE:  
EL VERSO LIBRE EN LAS MANOS DE TRUMP.  
APROPIACIÓN DE LA VOZ POLÍTICA PARA LA POESÍA  
CONTEMPORÁNEA**

**Daniel Escandell Montiel**  
Manchester Metropolitan University, England

“If more politicians knew poetry, and more poets knew politics,  
I am convinced the world would be a little better place in which to live”.

John F. Kennedy, 1956

## **1. Introducción: el poeta Trump**

En 2017 se publicó el libro *The Beautiful Poetry of Donald Trump*, un poemario que firma Robert Sears y que no ha sido escrito por Trump pero que utiliza exclusivamente frases reales suyas para, a través de una serie de recursos formales, dar lugar a poemas que mantienen el espíritu del discurso trumpiano. Esto se sitúa en una tradición de sátira política que tuvo un precedente inmediato en España: el 28 de diciembre de 2016 se publicó en la revista *Oculto Lit* el artículo satírico «El expresidente José María Aznar fue poeta y publicó un libro con veintiún años». En el texto se incluían poemas extraídos del inexistente libro *Las alas blancas* que el expresidente de España, y líder durante años del partido conservador del país, lo que reforzaba todavía más el engaño para unos y el elemento cómico para otros. El artículo funcionaba como chiste porque la figura pública de Aznar hace difícil para el gran público imaginarlo vinculado a una expresión artística. En el caso que nos ocupa, Robert Sears va más allá y firma un poemario completo. Aquí sucederá, como veremos, no se crea una voz para el político, sino que su voz se convierte en plenamente poética. Y eso hace que comentario político, análisis literario y crítica

poética se unan en un imposible juego de equilibrios.

En este caso, como con Aznar, entran en juego las ideas preconcebidas que tengan los potenciales receptores sobre Donald Trump. Tanto si son defensores como detractores de su polémico carácter y estilo discursivo, el receptor no puede acercarse de forma inocente al texto. Y este, por supuesto, no pretende serlo: se trata de un dispositivo artístico, pero también es uno decididamente político. Sears *roba* la voz reciente de Trump y se apropia de ella. No está creando una voz ficcional, sino que toma un Trump real y recontextualiza sus palabras para darles un nuevo significado. El significante está inalterado y es auténtico. Cuando leemos *The Beautiful Poetry of Donald Trump* lo que nos encontramos es más de lo que muchos pueden esperar, pero la experiencia lectora depende fundamentalmente de la predisposición del lector ante la pantomima autoral del trabajo de Sears. El autor propone una pantomima completa que reconfigura el discurso esencialmente político y ultraconservador de Trump en una obra poética que pretende operar como un acto crítico contra su ideología y capacidad como orador. El propio Sears, a través de un personaje (que firma como el editor del poemario) abre el prólogo diciendo que «it is a little known alternative fact that the 45th President, Donald J. Trump, has long been a remarkable poet» (Sears ix). El tono del poemario queda establecido sin duda posible ya en esta primera oración: la retórica de la mentira (esto es, la del *hecho alternativo*) de Trump es la que hace real que sea un poeta.

Como acto político, el objetivo del libro es retratar el pensamiento de Trump poniendo el foco en temas clave que le han retratado ideológicamente a lo largo de los años y muy particularmente durante su campaña política y primeros años de gobierno. De este modo, su capacidad dialéctica y su mensaje político son los grandes temas reales del libro que se ponen al servicio de la denuncia de las propias declaraciones del político. En ese sentido, Sears no se ha limitado a estos últimos años, sino que ha explorado también declaraciones, entrevistas y otras producciones de Trump como empresario y como personaje del mundo del entretenimiento.

El trabajo de Sears es un *collage* en el que ejerce una de las acciones de escritura no-creativa de mayor recorrido: al recolocar y recontextualizar las frases de Trump, estas quedan resemantizadas. Lo hace, además, con una meta poética expresa, pues, aunque muchos textos son en verso libre, hay también haikús y otras composiciones formalmente clásicas que responden a condicionantes poéticos estrictos.

## 2. La reconfiguración textual del *sampleador*

Rob Sears emplea la estrategia del *homo sampler* de Eloy Fernández Porta, esto es, la del ejecutor creativo que *samplea* y, con ello, imita voces. Fernández Porta defiende como legítimo recombinar, reutilizar y regenerar, mediante esos mecanismos, los elementos preexistentes, ejerciendo como una suerte de caja de resonancia de las líneas ajenas. Esto no implicaba, desde su punto de vista, una ausencia de originalidad, sino una capacidad creativa. De hecho, afirmó que «la diferencia entre *samplear* y plagiar es bien clara, y la resistencia a reconocer la originalidad del *sampleador* es un prejuicio posmoderno» (Fernández 121). Puesto que aceptamos la legitimidad de la recombinación y reutilización de la voz de otro, el fantasma de la ausencia de originalidad es inevitable. Debemos prestar especial atención al concepto semionáutico y el precepto de posproducción de Nicolas Bourriaud. Para él, el ámbito de creación artística y cultural ha alcanzado ya un punto de saturación tan grande que ante la imposibilidad factual de inventar desde la nada se parte de la reformulación de lo ya existente: el espacio para la innovación está en los nuevos vínculos e interpretaciones. Los artistas se convierten, por tanto, en semionautas «who produce original pathways through signs. Every work is issued from a script that the artist projects onto culture, considered the framework of a narrative that in turn projects new possible scripts, endlessly» (Bourriaud 18).

Estamos ante una herencia posmodernista fruto del desarraigo con la realidad. Dave Graeber propone incluso que el autor es anulado como agente creador al asumir (o imponerse verticalmente) la noción de que todo lo nuevo ha pasado ya, estando condenados a la repetición o al pastiche:

The postmodern sensibility, the feeling that we had somehow broken into an unprecedented new historical period in which we understood that there is nothing new; that grand historical narratives of progress and liberation were meaningless; that everything now was simulation, ironic repetition, fragmentation, and pastiche [...] The postmodern moment was a desperate way to take what could otherwise only be felt as a bitter disappointment and to dress it up as something epochal, exciting, and new. (1)

En el caso de Sears no estamos es un engaño efectivo (o *hoax*), ni se pretende en ningún momento que lo sea, pero se genera aquí una «*estética de la apariencia digital*, la tecnoestética, que se vuelca con entusiasmo a la simulación y el simulacro, nublando la transparencia de cualquier verdad» (Marchán 30) que se vierte desde la ideología de la simulación en red al componente impreso del poemario en soporte tradicional.

Toda esta es, en realidad, la misma línea de no-creatividad que identifica Kenneth Goldsmith en *Uncreative Writing* (2011). En este caso, Goldsmith identifica la situación actual de mediación tecnológica digital como un factor de primer orden en la superación de los valores de la creación en su concepción más tradicional y lo valora en términos herederos de los de Fernández Porta. Así, Goldsmith consideró que el resultado de este proceso general es que los escritores «are exploring ways of writing that have been thought, traditionally, to be outside the scope of literary practice: word processing, databasing, recycling, appropriation, intentional plagiarism, identity ciphering, and intensive programming, to name but a few». A partir de la idea de la remezcla de los textos y materiales ya existentes, disponibles para ser reutilizados porque el procomún de la red así lo permite (Ortega y Rodríguez).

Sears es, en definitiva, un simulador. Y lo hace con las estrategias que identificamos bajo el paradigma del semionauta, y nosotros damos por buena esa dinámica un tanto lúdica del *sampler* al aceptar que, cuando encarna al Trump poeta, lo hace performativamente hasta tal punto de *convertirse* en el émulo o *doppelgänger* del Trump real (que bien podría ser ficción pura), al menos en lo referente a su voz. Pero es la de Sears, por supuesto, pues también es plenamente suya cuando moldea el discurso de Trump para construir su propio mensaje, sea este explícito o implícito. Y es que, al fin y al cabo, las palabras de Trump están condicionadas por el sesgo y el filtro de la recombinación de Sears en este proceso no-creativo. Esta escritura, sentencia Goldsmith, «it's art, revealing as much about the transcriber / writers' biases, thought, and decision-making processes as traditional types of writing do».

### 3. Aproximación literaria al texto y la “cuestión” latinoamericana

Sears ha trabajado únicamente con textos completamente reales provenientes de su cuenta de Twitter, entrevistas, declaraciones, participaciones en debates y mítines. Cada línea está rigurosamente documentada por el autor. En el texto hay un orden definido y buscado conscientemente por el autor —Sears— a partir de la fuente primaria —Trump— mientras se trabaja en mantener una unidad mínima (frases de extensión relativamente corta) ayuda a preservar, asimismo, la voz real de Donald Trump haciendo posible que el poemario tenga su *ethos*. Los temas de los poemas no son tampoco casuales (nada puede serlo en un libro como este) y se centran en las ideas y la imagen propia que ha difundido. Por eso nos encontramos poemas como «I'm really rich» o «Treat yourself to the very, very best life has to offer». Desde el punto de vista trumpiano, se abordan problemas sociales («This country is going to hell in a handbasket», «Does torture work?»), pero también

temas clásicos como el yo poético («All I ask is fairness», «My hands are normal hands»), el vitalismo («You can do anything») y el amor (como «Hot little girl in high school» y «I respect women, I love women, I cherish women»).

Consideramos de especial interés abordar el trato que se da a América Latina, dado el peso que ha tenido en su vida política. El discurso racista no ha sido exclusivo de Trump, y sus fobias no se han centrado de forma excluyendo en la sociedad latinoamericana, pero sí ha tenido una posición dominante. No solo eso: su necesidad de confrontación con el sur de la frontera estadounidense ha condicionado su imagen pública internacional. La posición de Trump ante la inmigración se define expresamente en el poemario por primera vez con el texto «I am the least racist person there is» (Sears 11), que se centra por completo en declaraciones del político en torno a la población afroamericana. Se menciona expresamente a Tiger Woods, Oprah Winfrey, Kanye West (por este orden) y al rapero blanco Eminem. El poema concluye dirigiéndose directamente al lector: «You are the racist, not I», que fue la respuesta que remitió al periodista Jonathan Capehart, quien denunció sus prejuicios racistas, a través de Twitter el 8 de julio de 2015.

Por su carácter lleno de agresividad, debemos valorar también el poema titulado «We are going to have to get rid of them». El título deriva de una frase que pronunció Trump en referencia a los terroristas islámicos, y que está formado por versos como «Weasels are hard to get rid of / They don't wear uniforms. They're sneaky, dirty rats», combinando el odio hacia el congresista demócrata Anthony Weiner en 2012 con unas declaraciones sobre ISIS y la lucha antiterrorista en 2017.

El único poema donde se puede encontrar una referencia expresa a la xenofobia hacia el pueblo latinoamericano se titula «Bad hombres» (Sears 31), rememorando así el exabrupto racista del debate presidencial del 19 de octubre de 2016 en Las Vegas. El poema dice así:

I've known some bad dudes  
 I've been at parties  
 They want to do serious harm  
 I've seen and I've watched things like with guns  
 I know a lot of tough guys but they're not smart  
 We're dealing with people that are animals

But they are the folks I like the best – by far!

Con excepción del verso final, extraído de un tuit de 2013, los demás provienen de actos políticos realizados entre 2015 y 2016, es decir, durante la campaña presidencial para llegar a la Casa Blanca. El poema está construido para mostrar la degradación de la figura humana: desde el

título se apunta al componente hispano y se les atribuyen características enormemente negativas y objetivos igualmente nefastos: estos hombres malos tienen como meta causar daño. El poema retoma así el discurso beligerante contra los latinos que ha caracterizado a Trump, pero no solo eso: se les asocia explícitamente con armas y se degrada su inteligencia e incluso se les tilda de animales, negando su identidad humana. El poema rompe su tono y ritmo con el verso final en una clara imitación del discurso incoherente que tantas veces ha producido Trump: tras hacer una afirmación, al instante señala directamente lo contrario.

El poema se ha formado, como el resto de las composiciones, a partir de fragmentos aislados, pero no todos hacían referencia en su contexto original al colectivo latino. Por tanto, el tratamiento que se da a las palabras originarias de Trump es el mismo que en los demás casos: parte de ellas están dentro del contexto y mensaje original (en este caso, promover odio hacia la población latinoamericana), pero otras son recolocadas para construir el poema y eso las recontextualiza y cambia su significado. El lector puede fácilmente aceptar que la coherencia es plena y que es una producción textual que sería factible de mano de Trump. El resultado es puramente semionáutico y no-creativo: sin alterar la frase original (pues es fruto de una transcripción directa) se recoloca en una secuencia mayor que altera la intencionalidad original del emisor auténtico, se compone un nuevo mensaje y la búsqueda de una prosodia y estética le otorgan, finalmente, el empaque poético. La alteración que causa la remezcla de Sears es, de este modo, efectiva a todos los niveles.

Sin más menciones expresas al mundo latino o a la inmigración, comprobamos que este tema de alta relevancia en la campaña xenófoba de Trump es menor en el libro de Sears. Esto puede deberse a que el autor, británico, y por tanto inmerso en la tradición cultural colonialista anglosajona, no percibe con la misma alarma la pulsión racista. Está presente y no ha sido ignorada por Sears, pero el peso temático no es proporcional al volumen de incitación al odio que causó Trump y su obsesión con construir una frontera física, el muro, entre EE. UU. y México.

#### 4. La recepción de la poesía trumpiana

Los debates en torno al libro en comunidades de lectores se han centrado en la potencial instrumentalización política del texto creado por Sears (*Goodreads*). El tono general de la discusión, de forma casi exclusiva en lengua inglesa, no presta atención a las cuestiones de fondo de la construcción literaria ni los temas tratados por el poemario como denuncia del discurso trumpiano, sino que pone el foco sobre quién obtendrá potencialmente más rédito político para mover a las bases. Las críticas al libro emitidas por lectores (o lectores potenciales, pues

no es posible saber si realmente han consultado el libro) son tanto por mancillar el honor de Trump como por ayudar a difundir su mensaje.

El valor de la composición poética de Sears reside en mantener las características inherentes a la retórica habitual de Trump. Los especialistas en política no se ponen de acuerdo en dictaminar por qué resulta tan hipnótica para ciertos colectivos sociales, no solo en EE. UU., sino también en otras partes del mundo. Con todo, parece que hay una corriente que sugiere que logra mover al electorado y conectar con sus votantes a niveles básicos y, como era de esperar, no proviene del análisis político, sino de las contribuciones filológicas. Así pues, como señala Robert McClay, Trump emplea estrategias sencillas, como establecer poderes fácticos contrarios al pueblo, identificar enemigos (extranjeros, pero también nacionales) y marcar oposición contraria frente a *nosotros*. Todo eso se conserva y está muy presente en los poemas. Es más: cuando apela a sentimientos básicos, como los identificados en el análisis de Liu y Lei, lo hace de forma insistente y machacona. Los mismos temas y un léxico muy similar se dan en el poemario también. Rachman y Yunianti destacan que los discursos de Trump han conectado con las preocupaciones primarias de grupos de ciudadanos desencantados. En su trabajo señalan especialmente el terrorismo del islamismo radical y la frontera de EE. UU. con México gracias a un uso acertado y efectivo de su *ethos* como hombre de negocios (que vende éxito) con el *pathos* de estimular las emociones primarias del público y un *logos* centrado en las preocupaciones de los potenciales votantes e implicarlos en su dinámica:

Trump is being more persuasive in delivering his idea in order to make the audience respond are more willing to joint his demands and dramatic effect that used in persuasive speech which it can be a powerful and effective way to make a point also it can be a part of Trump's way to deliver his utterance. (Rachman y Yunianti 15)

De hecho, el propio Sears ya señala en el prólogo del poemario que hará uso de esta característica y, desde la voz del apologético editor que nos ofrece el poemario, afirma que «one of the many charges levelled at Donald Trump by those in the fake news media is that his use of English is lazily repetitive, perhaps indicating a dunderheaded and unimaginative thinker» (Sears ix). Esta es la base de los poemas que abordan de forma expresa la capacidad oratoria del personaje, en particular «I have the best words» (111) y «My two favorite words» (117). No solo eso: si vamos más allá y prestamos atención al audiolibro esta simulación de la oratoria trumpiana se potencia más si cabe. El audiolibro, disponible mediante Audible (filial de Amazon), se aleja de la tónica habitual de este tipo de productos. La grabación evita el tono neutral o del tono en ocasiones monocorde del recitado poético para dar paso a la imitación. La lectura

del libro la ha realizado el cómico británico Jon Culshaw. Culshaw tiene a Trump entre los personajes que imita habitualmente en sus actuaciones, por lo que adoptar su tono, prosodia y demás características de su voz para la lectura del poemario refuerza todavía más la suplantación identitaria de la figura trumpiana.

## 5. Conclusiones

Los procesos de apropiación y resemantización de la voz ajena han estado tratados desde el punto de vista teórico como un fenómeno artístico propio de la posmodernidad que trasciende la autoría y la propiedad intelectual o creativa. Sin embargo, esta sofisticación teórica está claramente vinculada con una vieja tradición: la del humor a través de la imitación y la parodia o la sátira. Si bien es cierto que el humor significa pervertir (en cuanto alterar) el objeto original que está siendo referido como parte inherente a la intertextualidad cómica, y la semionáutica y la no-creatividad proponen fundamentalmente una reutilización que no está marcada por estos objetivos satíricos, los puntos de unión están claros.

La obra de Rob Sears es paródica y, como tal, persigue el humor a través del retrato (en ocasiones, próximo al absurdo) del personaje de Donald Trump. Sin embargo, para conseguir este objetivo no crea situaciones nuevas o discursos nuevos, sino que toma exactamente lo que ya ha sido dicho por él y lo recodifica. La alteración estética y la predominancia del objetivo impostador de la función estética del lenguaje a través de las reglas formales de la poesía es parte del componente paródico, pero la técnica es no-creativa al reproducir sin alteración secuencias lingüística perfectamente documentadas. La recombinación de estas secuencias textuales con otras es lo que altera el mensaje y, junto con la carga poética, genera un nuevo discurso que es, a su vez, semionáutico, satírico y político.

En la composición del poemario, hay algunos temas que pueden percibirse infrarrepresentados, en particular todo lo relativo con la inmigración y la obsesión de Trump con México y el resto de América Latina. La perspectiva anglosajona del autor ha tenido, con total seguridad, un peso importante: se extiende muchas veces en elementos que son relevantes desde un punto de vista de política interior, buscando claramente al lector estadounidense o, quizá, aquel más al día de los elementos políticos nacionales, que el impacto internacional de la figura de Trump. Aunque la voz capturada y recreada es verosímil, tenemos razones para creer que los temas del poemario tendrían una distribución de pesos diferentes si el autor se situara fuera de la esfera cultural sajona.

Desde un punto de vista más amplio y humanista, lo más probable es que a todo el mundo le convenga más que los políticos, los responsables

de instituciones como el Banco Mundial y demás organismos de control, y ese tipo de gente en general, tenga más alma de poeta que de psicópata. Esto parece algo complicado, por lo que al menos nos queda el consuelo de ver cómo es posible retomar los discursos, declaraciones, entrevistas y tuits de un personaje como Donald Trump (empresario / político) y reencarnarlo en el Trump poeta, aquel que la portada del libro se nos presenta (gracias a un destacable fotomontaje) como un contemplador de la naturaleza, descansando sobre la hierba con traje de lana, las mejillas sonrojadas, los ojos mirando al infinito y su manita en contacto con la tierra.

### OBRAS CITADAS

Álvarez Miguel, Diego. «El expresidente José María Aznar fue poeta y publicó un libro con veintiún años». *Ocultal Lit*, 28 diciembre 2016, [www.ocultalit.com/poesia/expresidente-aznar-poeta](http://www.ocultalit.com/poesia/expresidente-aznar-poeta).

Bourriaud, Nicolas. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Lukas & Sternberg, 2002.

Fernández Porta, Eloy. *Homo sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Anagrama, 2008.

Goldsmith, Kenneth. *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*. Columbia University Press, 2011.

Goodreads. "The Beautiful Poetry of Donald Trump by Robert Sears". *Goodreads.com*, 2017, [www.goodreads.com/book/show/36167187-the-beautiful-poetry-of-donald-trump](http://www.goodreads.com/book/show/36167187-the-beautiful-poetry-of-donald-trump).

Graeber, Dave. «Of Flying Cars and the Declining Rate of Profit». *The Baffler*, marzo 2012, [thebaffler.com/past/of\\_flying\\_cars](http://thebaffler.com/past/of_flying_cars).

Liu, Dilin, y Lei Lei, "The appeal to political sentiment: An analysis of Donald Trump's and Hillary Clinton's speech themes and discourse strategies in the 2016 US presidential election". *Discourse, Context & Media*, 2018, [doi.org/10.1016/j.dcm.2018.05.001](https://doi.org/10.1016/j.dcm.2018.05.001).

McClay, Robert. *Us and Them: A Descriptive Analysis of Donald Trump's Campaign Speeches*. 2017. Universidad de Birmingham, M.A. Dissertation.

Rachman, Andhita, y Sofi Yunianti, "Critical discourse analysis in Donald Trump's Presidential campaign to win American's hearts". *TELL Journal*, vol. 5 no. 2, 2017, pp. 8 -17.

Sears, Rob. *The Beautiful Poetry of Donald Trump*. Canongate Books, 2017.

Sears, Rob. *The Beautiful Poetry of Donald Trump*. Narrado por Jon Culshaw. Canongate Books, 2017. *Audible.com*, [www.amazon.co.uk/Beautiful-Poetry-Donald-Trump/dp/B074QR4R73](http://www.amazon.co.uk/Beautiful-Poetry-Donald-Trump/dp/B074QR4R73).

**POETA Y SUJETO LÍRICO:  
LA CONSTRUCCIÓN DEL YO EN LOS POEMAS DE RAÚL  
GÓMEZ JATTIN**

**Natalia Villamizar**  
Universidad de Potsdam, Alemania

**I.**

En 1980 Raúl Gómez Jattin publica su primer libro, *Poemas*. Por ese entonces habían transcurrido ya varios años desde el regreso del poeta a Cereté –ciudad donde transcurrió su infancia– después de haber abandonado sus estudios de derecho en Bogotá y de haber incursionado como actor y dramaturgo en el mundo del teatro capitalino. Con aquel primer libro se inauguraba la intensa obra del escritor cereteano, que culminaría con la edición póstuma de sus últimos poemas, recopilados en *El libro de la locura* y publicados tres años después de su trágica muerte, ocurrida en la misma ciudad que lo vio nacer, Cartagena, en 1997. Sin embargo, los libros que le otorgaron mayor reconocimiento en el panorama de la poesía colombiana de fin de siglo fueron realmente aquellos que antecedieron a aquella edición póstuma, no del todo bien acogida por la crítica. Fueron *Poemas*, su *Tríptico cereteano* (1988) –compuesto por los poemarios *Retratos*, *Amanecer en el Valle del Sinú* y *Del amor*–, más adelante *Hijos del tiempo* (1992) y –en menor medida– *El esplendor de la mariposa* (1993), las obras que convirtieron a Gómez Jattin en una figura en el ámbito literario colombiano. Tanto como su poesía, lo que cautivó al público desde un comienzo fue también la vida excepcional de este poeta del Caribe, ese conjunto de episodios delirantes que se veían en parte reflejados en una literatura desgarradora y al mismo tiempo vitalista. Sus crisis mentales, su experimentación con las drogas, su pansexualidad –como él mismo solía denominarla–, su trasegar por las calles y hospitales mentales, al mismo tiempo que una obra que se

convertía en testimonio de todo ello, hicieron de él una leyenda viva. Tal como afirma Luis Germán Sierra, Raúl Gómez Jattin se convirtió en un espectáculo (2010: 740). Su obra provocativa, su vida perturbadora, la incompreensión de los habitantes de su provinciana Cereté, su muerte trágica –de la que no se supo con certeza si se trató de un suicidio o un accidente–, hicieron que se lo vinculara con los poetas malditos y que se viera en él una suerte de Porfirio Barba Jacob contemporáneo.

Al ser la de Gómez Jattin una obra que remite inevitablemente a la propia vida del poeta, su escritura se ha interpretado con frecuencia como un reflejo de la vida del autor, como un documento autobiográfico, lo que ha conllevado al problema de querer disolver, o disolver insospechadamente, la necesaria distinción que existe entre el poeta como sujeto empírico y el personaje poético como yo lírico. Sin embargo, creo que es precisamente sobre la base de tal distinción que es posible comprender la obra de este escritor colombiano en su complejidad y entender el vínculo esencial que se establece entre el autor y su poesía. Las páginas que siguen procuran demostrar que lo que se lleva a cabo en la poesía de Raúl Gómez Jattin es, por una parte, la construcción de un personaje poético que se nutre de las vivencias del autor empírico pero que no se identifica con éste. Al mismo tiempo, el poema y la construcción de un yo lírico evidenciarían el esfuerzo del autor por construir su propia subjetividad. De este modo, más que plasmarse a sí mismo en los poemas, lo que hace el poeta es configurar su yo a través de la poesía, de tal modo que el poema se presenta no como un reflejo, sino como el lugar donde confluyen dos subjetividades en construcción.

Para este estudio partiré de la definición de María Isabel Filinich de sujeto enunciador, considerado como “una instancia subyacente a todo enunciado, que trasciende la voluntad y la intención de un individuo particular, para transformarse en una figura constituida, moldeada por su propio enunciado existente sólo en el interior de los textos” (1999: 39). Asimismo, me apoyo en los planteamientos de Diana Alejandra Espinoza Elías en torno a la complejidad de la identidad en el discurso lírico. La enunciación lírica, de acuerdo con ella, lejos de ser un elemento establecido, se presenta como un “prisma de posibilidades del decir”, un conjunto de posturas enunciativas cambiantes que, más allá de tener una función emotiva o expresiva –función propia de la poesía romántica–, presentan al yo como “una instancia fronteriza de varios discursos”, como un ente complejo, abierto y multívoco que se configura en el interior del poema (2006: 73-74). Como se verá, en la obra de Raúl Gómez Jattin se hacen manifiestas estas concepciones del sujeto enunciador lírico y del discurso poético que permiten repensar la práctica poética y la dinámica que se establece entre las subjetividades que participan en ella.

## II.

La pregunta en torno a quién habla en el poema, que ha inquietado a los teóricos de la literatura desde la oposición nietzscheana al romanticismo y la posterior formulación de los postulados de los simbolistas franceses, parece no inquietar tanto a algunos lectores de Raúl Gómez Jattin, para quienes la respuesta sigue siendo en apariencia la misma dada por la tradición romántica: el poeta. En efecto, la crítica postula de manera reiterada y casi siempre tácita una completa identidad entre el poeta Gómez Jattin y el sujeto lírico presente en sus poemas. A ello ha conducido, como se mencionó más arriba, el carácter testimonial de una poesía que con frecuencia hace referencia a personas, lugares y sucesos que hicieron parte de la vida del poeta, así como también el hecho de que el mismo hablante lírico se identifique a sí mismo en algunos poemas con el nombre del autor. No es este pues el caso de una poesía carente de marcas que den una indicación sobre la identidad del sujeto enunciador, pues tenemos, por una parte, un yo lírico acompañado de un conjunto de presencias –familiares, amigos, enemigos, vecinos y amantes– que acuden con nombres propios a las páginas de los poemarios, así como un cronotopo que se configura a lo largo de varios poemas, de manera particular en la segunda parte del *Tríptico cereteano*, donde el personaje poético evoca su entrañable tierra natal. Allí encontramos poemas que nos hablan del Valle del Sinú, de Cereté, de Córdoba, de San Pelayo. Sin embargo, estas marcas no hacen que la caracterización del hablante lírico sea menos problemática; más bien lo contrario. Sabemos que existe un correlato real para esos personajes, lugares y acontecimientos que aparecen en la obra poética, pero ello constituye tan sólo una indicación que viene acompañada por la pregunta por el tipo de relación que se establece entre ambos universos, el universo del poema y el de la realidad efectiva de la cual éste se nutre.

En primer lugar, debemos señalar que, si bien no es posible afirmar que el yo lírico es el mismo yo del poeta, constituye sí su propia construcción, su personaje. Pero más importante aún en el caso de Gómez Jattin resulta el reconocimiento de que la voz lírica constituye un doble del poeta, y un doble que, además, se sirve a su vez de máscaras, se oculta por momentos en la voz de otro, se traslada en ocasiones hacia una tercera persona. El poema “Retrato”, que hace parte de *El esplendor de la mariposa*, y que en un primer momento podría llevar a pensar que una identificación entre poeta y personaje poético es incluso invocada por el autor mismo, nos revela que, muy por el contrario, la distinción está justamente allí instaurada.

Si quieres saber del Raúl  
 que habita estas prisiones  
 lee estos duros versos  
 nacidos de la desolación

Las palabras que el yo lírico dirige a un tú –en este caso un enunciatario indeterminado– hablan de un Raúl, el que habita “estas prisiones”, y sugieren la existencia de otro Raúl. La caracterización de ese otro resulta por el momento una incógnita –¿habita quizá otro tipo de prisiones? ¿es un yo libre o fugitivo?–, pero lo que sí es posible determinar es la existencia de dos sujetos cobijados por un mismo nombre. En el caso del poema citado, el desplazamiento del nombre propio a una tercera persona y el anonimato en el que queda la voz que enuncia, dan cuenta de la mutabilidad de un sujeto que en ocasiones se presenta como hablante lírico, otras como el tú a quien se dirige el hablante, a veces como un tercero al que alude el enunciado del yo. “Ellos y mi ser anónimo”, el poema con el que finaliza la segunda parte del poemario *Retratos*, da cuenta de esa multiplicidad que encarna el personaje poético.

Es Raúl Gómez Jattin todos sus amigos  
 Y es Raúl Gómez ninguno cuando pasa  
 Cuando pasa todos son todos  
 Nadie soy yo Nadie soy yo  
 [...]
 Así vive en ellos Raúl Gómez  
 Llorando riendo y en veces sonriendo  
 Siendo ellos y siendo a veces también yo blanco papel

En los versos anteriores resuenan las palabras de Rimbaud: *Je est un autre*. Ya no se trata ciertamente de un cogito cartesiano, claro y distinto, que impregnara la lírica del romanticismo y frente al cual se rebelara el poeta francés al afirmar: “Es falso decir: yo pienso. Se debería decir: se me piensa”. En estas palabras dirigidas en una carta a Georges Izambard el joven Rimbaud anticipa un fenómeno que estará muy presente en la literatura posterior y que se encuentra elaborado ya en la filosofía de Nietzsche: la descomposición del yo.<sup>1</sup> Al declarar “yo es otro” la relación de identidad del yo consigo mismo es quebrada; el yo es entonces identificado con su opuesto, el otro. En este sentido, el poema “Ellos y mi ser anónimo” presenta a Gómez Jattin como heredero de esa tradición de poetas y pensadores que subvierten la noción del yo como sustancia única, concreta, definida, estable. De este modo, en Jattin el desdoblamiento del yo no se limita a la instauración de la dicotomía entre sujeto empírico y sujeto lírico, sino que implica al mismo tiempo la fragmentación de uno y otro. Al desintegrar la identidad del yo, se

instaura una multiplicidad, el “ellos” del poema, y en tanto que lo otro es lo que configura la identidad del sujeto, la relación entre poeta y personaje poético se hace recíproca. Ya no es entonces sólo el sujeto lírico quien se nutre de las experiencias del autor empírico, sino que éste, a su vez, edifica una suerte de personalidad a partir del universo que se origina en el poema. Así también lo sugiere Carlos Monsaváis en el prólogo que hace a la antología poética publicada por el Fondo de Cultura Económica y que toma el título de uno de los libros del poeta: *Amanecer en el Valle del Sinú*. Afirma Monsaváis que “a Gómez Jattin le importa, de modo casi literal, internarse en sus textos, adoptar la identidad que éstos le concedan” (2004: xix). Es importante tener en cuenta aquí la exploración del poeta en el ámbito del teatro, su experiencia como actor y dramaturgo durante su estancia en Bogotá, pues si bien para finales de la década del setenta abandona el mundo de las tablas, Raúl Gómez haría de su vida, en cierto modo, una puesta en escena, convirtiéndose a sí mismo en el intérprete del personaje poético de su obra. Así también lo señala Heriberto Fiorillo en su libro *Arde Raúl*, cuando narra el desquiciado episodio con el que culmina su participación en el grupo de teatro que dirigiera Carlos José Reyes: “no estaba diciendo adiós al teatro. Estaba, por el contrario, incorporándolo sin atenuantes a su propia vida” (2004: 165). Así pues, es posible pensar que varios sucesos en la vida del poeta constituyen hasta cierto punto performances en los que el sujeto empírico, más que mostrarse a sí mismo, lo que hace es asumir la imagen de otro, darle a un personaje lírico otra forma de existencia que sobrepasa las fronteras del poema escrito. Ello muestra la dinamicidad y reciprocidad que domina la relación entre el yo del poeta y el yo lírico, relación en la que el poema revela ser mucho más que un simple reflejo o testimonio de una serie de vivencias de la realidad efectiva.

### III.

En su artículo sobre Raúl Gómez Jattin, William Ospina señala como una de las obsesiones del poeta la configuración de su propio retrato (2002: 257), asunto al que se han referido también otros críticos y comentaristas. Considero, sin embargo, que no se trata de un tema que aparezca junto a otros igualmente recurrentes en la obra del poeta, como serían la naturaleza, el erotismo, la soledad y la memoria. Antes bien, el problema de la identidad del yo es el eje sobre el cual todos los demás temas de la poética de Gómez Jattin se encuentran articulados. Pero toda vez que se hace manifiesta la desintegración del yo en los versos del poeta –tal como se indicó más arriba–, la construcción del sujeto lírico resulta ser, en consecuencia, un proceso inconcluso, y la elaboración de su retrato, una tarea inacabada que se encuentra siempre en movimiento.

Detengámonos nuevamente en el poema “Ellos y mi ser anónimo”:

Es Raúl Gómez Jattin todos sus amigos  
 Y es Raúl Gómez ninguno cuando pasa  
 Cuando pasa todos son todos  
 Nadie soy yo Nadie soy yo

El yo, indica el poema, es también los otros, lo que ellos toman de él y la imagen que a partir de allí deciden recrear. Pero al mismo tiempo ese yo es algo distinto a lo que los otros ven pasar, es “nadie”, es decir, lo desconocido, lo oculto, lo que no se muestra, lo anónimo; de allí el título del poema y la fuerza de la anáfora con que concluye la primera estrofa: “Nadie soy yo Nadie soy yo”.

El poema parece ser entonces el lugar donde está en juego la revelación del yo. Sin embargo, el resultado puede no ser afortunado: sería el caso de aquellos versos que no logran dar cuenta de la naturaleza del yo. En efecto, son varios los poemas que, a lo largo de toda la obra de Gómez Jattin, hablan del intento fallido de construir un retrato del sujeto enunciador lírico. Así por ejemplo, en “Ante un espejo oscuro”, la imagen de un hombre joven contemplada ante el espejo desdice los rasgos reales del yo lírico y desfigura su verdadero rostro, el del hombre envejecido y abatido:

Como una corriente quieta manchada de petróleo  
 que iridisa y apaga una imagen que no reconozco  
 Ante un espejo oscuro aún soy un hombre joven  
 Esos no son mis ojos Son demasiado bellos  
 para ser míos No tengo esos fulgores  
 ni esas pestañas iluminadas de adolescencia

El símil en el primer verso parece ratificar el carácter fluctuante del yo: nombra la corriente y advierte al mismo tiempo que la quietud no es el elemento indicado para reflejar el yo en su movilidad, para retratar su compleja naturaleza. La quietud conserva la mancha, acoge la sombra; no permite renovar el curso de las aguas que han de retratar a quien se observa en ellas. Así, la inmovilidad y oscuridad del espejo entregan una imagen adulterada, de esplendores idos y fulgores inexistentes. Lejos de complacerse en el engaño, el sujeto deja en evidencia la falsedad de la imagen y descubre su verdadera naturaleza; habla entonces de la decadencia del cuerpo, del quebranto del espíritu:

No aparecen mi prematura calva Ni el abotagamiento  
 inicial de mis duros cuarenta años vividos  
 entre la soledad y la locura Mi boca

destruida en su tierna intimidad no acusa el daño

La nariz y la barbilla muestran un equilibrio  
que nunca han mantenido Con cierta sombra apolínea

El sujeto enunciador lírico termina por otorgar a la imagen falseada el carácter de perverso artificio: “Ese espejo tiene algo de alcahuete de la vida / De generoso prostituto que me regala una maldad”. En la renuncia al engaño parecen verse reflejados los principios que guían la palabra poética en Gómez Jattin: sondear continuamente esa inestable identidad del yo, su carácter fluctuante, su mutabilidad; pero sobre todo, resistir el peso y el dolor de las palabras, pues sólo a través de ellas es posible descubrir la compleja naturaleza del yo. Así lo confirma la exhortación que el yo lírico se dirige a sí mismo en la estrofa final del poema “De lo que soy”:

Descifro mi dolor con la poesía  
Y el resultado es especialmente doloroso  
voces que anuncian: ahí vienen tus angustias  
Voces quebradas: pasaron ya tus días.

La poesía es la única compañera  
acostúmbrate a sus cuchillos  
que es la única

La palabra poética constituye pues un ejercicio de autoconocimiento, de autodesciframiento, y esto vale tanto para el poeta como para el lector de poesía. A través de ella el yo se ve confrontado consigo mismo y con la alteridad, para finalmente constatar, en primer lugar, que ese otro forma parte íntima de sí mismo, lo atraviesa y determina; y en segundo lugar, que su subjetividad no constituye un ente concluido, sino un proceso siempre inacabado. No encontramos pues en Raúl Gómez Jattin la pregunta por el sentido –o sinsentido– que tiene escribir poesía, pregunta que inquietara a no pocos poetas de su tiempo.<sup>2</sup> El escepticismo viene más bien dado por la posible incapacidad de cumplir con la tarea de autodesciframiento y autoconstrucción que impone la poesía. Si esta tarea fracasa, la palabra poética se convierte en su contrario, deja de ser compañera y se convierte en enemiga, tal como leemos en “Un probable Constantino Cavafis a los 19”:

Esta noche asistirá a tres ceremonias peligrosas  
El amor entre hombres  
Fumar marihuana  
Y escribir poemas  
Mañana se levantará pasado el mediodía

Tendrá rotos los labios  
 Rojos los ojos  
 y otro papel enemigo

Le dolerán los labios de haber besado tanto  
 Y le arderán los ojos como colillas encendidas  
 Y ese poema tampoco expresará su llanto

La poesía es un rito peligroso. El peligro consiste en quebrantar los principios—señalados más arriba—en que se funda el ejercicio de escritura. Transgredirlos implica crear una imagen falseada del yo, simplificar su naturaleza, ignorar sus conflictos y su comunión con la alteridad, rehuir el dolor que comporta la confrontación consigo mismo y con lo otro. Pero el dolor que produce la poesía, nos dice Gómez Jattin en su poema “Me definiendo”, es el dolor de un dar a luz, el dolor fecundo del nacimiento:

Antes de devorarle su entraña pensativa  
 Antes de ofenderlo de gesto y de palabra  
 Antes de derribarlo  
 Valorad al loco  
 Su indiscutible propensión a la poesía  
 Su árbol que le crece por la boca  
 Con raíces enredadas en el cielo

Él nos representa ante el mundo  
 Con su sensibilidad dolorosa como un parto

Para Juan Antonio Malaver Rodríguez, el árbol que crece por la boca “hace referencia directa a las palabras disparatadas que emite un desequilibrado”; las raíces que se extienden al cielo indican, según el crítico, que el poeta “se sublimiza y se eleva lejos de la realidad que no permite valorar a los hombres” (2005: 121-122). Algo muy distinto, a mi modo de ver, subyace en los citados versos del poema “Me definiendo”. Pues si se considera al poeta como loco, no es ciertamente por ser un desequilibrado mental, sino por ser un transgresor. El poeta transgrede las normas del lenguaje y, con ello, las normas mismas del pensamiento, normas que llevan, por ejemplo, a concebir al yo como un ente estático y a la realidad dada como algo incuestionable. Tal como lo afirmara Rimbaud, el acto de creación poética presupone un desorden de los sentidos, pero con ello no se indica que el poeta, o quien lee poesía, se eleva lejos de la realidad; por el contrario, el encuentro con la palabra poética es el acto de penetrar en la realidad, de liberarla de su pretendido carácter estático y de dejar al descubierto su naturaleza maleable, su capacidad de transformarse —al igual que el yo— en algo otro. No son entonces las del poeta palabras disparatadas, sino las palabras de quien “nos representa

ante el mundo”, quien es capaz de indagar sin concesiones en su propia naturaleza, en su ser-otro, y a partir de allí dar a luz, engendrar un nuevo conocimiento de sí mismo.

Como se ha mostrado, la obra poética de Raúl Gómez Jattin revela una compleja relación entre autor empírico y sujeto enunciador lírico, en tanto dicha relación se encuentra regida por un doble movimiento dinámico. De un lado, una acción de mutua construcción de ambas subjetividades, lo que lleva a que diversas formas de desdoblamiento y multivocidad tengan lugar en el poema, y que se dé, asimismo, una continua confrontación entre el yo y la alteridad. De otro lado, la dinamicidad está dada por el carácter fluctuante del yo, por su mutabilidad, lo que implica que la construcción de las subjetividades sea un proceso siempre renovado, inconcluso. Así, en Gómez Jattin la palabra poética se presenta como una constante acción de desciframiento del yo y del ser otro.

### NOTAS

1 Véase: Esteban Tollinchi. *Los trabajos de la belleza modernista. 1848-1945*. Universidad de Puerto Rico, 2004, pp. 182 y ss.

2 Véase: María Mercedes Carranza. “Poesía colombiana posterior al Nadaísmo”. En: *Manual de literatura colombiana*, Tomo II. Procultura-Planeta, 1988, pp. 237-266.

### OBRAS CITADAS

Carranza, María Mercedes. “Poesía colombiana posterior al Nadaísmo”. En: *Manual de literatura colombiana*, Tomo II. Procultura-Planeta, 1988, pp. 237-266.

Espinosa Elías, Diana Alejandra. “El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática”. En: *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, No. 33, 2006, pp.65-77.

Filinich, María Isabel. *Enunciación*. EUDEBA, 1999.

Fiorillo, Heriberto. *Arde Raúl. La terrible y asombrosa historia del poeta Raúl Gómez Jattin*. La Cueva, 2004.

Gómez Jattin, Raúl. *Amanecer en el Valle del Sinú. Antología poética*. Fondo de Cultura Económica, 2004.

Malaver Rodríguez, Juan Antonio. “La naturaleza como escenografía asociada. Evocación de lo que nunca se olvida en la poesía de Gómez Jattin”. *Hojas Universitarias*, No. 57, 2005, pp. 110-123.

Monsiváis, Carlos. “Prólogo”. En: Gómez Jattin, Raúl. *Amanecer en el valle del Sinú. Antología poética*. Fondo de Cultura Económica, 2004.

Ospina, William. "El país de Raúl Gómez Jattin". En: *Por los países de Colombia. Ensayos sobre poetas colombianos*. Fondo Editorial Eafit, 2002, pp. 253-262.

Sierra, Luis Germán. "Panorama de las tres últimas décadas". En Carranza, Maria Mercedes (Ed). *Historia de la poesía colombiana*. Casa Silva, 2010, pp. 697-843.

Tollinchi, Esteban. *Los trabajos de la belleza modernista. 1848-1945*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004.

# LA ESTRIDENCIA DE LA MELODÍA: UNA IMAGINADA UTOPIÍA TEXTUAL EN ESPACIOS NARRATIVOS DE CARLOS ORIEL WYNTER MELO

**Humberto López Cruz**  
University of Central Florida

¿Habrá consenso entre melodía y sonido?

Eloy Fisher (15)

Una cueva es un accidente geológico, pero  
puede ser también el trabajo desesperado de un hombre  
contra la roca,  
el hoyo que sus rotas manos hicieron  
en busca de amparo.

Manuel Díaz Martínez (187)

El concepto de la utopía textual se extiende a diversas posibilidades discursivas que proyectan cierta uniformidad en cuanto al análisis de la narrativa concierne. El relato se desplaza hacia la esquematización de un espacio sin interferencias externas, y por supuesto mejor, de lo que se advierte hasta el momento en la entrega. Habría que comenzar por rondar la totalidad escritural, pero respetando una apreciación holística del desarrollo de la autoría, sin que por ello se pasare por alto la sonoridad intercalada. Los personajes, en perpetua crisis, no parecen estar ubicados y aunque se les imposibilita abandonar sus circunstancias actuales, no dejan de renegar del contorno; o sea, de su condición. No se pueden tachar de ajenos a su realidad; los autores los sitúan en unas

necesidades de superar a la persona para simbolizar toda una región. Es por eso que la visión utópica, buscada por medio de las letras, debe lograr su afirmación dentro de las nuevas tendencias literarias y así incorporar una visión más realista, posiblemente esperanzadora, del individuo que se escuda tras la nación que representa.

A partir de este preámbulo, hay que arrogarse la labor de Carlos Oriel Wynter Melo (1971-)<sup>1</sup> y llevarla al siguiente peldaño de su experiencia narrativa.<sup>2</sup> Es aconsejable adentrarse en una lectura más severa de su novela, *Nostalgia de escuchar tu risa loca*, para constatar cómo el mundo que el escritor recrea es su propio intento de ubicar, en su mapa imaginativo, una zona utópica, un *no lugar*, para sus protagonistas. Estos no tendrán el éxito que el lector espera, pero sí satisfará la obligación del texto de apartarse de caminos ya vistos y adentrarse en una dimensión literaria desprovista de barreras limitadoras. Es cierto que van a ser narraciones en desacuerdo al fracasar la tentativa de reconciliar la trama con el propósito textual; en otras palabras, la visión utópica podrá no llegar a consolidarse, aunque sí existiría en la burbuja conjetural de los personajes. Sin embargo, el proceso no es un obstáculo para prevenir que el latinoamericano continúe buscando su espacio, su propia entrada a un mundo literario sin asirse a ideas previas, ni transitar por caminos ya visitados. La conclusión de Jorge Volpi, como recurso infalible, no pierde validez al afirmar que los nuevos narradores latinoamericanos escriben sobre lo que les viene en gana y sin presiones externas (112), a estas palabras se puede agregar el emplazamiento de una búsqueda utópica y, asumida la aleación, el lector se acercará a las coordenadas brindadas por Wynter Melo.

La propuesta es aventurarse a una lectura alterna que, pese a que se ubica dentro del propósito general de un pretendido entorno mejor que el actual, sigue el sendero autocrítico –entiéndase acaso autodestructivo– de dos factores significativos de cualquier trama: el espacio y el personaje. Si se aceptare este planteamiento como base donde construir el acercamiento, entonces habría que admitir que la ansiada utopía va a generarse dependiendo de la visión de quien imaginare el encuentro. Hay que subrayar que, como fuera citado, el texto no va a suscribirse a ningún esquema convencional; las propuestas pueden carecer de un fundamento lógico. No obstante, es la visión del autor a través de sus personajes, la que va a discrepar con lo esperado, con las previas corrientes literarias; la novela se manifiesta como el territorio donde puede presentarse lo *inesperado narrativo* y el mencionado *no lugar* dice, respaldado por metáforas ambivalentes, presente.

Regresando a la idea de desarrollar la percepción utópica del personaje, este ensayo se enfocará en el primer capítulo de *Nostalgia de escuchar tu risa loca* (13-22) para sustentar su postura. El narrador protagonista

es auténtico, pero desubicado de su realidad; puede presumir de un mundo paralelo ideal para sus necesidades, pero la realidad imperante se impone a la apreciación de sus contornos. Wynter Melo presenta un personaje sin inhibiciones, mas con limitaciones; en contra de esto, dicho personaje afirma y desmiente a conciencia. Afirma su realidad, desmiente la insinuación entre líneas de un posible mundo ideal. La introducción con la que se obsequia al lector es más que un simple preludeo al tema a tratar: es un asentamiento de las bases para comprender mejor a su personaje-narrador y constatar cómo el mundo en que se desenvuelve va a interferir en su finalidad de crear la utopía con la que América Latina quiere acercarse a su actualidad literaria.

Antes de conversar con el texto, sería favorable recordar que el autor es visto como una joven promesa literaria, no tan solo de su país sino de la región.<sup>3</sup> Al mismo tiempo, conviene visitar lo expuesto por Silvia Pappé sobre las nuevas generaciones, puesto que es “un aspecto que requiere continuamente de mayor precisión, incluso en la actualidad, es la diversificación de las posibilidades de lectura de las obras; posibilidades que tienen que ver con visiones de nuestro presente y no necesariamente con intenciones explícitas o supuestas por parte de los jóvenes escritores” (237), para añadir que estos narradores, a pesar de examinarlos desde una perspectiva de sonoridad en sus obras y de una posible estridencia textual, “se vinculan con sus entornos; sensibles, son, ellos mismos, sensores que, además de medir, reflejar y manifestar lo que perciben, guardan las proximidades para activar, a partir de determinadas representaciones, movimientos adicionales en otros sensores” (237). Habría que regresar más tarde a estos asertos para poder acoplarlos con la dinámica de Wynter Melo en el capítulo inicial de *Nostalgia...* y así enfrentar al personaje con un propósito que aparecería a simple vista si se realizara una lectura de sonoridad espacial; en oposición, la metáfora del sitio utópico podría conllevar a un acercamiento por medio del sonido. Tal como sugiere el autor en las primeras descripciones de su ciudad –entiéndase que aunque no sea la ideal es la que define y acepta el personaje– la acústica que advierte el lector sería definitoria al momento de reconocer el concepto.

El primer capítulo de cualquier historia aspira a sentar unas bases que deberán o no desarrollarse antes de que se decida poner fin al relato. En el caso de *Nostalgia...*, tal como el título insinúa, se implica un entorno mejor, pero no fuera del espacio actual sino como parte del mismo. Esto pudiera parecer incompatible, mas es el asentamiento fundamental de la novela: el personaje vive sumido en su contexto utópico a pesar de las interferencias exteriores que van a amenazar, oportunamente, su mundo ideal. No es de sorprender que la narración comience con unos amigos viajando al aeropuerto en lo que Wynter Melo define como “busito”, después lo llamaría “cacharro” (17) y, por si fuera necesario,

“cantando y tocando unos bongos que pasaban de mano en mano” (13). La burbuja idealizada está dividida en dos segmentos: el viaje de ida y el de vuelta al aeropuerto; cada uno estará, a su vez, armonizado por el ruido correspondiente. En otras palabras, para el autor la utopía de sus personajes está regida por sonido que acompaña cada escena; el grupo es feliz en su espacio y produce el ruido necesario para reflejar lo que siente. El busito, las avenidas, el aeropuerto son un simple decorado necesario para que el colectivo social desarrolle su sensibilidad ante el otro y se afirme en su propia identidad. Wynter Melo, como joven narrador, encara airoso su presente sin olvidar amenizar su texto con las notas musicales que se requieran; no hay compromisos con factores narrativos vistos en generaciones anteriores puesto que y la escritura no da muestras de ataduras preconcebidas o de subordinaciones a pasados literarios.

El ejemplo estipulado sigue siendo idílico, pero para el lector la actitud escapista de uno de los personajes contradiría la proposición; no obstante, no es así: la cantante podrá marcharse al extranjero “por una oferta de trabajo que le aseguraba más dinero del que jamás obtendría” (13), pero su verdadero sitio estaba con su grupo, con un enclaustramiento voluntario que no iba a trocar por un mundo de promesas. En su despedida, “entonó una melodía quebrando la voz más de lo que podíamos resistir” (17), apuntando el narrador que la canción era “Sabor a mí”. La elección de este bolero demuestra que Wynter Melo, a través de su personaje, no desea que abandone un *yo* protagónico que sigue acaparando la escena. La estridencia del instante, similar a los estudios de Pappe, manifiesta que tras la disonancia del momento se oculta el temor del grupo de disolver la felicidad común; la despedida no es tan solo a un personaje sino a la vida de antaño. De ahí la sugerencia de un asumido quebrantamiento del mundo utópico, mundillo que había existido hasta entonces.

El autor destaca el viaje de ida y vuelta al aeropuerto por medio de acuciados contrastes; la fluidez textual parece acusar prisa en el desarrollo del capítulo. La exultación de la ida y la pesadumbre de la vuelta son caras de la misma moneda que no van a destruir la idealización experimentada, aunque el lector no esté convencido sobre un ulterior regreso a la etapa anterior. Pese a esto, el sonido repite su función decorativa y auxilia el avance de la narrativa. Uno de ellos “siguió maldiciendo y por fin alguien dijo [...] que qué era esa vaina de ir tan callados [...]. Tanto dio el hombre con lo mismo que Mariano tomó los bongos y empezamos a entonar cantinelas. La primera, si no me equivoco, fue Nostalgia. [...] nadie se quedó callado” (19). Aquí, además de facilitar la afirmación del ambiente ideado, se lleva a cabo el juego etimológico al utilizar el título, no tan solo de la canción sino el de la novela; resistiendo ante este punto, es aún más importante que apela sin eufemismos a la *nostalgia*

emocional que sufren todos sus personajes del primer capítulo. Wynter Melo quiere dejar bien sentado que detrás de la fachada de su utopía sonora, su pequeño grupo musical comprende que la construcción de su espacio soñado puede sufrir fisuras que provienen de su interior como es, en este caso, la partida de uno de sus elementos. Tomando en cuenta lo remarcado por Fernando Aínsa al decir que “[E]l hombre y el lugar en que vive se construyen mutuamente y, por lo tanto, las nociones de sitio, espacio, paisaje, horizonte o las representaciones territoriales [...] aunque cuantitativas y racionalizadas a primera vista, reflejan siempre un juicio de valor” (“La ciudad...” 73), este alegado juicio va a arribar a un veredicto sin complicaciones. Frente a esta amalgama de matices sociales, no es difícil visualizar la narrativa de este joven panameño y constatar cómo su pequeño grupo de improvisados músicos no cesa de reescribir su postura, pese que ha resultado quebrada, de un valor utópico dentro del núcleo textual en cuestión. Este fragmento es un buen ejemplo para fusionar las teorías de Volpi y Pappe demostrando que el escritor contemporáneo crea con diversidad discursiva, pero sin ataduras; a su vez, se vincula con el lugar que representa y hace extensivo, hasta cierto punto, a la región.

No es sostenible, sin embargo, que este comienzo de *Nostalgia...* se empeñe en marcar un punto en el mapa. Dicho de otra forma, no parece que la nación panameña sea un factor determinante en la trama; el autor supera las restricciones fronterizas para afirmarse en el conflicto general de sus personajes. Hay referencias subrepticias que apuntan a la capital de Panamá, pero que deben pasar por alto para un lector no familiarizado con la geografía social del istmo.<sup>4</sup> Al aceptar esta presuposición como cierta, deja despejado el camino para observar más de cerca la concientización del entorno utópico y percatarse de que Wynter Melo no maniató el alcance de su escritura y deja que sus personajes intenten probar una discutida felicidad en el terreno que los ha situado.

Este punto se valida en las primeras páginas de la novela. Además, hay que considerar que una orientación significativa de esta lectura crítica es que no se adentra más allá de lo acaecido en el capítulo uno; es una forma de acercarse con más autenticidad al cuento previamente estudiado y percibir la implantación del *no lugar* como espacio idílico. Una vez aceptada esta premisa como elemento discursivo indispensable, se fuerza a aplicar un detalle adicional para un mejor entendimiento del tema puesto que “una de las características de la utopía como forma de imaginación social y como narrativa es la constante negociación entre lo imaginario y lo real, entre utopía e historia” (Pastor 33).<sup>5</sup> En *Nostalgia...* la negociación aludida tiene más de una dimensión enunciativa; esta ocurre a diversos niveles estructurales, no tan solo entre personajes y entorno sino, también, entre autor y texto. Para el bullicioso grupo,

el interior del busito, devenido colectivo, es la cápsula donde todo lo imaginablemente posible es bueno: música, camaradería, expansión: “fuimos una gran reunión de amigos inseparables”, y lo que fuera citado con anterioridad, iban “cantando y tocando unos bongos que pasaban de mano en mano” (13). La sonoridad de estos individuos, incluyendo al narrador, contrasta con lo ahistórico de la situación; el lector ya sabe que en cuanto abandonen su refugio se destruirá la fantasía que lo ampara. La escena del aeropuerto, desprovistos ya de su acotado emocional, prueba el desasosiego que se avecina: “si se nos hubiera visto desde lo alto, habríamos parecido hormigas que huíamos con pánico de un peligro invisible” (17). El capítulo anticipa que este microcosmos social estará al margen de su realidad; este tal vez sea uno de los verdaderos logros del autor.

Wynter Melo se debate entre lo que repara como la visión utópica de esta nueva generación y la realidad, entiéndase historia, que los rodea. Su narración oscila entre dos planos que intentará, sin éxito aparente, reconciliar. La conclusión de la sección escogida para este análisis ofrece posibilidades de entendimiento que regresarían a las citas ya exploradas; a pesar de esto, el sensor social desvía la atención del narrador hacia otro de los integrantes del grupo que va a sopesar la generalidad del colectivo al factorizar los elementos que enfrentan. Atrás ha quedado el encofrado del busito, destruido apenas el texto indica que los amigos lo abandonan, para acceder, en conjunto, al espacio ciudadano. La ciudad adquiere percepción utópica, aunque el lector presienta que no tendrá el alcance y efecto en los personajes como en su momento tuviera el pequeño autobús.

En una disertación paralela, Fernando Aínsa ha facilitado una posible contemplación a la narrativa de un novelista sudamericano que bien se pudiera transmutar a la novela inquirida ya que, según el crítico uruguayo, el texto tiende a focalizarse en una primera persona que no ostenta un protagonismo sino que es “un testigo secundario que observa, cuando no imagina, versiones contradictorias sobre lo que ocurre a su alrededor”, para continuar con que “subjetiviza indirectamente el relato. El sesgo específico que le imprime esta mirada indirecta, muchas veces oblicua, le da un tono de aparente indiferencia, pero no de imparcialidad” (28).<sup>6</sup> A estas palabras se podría sumar el testigo mencionado que, además de observar, escucha sonidos que lo harán adentrarse más en su concepción utópica; la acústica define y moldea el comportamiento del individuo. Hay que especular, quizás, que es de esta forma que el autor decide concluir el capítulo que ocupa este estudio; el vaivén, no tan solo del oleaje que todos escuchan, sino de las negociaciones textuales que Wynter Melo no ha dejado de llevar a cabo desde que comenzara su relato y que ahora el lector ya asume como parte de la novela, son las

ondulaciones en la trama que apoyan un montaje contradictorio, pero calco fiel de los elementos que representa. La sonoridad, en su mayoría percibida como espontáneas disonancias, adorna el nuevo sitio creado que tiene que reproducir las mismas características que el busito, pero a una escala mayor. La fragmentación del grupo sugiere una ruptura en ciernes; el reducto idílico se ha estrechado. Esto puede percibirse como paradójico; no obstante, es necesario para finalizar el capítulo: mientras el grupo merma, el ámbito se expande. Aquí el autor acude, siempre bajo los efectos del bullicio de la escena, a la mirada textual: el personaje va a fijarse en un detalle y adaptarlo a su necesidad; el mundo utópico así lo reclama.

El escritor no recurre al narrador para otorgarle el cierre de este primer encuentro con la novela; pese a la previa asección, este lo observa y lo descubre para el lector. La alusión a “un cuadro simplón y sucio”, pero que retrataba “un solitario remero que enfrentaba su bote a un mar crispado” (21) es la inclusión del integrante del grupo referido que ha pasado de ser el dueño del busito, a conductor, a espectador del desenlace. A su vez, esta conclusión está sentando el precedente de cómo proseguirán los siguientes capítulos. El mar crispado produce la onomatopeya que el grupo ya ha experimentado en el bar y el bote es la nueva versión del autobús que hasta hace poco contuviera en su interior a todos sus componentes, aislándolos del mundo exterior. Sin embargo, lo que resulta significativo para la consagración de ambos espacios como uno es el recurso utilizado al forzar la transmutación del remero del cuadro en la mujer que ha abandonado el grupo: “solo entonces vi que la cara del remero en el óleo era la de Estelita, y que la cantante se las arreglaba, entre el remecer de la tempestad, para guiñarme un ojo” (22). Al ser la última oración del capítulo, el guiño no lo hace la cantante al narrador sino al lector que ya ha comprendido que tras el ruido del temporal está la calma de la recuperación del *status quo*. Este paso es inevitable puesto que de forma adversa hubiera repercutido en la destrucción de la utopía imaginada y, entonces, fracasaría la visión asumida por la narrativa y sustentada por la postura del autor. El personaje consigue vislumbrar la consecuencia de la recién perdida unidad y el narrador solventa la carencia volviendo el grupo a existir en el presunto plano ideal.

La nostalgia, en sus variadas etapas, de acceder a esta escritura hace que los caminos culturales del istmo se incluyan en el devenir literario de la región. En esta ocasión, la risa, en su manifestación sonora, contribuye a delinear el espacio utópico del que este joven representante de las letras panameñas busca asir sus conversatorios literarios. Podrá ser el entorno añorado del autor por medio de su personaje o de un colectivo no específico que sospecha ya ha hallado su ámbito social ideal; habrá que concluir la lectura de la novela para corroborar o desmentir esta

suposición toda vez finalizado el primer capítulo. Ahora bien, tal y como sugiere el segundo epígrafe utilizado, tal vez el narrador ose adoptar para sí la metáfora del hoyo en que el individuo ha sumido su mundo; un *no lugar* insepulto que ambiciona rotar en una órbita más amplia, sin limitaciones, mas no puede, o no sabe cómo hacerlo. Wynter Melo promete pistas que generen otras tantas elucubraciones discursivas en las que el lector se jactará de exhibir la mejor oferta. Como nota final, se requiere hacer frente al texto en su totalidad.

## NOTAS

1 Carlos Oriel Wynter Melo es un joven escritor contemporáneo en quien han sido cifradas las esperanzas nacionales como una de las promesas literarias del nuevo siglo. En 2007, el jurado colombiano integrado por Piedad Bonnett, Héctor Abad Faciolince y Óscar Collazos fue el que lo seleccionó como uno de los treinta y nueve escritores latinoamericanos de menos de treinta y nueve años y con un prominente futuro en las letras. A su vez, en 2011, en la Feria del Libro de Guadalajara, participó como uno de los 25 secretos literarios de América. Las expectativas de Panamá, y de América Latina en general, con respecto a la trayectoria literaria de Wynter Melo siguen en aumento.

2 Algunas de las publicaciones de Wynter Melo serían las colecciones de cuentos *El escapista* (1999), *El escapista y demás fugas* (2001), *Desnudo y otros cuentos* (2003), *Mis mensajes en botellas de champaña* (2013), *Mujeres que desaparecen* (2016); las narraciones y cuentos panameños *El niño que tocó la luna* (2006), *El escapista y otras reapariciones* (2007); las novelas *Nostalgia de escuchar tu risa loca* (2012), *Ojos para ver una invasión* (2015), *Las impuras* (2016); el ensayo *Panamá. El dique, el agua y los papeles* (2017), entre otras. Estos títulos, por no ser el eje de (ni necesarios para) este ensayo, no aparecerán referenciados como parte de las obras citadas. Los lectores interesados podrán acceder a la(s) entrega(s) de Wynter Melo que deseen.

3 Hay que añadir que la portada de la primera edición de *Nostalgia...* (por la cual cito en este trabajo) ostenta un diagrama en la portada que recuerda que el autor es uno de los veinticinco secretos mejor guardados de Latinoamérica y otro que indica que fue parte de la Feria de Bogotá (Grupo 39). Es el único escritor joven (y contemporáneo) panameño que ha logrado tales distinciones.

4 Wynter Melo, en el primer capítulo de la novela, incluye referencias que apuntan a la capital panameña como escenario de su narrativa. Como dijera en el texto, un lector ajeno a la ciudad no reconocería estas sutilezas de la escritura, pero se impone señalarlas. Referirse al aeropuerto capitalino y su área adyacente como "Tucumen" (15) y sentenciar que alguien "dijo que fuera a maldecir al Palacio de las Garzas, que el presidente era quien tenía la culpa de la mala planeación urbanística" (18), son pistas inequívocas que la trama se ambienta en la Ciudad de Panamá.

5 Beatriz Pastor hace este comentario en el segundo capítulo de su texto, “Rosa de los vientos” (21-55) usando, hasta cierto punto, como telón de fondo el Siglo de las Luces con sus corrientes morales, filosóficas y políticas. Sin embargo, añade sobre Latinoamérica que “el viento utópico que recorre los textos de la emancipación de la colonias de Hispanoamérica requiere otro sistema de coordenadas”, para seguidamente agregar, “solo así es posible cartografiar un ámbito en el cual el campo de lo utópico y sus manifestaciones se amplía radicalmente, y donde la imaginación utópica impulsa la reactivación creativa de un pensamiento que se manifiesta en una proliferación sin precedentes de visiones utópicas, en la transformación de paradigmas clásicos y en la adopción de múltiples formas discursivas nuevas” (24). La nueva narrativa de la región se enmarca dentro de estas propuestas; de hecho, se pueden considerar como bases donde asentar esta novela de Wynter Melo. Observar dicha narrativa desde una óptica discursiva diferente e innovadora facilita adentrarse en los aspectos que definen a estos jóvenes escritores.

6 Aínsa fundamenta su análisis en la narrativa de Juan Carlos Onetti. Señala que “es el narrador quien *representa* al autor y, en cierto modo, al lector, ya que es ese el punto de vista en el cual lo invita a situarse para conocer su historia. Es una situación privilegiada, pero también forzada. El lector está obligado a situarse en ese punto de vista” (“Miradas...” 28-29, énfasis en el original). Wynter Melo desarrolla paralelos similares entre su narrador y su autoría; a la vez, el lector se siente representado en el grupo que rota dentro de una órbita idealizada que no abandonará voluntariamente el espacio utópico.

### OBRAS CITADAS

Aínsa, Fernando. “La ciudad entre la nostalgia del pasado y la visión apocalíptica”. *Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*. Ed. Gisela Heffes. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2013. 49-86.

\_\_\_\_\_. “Miradas desde el subsuelo: la metamorfosis del punto de vista”. *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*. Ed. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2009. 19-38.

Díaz Martínez, Manuel. *Un caracol en su camino*. Madrid: Hispano Cubana, 2003.

Fisher, Eloy. *Diario en verso*. Panamá: Círculo de Lectura de la USMA, 2002.

Pappe, Silvia. “Estridencia y escándalo: ¿metáfora acústica, estética o social?”. *Utopías urbanas: geopolíticas del deseo en América Latina*. Ed. Gisela Heffes. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2013. 233-64.

Pastor Bodmer, Beatriz. *Cartografías utópicas de la emancipación*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2015.

Volpi, Jorge. "Narrativa hispanoamericana, Inc.". *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*. Ed. Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008. 99-112.

Wynter Melo, Carlos Oriel. *Nostalgia de escuchar tu risa loca*. New York: Sudaquia, 2013.

## NOTAS



Monica Marianno

## ARE THERE WORDS ENOUGH?

**Beatrice Esteve**

“Are there words enough in all of song to praise the pen?”

First line from the second verse of “The Battle between the Scissors and the Pen” by Shem Tov Arduziel 1345 a.d. or Santob de Carrión as he was also known.

Andalusian Hebrew poet.

I land in Madrid with Pepe on June 25 coming from Barcelona where we had been visiting Pepe’s family. We are coming for a few days. It will be the fourth gathering of the International Council of the Teatro Real and we are really looking forwards to the festivities, opera recitals, visits, dinners and more, with which we are so richly regaled by what has become our extraordinarily caring “Madrileño” family. Every year has been more wonderful than the last and we know that this will be the case once again.

It is Summer in Madrid and there is nothing more delightful than languid, long lasting daylight hours, melting into evenings which stretch on forever as you enjoy gardens, terraces, fountains, cicadas, friends and the world lies bewitched, cast under a deep, deep spell. This I know for certain.

I am also coming to Madrid because I have been invited to publish a book!

Not just simply “a book” but the launching of what, when I am given it to see, appears a gem.

I have nothing to do with the “making of” and thus may freely use any descriptive adjectives I choose. Invited I have been by Professor Julio Ortega (Latin American Literature at Brown University). Dear friend who these past years has become Chief Editor for Claudio Miguéz and Raul Giron . Two Argentines in Madrid. Their very own little publishing house (Book Museum) the Centro de Arte Moderno. Passionate book lovers, these two “create” books. Hand crafted. Painstakingly and lovingly. Page by page, twine inter twined, cover to cover.

ALL is hand produced. Every page cut, every illustration glued, every cover bound.

Very small editions. Fifty copies.

My friends from all over arrive one day earlier to share this birthing.

I know not what to expect but know it will be singular.

Surreal rather. I am in Don Quixote land where what is: is not and what is not: is.

Thus A book I shall publish.

The airport is quite empty and we make our way to the luggage belt. I sit Pepe down and we begin to wait. Nothing. Twenty minutes and it is still: nothing. When I notice a very nice looking young man/student standing patiently, like myself by the belt.

He has a back pack slung on his shoulders and I read: Harvard Rowing. I hesitate not and address him. My son too was on the Harvard Rowing team thirty years ago I tell him and even had the wonderful experience of going to Hong Kong and partaking in the Dragon Boat rowing Festival. Andrew Habert is his name and hails from Houston. Just finished his Freshman year and comes to Madrid to study Spanish for a few weeks the Summer. I tell him about Pedro and Isabel my graduates, twin grandchildren and he says: Tell them to look me up when they come and I will be very happy to help them with anything they might want or need when they start at Harvard this Fall.

Here comes the luggage!

Andrew gives me a hand but the two smaller items do not appear. I tell him to leave and we part company.

Belt stops. That’s it. Off we trot to an Iberia counter behind some partition, strategically indicated. No need to worry, they will be coming out at another belt outside, an attendant assures me blithely. You must walk through Bulgari (!) Bulgari???? I then see an advertisement and a shop and we march duly through as doors close behind us and find the indicated belt. Quite a crowd of stragglers, standing and sitting

around. Luggage strewn all about....This bodes not well. Belt finally begins to move. One pouch appears but where is the second.

Belt stops.

I trot to another Iberia counter I find and am very seriously told: No, your second pouch will NOT be coming out here. You must go to the "Guardia Civil" (at the extreme end of the hall) and ask him to please let you back in from whence you came (normally not possible) as your second pouch will appear on Belt 14.....the original belt where all had begun.

Off we go.... One hour has gone bye....as Madrid awaits us beyond the door. ...

Belt 14 is dead. Moves not. Neither is there luggage of any sort.

Back to the counter we trot. Oh no, No, NO. You must through Bulgari go (again) and your pouch will arrive (eventually) where we first told you. Strangely enough Pepe is not even grumbling...perhaps because he is in Spain. People are still milling expectantly around the "miracle" belt which sure enough begins to roll AND miracle of miracles there appears Pouch#2 and our Madrid visit is off to a great start.

We sink relieved into a taxi and head for the Santo Mauro. This is the first time we will be staying at this neighborhood hotel. The beautiful eighteenth century stately Madrid home of the Counts of Santo Mauro turned into a gracious boutique hotel. The Ritz is closed, undergoing massive renovations and I fear will emerge un-recognizable.....

I love what I see upon arrival. The friendliest of Staffs. We are squished into the tiniest quaint cubicle of a crooked wedge shaped elevator and are led through a windy hall to a lovely room overlooking a fresh, welcoming tree bordered garden. How nice. A fountain tinkles below. Ten minutes to freshen up and down we go to meet Julio Ortega for a relaxed dinner, in the garden. The first of a series of such delectable, slumberous, delightful Madrid evenings.

Next day is an "off day". Time to relax, unwind before activities really begin. Early birds we nonetheless are and soon find ourselves strolling leisurely in the shade, under the trees along "la Castellana". Heading towards the Thyssen- Bornemisza Museum to view the Monet/Boudin exhibit. It is still cool this early in the morning. Lighthearted and free are we.

Lunch at a nice (unknown to us) neighborhood fish restaurant El Pescador and the rest of the afternoon goes quietly bye until early evening we find our way to Calle Galileo to meet Claudio and Raul. The funniest of unobtrusive doorways. Naturally I ring the wrong

doorway first, only to hear a bored voice say: "Al lado"....as #52 stands above the "voice's" doorway. A smiling Claudio and Raul welcome us to their "schatz kammer". A tiny space, lined with cabinet after cabinet of mementos and memorabilia which they, over the years have collected, pertaining to major writers of the Spanish language of the XXth century! What a trove. What to say of their innumerable editions of hand made books and writings of said writers. Unpublished work that Julio digs up and has them publish. Jorge Luis Borges: early poems. Carlos Fuentes: unpublished first stories. Júlío Cortázar.... On and on. Beautiful.

They bring forth my book. I am stunned. No words. I hold it reverently. Fifty copies.

Any lingering doubts I may have had as to friends arriving one day earlier in Madrid for this... vanish. I am more than happy.

Next day we gather once again, early evening. I am thrilled about the visible delight our "Madrileño" friends express when they "discover" Claudio and Raul.

We never knew they existed!!!! Enchanted. How could they! Precious secrets have to be unveiled....lovingly. One needs a "Julio Ortega" to lead you by the hand.

The mood is wonderful. Claudio speaks. Julio speaks. Beautifully. I speak a little. It is over.

What is: is not and what is not: is.

A writer in Madrid I have become.

Next afternoon, spruced and dolled up we are ready for the Teatro Real. First stop the Norman Foster Foundation. This is a relatively new (two years perhaps) research institution created by Norman Foster himself which houses ALL his archives, designs, models. Open only to scholars and researchers and students of architecture, so a very special treat indeed as people such as we simply are not granted access. We meet in the courtyard as "our troops" gather. Welcomed once again by smiling Staff and Directors. Equally nice is to see that the "Madrileños" have brought along their children and grandchildren to benefit from this remarkable visit. One more aspect of what makes this Madrid gathering of the Teatro Real so homey and special. We are definitely not just "guests". We too are included in these diverse, embracing families, spanning several generations.

We split into groups and begin our visit in what Foster called his "Inspiration Center". First object we see, the marvelous Boccioni sculpture of what I call his "winged figure". Futurism, the "avant garde" of eighty years ago and still so contemporary and full of promise. We fly, as does Foster who a pilot is and hanging there in

space are oodles of models of planes all of which he flew at one time or other to inspire and motivate him and propel him ever forwards. Next come innovative pieces of furniture. Collections of photographs. The St Moritz marathon on snow of which he partakes whenever he can, even now in his eighties. On and on, different objects, "whatevers" that catch his fancy and his fantasy.

We come into the building proper. Room after room of mock ups, drawings, "maquettes" for buildings on the moon, railway stations through which you see and grasp infinity. Towering needles. Neighborhoods brought to "new" forms of life. There is no limit to Foster's imagination and we are urged and encouraged to explore, invent, move onwards.

I am happy to sink into the bus and set off to the Teatro Real where we will re-enter the familiar. The comfortable. The known. Lucia di Lammermoor. An extraordinary cast. Lisette Oropesa.

How achingly vulnerable this young soprano is. All the pain, the suffering brought to us through her voice alone. Tragic and sublime. Until horror strikes and we are caught off guard reeling....when her brother Enrico deflowers her in the most violent shocking scene I have yet to see in opera. You may ask and are there not other equally horrid scenes in opera from which one recoils?....even Lucia herself as she, transformed by grief and anguish murders her newly married husband and in her delirium believes she is wedding her beloved Edgardo? Cheated and betrayed by said brother? Perhaps. Perhaps not.

Xavier Camarena equally strong as Edgardo and Artur Rucinski a vile, perfect Enrico Ashton.

Staging and scenography are just as effective. All so powerful I cannot swallow a bite as we walk up for a gorgeous dinner of delicious and tantalizing tid-bits, laid out for us, coaxing, doing their part to help us erase horror and remember beauty. It is after all "only" opera but here come to life as we seldom get to see and experience.

We need relief and get it in perfect measure next day as we assemble for lunch at Palacio Liria, guests of Carlos, Duke of Alba. Ever since our first meeting of the International Council lunch at Palacio Liria has become a tradition and what can be more wonderful than to be able to gaze with awe and admiration at the incredible artistic legacy it houses.

I never forget the first time I had the opportunity to visit Palacio Liria. We had come to Madrid on a visit organized by Save Venice in 2006 or thereabouts. Frederick Ilchman one of Save Venice Directors (today Chairman) and student of Prof David Rosand ( one of the world's top

authorities on Venetian artists, in particular Titian) had been invited to co-curate a Tintoretto exhibit at the Prado. It had been several decades since last seen there and Frederick despite his young years was already being recognized as a world authority on Tintoretto and Venetian art. Following in the footsteps of Prof. Rosand. We are a group of perhaps twenty guests.

We are welcomed to the palace by a retainer and there are several others who accompany us as we climb the stairs to the reception rooms above. We walk into the first room. Frederick stops dead in his tracks. Stock still. WOW! He says, and proceeds to name every single painting, one by one, topic and artist following in sequence. Going from one room into the next as more "WOW"s are heard by all of us. Pepe who had been talking in Spanish to one of the retainers has to laugh to hear him say: "Pero QUIEN es esto chico?" Astounded by Frederick's encyclopedic knowledge. I miss Frederick today (now become Dr. Ilchman) but still enjoy roaming freely having though to resort to my reading glasses to help "fill all the gaps".

Lunch is delicious and delightful under splendid Eckhout tapestries in the dining room.

Soon we are on the move as the day lies full, ahead. To Toledo we now drive and soon we are visiting the Convento Santa Clara la Real. Wonderful amalgam of history dating from the end of the XIVth century when it became a convent for cloistered nuns. Typically it holds everything. Remains of older Moorish occupiers, horse shoe arches, Talavera tiles, a romantic patio redolent of laurel.

I am impatient though as the afternoon advances, the light softens and I am dying to get to the Cigarral de Menores. Extraordinary weekend retreat of Pili and Gregorio Marañón where we are being received for dinner and a recital of Zarzuela arias. Idyllic spot on a hillside just outside Toledo, the Cigarral was first owned by a cardinal Quiroga. In 1539 a clergy man, Jeronimo Miranda from the Toledo cathedral buys a segment of the property. Throughout the next centuries it changes hands several times. Abandoned during the war for independence in 1835 the Marañón family acquire the property in 1921 and lovingly restore and live it. Ordinary adjectives become clichés when one tries to describe it. Suffice it to say that El Greco stood (or sat) right there whilst painting his well known views of Toledo.

We too stand and gaze amid the lavender, the olive trees and above all the incessant throbbing of the cicadas from which it gets its name. A pristine, heavenly spot. Several generations of Marañóns which adds that lovely family touch.

The singers take their turn as we sit, in full view of Toledo, glowing in

the distance. We too become history while fun and naughtiness now take over. Zarzuelas are just that: lighthearted entertainment. Under the most magnificent of skies as sun has set while daylight lingers. Dinner is served in another outside patio looking towards olive groves behind. Candles flicker all around. Darkness falls and we fall silent as conversation ebbs and we, content. Back to Madrid. Ours, the first bus. Silently. The second bus, Cigarral inspired....sings all the way to Madrid.



Monica Marianno

Saturday begins for us at 7p.m. How nice as impressions need their time to become memory.

Hop on our bus and off we go, back to the Teatro Real. A temperamental Diva we shall hear.

Angela Gheorghiu, "diva-esque" and in full command as she is there to dazzle. Which she does. With her companion, tenor Teodor Ilincai. The house adores. The pianist Ciprian Teodorascu also stems from Roumania. There is other body language here at work as well as musical too. From "gitana" to "romany" in twenty four hours! What fun.

Dinner will be at the home of Helena Revoredo. One more magical Madrid evening. In the garden. Under a patio pergola/tent. Cool the evening. Light the mood. All of us have gently and comfortably jelled together these days. Moments shared and conversation becomes effortless. Once again we are spoiled by the quality of the food, the flavor of the wines.

One can become addicted....

Helena's family too is present; sons, daughters, in-laws and it is sheer delight when Ciprian, pianist, brings his darling eight or ten year old daughter too. Sleepy she is and so the main course served, he does excuse himself and begs his leave to take her home to bed.

We come to Sunday and it is our last. A visit to the Real Academia de Bellas Arte de San Fernando. A place of learning and Museum. We are met by a Doña Mercedes, a Director of over twenty years. A beautiful elderly lady, absolutely enamored of her institution. She will guide us and with what passion. Every little detail is not too little for her.

She lingers on the golden sheen of the fabric on a Goya dress: La Tirana. She points out the silver gleam on the Marques de Villanueva's bodice. A friend of Goya's, startled, he looks up, as Goya captures him forever. At his desk, writing. An intimate moment revealed.

The Arcimboldo "Allegory of Spring" in all its excess. Two Zubaran "hijo" magnificent still lives: "Plate with Lemons" and "Agnus Dei." Her very favorite, the Louis-Michel Van Loo. "Venus, Mercury and Love". Never has skin appeared like this. Such pinks and whites. One wants to touch. Venus like no other.

Followed by a last, happy, boisterous almost, farewell luncheon.

First a lovely little violin concerto by teenage prodigy Ellinor D'Melon Moraguez. Born in Jamaica a mere eighteen years old.

I notice she had studied at Zakhar Bron Institute in Switzerland and played at the Tonhalle in Zürich! We HEARD her two years ago at that very concert I tell her since we had the good luck to sit with her

and her mother at table. I have never seen such display of talent as heard that day. A Recital by the students. Some were mere wisps of children. Eight, nine years old. Some even younger. I remember her as having likewise studied in Spain and being a bit older than most of the others. The eyes shine brightly, the skill and talent are outstanding and yet I am saddened to see this lovely young girl become so shockingly overweight. Oh dear, sweet Ellinor think of your heart, your knees, your joints, your multiple organs that must function well and reliably to enable you to show your brilliance, your skill for many, many, many years to come I silently beg. A grandmother I am and yet I dared not even hint...a word of caution...to the mother.

Joan Matabosch takes over, on fire. Relieved, one could sense, that once again the Teatro Real had come through with flying colors.

Entertain us he did feeding us insider, gossipy tales about Divas and their Tenors beginning from his Liceo days in Barcelona and soon had us all in stitches. My favorite about Montserrat Caballé who while rehearsing a Verdi opera at the Liceo was taken to task by the Maestro. He had been insisting on tempi of which she decidedly did NOT approve and so did NOT follow.

Madame Montserrat: I am the Maestro here and the tempi are these which I set. Joan tells us Montserrat has a rather high pitched voice with a little edge to it and out pipes, ever so sweetly: Chi le a detto questo, Maestro? VERDI???? with emphasis on the "di".

There comes the moment when at the end of all our gatherings Pepe, being our most senior member delivers final words of thanks and appreciation.

Where to begin?

I can say: Thank you Gregorio. I can say: Thank you Pili. I can say: Thank you: Helena.

Marisa, Ignacio, Joan.

I can add words and adjectives....Nothing is enough.

I say only:

DES-PAM-PA- NAN-TE !

What flair !

Opens wide his arms, rolls his eyes, shakes his head.

Savors the sound.

The Spanish section of the room erupts in laughter.

A word gone out of fashion.  
Brought back to life.

Beatrice Esteve  
Zürich, July 16, 2018

#### ADDENDUM

“Are there words enough in all of song to praise the pen?  
Who else could bear the burden of bringing back the past  
and preserving it thus as though with myrrh?  
It has no ears with which to hear nor mouth to offer answers  
and yet the pen at a single stroke at once does both:  
observes and remembers.”

Translated by Peter Cole in “The Dream of the Poem”.

Despampanante. A word which is no longer in general use. Outdated.  
Meaning glamorous, dazzling, beyond all words.  
When Pepe was a young gallant, seventy five years ago it  
was mainly used to describe exceptionally beautiful  
young women.  
At 93 he re-instates it.



Monica Marianno

## JARDINES EN EL AIRE

**Julio Ortega**  
Brown University

Beatrice Esteve nació en Salvador, en el estado de Bahía, Brasil. Sus padres eran ciudadanos suizos, aunque el padre había nacido también en Brasil. Sus estudios los hizo en portugués e inglés, y fue luego estudiante de la Escuela de Intérpretes y Traductores de la Universidad de Ginebra, cuya tradición de Humanismo internacional (dudo que haya otro) alegorizó con elocuencia el grande George Steiner. Ella y su esposo, José Antonio Esteve, nacido en Barcelona, de padre norteamericano, quien en 1948 estaba ya en Sao Paulo dedicado al negocio familiar del café, decidieron, deportivamente, producir óperas en su casa de Sao Paulo, aunque pronto pasaron a auspiciar su producción por los elencos de teatro. Más tarde, optaron por el patronazgo de sus centros de arte favoritos. Los Esteve, se diría, han ejercido un amor al arte pleno y fecundo.

Bien visto, no es casual que Brasil haya tenido siempre un gusto por las varias escuelas de ópera, cuya virtud no está en el argumento (resumido, como dice alguien, en una línea: “Te amo, pero en el cuarto acto tendré que matarte”), sino en la emoción lírica, y en la calidad vocálica de los afectos. No en vano, la metáfora de un elenco de ópera en gira por la selva amazónica, es una alegoría nacional.

Pareja de viajeros ilustrados, he encontrado a Bea y Pepe en las reuniones anuales del Foro Iberoamericano y hemos compartido, con humor y gusto, el color local.

La revista INTI, que publica Providence College y dirige el profesor ítalo-argentino Roger Carmosino, acogió las primeras crónicas de viaje de Beatrice, entre festivales de arte y temporadas de música. La primera crónica, reveladoramente, estuvo dedicada al artista Carybé (1911-

1977), cuya pintura bahiana la remontó a la Bahía de los años cincuenta. Esos paneles en proceso de restauración avivaron su memoria y, novelescamente, lo que empezó como recuerdos se impuso como una saga. Los intelectuales y los artistas habían sido seguidores del Candomblé, la religión de origen africano, que postula un culto del amor fraterno, y cuya relación con el Dios creador requiere de un panteón de mediadores. De esos artistas, nos dice, apreciaba más la obra de Carybé, quien nació en Argentina pero se había mudado muy joven a Bahía, donde tocaba el tamborín en el combo de Carmen Miranda. En los años 50, Carybé ganó el concurso de murales para el aeropuerto de Idelwild, en Nueva York. Sus representaciones icónicas de la vida bahiana, restauradas por fin en 2009, pueden verse en la Terminal Sur del aeropuerto County Dade en Miami. Esta alegoría sumaba a Italia, Bahía, Nueva York, y Miami en el “no-lugar” por excelencia: un aeropuerto; y no cualquiera, sino uno donde las migraciones tocan a las puertas para hacerse un lugar en la nada.

Su primer libro, *Trancoso Treasure* (2017) es una celebración de la cultura familiar, la memoria de la casa, y el fuego del hogar. Reconstruir la mesa familiar al calor de los nombres, es su hospitalario proyecto.

Las prosas y recuentos de *Gardens in the air* (Ilustraciones de Félix von Planta, fotografías de Flávio Morbach Portella. Madrid, Ediciones del Centro, 2018) utilizan el formato de la viñeta, en la cual se cristaliza el tránsito y la transición. Esto es, reconocemos la huella intensa de nuestro paso en esos campos de la mirada que nos incluyen. Estos jardines salvados al tiempo en fuga, tienen la gracia pródiga que la naturaleza cultiva. Son, por ello, una guía de reconocimientos que, al modo de los manuales de contemplación, nos ayudan a recordar el tramo de paisaje que nos ha tocado, a cada quien el suyo, a lo largo de la ruta que nos define. Leyendo estas celebraciones, recordamos que, en efecto, las flores disfrutaban de varias vidas: en el lenguaje con exaltación, en la pintura con placer, y en la fotografía con veracidad. En estas simetrías de la palabra escrita y transpuesta, este libro nace del taller manual del Centro de Arte Moderno, que conducen en Madrid los editores y curadores argentinos Claudio Pérez Miguez y Raúl Manrique Girón, como si brotara del florilegio de la tipografía.

Frutos del camino y epifanías de la mirada, estas estampas han sido escritas entre pausas del viaje. Se trata de secuencias y testimonios de varia invención que recuerdan al poema en prosa, a la elocuencia de su visión. El libro postula un jardín en construcción, dialogado, mundano y civil. El diálogo, sugiere, es un posicionamiento entre jardines, y de uno u otro modo, todos intercambiamos noticias sobre el jardín perdido.

Por lo mismo, este libro es una declaración de principios. Nos dice, primero, que los jardines son una epifanía terrestre. Y, luego, que hay

un jardín que nos ha tocado cultivar. Esa promesa la renuevan la luz del día y la mirada. La jardinería, en efecto, es una formidable metáfora sobre el fecundo misterio de mirar ahora y aquí. Es un arte del instante retenido en un nombre. Las flores, después de todo, son la imagen de una demorada duración fugaz. Este libro nos permite sospechar que somos metáforas del jardín de otro Jardinero. Como las flores, las palabras son otro sistema luminoso que reorganiza al lenguaje. Jardín del tiempo, el libro posee claridad propia, luz interior y nitidez visual. Bien visto, todo jardín postula otro jardín. Y podríamos intercambiar memorias y olvidos de los jardines que auscultamos entre una y otra posada del camino. Si Cervantes hubiera escrito: “En un jardín de la La Mancha...,” su héroe se habría ahorrado las palizas.

## BLANCA VARELA: INTRODUCCIÓN Y ENTREVISTA

**Claudia Posadas**

Blanca Varela (Lima, 1926-2009), de cuyo fallecimiento se cumplen diez años este marzo de 2019, es una de las voces hispanoamericanas del siglo xx más singulares y privilegiadas. Cultivó una voz extremadamente personal, que postuló una poética de precisión cargada de significados en tensión. Como dice Adolfo Castañón, se trata de una poesía que se enmarca en “La austeridad, la aridez, la pobreza y la desnudez que marcan la tarea poética de Montale, Ungaretti, Auden o Char.<sup>1</sup> Y concluye Castañón: “no abundan los poetas hispanoamericanos que han sabido alcanzar en la desnudez una plenitud, en la severidad seminal, riqueza...”<sup>2</sup> como Varela.

Fue ella una de las primeras mujeres en ingresar, a la edad de 16 años, a la Universidad de San Marcos, en 1943, para estudiar letras y educación. En ese ámbito universitario conoció a Javier Sologuren y a Jorge Eduardo Eielson, y a quien sería uno de sus principales maestros y amigos, Sebastián Salazar Bondy, quien la acercó a Emilio Adolfo Westphalen, a José María Arguedas y a la peña Pancho Fierro, un centro de artistas e intelectuales conducido por Alicia y Celia Bustamante, quien fue esposa de José María Arguedas, miembros de Socorro Rojo. Con ellas Varela conoció a César Moro y Martín Adán. Fue Salazar Bondy quien le presentó al pintor Fernando de Szyszlo, quien fue su esposo y con quien tuvo sus dos hijos.

Con Szyszlo, ella emprendió el iniciático viaje al París de la segunda posguerra, donde frecuentaron a Cortázar, Fuentes y Paz, quien

los introdujo a figuras como André Bretón, cuyo pensamiento fue fundamental para la poeta. En una estancia posterior (1953), Varela conoció a Sartre y Simone de Beauvoir. Sobre esta efervescencia que extraordinariamente compartieron, Fernando de Szyszlo ha dicho: “Lo cierto es que cuando yo estaba en París todos los monstruos estaban vivos: Picasso, Matisse, Gide, Camus, Sartre, y a William Faulkner me lo encontraba por la calle.”<sup>3</sup>

En esta estadía parisina, Varela, en medio de una cultura cosmopolita, recuperó lo vivido en Pancho Fierro, que era un espacio de revaloración de lo nacional y comenzó a escribir poesía, pero no una poesía ajena a su origen, sino “poemas que recuperaban los paisajes de Perú, donde quedó mi infancia para siempre”,<sup>4</sup> y reitera: “cuando me refiero a mi infancia, me refiero al Perú, a la sociedad peruana”.<sup>5</sup>

Es precisamente este espíritu que guía la escritura de “Puerto Supe”, poema que abre su primer libro, *Ese puerto existe* (1959),<sup>6</sup> volumen célebre en México porque fue publicado en la Universidad Veracruzana bajo el auspicio de Paz quien, asimismo, incluyera un prólogo de su autoría, el cual, de acuerdo con Mariela Dreyfus y Rocío Silva-Santisteban en *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*,<sup>7</sup> conforma una clave, “una pauta de interpretación fuerte, un camino marcado para las exégesis posteriores, una ruta muchas veces difícil de desmarcar”,<sup>8</sup> y también, según estas poetas peruanas, un escenario para el diálogo crítico.

“Puerto Supe” es una contemplación marina, imagen que siempre le fuera muy cercana y que forma parte del imaginario de muchos de sus poemas. El mar de este poema es del Puerto Supe, una localidad costera donde la poeta pasó veranos luminosos con Alicia y Celia Bustamante, Arguedas y de Szyszlo.

“Puerto Supe” es fundamental porque en él se delinear los rasgos de su estética, de su manera particular de transgredir la imagen poética y, lo más significativo, se perfila un tema o referencia que desarrollará a lo largo de su obra: la “presencia”, la percepción de cierta “manifestación” de una/otra realidad, pero siempre dentro del plano de lo visible y tangible, como una forma sutil de cuestionar el mundo fenoménico, y como una indagación en busca del significado precario de la existencia:

*Aquí en la costa escalo un negro pozo,  
Voy de la noche hacia la noche honda,  
(...)  
o habito el interior de un fruto muerto...<sup>9</sup>*

Su obra puede consultarse en diversas antologías, entre ellas *Canto villano. Poesía reunida, 1949-1994*,<sup>10</sup> *Donde todo termina abre las alas (Poesía reunida, 1949-2000)*<sup>11</sup> y, recientemente, *Poesía reunida 1949-2000* (2016).<sup>12</sup>

### CUÁL ES CUAL...

Varela posee una voz escéptica, irónica y lúcida; no da por sentado ningún orden, lo cual, probablemente, tiene que ver con su temperamento inquisitivo e inconforme, su indagación de lo real y de la existencia a partir de una extrañeza que la poeta despliega frente a lo que nos rodea y constriñe. Lo dice ella con desafío: “Qué demonios hay detrás de toda esa especie de juego increíble que es la vida, el estar aquí, el pelear por cosas que sabes que son efímeras; sin embargo, hay que denunciar esto, hay que decirlo mientras uno viva. Yo siempre he dicho una cosa que es una especie de contradicción, la eternidad es hoy. Entonces hoy en que estoy todavía viva tengo que decir que todo esto no me conviene, que tengo que estar buscándole sentido a las cosas todavía.”<sup>13</sup> Concluye: “Paz dice que no soy surrealista en la práctica sino en el estilo. Hay una cosa de rebelión, de crítica de la realidad”.<sup>14</sup>

Blanca Varela se mueve entre ámbitos de la percepción, aunque nunca se despegue de lo real. Es una poeta liminar, que ubica sus reflexiones dentro del claroscuro: “Siempre he tenido la sensación de que pasamos de una zona tenebrosa a una especie de iluminación y que, cuando creemos haber hallado un camino, encontramos que en esa luz que aparentemente nos guía hay una profunda oscuridad. Camino y vivo entre esos contrastes porque siempre estoy tratando de encontrar en dónde poner los pies”.<sup>15</sup> Aunque, fiel a su temperamento que no se conforma, duda de los nombres: *Cuál es la luz / Cuál la sombra*<sup>16</sup>. Lo reafirma, no sin elocuencia:

“Para mí la poesía, si no es para la conciencia del otro, no me interesa. Muy modestamente es lo que he tratado de hacer. Cada vez afinando más. Porque en lo que no se dice es donde está encerrado todo lo que se querría decir. Tiene más carga emocional el silencio que las palabras mismas. (...) La poesía no termina en mí, sino en el lector”.<sup>17</sup>

En ocasiones su poesía es muy clara y precisa, aún dentro de la “densidad conceptual”<sup>18</sup> que la caracteriza; pero hay veces en que llega a lo críptico, por lo que hay que dar un gran salto de razón para desplegarla. Como refieren Dreyfus y Santiesteban, Blanca Varela parece decirnos en cada texto, aludiendo al título de uno de sus poemas,<sup>19</sup> que “nadie sabe mis cosas”, es decir, que sólo la subjetividad de la voz “llena de mí, ascendente y profunda”,<sup>20</sup> pudiera estar al corriente de sus asuntos. Pero justamente

esta conciencia y expresividad del silencio es lo que le ha valido su carta de navegación en el contexto tan complejo y vasto que le tocó vivir. Como dice Castañón, estos poemas son “*ejercicios materiales* para que la palabra no se disipe ni se la lleve el viento de la historia literaria ni se haga humo después de la vanguardia”.<sup>21</sup>

## MÁSCARAS DE LO VILLANO

Conforme desarrolla su poesía, los planteamientos de la autora se complejizan. Desde el primer poema que abre su primer libro, como se mencionó, hasta su último título publicado, *El falso teclado*<sup>22</sup>, podemos observar el devenir de *eso otro* que circunda su creación, que fundamentalmente implica el diálogo del ser consciente de su finitud con el misterio por el cual, ante el cual y bajo el cual respira. Como dice la poeta Carmen Ollé, referida por Castañón: “Su poesía nos invita a *leer-nos* del otro lado del espejo”.<sup>23</sup>

Diversos interlocutores o “fulgores”, como Varela misma los ha llamado (el fantasma, el ángel, la sombra, una oscuridad, la muerte, un dios al que increpa, la conciencia, un yo profundo) provenientes de “ese otro lado del espejo,” que la poeta, más allá de la percepción, busca nombrar, identificar, aprehender en *Luz de día* (1963), su segundo libro: 24.<sup>24</sup>

*Tal vez ese silencio dice algo,  
es una inmensa letra que nos nombra y contiene  
en su aire profundo.  
Tal vez la muerte detrás de esa sonrisa  
sea amor, un gigantesco amor en cuyo centro ardemos.*

*Tal vez el otro lado existe  
y es también la mirada  
y todo esto es lo otro  
y aquello esto  
y somos una forma que cambia con la luz  
hasta ser sólo luz, sólo sombra.*<sup>25</sup>

En *Valses y otras confesiones* (1972),<sup>26</sup> su siguiente volumen, Varela comienza a prescindir de la puntuación y a desarrollar mayormente un versículo y una narrativa que, en ciertos poemas, conjunta con su estética de contención.<sup>27</sup> Asimismo, contrapone su paisaje anímico y original con el mundo moderno y, por otra parte, desarrolla en pleno su crítica al *ethos* civilizatorio y humano en ese magistral poema que es un diálogo fuera del tiempo con Simone Weil.<sup>28</sup>

*En la mayor parte del mundo  
la mitad de los niños se van a la cama hambrientos.*

*¿Renuncia el ángel a sus plumas, al iris,  
a la gravedad y la gracia?*

(...)

*Los sabios, en quienes depositamos nuestra confianza,  
nos traicionan.*

(...)

*—los niños se van a la cama hambrientos.  
—los viejos se van a la muerte hambrientos.*

*El verbo no alimenta. Las cifras no sacian.*

(...)

*—el hombre es un extraño animal.*

Por otro lado, el cuestionamiento a lo real, al ser y “al otro/ al que apaga la luz, al carnicero”,<sup>29</sup> acendra su tono escéptico, quizá preparándose para la dureza de su siguiente libro, *Canto Villano* (1978),<sup>30</sup> que significa el recrudescimiento de su discurso. En el volumen, el poema es un canto “villano”, es decir, proveniente de la villanía, como se le conocía al pueblo llano en la edad media; es el canto abierto, sin disfraces, del pueblo-especie humana-materia frente a una realidad mirada con escepticismo (te rendimos dios/ el gran homenaje/ el mayor asombro/ el bostezo”<sup>31</sup>), frente a un *ser* al que se le ha atribuido demasiada importancia y que en el fondo, sólo es “el querido animal / (...) cuyos huesos son un recuerdo / (...) jamás tuvo sombra ni lugar”,<sup>32</sup> y frente a su verdad última, vista desde su desnudez y su nada:

*...fatigados comediantes  
se retiraron hasta la muerte  
y las carpas del circo se abatieron ante el viento  
implacable de la realidad cotidiana  
y si me preguntan diré que he olvidado todo  
que jamás estuve allí...<sup>33</sup>*

Estos versos pertenecen a uno de los poemas más complejos de la autora, “Camino a Babel”, que podría indicar una especie de ascesis de la materia al alma o a eso otro circundante, aunque finalmente, escéptica como es,

la poeta devuelve a la “pobre” forma, a su condición mortal.

En ese orden, el poema, más que a Babel, abre camino a *Ejercicios materiales* (1993)<sup>34</sup> donde, pese a que la voz continúa su indagación liminar: “ver: cerrar los ojos/ abrir los ojos: dormir”<sup>35</sup>, al no tener respuestas, deviene en un reconocimiento (que no aceptación: “soy un animal que no se resigna a morir”<sup>36</sup>) de la materia *perecible*, y por tanto en una abierta confrontación con ese *orden otro* que ya es nombrado como un dios. Se trata pues, de “ejercicios materiales” de lo matérico para sobrevivir a su conciencia. Baste citar unos fragmentos del poema homónimo al título del libro:

*...enfrentarse al matarife  
entregar dos orejas  
un cuello  
cuatro o cinco centímetros de piel  
moderadamente usada  
un atadillo de nervios  
algunas onzas de grasa  
una pizca de sangre  
(...)*

*el divino con parsimonia de verdugo  
limpia su espada en el lomo del ángel más  
próximo  
como toda voz interior  
la belleza final es cruenta y onerosa...<sup>37</sup>*

Y es así como llegamos a *El libro de barro* (1993)<sup>38</sup> que, junto con *Concierto animal* (1991)<sup>39</sup> y *El falso teclado*, conforman el último bloque de su producción poética el cual, de acuerdo con Santiesteban y Dreyfus asume, aunque por supuesto con sus vertientes, la temática y estética vareliana: “nos muestran a una escritora en pleno dominio de sus recursos, (...) en los que podrían considerarse los motivos centrales de su poética a partir de *Ejercicios materiales*: el cuerpo, como espacio para la gestación (cuerpo materno) y el deterioro; la conciencia respecto a la contingencia del ser y la consecuente imprecación a la divinidad (o a su ausencia); la muerte, incesantemente descrita, enfrentada y hasta engalanada con una actitud despiadadamente lúcida y serenamente resignada a un tiempo.”<sup>40</sup>

*El libro de barro* es su poemario más unitario, de acuerdo con la autora, y en lo particular, es el más complejo y a donde llega a un refinamiento cabal de su ética y estética, a tal grado que, sin prescindir de su discurso, da un vuelco a su *poiesis*: “Este poemario es distinto a todos los anteriores.

Mi poesía estaba haciéndose de una retórica inconsciente".<sup>41</sup>

El libro implica una observación-aceptación de los mecanismos de tiempo de ese todo existente que sólo se degrada y devela la materialidad ancestral que genera por igual a hombres y dioses, en ese versículo en que se desarrolla el poemario y que asume la brevedad, la belleza y la concisión de su obra:

*Mirando a los dioses borrarse en el muro y a los hombres sangrar en el libro de barro. Sal en los labios y en los ojos la memoria desollada aproximándose a la ausencia...*<sup>42</sup>

En *Concierto...*, la presencia del dolor frente a la pérdida de uno de sus hijos en un accidente aéreo en 1996, marcan la escritura del libro. El trayecto del ser frente a una realidad puesta en vilo y sobre lo que no tuvo respuestas se va cerrando hasta el vaciamiento de todo discurso:

*Felizmente no tengo nada en la cabeza  
sino unas pocas ideas equivocadas por cierto  
y una memoria sin tiempo ni lugar  
nada para poner  
nada para dejar  
sino huesos, cáscaras vacías  
un montoncito de cenizas y  
con suerte algo de polvo...*<sup>43</sup>

La voz poética se entrega, sin resistencia, a ese fulgor que la ha acompañado a lo largo de su poesía. De este modo se cumple esa visión, ese presagio, dicho ya desde su segundo libro, en ese emblemático verso que da título a una de sus antologías, "donde todo termina, abre las alas":<sup>44</sup>

*...afuera el ángel vuela  
toca la puerta  
espera*

(...)

*échame de mi cuerpo  
son las doce  
sin sol ni estrellas*<sup>45</sup>

La poesía de Blanca Varela es un canto franco, lúcido y descarnado de la villanía humana frente a su materia precedera y a una realidad inaprensible. Es un canto sin concesiones, sin disfraces. Como lo ha dicho

la autora, al definir la concepción bajo la cual escribió su *Canto villano*, concepción que, finalmente, signa su poética: "Es el libro del inconsciente, de lo que tú dices cuando no hay nadie, de los gestos que haces frente al espejo. Esas cosas terribles del monstruo que puedes ser".<sup>46</sup>

Su poesía, su canto, así pues, se convierte en un arte del decir villano, en un mester de villanía.

La siguiente entrevista fue realizada en México en el contexto de su designación como Premio Octavio Paz de Poesía y Ensayo 2001.

**Ha reiterado que no le gusta hablar de su poesía y, sin embargo, ha dicho que cada vez más le interesa la conciencia del acto creador. ¿Cómo es esta relación?**

B.V. Eso es verdad. Me siento cercana a esa conciencia, pero me interesa más que los especialistas hablen sobre mi trabajo. Yo no tengo un espíritu crítico, pero sí autocrítico, es decir, corrijo mucho. Siempre hago una poda exhaustiva; recorto lo superfluo, lo que no sirve para expresarme. Pero eso es diferente a que yo tenga algo que decir sobre mi poesía; solamente escribo y no puedo hacer crítica sobre lo que hago. Eso se lo dejo a los lectores y a los estudiosos. Pienso que cada persona tiene un gusto, una medida: hay poetas que hacen crítica, otros que no, así como hay autores que me gustan, otros que no; hay quienes hacen una obra de tal o cual forma. Yo sólo trato de que mi poesía sea poco convencional.

**¿En qué sentido?**

B.V. Es decir, que no sea programática. Escribo de lo que me ha conmovido y me interesa sumergirme en el ser humano que soy. Incluso, hay ocasiones en que me refiero al orden social, pero nunca desde un punto de vista panfletario. No me llama la atención para nada ese tipo de poesía. Por otra parte, no me interesa la poesía rimada, medida. Creo que es maravillosa, no la voy a poner en tela de juicio, por ejemplo, ahí está Mallarmé, quien tiene textos espléndidos. Tampoco es que no la pueda hacer, simplemente, que mi intención es otra, y el verso medido no me sirve. Por un lado, para mí la poesía es respiración y silencio. Esto último es muy importante porque en ese silencio debe haber cosas que tienen que quedar en el alma del lector.

**José Ángel Valente decía que un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio. ¿Ésa es su búsqueda?**

B.V. Claro. He tenido grandes maestros en ese sentido, por ejemplo, Octavio Paz, quien manejó muy bien ese aspecto: él sabía que había que suspender el discurso en un momento determinado. Otro ejemplo es Valente. Admiro muchísimo su poesía, además, fue un buen amigo; incluso tuve la oportunidad de visitarlo antes que muriera. Guardo un excelente recuerdo de él. Otro maestro, gran amigo también, ha sido Westphalen, quien no sólo se cayó en el poema, sino que tuvo un silencio de 30 años que hasta hace poco rompió. Y bueno, para qué sigo enumerando. Un autor que no puedo dejar de mencionar es Paul Celán, otro de mis amores en poesía. A mí me gusta el trabajo poético que dice cosas a la manera en que la poesía sabe decirlas; Celán, por ejemplo, es maravilloso en ese sentido. En fin, también diré que me gusta la poesía alemana, claro, en traducciones porque no conozco el alemán; sólo leo en francés y en español.

**En su poesía este silencio se manifiesta en cierta revelación que, además, se mezcla sutilmente con el canto villano que protesta...**

B.V. La última poesía que he hecho tiene que ver con mi temperamento y con mi edad. Algunos dicen que soy una poeta pesimista, pero es sólo una impresión. No es pesimismo, lo que pasa es que, como he dicho, tuve la experiencia de la muerte en alguien muy cercano a mí, y ése, es un dolor muy profundo. Pero soy optimista, la gente joven y los niños me apasionan, son muy próximos a mí, me llevo regio con ellos.

**¿Cómo es la contemplación del paisaje poético en su obra?**

B.V. Siempre he sido una persona que le gusta observar el mundo, el arte, lo que me rodea. Tengo un enorme placer al hacerlo. Me gusta la naturaleza, pero no soy una poeta bucólica; el paisaje es sólo una referencia en mi poesía. Por ejemplo, vivo al lado del mar, me gusta, siempre lo he tenido presente en mi vida ya que nací en la costa. Pero como dije, sólo es una referencia y no una constante.

**¿Podría ahondar sobre este aspecto de la poesía como una respiración?**

B.V. La música del poema es lo que va dando la respiración. Es algo que vibra en lo más profundo. Cuando escribo, más que buscar en el exterior, busco armonía en el interior. Eso es algo que viene desde muy dentro, y viene como un aire: la respiración del poema es el oxígeno del

alma. Eso es lo que he tratado de buscar y, como dije, ese viento debe ser contenido. Ahora que soy mayor sería muy fácil llenar páginas y páginas de poesía, porque contenerse implica menos dificultad. Ah, y, por cierto, quiero agregar algo más sobre la respiración y la música: me hubiera gustado muchísimo hacer una poesía que pudiera cantarse, es decir, que pudiera ser musicalizada e interpretada por un artista. Cómo me hubiera encantado, pero no se me dio. Es sólo un pensamiento.

**Su poesía se desarrolla desde la imagen contenida, más o menos referencial, hasta una imagen, aunque breve, mayormente compleja. ¿Cuál fue el proceso?**

B.V. Antes me dejaba llevar por esa cosa terrible que es la inspiración. Es que uno cuando joven, está fascinado por la vida y por la literatura, por eso tiende a literaturizar, a ser torrente. En mi primera etapa, digamos, mis poemas eran muy literarios. Creo que más o menos por los 50 años mi poesía cambia, es decir, se vuelve menos literaria y se humaniza porque comienzo a vivir la realidad de mi país.

**¿Cómo asume este discurso?**

B.V. Siempre he sido, como dicen, “una izquierdosa”. Me preocupa la injusticia, el maltrato, el hambre, que no coman bien los niños. Pero para la política no soy buena.

**¿La expresión contenida tiene que ver con una obra también contenida?**

B.V. Como dije, hay que contenerse. Pienso que *Ejercicios materiales* y *El libro de barro* son libros más calmados que mis primeros trabajos. Incluso pensé que ya no me iba a ser dado escribir más, que esos volúmenes constituían mi etapa final. Pero no. Y eso mismo pasó con *Concierto animal*. Sin embargo, tengo otro libro reciente que incluí en la compilación de Galaxia Gutenberg que se llama *El falso teclado*. Entonces, sigo escribiendo.

**¿Podría hablarnos de este libro?**

B.V. El título tiene que ver con la poesía. El acto de escribir tiene que ver con un falso teclado porque uno no sabe lo que va a escribir y uno nunca consigue lo que uno quiere. El poema, entonces, es sólo una aproximación a lo que uno le interesa hacer.

**Dentro de la contención, también hay crudeza, villanía en el lenguaje. ¿Cuál es el planteamiento?**

B.V. Mi poesía es dura y desentona. A veces no tengo respeto por las palabras que son consideradas como “poéticas”. Yo uso todo lo que me sirve, por ejemplo, adjetivos muy duros. Eso lo heredé de César Vallejo: él hacía cosas maravillosas, no le importaba torcerle el cuello a la gramática, es genial. Así, yo uso todo lo que pueda convenir a mis poemas.

**¿Por qué no volvió a publicar en México?**

B.V. Me da pena no haber publicado en México, que es mi segunda casa editorial. Guardo muy buenos recuerdos de ese libro de la Universidad Veracruzana, imagínese, incluía una presentación de Octavio Paz. Él siempre fue muy generoso, quería mucho a los jóvenes.

**Ha dicho que, para usted, la poesía significaba un acto de reafirmación de la identidad en el mundo adverso que le tocó vivir en sus años de formación. ¿Qué significa ahora para usted?**

B.V. La poesía ha significado y significa el poder ejercitar mi libertad. Yo soy libre y gratuita, es decir, no espero ninguna recompensa por lo que haga y diga. La poesía no entra en un mercado, como la pintura. Yo viví de cerca esa experiencia por mi marido. La poesía no tiene precio, existe felizmente. Y para mí es muy preciada porque es un acto de reflexión. En ella me pregunto cosas y como no me contesta nadie, ni la política, ni la religión, pues voy a la poesía. En ella especulo, y es la única manera de contestarme cosas.

**¿Qué etapa sigue en su vida y obra después del premio?**

B.V. No me gusta que la gente me señale, no me gusta el éxito porque soy muy discreta. Soy poco pretenciosa y no soy vanidosa. Ahora hablo demasiado porque hay que hacerlo, pero normalmente no. Sólo quiero seguir escribiendo, tal vez haga traducciones del francés y del inglés, pero hasta ahora no he tenido tiempo. Sólo quiero retomar el orden de mi vida que ha sido tranquila.

## NOTAS

- 1 Varela, Blanca. *Canto Villano (Poesía reunida, 1949-1994)*, Nueva ed., México, Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 27
- 2 Ídem.
- 3 Cruz, Juan, entrevista con Fernando de Szyszlo, "Cuando yo estaba en París todos los monstruos estaban vivos", periódico *El País*, España, 28 de noviembre de 2005. [https://elpais.com/diario/2005/11/28/cultura/1133132403\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/11/28/cultura/1133132403_850215.html) Fecha de consulta: diciembre de 2018.
- 4 Periódico *El País*, 13 de octubre de 2006, entrevista con Blanca Varela, "Octavio Paz marcó mi vida y mi poesía", [https://elpais.com/diario/2006/10/13/andalucia/1160691740\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/10/13/andalucia/1160691740_850215.html)
- 5 Valcárcel, Rosina, "Esto es lo que me ha tocado vivir", entrevista con Blanca Varela, revista *Literalgia*. <https://www.literalgia.com/entrevista-blanca-varela-esto-es-lo-que-me-ha-tocado-vivir/> Fecha de consulta: diciembre de 2018.
- 6 Varela, Blanca, *Ese puerto existe*, Prólogo de Octavio Paz. Xalapa, Veracruz (México), Universidad Veracruzana, 1959.
- 7 Dreyfus, Mariela y Silva-Santisteban, Rocío. Prólogo de *Nadie sabe mis cosas. Reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2007. [https://www.lainsignia.org/2007/noviembre/cul\\_004.htm](https://www.lainsignia.org/2007/noviembre/cul_004.htm) Fecha de consulta: diciembre de 2018.
- 8 Ídem.
- 9 Varela, Blanca. *Poesía reunida 1949-2000*, "Puerto Supe", *Ese puerto existe*, Casa de Cuervos / Sur Librería Anticuaria, Perú, 2016, p. 27.
- 10 \_\_\_\_, *Canto villano (Poesía reunida, 1949-1983)*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986; segunda edición, FCE México, 996; tercera edición, FCE Perú, 2017.
- 11 \_\_\_\_, *Donde todo termina abre las alas (Poesía reunida, 1949-2000)*. Prólogo de Adolfo Castañón y Epílogo de Antonio Gamoneda. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001. Nota: incluye su último poemario, *El falso teclado* (2000).
- 12 \_\_\_\_, *op. cit.*, 2016.
- 13 Valcárcel, Rosina, *op. cit.*
- 14 Fort de Cooper, María Amelia, Entrevista con Blanca Varela, <https://www.youtube.com/watch?v=Orz53dch0RI> Fecha de consulta: noviembre de 2018.
- 15 Krystal, Efraín, *op. cit.*
- 16 *Op. cit.*, "Reja", *Canto villano*, 2016, p. 119.
- 17 Barranco, Justo, entrevista con Blanca Varela, "Mi poesía termina en el lector", periódico *La Vanguardia*, 19 de agosto de 2001.

- 18 Dreyfus, Mariela y Silva-Santisteban, Rocío, *op. cit.*
- 19 *Op., cit.*, "Nadie sabe mis cosas", *Valses y otras confesiones*, 2016, pp. 90-91.
- 20 *Op. cit.*, "Fuente", *Ese puerto existe*, 2016, p. 18.
- 21 *Op., cit.*, 2017, p. 29.
- 22 *El falso teclado* (2000), publicado como libro independiente en 2016, por la Casa de La Literatura Peruana, en edición no venal. Este reúne sus últimos trece poemas, dedicados al poeta español José Ángel Valente.
- 23 Cf. Carmen Ollé, Poetas peruanas: Lima, Perú. "¿Es lacerante la ironía?". *Márgenes. Encuentro y debate*. Año VI. No. 12, noviembre de 1994, pp. 11-16, en *op. cit.*, 2017, p. 30.
- 24 *Luz de día*. Lima, Ediciones de La Rama Florida, 1963.
- 25 *Op., cit.*, "Máscara de algún dios", *Luz de día*, 2016, p. 70-71.
- 26 *Valses y otras falsas confesiones*, Instituto Nacional de Cultura, Lima 1972.
- 27 *Op., cit.*, 2016, "Valses", *Valses y otras confesiones*, pp. 81-86.
- 28 *Op. cit.*, "Conversación con Simone Weil", *Valses y otras falsas confesiones*, 2016, p. 110-111.
- 29 *Op., cit.*, "Secreto de familia", *Valses y otras falsas confesiones*, 2016, p. 105.
- 30 *Canto villano*, Ediciones Arybalo, Lima, 1978.
- 31 *Op., cit.*, "A la realidad", *Canto villano*, 2016, p. 121.
- 32 *Op. cit.*, "Persona", *Canto Villano*, 2016, p. 137.
- 33 *Op., cit.*, "Camino a Babel" (IV), *Canto villano*, 2016, p. 149.
- 34 *Ejercicios materiales*, Jaime Campodónico editor, Lima, 1993.
- 35 *Op. cit.*, "Último poema de junio", *Ejercicios materiales*, 2016, p. 156.
- 36 *Ibíd.*, "Escena final", p. 179.
- 37 *Ibíd.*, "Ejercicios materiales", p. 168.
- 38 *El libro de barro*, Ediciones del Tapir, Madrid, 1993.
- 39 *Concierto animal*, Valencia-Lima, Pre-Textos/PEISA, 1999.
- 40 Dreyfus y Silva-Santisteban, *op. cit.*
- 41 Valcárcel, Rosina, *op. cit.*
- 42 *Op. cit.*, *El libro de barro*, 2016, p. 191.
- 43 *Op., cit.*, *Concierto animal*, 2016, p. 225.
- 44 *Op. cit.*, "Así sea", *Luz de día*, 2016, p. 60.
- 45 *Op., cit.*, "Visitación", *El falso teclado*, p. 246
- 46 Krystal, Efraín, *op. cit.*



Xul Solar, *Ciudad Biombi*.  
Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar

# CREACIÓN



**Selma Meerbaum-Eisinger (1924-1942) con su abuela Henrietta Schragar Thaler, Romania 1940, hoy día Ucrania.**

*Sueños y otros poemas de su álbum Cultivo de flores, 1942.*

Selma Meerbaum-Eisinger (1924-1942)

Traducción de Carlos Cedillo Santamaría

### Sueños

Los sueños entretejen  
mis noches,  
sueños dulces como vino joven.  
Sueño flores cayendo de los árboles  
cubriendo mi cuerpo entero.

Y todas esas flores  
se convierten en besos,  
cálidos como el vino tinto  
y tristes como mariposas que saben  
que desaparecerán en la agonía de un brillo.

Los sueños entretejen  
mis noches,  
sueños pesados como arena cansada.  
Sueño hojas de árboles moribundos  
cayendo sobre mi mano.

Y todas esas hojas  
se convierten en manos  
que dan caricias como arena que cae,  
y están cansadas como mariposas que saben  
que antes de encontrar el sol, morirán.

Los sueños entretejen  
mis noches,  
sueños azules como el ahnelo.  
Sueño copos castañeantes de nieve  
cayendo de todos los árboles.

Y todos esos copos  
se convierten en lágrimas.  
Ardientes y confusas las lloré.  
Comprende mis sueños, amor mío,  
su anhelo perpetuo es sólo por ti.

### Poema

Una luz tenue rocía los árboles,  
temblando en el viento brillan las hojas.  
El cielo azul, de seda lisa y suave,  
cae como rocío en la brisa de la aurora.  
Un rubor ligero encierra los pinos  
que se inclinan ante Su Majestad, el viento.  
Detrás de los álamos, la luna mira al niño  
y él contesta el saludo sonriendo.

En el viento son maravilla los arbustos:  
ya de plata, ya de verde brillante  
y ya como la luna sobre cabellos rubios,  
y luego, como si reflorecieron al instante.

Quisiera vivir  
Mira cuántos colores tiene la vida.  
Tiene tantos bailes preciosos.  
Y muchos labios esperan, ríen, brillan  
y dan a conocer su alegría.  
Mira esa calle, cómo sube:  
tan amplia y clara, como si me esperara.  
Y lejos, en algún lugar, solloza con su violín  
el anhelo que se impulsa en mí y en ti.  
El viento corre llamando en el bosque,  
me dice que la vida canta.  
El aire es suave, tierno y frío,  
y saluda y saluda un álamo distante.

Quisiera vivir  
Quisiera levantar pesos y reír  
y quisiera pelear y amar y odiar  
y quisiera tocar el cielo con mis manos  
y quisiera ser libre y respirar y gritar.  
No quiero morir ¡No!  
No.

La vida es roja,  
La vida es mía.  
Mía y tuya.  
Mía.

¿Por qué rugen los cañones?  
¿Por qué muere la vida  
por el brillo de coronas?

Ahí está la luna  
Está ahí.  
Cerca.  
Muy cerca.  
Debo esperar  
¿A qué?  
Pila tras pila  
mueren  
Nunca se levantarán.  
Nunca y nunca.  
Quiero vivir.  
Hermano, tú también.  
El aliento  
sale de mi boca y de tu boca.  
La vida es colorida.  
Tú quieres matarme.  
¿Por qué?  
Con mil flautas  
llora el bosque.

La luna es luz de plata en azul.  
Los álamos son grises.  
Y contra mí el viento brama.  
La calle es clara.  
Entonces...  
Ellos vienen entonces

a ahogarme  
a mí y a ti  
hasta morir.

La vida es roja,  
brama y ríe.  
Esta noche  
habré  
muerto.

La sombra de un árbol  
se asoma en la luna.  
Apenas se nota.  
Un árbol.  
Un  
árbol.  
Una vida  
puede lanzar sombras  
sobre la  
luna.  
Una  
vida.  
Pila tras pila  
mueren  
Nunca se levantarán.  
Nunca  
y  
nunca.

## Lluvia

Te vas. Y el asfalto de repente se llena de agua,  
y de repente se renueva el verde de los árboles,  
y un aroma como a heno fresco  
golpea tu pálido rostro ardiente,  
que acaso esperó esta lluvia.

Los pastos, polvorientos, cansados y sin brillo,  
se habían inclinado hacia la tierra,  
ven felices a la golondrina volando cerca.  
y de repente parecen cobrar orgullo.

Pero tú te vas. Vas solo y solitario  
y no sabes si reír o llorar.

Y por aquí y allá caen rayos de sol, a quienes  
la lluvia no parece importar.

## Yo soy la noche

Yo soy la noche. Mis velos  
son más suaves que la muerte blanca.  
Todos los ardientes desvelos  
los llevo en mi negra y fría barca

Mi amante es el largo camino.  
Un lazo eterno nos encadena.  
Lo amo y lo cubro con el fino  
y oscuro umbral de mi melena.

Mi beso es dulce como la lila,  
el viajero lo sabe entender...  
Olvida a la apasionada mujer  
cuando a mis brazos se arrima.

Mis manos, tan blancas y delgadas  
enfriarán cualquier fiebre,  
e impondrán sonrisas vagas  
cuando las toque una frente.

Yo soy la noche. Mis velos  
son más suaves que la muerte blanca.  
Todos los ardientes desvelos  
los llevo en mi negra y fría barca.

### **Canción**

Hoy me hiciste daño.  
Nos rodeaba solo el silencio,  
solo el silencio y la nieve.  
El cielo no era celeste,  
pero sí azul y lleno de estrellas.  
El viento cantaba desde distancias lejanas.

Hoy fuiste mi dolor.  
Las casas estaban ahí, en la blancura  
del vestido del invierno.  
Un bajo acorde de tría  
resonaba en nuestros pasos.  
Las sirenas de los trenes aullaban y aullaban...

Hoy fue un día hermoso.  
Hermoso como colinas nevadas,  
inmersas en las ascuas del ocaso.  
Hoy me hiciste daño.  
Hoy me dijiste: ¡vete!  
Y yo...me fui.

**Sí**

Estás tan lejos.  
Tan lejos como una estrella que creí tocar.  
Y aun así estás cerca,  
solo un poco polvoriento  
como el tiempo pasado.  
Sí.

Eres tan grande.  
Tan grande como la sombra de aquel árbol.  
Y aun así estás aquí,  
solo pálido como un sueño  
en mi regazo.  
Sí.

### **Canción de anhelo**

En tu canción tocas una leve nota  
y te parece que algo falta.  
Buscas confundido entre todos las notas,  
si no pueden acaso decirte  
dónde encontrarla, dónde, cómo y cuándo...  
Pero una es muy pálida,  
muy lasciva la segunda,  
y la tercera está cargada de lejanía,  
demasiado cargada.

Buscas detenidamente, tonos mayores y menores  
cobran vida bajo tus manos.  
De pronto golpeas una tecla,  
y ninguna nota resuena.  
Y el silencio te parece una burla seca,  
pues ahora ya sabes muy bien:  
te falta esa nota. Si tus manos la encontrarán  
se rompería el conjuro sobre tu canción  
y su final ya no sería vacío ni gris.

Tocas y tocas la tecla,  
preguntándote dónde yace la falla.  
Buscas acaso un desliz en tu mano,  
tus ojos suplican con tanto anhelo.

Ninguna nota. La soledad queda como huésped  
en la canción que de ti creció tan pesada y dulce.

Y temerás por siempre la nota no tocada,  
temerás por la suerte que apenas te rozó  
en las noches silenciosas, cuando te mece la luna,  
sin que el silencio comprenda tus lágrimas.

### **Manos**

Con belleza potente, como esculpido en piedra blanca  
que respiró vida de un rayo de sol  
y tomó hojas suaves de las rosas más bellas  
hablan con las manos, confiadas a ellos,  
en el ágil juego de los dedos.

Los tendones juegan como luchadores desnudos, esbeltos,  
y son a su vez un ruido que acaricia  
y adormece con dulces palabras  
para los labios, que huyen asustados...

Y los dedos, que con cariños discretos  
recorren la piel cálida y sedosa,  
son como personas que, al ver su fortuna,  
casi hubieran olvidado asirla  
pero la asen en el último instante.  
Tanto miedo tenían de dejar a los otros  
y revolotean por encima con gran prisa  
que se transforma en amor tras tocarse suaves.

De repente se sujetan entre sí  
Y aun se estremecen de vez en cuando, en silencio,  
como un niño que, tras llorar tanto,  
ya apenas solloza levemente.

Pero ya es como si brillaran soles  
que, si bien vacilantes y lejanos,  
anuncian nuevos días llenos de luz.

**Cuento**

Y así es probablemente el final.  
La lluvia llora y la noche llora  
y mi boca llora por un beso  
y llora y llora...y ríe.

Así termina acaso todo cuento,  
de lo contrario no es cierto:  
uno va solo en el viento  
y la noche es su altar.

Y el anhelo es su sacerdote.  
En un gran vestido azul  
se postra a sus pies.  
Y ya está lejos...tan lejos...

Tan lejos como mis ojos...  
perdidos en un bosque,  
juegan ciegos y muertos con el viento,  
y yo... estoy cansada y fría.

Los caminos no tienen final  
y mis días tampoco lo tienen.  
Y todos los árboles se estremecen.  
La lluvia pisotea los arbustos.

Voy, siendo una con la noche,  
y estoy tan sola como ella.  
La lluvia llora y el viento llora  
por mí... ¿o por ella?

### Collar de lágrimas

Los días sofocantes pesan llenos de dolor  
 inquieto y salvaje. En mí todo es tan frío,  
 tan vacío que la angustia me consume.  
 Las aves migran hacia el mediodía, ya han partido  
 tiempo atrás. Ya no veo ningún aster florecer,  
 las últimas mariposas huyen y el otoño  
 envuelve las montañas.

Estoy envuelta en anhelo, te anhelo a ti.  
 Mi canción de anhelo llena ardiendo  
 al mundo y también a mí.

La lluvia monótona murmura y acompaña  
 mi canto. Quien la escucha cantar y quien  
 se embriaga de dolor, también escucha  
 mi canción.

Sólo tú no la escuchas; ¡ay, si supiera  
 porqué! Y si mi canción se quiebra  
 tú permanecerás mudo y frío.

No te importaría si todos los arboles  
 te suplicaran: ¡escúchala! Pasas y apenas  
 me ves, como si no supieras mi sueño,  
 y ni siquiera te resulta difícil.

Pero la aflicción te palidece, como quien  
 entiende, como quien sofoca sus suspiros  
 y va cargado de dolor.

Y la pena está en tu rostro, en la canción  
 de tus labios. Será que perdiste la suerte,  
 ya nunca volverá y ahora  
 estás "liberado".

Pues bien, la suerte te pesaba mucho,  
 te precipitaste a dispersarla y ahora  
 tus manos están vacías, solo la soledad las llena.

Ahí estás, vuelves la mirada con  
 orgullo rígido y dices, sin creerlo,  
 "¡No me importa la suerte!".

Y entonces, cuando ya se ha marchado,  
 permaneces ahí y fijas tu mirada, y la deseas  
 con tanto ardor, la suerte ya no te da igual,  
 de repente has despertado.

Pero ya nunca volverá, pues no quieres llamarla,  
 ni aunque el vacío se vuelva tan pesado

que quiebre tu espalda.  
Así cargamos ambos la misma canción,  
Cada quién por su cuenta. Me coronan pesadas  
joyas de lágrimas, y a ti un diamante de anhelo.  
Y el viento nos canta el canto eterno  
de añoranza y renuncia, pero, aunque  
el anhelo te torture, ya no me llamarás.

### **Dime, sabes...**

Dime, ¿sabes cómo grita un cuervo?  
¿Y cómo la noche, pálida de horror  
ya no sabe a dónde huir?  
La noche no sabe, llena de miedo:  
¿es este su reino? ¿no es este su reino?  
¿es dueña del viento o es él su dueño?  
¿Y la avidez de los lobos  
no los prepara a matar?

Dime, ¿sabes cómo aúlla el fuerte viento?  
¿y cómo el bosque, pálido de horror,  
ya no sabe a dónde huir?  
El bosque no sabe, lleno de miedo:  
¿es este su reino? ¿no es este su reino?  
¿pertenece a la noche o a la lluvia?  
¿y no es la muerte con su terrible risa  
su máxima poseedora?

Dime, ¿sabes cómo llora la lluvia?  
¿Y cómo voy, pálida de horror,  
sin saber a dónde huir?  
Ya no sé, llena de miedo:  
¿es este mi reino? ¿no es este mi reino?  
¿es mía la noche o soy yo de ella?  
¿y no es mi boca, confusa y pálida,  
la que está llorando en realidad?

**Tragedia.**

¿No sientes cuando lloro por ti?  
¿Estás tan lejos en verdad?  
Si para mí eres lo más precioso,  
y por quién llevo la soledad.

Eso es lo más difícil: ofrecerse  
y estar consciente de ser superfluo.  
Entregarse por completo y pensarse  
como humo vano desapareciendo.

Añadido con tinta roja:

No tuve tiempo para terminar de escribir...

Mané Zaldívar

## REQUIEM PORTEÑO

*Sin embargo hubo un día  
que era yo misma  
el fuego*

Ida Vitale

En el cuadrado de la plaza de una ciudad sin nombre  
en medio de una nada construida al estilo europeo  
sobre un duro banco para transeúntes cansados, y  
mirando automóviles, parquímetros y gente apurada,  
lloras la tristeza de tierra húmeda y pan caliente  
que late inalcanzable en la memoria y hambrea el cada día.

Desde este punto de la plaza,  
todo es un gran solo lanzado por el viento  
que rebota en los cristales de las tiendas sin clientes,  
se monta en el gris caballo del héroe local  
y se devuelve raudo y agudo  
taladrando la bien constituida calavera.

Al interior del cráneo mediano, redondo, sin fracturas,  
que descansa sobre los huesecillos de ambas manos,  
armonios retumban a un ritmo magro sucio y seco,  
en sintonía con el paisaje de la polis al atardecer.

En el cuadrado de la capital del asado  
solo dientes de leche para comer y,  
la dura, en la mesa, hueso, solo hueso  
y bastante duro de roer.

Sola, sentada y sin nombre  
eres un leve punto del ágora  
que mira entre las piernas  
un tenue contorno de orina vieja  
y el cadáver de un zapato izquierdo.

## SEDA

Que calce anverso y reverso, sin espacios, sin asfixias  
con el roce justo y preciso de la prenda sobre la piel.

¿La felicidad se parece al susurro de la seda  
deslizándose cuesta abajo  
o más bien al silencio de la tela  
en su sereno reposo alrededor  
de los pies?

## MICROONDAS

No me hago problemas con el Tiempo que pasa,  
ni me hago cargo del río que fluye sin retorno  
y su agua que no se bebe la misma dos veces.

Me aterra en cambio esperar segundo a segundo,  
apoyada en el mesón contiguo al lavaplatos,  
que se caliente este plato de sopa de tomates,  
y oír al fin tres veces el pip, pip, pip  
mientras tu recuerdo que se escurre  
se congela dentro del refrigerador.

**Canto IX, MAR ADENTRO**

Mientras navega en solitario  
estrellas azuladas se instalan  
arriba, lejos, inmóviles

Sobre la superficie lisa de madera  
dentro del pequeño cuarto semioscuro  
garrapatea signos sobre una hoja de papel

Son breves palabras sin sentido  
confusas señales que flotan en la página  
como ansiosos peces en busca de alimento

Parece un pentagrama, una sombra  
olvidado canto de sirena  
piño de animales  
bajo el sol

¿A quién escribe estas señales?  
¿A troyanos, aqueos o feacios?  
¿A Circe recordando viejos tiempos  
o a la dulce Calipso en un renuncio?

A Polifemo o Tiresias, imposible.  
Uno tuerto y borracho, el otro, ciego,  
ya lo sabe todo, para qué

Esposa, hijos y amigos, lejos  
botella, tabaco, sudor,  
olas, viento y recuerdos

A la deriva navegando  
con un cielo que amanece,  
se encierra con resaca  
y teclea con un dedo

Estoy aquí y quiero estar allá  
allá estoy y quiero estar aquí

Si no es mi barco mi tesoro  
y no creo en dios alguno

Si dudo de la dulce patria  
 y tampoco es mi tierra la mar  
 ¿cuál es el puerto que me aguarda?  
 ¿el metro cuadrado de mis huesos?

Por el ojo de buey, solo agua,  
 agua ligera entre las manos

### **Canto XI, HIJOS**

Telémaco tiene hermanos  
 y una hermana  
 idéntica a la madre

Escriben al padre  
 repartidos en ciudades y puertos  
 de los cinco continentes

Uno está con depresión  
 no encuentra lugar para vivir  
 perdió a la novia  
 su autoestima anda por el suelo

Otro no quiere estudiar  
 es posible lo reprueben  
 lo expulsen de las aulas  
 Solicita dinero, por favor  
 En ese país del norte  
 hace mucho frío

La menor permanece en casa  
 aunque igual,  
 el tejido no es lo suyo,  
 tampoco la cocina  
 menos la paciencia  
 Recorrer mundo quiere,  
 como el padre

**GUARIDA**

Lamentablemente, definitivamente  
implacablemente, enamorarse  
duele

Siento peso y no aire  
cuando abro tus cartas

Mejor me encierro en el cuerpo de este tronco,  
mejor aún, me encierro en el corazón  
de este tronco en esta noche interminable  
y respiro un aire inmóvil y sofocante  
en el que solo queda el ruido del ventilador

Quizá al amanecer pueda ver el pasto  
que brota en la llanura  
alimentado por el Sol  
que en la noche duerme como niño  
mimado por Sagitario

Quizá mañana recupere la estrella  
de Júpiter que asistió mi alumbramiento  
y pueda ver el surco del sendero  
que Venus dejó en mi destino

**Canto XIX, RÍO**

Si despierto al pensar que duermo  
renazco de la inercia del río  
que fluye porque fluye

Si recuerdo el olvido  
en vez de la memoria  
rescato la ilusión de una luz perdida

El ardiente hielo quema igual  
que la deseada brasa

**Canto XXII, ANUNCIO**

Otra vez el flautista Tammuz  
sopla y renace la primavera  
Ulises está solo, está lejos

Con nostalgia, razona:  
Si en primavera las flores me muestran su color,  
quizás el verano me permita saborear un fruto

Con consuelo, mira el horizonte:  
En las flores del cerezo no estás tú,  
pero está tu belleza

**Canto XXIII, ÍTACA**

El encuentro no depende del oráculo  
de la fuerza del brazo y de la claridad de la mente  
ni de la casta sordera ante los cantos tentadores  
o de los territorios conquistados

Dependerá del cupo en la aerolínea  
para tomar un boleto de regreso a casa

## Lo innumerable

Jorge Fernández Granados

hay almas que atraviesan el tiempo  
como el dios mercurio el mensajero hay almas  
de metal que corren como el agua  
veloces y brillantes prisioneras de sí mismas  
incandescentes en la prisa donde estallan  
y cumplen (combustibles) su imagen en el paladar del fuego  
o aquellas otras translúcidas del agua  
que regresa agua que se agranda o hiela  
tras el flexible exorcismo de su forma hay almas señaladas  
para la destrucción  
y hay otras que fueron extraídas de la infancia del aire  
tal vez únicamente para atravesar el mar con una carta  
son otras  
inolvidablemente imperfectas  
e inagotables almas que trabajan  
para templar el metal de las edades  
porque a fin de cuentas nadie será inocente  
en la historia que traman las estrellas

§

nadie nada nunca  
es inocente en la historia  
final de las estrellas

pero los innumerables confinados en ese fondo amargo  
 donde habita la oscurecida  
 mitad del cielo y la trizada cicatriz  
 de un dios fosilizado siglo a siglo en sus miradas los innumerables  
 asistentes a la cita del sí  
 los insepultos

ellos emergen ellos nadan ellos miran y consuman  
 lo que de la tierra vive y recomienza pero matan  
 han aprendido el arte de la muerte para que la materia sin fin se reconstruya  
 no en la llamarada huyendo sino en la siguiente cifra  
 de la llamada

pues son distintos los destinos  
 e interminable el azar de las vidas  
 me apuro a nombrar  
 por lo menos el río  
 el innumerable río de las existencias y las cosas  
 donde transitan los cuerpos ahogados de la mano  
 de un cuántico dios indiferente  
 de un deán dudoso que administra la demente animación la rueda de  
 fuego de brazos estelares la muerte maquinaria  
 del mismo enorme amor indiferente  
 que a un solo tiempo prodiga y sobre el que edifica y bajo el que aniquila

finalmente supongo se trataba de dudar un poco  
 y reunir  
 frente a todo prejuicio o advertencia las señales de lo vivo  
 oír  
 en una gota el final de la lluvia y en un relámpago el embrión de la  
 tormenta  
 oír  
 el brillo fugitivo y secreto del agua

finalmente supongo se trataba de creer un poco también  
 menos en lo ancestral que en lo evidente  
 menos en lo heredado que en lo vivo  
 y no negar cada día la evidencia de lo invisible

## §

óyelos

ah paraíso pasan con su monodia defectuosa con su áspero ruido callejero  
llamando con algo semejante a un gruñido que araña el aire con la brújula  
de su ánima de su penosa ánima de harapos a las puertas del cielo

óyelos pasar

no es sino la disonancia en la calle del creciente del acosado animal del  
grito  
no es sino asonada de dobladas sombras atragantado mal humor de  
multitudes y tambores (otra voz) de sudor y paciencia y oxidado aliento  
no es alarma ya siquiera sino atomizado filo capaz de abrir el cascarón  
del orden poco a poco por millones de fisuras hasta oírse  
en el enjuto corazón de un dios que no aparece

oye sus pasos incontables

pues pobres han de ser los sueños de su vida pobres  
han de ser los oros de su boca  
entregada al pan y la sal del colectivo silencio al disculpe al gracias y al  
latón de una trompeta  
pobre como el volumen repentino de su ruido urgente y monedero  
abierto al sol indiferente que cae sobre el asfalto no con lo mordiente de  
un denosto sino más bien con lo moroso de un redoble

óyelos llenar de ruido el aire usual de la mañana

y por su amordazado paladar de música pasan también  
sus días ambulantes y apurados pasan sobrantes  
en la mesa del reposo y la abundancia  
pasa sin prisa su jornada de gitanos  
pasan sin prisa sus espectros subterráneos

...Porque ésta era una guerra  
entre la razón y el sueño...

## **Caminos**

**Jorge Wiese Rebagliati**

*Uno*

### VEGETACIÓN DE LOMAS

También es posible pasear por Lachay en agosto.  
Entre Chancay y Huacho,  
los espacios a ambos lados de la Panamericana  
prolongan con pocos matices  
los pobres grises del cielo.  
Todo cambia en la entrada:  
la vegetación de lomas  
–la pradera de asfódelos–  
extiende su verde interrumpido  
por los rosas, los lavandas, los fucsias  
–aquí y allá, algún amarillo–  
de humildes floraciones.  
Llegamos. El guardián nos enseña el mapa  
y nos anima a subir.  
Escogemos la ruta de la tara,  
aunque –como queremos pasar por el puquio–,  
decidimos caminar también  
por parte de la del zorro.  
La cornisa del sendero solo permite  
a uno o a dos a la vez,

pero al principio  
hacemos camino casi solos,  
o sea que no importa mucho.  
Salvo la música aislada de un gorrión  
y los vuelos ágiles de las santarrositas,  
solo somos nosotros, el sendero y el paisaje.  
La niebla baja lo envuelve todo,  
de tal manera que poco más allá de lo inmediato –  
heliotropos, calabacines (¿serán ñajús?),  
tabaco silvestre-  
de un fondo indiferenciado  
–las sordas humedades–  
surge primero una sombra  
que solo luego, cuando nos acercamos,  
reconocemos como ramas sin hojas,  
tronco: el garabato tenso de un árbol.  
Dependemos solo de la mirada:  
la vegetación epífita  
de hierbas y de hongos que se aferran  
al tronco y que reproducen en él  
un Lachay mínimo,  
las gotitas de agua que cuelgan  
de las ramas  
como si sus frágiles mundos  
fueran las flores de un arbusto bajo,  
aparentemente seco,  
son solo eso: nuestras miradas.  
Las cosas aparecen y se van.  
Caminamos. Dos grandes moles de granito,  
apoyadas una sobre la otra,  
nos hacen puerta.  
Pasamos. Caminamos. Subimos.  
Un mirador desde donde no se ve nada  
sirve para demostrarnos  
que nuestros rostros  
son el único testimonio del mundo.  
De pronto, te alejas.  
Has reiniciado el camino  
antes que nosotros:  
en lo alto, solo una silueta  
casi borrada por la niebla  
y, luego, solo la bruma cerrada.  
Apuré el paso,

pero todo estaba tan incierto,  
 tan a ciegas,  
 que te confundí varias veces  
 con una piedra o con un árbol.  
 Al final, te encontré.  
 Estabas esperándome.  
 Esperamos al grupo. Bajamos todos juntos.  
 Se oían a lo lejos  
 voces de niños, instrucciones de padres,  
 alguna música perdida:  
 las señas cotidianas  
 de que estábamos  
 regresando al principio  
 y de que nuestro viaje terminaría  
 -¿fuimos negligentes?, ¿hicimos lo que debimos?-  
 allí donde había empezado.

*Dos*

[W.A. Mozart, *Abendempfindung an Laura*, K.V. 523]

*A María Clemencia  
 A los amigos reunidos en Potsdam*

El día se va  
 por los altos aires de las arboledas.  
 Nuestros pasos en la grava  
 y algunas voces desperdigadas  
 convierten al silencio  
 en un fondo asordinado  
 que recoge en sí a todo el parque  
 de Federico  
 (también a nosotros).  
 A lo lejos,  
 el rumor de un hilo  
 que se despliega  
 contra esa nada intermitente  
 busca envolver el mundo

sin tocarlo.  
Más cerca,  
tu voz nos inunda  
de planeta, y alrededor  
de ella, todos nos volvemos,  
armónicos,  
círculos concéntricos  
de tus tonos,  
hasta que, sobrecogidos por ellos,  
atisbamos el fondo turbio de lo que somos:  
horas doradas  
que se van bailando  
y solo nos dejan  
    las cenizas esparcidas  
de su memoria.

Silvia Goldman

**un poema**

un poema puede ser una casa  
una cama donde echarse a leer o a descansar  
un plato servido en la infancia  
su tierra dura hasta las manos  
la hondura con que caemos en él  
un poema puede ser una boca cerrada  
y el cielo adentro  
un poema puede atravesar con nosotros un pueblo y dejarlo solo  
o quedarse solo y sin el pueblo  
un poema puede ser lo solo de ese pueblo  
un poema puede ser una madre  
y la forma en la que dice su catástrofe  
su labio tenso  
la manera en que nos miramos en él  
la manera en que nos hacemos en él  
un poema puede ser una mujer  
y no saber qué hacer  
puede ir hacia esa mujer  
entrar en esa mujer  
un poema puede esperar a esa mujer  
tener manos y tocar las manos de esa mujer  
tener cuello y rozar el cuello de esa mujer  
un poema puede ser otra mujer

lo que va a hacer  
 lo que podría hacer si el poema la espera  
 si ella lo espera puede ser éste el poema  
 un poema puede tener piernas  
 y no poder correr  
 un poema puede ser alto  
 subir con nosotros o levantarnos  
 un poema puede tener techo  
 y puede ser lo único que quede de nosotros  
 antes de tocar el suelo

### nocturno del hueco

dame tu mano congelada  
 tu frío horizontal quebrándose  
 la puerta donde dejamos los conejos  
 dame tu mano congelada y tu leche rancia  
 tu leche rancia en tu mano congelada  
 no, mejor no me la des  
 volvamos donde los conejos  
 tiremos la puerta  
 quebramos su paz  
 recordemos  
 cantemos  
 cantémosles a ellos  
 sobre ellos  
 trepados a su miedo  
 tapando nuestros miedos  
 pidámosles perdón  
 perdonemos  
 perdonémonos  
 ¿me perdonás?  
 te perdono

"yo me tomo tu sed" dijiste un día  
 eras tan chiquito que en tus dientes había pesadillas  
 y ellas crecían  
 yo me tomo tu sed dijiste un día  
 mientras yo juntaba esos dientes y los llevaba de paseo  
 eran perros

yo los sujetaba pero ellos mordían  
 hacían cavidades en mis mejillas y luego corrían  
 yo los seguía pero solo llegaba a tocarles el ladrido  
 anotaba su sed  
 hasta que vos llegabas con el agua  
 pero en mi boca no había puertas  
 ¿te referías a mi sed  
 a esa hambre de madre de la hija sin madre?  
 ¿cuánto dura una madre?  
 ¿cuánto dura una madre con hambre?  
 ¿qué le pasa a la boca cuando le falta una madre?  
 ¿se seca o se desplaza hacia su hambre?

Yo me tomo tu sed puede decirle un hijo a su madre  
 ¿qué sed?  
 ¿de quién la sed?  
 Como si mi leche no fuera suficiente  
 Como si mi leche no fuera  
 ¿es mi leche?  
 ¿es suficiente?  
 ¿es mía?  
 ¿la querés?  
 ¿la tomás o te recordás tomándola?  
 ¿cómo se llega a los bordes de la infancia?  
 ¿qué bote, qué pies, qué tren nos desplazan?  
 ¿qué luz qué voz qué animal se queda afuera  
 para que podamos habitarla?

Cuando me dijiste “mami, a veces la voz se va hunting”  
 fue tu forma de encontrar las palabras que yo buscaba en silencio  
 tu forma de decirme que ahora podía bajar los brazos  
 que solo estábamos vos y yo  
 tu voz y mi voz  
 sin la manada  
 que podíamos tirarnos abrazados  
 esperá haceme un hueco en el nocturno de tu pecho  
 dame tu mano y  
 el agua en la que mueren los conejos  
 ¿los oís?  
 ¿los oís caer de espaldas en el agua?  
 ¿oís el deseo de su huida hacia el bosque?  
 menos la huida, menos el bosque  
 solo ese ruido del agua en movimiento

y el hueco mudo en su elefante  
como un niño en la lluvia todavía  
y su hermosura suficiente para el tiempo  
¿cuánto dura un niño?  
¿cuánto dura un niño en un poema?  
¿cuánto dura el niño que cae en el agua de este poema con hambre?

### lo que soy

papá dice que soy una yegua  
"sos una yegua"  
y cuando lo dice parece que le crecen como verdad los labios  
"me moriré sacándome yeguas" digo yo  
que soy n-yeguas  
papá piensa que tiene razón  
"tengo razón"  
lo piensa con esos huevos llegados de la rabia  
que lleva en los ojos  
los míos son como los de mamá  
en la cédula le pusieron "tez trigueña" y la que se armó  
mamá parece que fue otra yegua  
"era una yegua"  
papá dice que si soy menos yegua es porque quiero algo  
y la verdad es que es cierto  
siempre que quiero algo me saco una yegua  
espero que cuando sea vieja se me acaben las yeguas  
pero las imagino volviendo  
y a mí estirando las manos llenas de pasto.

**no a lo Vermeer**

me abrías  
¿te acordás?  
como si fuera naturaleza muerta  
una cebolla en la mesa  
un haz de luz que ya la corta  
como se cortan las sombras del paisaje  
te portabas  
¿te acordás?  
tenue detrás de mi boca  
y su grueso chorro de silencios  
no a lo Vermeer  
porque entonces la luz  
se habría zanjado en la pulpa  
y habríamos pensado que ahí debía quedarse  
reclusa de su hambre  
pero el hambre aleteaba entre nosotros  
no a la altura de la mesa  
donde el pan era un perfil entre los cuerpos  
sino abajo más abajo  
donde nos veo  
alzar los tobillos a un nido de vocales  
que no van a ningún lado  
tampoco al ruido  
¿si me lamo esta luz prestada  
te oscurezco?  
¿si te oscurezco  
es porque me lamo esta luz prestada?  
¿qué es lo que pasa debajo de la mesa  
lo que viaja, la migaja que guardamos para cuándo?  
Si hoy no somos más que pájaros  
y nuestros picos nos punzan la piel para algo  
¿qué es lo que nuestras alas levantan?  
¿por qué lo ponen en la mesa,  
desordenan su pobreza?  
Si hoy no somos más que pájaros  
y hacemos viento en la piel  
para que los dedos sepan cuándo correr.

**el golpe**

mi padre llega desde el balcón  
viene de una palabra que expulsamos  
nos deja su voz que se derrama  
y este líquido partiendo en dos la mesa

¿El deseo de una ausencia  
se asemeja a la voluntad de lo que no tenemos?  
¿cuántas manos deben asistir  
a la caricia para repartirla?  
¿qué parte de la mesa soporta el golpe  
que volteó al niño en el parque?  
¿qué queda atrapado en el alambre?  
¿en qué parque fue  
en qué padre?

**puntas básicas**

en el amor hay puntas básicas  
hay puntas posibles  
y no hay puntas  
hay por ejemplo la pierna que se ve por primera vez  
así como hay los ojos que la ven moverse por primera vez  
hay puertas que se cierran  
porque las queremos abrir  
y hay un abrir posible en ciertas puertas  
hay las manos aprendiendo el roce de los cuerpos  
y hay respuestas rotas en el cuerpo  
hay una cierta militancia de las puntas  
y hay no puntas  
pesadas como puertas  
hay un centro del amor  
y hay una separación en ese centro  
hay los pájaros idos  
los nudos  
calientes en sus nidos  
también el frío  
todo lo que espera el amor es un tiempo para crecer y anidar

como cuando decís mi nombre y el cuerpo se pone filoso en las  
 puntas  
 y me abro en las puertas  
 y hago varios recorridos hasta llegar a vos  
 a tu voz  
 a su pregunta  
 en un agua salada yo tocaba tu punta  
 una persona y otra  
 no son sus puntas  
 ni sus puertas  
 son la quietud y el movimiento  
 del agua en la única flor  
 erecta en la mesa

### **alguna caliente claridad**

al principio de la nitidez se tiene miedo  
 de no saber qué hacer ahora en la ensalada  
 nuestra propia sombra asándose en ese mediodía  
 de conejos silenciados  
 toda nitidez tiene su lugar en una boca haciéndose  
 asarte que abre tu intención de no saber clarear  
 sombra a la que no le decís nada por su piel de conejo  
 esta noche no es más tarde  
 si es que tanta nitidez permite  
 alguna caliente claridad

lo dicho entonces

*-cocinémonos al alba*

**umbral**

es un mimo una desazón en el cuerpo  
él escucha la ira lo que deshace el poema  
abajo los tiempos pasan pero no se bifurcan  
la soledad es un piso suave  
es un piso suave la soledad  
hay que pisarla  
dejar que el pez haga frío que caiga  
que entregue su dureza a las sábanas  
que la lengua se amarre a su celo  
y la oración que haya en el gesto se relaje  
que el dolor no sea rezo sea roce  
que sea roce el dolor en un piso suave  
sea verso  
que ate los labios con hambre  
que empuje hacia arriba  
con piernas  
que van hacia otra parte  
un olvido definitivo es otra parte  
un lugar es más no es otra parte  
una puerta  
los hijos que entran a la madre  
el pan que pasa bajo el brazo  
esa paz  
nada que hacer con el umbral  
más que comenzarlo  
colocarle en el adentro aquellos pasos

**La civil intervención y otros poemas (Bayamo, 1983)**

**Javier L. Mora**

Ah, sí.  
En el día  
del Gran Aburrimiento  
(a la hora  
del  
degüello  
en la que  
no  
llegaste)  
todo  
lo que hice  
fue  
pasar  
por ese sitio  
donde  
SE LIMPIAN  
CALIBRAN  
COMPRUEBAN  
BUJÍAS—

**La civil intervención**

Si es cierto  
que no estamos  
más que  
a la entrada  
(y no hay  
más entrada que  
la salida)  
entonces  
qué hago aquí  
donde  
nada compongo  
ni proyecto  
ni mi torpe lenguaje  
participa  
de una idea  
que  
nunca  
dije  
yo.

**Sala siglo XX: *garbage***

La  
mano  
de un obstetra  
estirando  
(con sorna)  
residuos  
de un feto  
(amputado)  
a la basura.  
Y allí  
(como en  
el-e-je-r-ci-c-io  
de un mudo  
que intenta  
parlotear)

el proyecto  
de  
las  
r-  
evoluciones.

### **Estilo memorándum**

Como aquel viejo y famoso de los Sacco y Vanzetti:

salir  
y  
ver  
qué hacer saltar  
en algún  
punto  
cuando todo  
lo demás  
todo lo demás  
(todo  
lo  
de  
más)  
  
no  
haya  
  
funcionado.

**Kurt Vonnegut today**

jamón serrano  
 o de parma  
 2 huevos para tortilla  
 queso blanco conservado  
 queso compacto—  
 etc.  
*mozzarella* (quizás)  
 ajíes  
 cebolla gruesa  
 tostadas  
 pan de centeno—  
 etc.  
 café serrano  
 o *lavazza*  
*brioche* (o bien  
*panettone*)  
 leche entera  
 mantequilla—  
 etc.  
*spremuta d'aracia*  
*cuor di mela* (two packs)  
 frutas (de primer  
 orden)  
 mermeladas  
 jalea—  
 etc. etc.  
 etc.

(Paréntesis:

solo en telenovelas, donde a menudo existe algún proyecto libre, se  
 visiona otra cosa de estos actos: una experiencia fuerte. Hay allí otra  
 prolongación de la realidad, apenas entrevista por nosotros. Entonces  
 te lo dije: había algo, apenas entrevistado por nosotros...

y aquí está.)

### El elemento óptico

Yo siempre me detuve como Hemingway E.  
 frente al Atlantic Sea  
 o como un Averroes solo y arrepentido  
 junto a una quinta extraña en Marrakech  
 a mirar las favelas sinuosas  
 que se alzan en la Morro's Old Way  
 y serpentean firmes y acumuladas sin espacio  
 asfixiando la piedra contra el muro  
 cerca de la avenida  
 acosado de fiebre y esplendor.

—*Porca miseria* —dijo el pavo.

—*Porca miseria* —dijo el pato.

Ciertas lesiones circulares son realmente difíciles  
 de obtura

### Colisiones: sobre la expresión (práctica) del origen de las especies y la teoría (económica) de la ley de selección natural

Uno de esos autos de renta para turistas.

Ellas (tres) miran al conductor mientras se animan—

“Ese negro  
 es un blanco de ojos azules” —dicen.

Con la dura intensidad  
 que comunica un puñetazo  
 en la cabeza.

[...] que constituyen algunas (re)flexiones en torno al problema de la naturaleza del resto en el proceso de reacción entre un elemento y otro ya fijados por Mendeléiev y la analogía implícita que se produce del resto y el espectador donde la ley que afirma (Mendeléiev!) que las propiedades de todos los elementos son funciones periódicas de sus masas atómicas o corpo-subjetivas es necesariamente una ley de posesión

(AUNQUE PODRÍA SER ESTE EL POEMA:)

Un Mirage

es un avión francés tripulado por 1 solo piloto individual de ala delta con una longitud comúnmente de 15 metros aproximados y una altura de 5,30 un peso al vacío de 7 600 kg y uno máximo al despegue de 17 000 que alcanza una velocidad operativa de Mach 2,2 (o sea: 2 350 km/h) cuyo techo de servicio es de 17 000 m (es decir: 56 000 pies) y que finalmente desarrolla una ascensión al aire de 83,3 m/s...

**mirage** (fr.): espejismo...

**número Mach:** velocidad de un objeto con respecto al medio que lo rodea, dividida entre la del sonido en ese mismo medio (1 223 km/h) y bajo las mismas condiciones. Por tanto, una velocidad de 1 223 km/h se designaría como "Mach 1". De manera que un avión que vuele a Mach 2, p. e., tiene una celeridad dos veces mayor que la del propio sonido...

oh! la Stein!

un mirage es un mirage es un mirage...

Tú fuiste, en cambio (todo el tiempo), mucho más rápida.

## La forma de los muros

Thomas Harris

*La vida a veces toma la forma de los muros*

*Efraín Barquero*

### BAJO LA SOMBRA DE UN MURO ENCALADO

Bajo la sombra de un muro encalado,  
entre las consignas eróticas, apenas nos  
rozábamos los cuerpos. No sé si previo a todo  
ya estábamos condenados. Había más cuerpos  
entre nosotros, no sé si muchedumbres,  
pero no estábamos solos. (Yo entonces recordé  
que Genet quería que la representación teatral  
de *Las sirvientas* fuera personificada por  
adolescentes pero en un cartel que permanecería  
clavado en algún vértice del escenario se le  
advertiría al público la investidura y la ficción)  
pero no estábamos en el teatro: yo quise tomarte  
el cuerpo en la oscuridad; había más cuerpos  
entre nosotros, no sé si muchedumbres; los cuerpos  
tenían ojos los cuerpos no tenían ojos: jamás sabré  
si había ventanas o si estábamos a la intemperie;  
es una barraca como las de Treblinka dijo alguien,

pero yo escuchaba como en onda corta los sonidos de la ciudad. Nunca sabré si hubo una ventana, pero se filtraba sobre el muro blanco el fulgor verde de un aviso luminoso y en el delirio que acompaña al amor, en el delirio impune en que terminábamos todos, comenzamos a imaginarnos cosas: yo, en la penumbra, te abrazaba el cuerpo pensando que te abrazaba el cuerpo en la claridad: el letrado luminoso verde del Hotel King sobre el muro era el único sol.

### FRENTE A UN ESCENARIO VACÍO

Estábamos en el teatro. No estábamos en el teatro. El teatro era la ciudad y la ciudad era el Mundo. Pero el mundo era una barraca como las de Treblinka. Esas sirvientas que nos traen la comida son adolescentes rubios disfrazados de carceleras dijo alguien, entre la muchedumbre, porque estábamos en el teatro; pero no estábamos en el teatro: estábamos en la ciudad y el letrado luminoso verde del hotel King era el único sol. Igual yo escuchaba los sonidos de la ciudad como en onda corta, en la lejanía, tras los muros blancos. La vida tomaba la forma de los muros y el letrado luminoso verde refractaba sobre la forma de los muros, como único sol. A veces, por las noches, desaparecían aquellas refracciones enrarecidas, porque llovía. Pero siempre llueve en Concepción. Entonces todos somos prisioneros lívidos, empapados, porque Chacabuco 70 está llena de goteras y todo el edificio se llena de agua, tanta agua. Pero no estábamos en Chacabuco 70. Nuestro Mundo es una barraca, como las de Treblinka dijo alguien entre la muchedumbre empapada; pero no estábamos en Treblinka. Estábamos en el teatro: en Chacabuco 70: un cartel que permanecería clavado en un vértice del escenario vacío se lo advertía al público.

## EL LUGAR DE LA TRAGEDIA

Inscribíamos en los muros, como primitivos cristianos  
mensajes de dolor, peces agónicos como éramos en la lluvia  
que se filtraba por los techos agrietados de Chacabuco 70  
como los desgarrones de cada desgarradura abierta en  
cada cuerpo que deseaba y no podría saciar  
esos deseos, porque el tiempo, porque la lluvia, porque los muros  
porque la amenaza, pan ácimo  
de cada día, líbranos señor de los subsuelos te rogamos  
de los subsuelos de los hoteles clandestinos,  
líbranos de por un día una noche o un instante  
como el del orgasmo tan ansiado  
líbranos de estos muchachos rubios rapados investidos  
de carceleras que nos conducen como en Treblinka  
no sabemos bien adónde, porque los murmullos de las  
muchedumbres  
no nos dejan dar con la verdad si hay verdad si hay  
piedad, si existes, señor de los subsuelos de nuestras mentes  
ya tan ateridas y los sueños, sobre todo los sueños  
o no son sueños, son representaciones teatrales donde San Genet  
es el Dios y las carceleras esos muchachos rubios rapados  
investidos de *Las sirvientas* que sirven al poder indecoroso  
de las luces, las tablas y la representación,  
aunque nos lo hayan advertido 7 veces 7  
que son sólo impostura y representación: porque estamos en Tebas  
porque estamos en el teatro de la ciudad de la Tragedia y sus  
márgenes  
aunque la ciudad y sus márgenes y la lluvia  
sea nuestra única realidad, sólo representación:  
arte y más arte, pero un arte fétido,  
el arte de estos años crucificados, el arte  
de este tiempo de comediantes y mártires  
bajo la lluvia inclemente que no cesa de empaparnos  
esa cosa inexacta que algunos por acá, en la barraca, susurran  
dicen, alma.

## TODOS LOS MUROS ERAN ENCALADOS EN NUESTRAS CIUDADES FANTASMAS

Era Tebas el lugar de la tragedia y no estábamos en Tebas. Era Treblinka el lugar de la comedia y no estábamos en Treblinka. Bajo la sombra de un muro encalado y su tapiz de orín, de barro, de consignas eróticas. (Yo entonces recordé que Genet quería que la representación teatral de Las sirvientas fuera personificada por adolescentes pero en un cartel que permanecería clavado en algún vértice del escenario se le advertiría al público la investidura y la ficción) No estábamos en el teatro: había charcos de aguas muertas una esquina intransitable. Los cuerpos estaban muertos los cuerpos no estaban muertos. El aviso luminoso verde del Hotel King era el sol. Estábamos en nuestra propia ciudad no estábamos en nuestro propio ciudad. Las ciudades eran ciudades fantasmas. Los muros encalados signos del silencio. Por las noches comenzamos a imaginarnos cosas: los miserables mecanismos del sueño se oponen al horror; un cartel que permanecería clavado en algún vértice del escenario se lo advertía al público.

## TU OJO, LOS MUROS

Sólo el arte que conmueve nos era permitido.

En el muro blanqueado a la cal nos pusieron un recorte de revista vieja, una reproducción resquebrajada de los aquelarres de Goya, quizá como una manera de invocar nuestra razón. En el muro blanqueado a la cal los sacrificios de niños pintados por Goya, como una diapositiva de horror. Yo mismo, al comienzo, me tapé los ojos hasta que me fui acostumbrando a la oscuridad.

Tiempo después se lo llevaron y fue entonces cuando vi en tu pupila oscura y plena en el ojo huero de la bruja y mi risa en la máscara y en la carcajada de un íncubo y vi a mi hijo en los pellejos pegados al hueso del niño ofrecido en

sacrificio.

Al tiempo se lo llevaron y en su lugar sólo quedó el trozo de muro más limpio que el resto. Pero yo la seguí viendo, la misma plasta de sangre oscura, y yo no te dije nada porque sabía que tú también lo veías. Podíamos llegar a pensar que mientras dormíamos se introdujeron en silencio para volver a ponerlo y así hacernos creer en la realidad el espejismo.

Una voz en off dijo el horror está en el ojo,  
Una voz en off dijo el horror está en la imagen.

## LOS CUERPOS SOBRE EL MURO

Sobre el muro encalado, proyectaban por la noche un cuerpo hecho a trazos, a rayas, configuraciones desmembradas de pintura o carbón.

Una voz en off que provenía de la proyectora repetía átona la palabra cuerpo, la palabra desmembramiento, la palabra aullido: la imagen, intermitente, era ya un close-up del gesto desdentado del rictus, ya de los trazos crispados del torso, ya de la pintura o carbón dolorido del vientre. La voz en off no cesaba su letanía de palabras: la palabra miedo, la palabra espasmo, la palabra imposibilidad.

Nosotros, que habíamos tenido acceso a la cultura, sabíamos que proyectaban sobre la pared los aquelarres de Goya y al reconocimiento siguió el miedo y el presagio. Pero todos mirábamos en silencio y a la palabra cuerpo nos palpábamos el cuerpo, a la palabra aullido, enmudecíamos de horror y a la palabra imposibilidad nos reconocíamos en esos cuerpos desmembrados por la imaginación.

Una voz en off decía la verdad está en la imagen.  
Una voz en off decía la verdad está en el ojo.

Duró poco más de una semana, por las noches: a la palabra cuerpo nos tocábamos los cuerpos, a la palabra desmembramiento nos buscábamos los unos a los otros con

desesperación; a la palabra imposibilidad, nos reconocíamos en los cuerpos desmembrados por la imaginación.

## TEATRO DE SOMBRAS

Pero estábamos en el Hotel King: proyectadas  
sombas chinas marionetas actores agónicos sobre  
sobre la ilusión derruida de este mundo  
proyectado sobre los pálidos muros del Hotel King.  
Las imágenes habían abierto una escalera oscura,  
colgante sobre un tiempo impregnado de humedad ventral  
y presagios. Nos abrieron una escalera al frente  
para que ahora, anhelantes, ascendiéramos por ahí.  
Tu cuerpo era un fulgor tenue en la densidad de la  
escalera y yo te seguí porque tú parecías abrir  
la espesura de lo oscuro con su ensoñada complexión.  
Las puertas se abrían las puertas se cerraban.  
Los pasillos subían hasta en entretecho multiplicándose por las  
cabeceras de los catres. Había más cuerpos entre nosotros  
no sé si muchedumbres, pero no estábamos solos.  
Los cuerpos en los catres no estaban muertos.  
Los cuerpos en los catres no estaban vivos.  
Jamás sabré si hubo una ventana, pero se filtraba  
sobre los muros pálidos el fulgor verde de un letrero  
luminoso. Y en el delirio que acompaña al amor,  
en el delirio impune en que terminábamos todos  
comenzamos a imaginarnos cosas.

## LOS RETRATOS DEL HORROR SOBRE LOS MUROS DEL HOTEL KING I.

El silencio fue la arquitectura del Hotel King.  
Los goznes, gargantas, placer, un gesto torvo  
de agonía suprema. El agua escabulléndose por los  
desagües, encarnaciones líquidas de nuestros cuerpos.  
La luz de las ampolletas se diluía en el aire  
cargado de noche exterior. Yo pensé en huir por  
la escalera que parecía dar al entretecho, tal vez,  
allí, se abriría, límpido el cielo: fue cuando  
se abrió la puerta de la pieza número 6, de un golpe:  
el catre de bronce y el velador vacío adosado al

muro pálido junto al retrato en blanco y negro del victimario y su víctima: sobre el piso, el polvo, la leche de la muerte coagulada los papeles confort sangrantes aventados muertos también sobre las tablas el polvo las secreciones el semen. Fue cuando se abrió la puerta de la pieza número 6, de un golpe, como un desfase, y se crispó una cortina y se entornó una ventana, como una mueca anonadada, de oligofrénico: fue cuando se abrió la puerta de la pieza número 6.

## LOS RETRATOS DEL HORROR SOBRE LOS MUROS DEL HOTEL KING II.

El Hotel King. Está muy oscuro.  
 Ya no se ve tu cuerpo. Los muros están resquebrajados.  
 La humedad del cielo raso desciende  
 hacia nuestros cuerpos espantados. Está  
 oscuro, tan oscuro. Entre las figuras de los muros encalados  
 asoma la tierra, ancestral, húmeda, aun oliendo a humus.  
 Fuera del Hotel King, en la Plaza Isabel la Católica,  
 vimos herrumbres de viejas locomotoras, trenes fantasmas,  
 y la humedad de siempre, la lluvia constante, el agua inundándolo  
 todo,  
 la estéril cortina de lluvia de siempre en Concepción.  
 Entre el aguacero, ni sabemos bien desde dónde,  
 un aullido y otro aullido no interrumpen la lluvia,  
 la muerte por agua, la pueblan, como las estrellas a la noche  
 cuando por fin escampa.  
 Los trenes muertos se han sedimentado con los muros del Hotel King.  
 Nosotros, entonces, por puro miedo y la calentura que da el miedo  
 nos apiñábamos como primates,  
 virando la persistente lluvia en el húmedo himeneo de la tribu.  
 La luna, cuando aparece, es el ojo del cíclope o de un tren fantasma  
 en las ruinas de la memoria,  
 como una jeringa de ácido venas adentro,  
 cuerpo abajo hacia la mente dañada: ahí, emergen en la cabeza rota  
 de una puta de 12, jeringas usadas, conchos de ácido,  
 restos resecaos de neoprén. Está muy oscura esta noche.  
 Y en la noche, entre las sombras, un grito y otro grito,  
 no interrumpen el silencio, lo confirman, lo pueblan,  
 como nuestros cuerpos a la muerte.

**LOS RETRATOS DEL HORROR SOBRE LOS MUROS DEL HOTEL KING III.**

Dejamos, dijo el phantasma, el Hotel King  
a la hora del Lobo.

Fuera, en las calles de la ciudad,  
todo ardía en un crepúsculo turbador e  
interminable.

Todos los letreros de neón de la ciudad se crispaban,  
chisporroteaban, en un rojo  
no sé si de sangre o de deseos,  
de deseos de rojo, de que todo se tornara,  
por fin rojo, como la peste,  
como en la Máscara de la muerte roja de Edgar Allan Poe:  
todo el rojo ya no sé si de banderas o de vino,  
porque todo se derretía en guirnaldas de cobalto.

Dejamos, dijo el phantasma, el Hotel King a las 2 P. M.,  
la hora del lobo.

El agua estaba inmóvil en los charcos

y los charcos espejeaban un cielo amplio y estrellado.

Dejamos, dijo el phantasma, el Hotel King a la Hora del Lobo.

Pero como todo transcurría en un teatro, en el lugar de la tragedia,  
en Tebas o en Teblinka, estábamos prote-  
gidos por la ficción,

y sólo a lo lejos, lejos, se escuchaban las crepitaciones

de este incendio que nos quemó el pan a las puertas del horno,  
crujiendo por todas las calles de la ciudad,

abrazando cementerios y bosques, cuerpos y callampas, pero como  
todo transcurría en el Hotel King, dijo el phantasma,  
las llamas no nos podían abrazar .

## EPIGRAMA DE ESTA MUERTE

Entonces, los prisioneros  
cantando vamos al baile vamos al baile de los que sobran  
y *Las sirvientas* de Genet coreaban vamos al baile de los que sobran  
entonces íbamos caminando en fila y cantando hacia un túnel  
que olía a ceniza a cenizas  
sobrábamos parece, somos las sobras  
parece  
de este tiempo,  
pero cantamos, de más, cantamos y bailamos  
rumbo a un túnel  
huele a ceniza,  
huele a cenizas

## BALDÍO

Son siempre cargados de imágenes reiteradas  
los crepúsculos en los baldíos. Sin forma humana  
en pura tierra modelados, en pura lluvia desmoronados,  
extendidos en puro barro y en desechos vegetales  
desprendiéndose de las laderas donde no baña esta  
porción de mundo el sol, donde refracta la pura  
agonía del sol, la pura fala de forma humana  
en los lugares señalados.

La Historia termina en los baldíos. Nuestras pupilas  
ensanchaban la agrimensura del espacio y la boca  
balbucía un deseo entrecortado, a lo más la mente  
imaginaba un cuerpo imposible en la disociación  
roja del sol y la tierra.

Son siempre cargados de imágenes repetidas  
los crepúsculos sobre los baldíos. Nuestros cuerpos  
se densificaban con la sombra advenida, se hacían  
vegetal con los vegetales podridos, se mineralizaban  
en el instante vacío de la noche, adherían a la  
dispersión del humus en guedejas blancas hacia el  
agujero de la noche; o aguardaban, como si de los  
zócalos de la noche se derramaría esa agua final  
de la que no hablaban las imágenes, esa agua final de los  
mitos y de los sueños que restañaba con la limpidez  
de una nueva forma humana los lamparones morados  
de nuestros cuerpos.

## El pasado sabe esperar

Gabriela Mayer

Hasta que murió su mujer, a Fernández ni se le ocurría pasar las tardes con otros jubilados en la plaza. Porque cuando estaban los dos juntos, las horas se iban rápido. Entre el almuerzo, la siesta, los mates en la cocina, cualquier pavada en la televisión. Marta era una conversadora inteligente. No hablaba todo el tiempo, sino en los momentos oportunos, solo si el silencio se extendía demasiado.

Marta había inventado un juego que a ella le encantaba y a él no le despertaba mucho entusiasmo. Consistía en armar teorías creíbles sobre los vecinos. Por ejemplo, su mujer decía: "El del 2ºG es bancario, porque sale siempre de traje". O: "La del 5ºA se separó, porque bajó mucho de peso y al marido no lo vi más". "Sí, seguramente", se limitaba a decir él. Pero ahora lamentaba tanto no poder escuchar las teorías de Marta. Ni sus críticas a la vecina de enfrente, que jamás saludaba. O al chino de la esquina, por vender yogures vencidos.

\* \* \*

Desde hacía un par de meses, todo era distinto. Comía algo de lo poco que sabía cocinarse, se tiraba un rato a descansar y después enfilaba hacia el centro de jubilados, en la casita blanca bajo los árboles del parque. Iba religiosamente apenas se despertaba de la siesta. Buscaba compañía, deshacer esas tardes tan largas. Le prestaban los diarios, se sentaba a leer en los bancos verdes. Volvía de la plaza cuando ya era casi de noche. Picoteaba algo y se metía temprano en la cama. Miraba la tele hasta que le daba sueño. Generalmente estaba clavada en Crónica y de ahí no se movía. Las carreras del hipódromo lo entretenían bastante. Lo demás le interesaba poco.

\* \* \*

Con la llegada del calor le llamó la atención un hombre mayor que él, flaquísimo y petiso, que trotaba todos los días alrededor de la plaza. Usaba un short fuera de moda, que se calzaba demasiado alto. Y del pecho le colgaba un enorme rosario de madera.

\* \* \*

Llegaba siempre poco antes de las seis y hacía ejercicios. Luego se largaba a correr. Se ponía una vincha de tela toalla, como la que usan los tenistas, para dominar el cabello de un raro tono caoba. Alternaba remeras con publicidades a gran tamaño y de colores chillones, que contrastaban con las zapatillas blancas.

\* \* \*

Por sus hombros angostos y su aspecto frágil no parecía que pudiera dar más de una, dos vueltas. Pero no. Corría sin parar. Lo hacía con pasos torpes y a un ritmo cansino y hasta desprolijo que no modificaba nunca. Ni en la primera vuelta, ni en la última.

A Fernández le sorprendía que, pese a todo, el hombre aquel no cesara y siguiera trotando hasta que se hacía noche cerrada. En la casita blanca le decían simplemente “el que corre”. “Ahí llegó el que corre”. “Mirá la remera que se trajo hoy el que corre”. A él no le terminaba de gustar que le dijeran así, “el que corre”.

\* \* \*

Un jueves, mientras cenaba fiambre barato del supermercado chino, se propuso hablar al día siguiente con el corredor. Pensó algunas fórmulas con las que acercarse a saludar. “Un gusto, caballero”. “Fernández, un servidor”. Ninguna le convencía demasiado. Le costó conciliar el sueño. Desayunó como siempre, almorzó unos modestos fideos tirabuzón con manteca –mejor ni pensar en las increíbles milanesas con fritas a caballo de Marta– y se tiró un rato a descansar. Luego caminó las pocas cuadras que lo separaban de la plaza. Apenas llegó, una bandada de palomas pasó en vuelo rasante sobre su cabeza. Seguramente un perro acababa de espantarlas. Se sentó en un banco verde y leyó parte del “Diario Popular”, sobre todo la sección de deportes.

Vio llegar al corredor cuando caía la tarde. Tomó impulso y se le aproximó por primera vez. De cerca se lo notaba aún más viejo y arrugado. El pelo, sí, era teñido.

—Un gusto. Soy Fernández, para servirlo.

El otro se lo quedó mirando, sin emitir palabra.

—Qué estado físico, mi amigo, ¿cómo hace para estar así?

—Porque lo hago todos los días—respondió con voz finita, algo cascada—.

La entrada en calor es lo más importante. Y luego hacerlo todos los días, por supuesto. Si me permite, arranco.

—Claro, claro. No quiero interrumpirlo. Hasta mañana—dijo Fernández, dando por sentada la presencia de los dos para el día siguiente, que era sábado, y se volvió al centro de jubilados.

\* \* \*

Ese sábado amaneció lluvioso, así que se entretuvo en algunas tareas hogareñas y luego fue a almorzar a lo de su única hija. Hacía bastante que no veía a sus nietos mellizos, algo que siempre le subía el ánimo. Más ahora que estaban grandes y tenían tema de conversación. Los encontró crecidos. Se sintió viejo y extrañó aún más a Marta.

\* \* \*

Dejó pasar hasta el miércoles siguiente antes de volver a sacarle charla al corredor. Ese día se ofreció a comprar facturas en la panadería con la plata de la casita blanca. Y, como si fuera casual, volvió justo por la esquina donde el corredor comenzaba a precalentar.

—Buenas, caballero. ¿Ya largamos?

—Sí, sí, estoy por salir.

—Qué suerte que no hace tanto calor.

—Sí, aflojó un poco.

—¿Se cuida con la comida?

—No, la verdad que no. Solo soy muy sistemático con el ejercicio—dijo y extendió las manos hacia los pies, estirando la espalda corva.

—Se ve, claro, se ve—dijo Fernández, sintiendo el peso de las dos bolsas de plástico—. ¿Quiere acercarse después al centro de jubilados a jugar una partida de bochas o comerse una facturita?

—Gracias, Fernández, pero no puedo. Termino muy cansado, todo transpirado, usted entenderá.

Le extrañó que el otro —seguía sin saber cómo se llamaba— recordara su apellido, tan común.

Se hizo un silencio incómodo, mientras el corredor llevaba el talón derecho hacia el glúteo, y luego repetía el procedimiento con el izquierdo. Oyó la música infantil que venía de la calesita, colmada de niños a esa hora. “Ahora que estamos solos, ahora que nadie nos ve, arriba la cafetera, la cafetera con el café”.

—Adiós, buena corrida entonces —lo saludó. El otro levantó apenas la mano, en señal de despedida.

\* \* \*

Ese viernes, una semana después de la primera conversación, vio llegar al corredor a la plaza dejó pasar unos minutos y se le acercó como sin

querer. El otro estaba en plena rutina de calentamiento. El día amenazaba lluvia y se sentía particularmente triste. Hacía justo tres meses que había fallecido su mujer.

—¿Cómo anda, caballero?

—Bien. ¿Y usted? —respondió el corredor por simple cortesía.

—Una fecha difícil hoy, fíjese que se cumplen justito los tres meses de que murió mi esposa.

El corredor se quedó mirándolo. —Lo siento —murmuró.

—Lo peor no es volverse viejo. Lo peor es haberla perdido —dijo Fernández, sorprendido de hablarle así a un hombre al que prácticamente no conocía.

El otro se quedó aparentemente sin palabras, con la vista fija en las piedritas coloradas del camino.

—Sabe, Fernández, trotar es una buena forma de volver al pasado. Ahora, si me disculpa, ya es la hora, tengo que empezar. Si quiere hablamos mañana.

Y arrancó, como todas las tardes.

Antes de salir, el corredor tocó algo en su reloj.

Fernández se alejó sin apuro y buscó en el centro de jubilados un “Diario Popular” con que pasar el rato. Se sentó en un banco. Cada tanto iba levantando la vista para divisar la silueta con la remera de Pirelli.

Leyó el titular principal, “Aumentan los combustibles un 5 por ciento”, mientras pensaba en qué habría querido decirle en realidad con eso de “volver al pasado”. Tal vez el tipo no estaba en sus cabales, consideró justo en el momento en que las dos piernas flacas y lampiñas pasaban por detrás de las rejas perimetrales cercanas a su banco.

Volver al pasado. Era notable, mirándolo bien, las piernas iban lento, pero no se arrastraban, tenían un estilo. Levantaba los pies unos centímetros del piso y los apoyaba de punta, como dando pasitos de baile.

Volver al pasado. La frase le quedó repiqueteando. Volver al pasado.

Miró el reloj. Siete y cuarto. Si no se apuraba, le iba a cerrar el carnicero. Y su heladera estaba vacía. No aprendía a organizarse para hacer las compras con tiempo.

\* \* \*

El otro seguía dando vueltas a la plaza. Al día siguiente pensaba llegar seis menos cuarto para preguntarle qué habría querido decir con eso de volver al pasado.

\* \* \*

Se despertó antes que de costumbre. Hasta que el reloj de la cocina marcó la hora de la siesta se le hizo una eternidad. Dio vueltas en la cama. Y no pudo dormir.

A las seis menos veinte se apostó en la esquina donde el corredor ya practicaba su rutina previa al ejercicio. Los dos habían llegado más temprano. Se alegró, tal vez era señal de que el otro estaba dispuesto a explayarse.

—Hola, Fernández, ¿cómo anda hoy? —lo saludó con un dejo de entusiasmo y por fin se presentó—. Avelino Podestá, un gusto.

—El gusto es mío. Mejor, un poco más animado —contestó Fernández. Fue directo al grano, temía que se le escurriera el tiempo en nimiedades. O que Podestá —así que se llamaba Podestá— cambiara de idea y saliera trotando en cualquier momento.

—¿Cómo es eso que me dijo el otro día de volver al pasado? ¿A qué se refiere exactamente?

—El pasado, hombre. El pasado. No me va a decir que no sabe lo que es el pasado. Es ver el pasado.

—¿Cómo ver el pasado? ¿Recordar el pasado, dice?

—No, no, hombre. Yo veo el pasado.

—¿Pero qué es lo que usted ve mientras corre? ¿Son cosas que tiene en la memoria?

\* \* \*

—No, Fernández. Es más que la memoria. Mucho más que la memoria. Es el pasado mismo, como le dije. Por ejemplo el otro día lo vi a mi hijo cuando era bebé, tenía unos meses y jugaba adentro del corralito de madera.

—Y además de verlo, ¿lo puede tocar? ¿Lo puede abrazar?

—No, Fernández, es volver al pasado y verlo ahí, tal cual, delante de sus ojos, como una película.

\* \* \*

—Qué bueno. ¿Y eso lo puede hacer cualquiera, Avelino?

—Digamos que sí. Hasta ahora solamente lo hice yo, pero creo que tranquilamente puede hacerlo cualquiera que se esfuerce en lograrlo y siga mis instrucciones al pie de la letra.

—Quiero hacerlo, entonces, Avelino. Por favor. Quisiera ver de nuevo a mi mujer. Usted entiende lo que significaría para mí.

—Sí, claro. Déjeme pensarlo, Fernández, a ver cómo podemos hacer, cuál es la mejor manera. Mañana es domingo. Es el único día que no vengo. Tal vez ya se dio cuenta. O tal vez usted tampoco viene los domingos. El lunes. El lunes nos vemos y seguimos conversando. Vaya consiguiéndose la ropa y necesitamos que se ponga un poco en forma. Ahora sí, se me hace tarde —dijo antes de empezar con el trotecito de siempre.

—Le estoy muy agradecido, Avelino —respondió Fernández con un nudo en la garganta.

Emocionado y confuso, se sentó cerca de unos chicos que jugaban al fútbol. Algunas pelotas cayeron junto al banco, pero no atinó a levantarse ni a pegarles con el pie, como otras tantas veces.

—Gracias, don —gritó un pibe, a ver si lo hacía reaccionar. Pero él estaba ahí, inmóvil, mientras pensaba cómo podía recuperar su estado físico. Nunca había sido un gran atleta, pero de joven practicaba con bastante éxito pelota a paleta en el Club Comunicaciones. Marta, muy orgullosa del par de medallas que se había ganado, las había puesto en el centro del aparador. Seguramente todavía seguían ahí.

Esa misma noche buscó en el placar hasta dar con sus zapatillas Topper blancas, que le había regalado hacía años su mujer. Estaban nuevas, prácticamente no las había usado. También encontró un jogging gris y una remera de algodón que le había comprado su hija en alguna Navidad. Tenía un poco de panza, pero seguía siendo un hombre flaco. No tanto como Podestá, pero era flaco. Resolvió que desde esa misma noche saldría a caminar.

Dio tres vueltas a la manzana a ritmo rápido, mientras veía a los comerciantes bajando las persianas de sus negocios. Las piernas le respondieron con alguna pesadez, pero bastante bien.

\* \* \*

El domingo por la mañana logró llegar a cinco vueltas a la manzana. Le dolían los pies y luego recordó que no había hecho la entrada en calor. Al mediodía almorzó en la casa de su hija y jugó un rato a las damas con sus nietos, pero estaba distraído. Le hablaban y él parecía entender recién mucho después. No podía dejar de pensar en su próximo encuentro con Podestá.

\* \* \*

A la mañana siguiente se despertó temprano y se vistió con la ropa deportiva. Antes de hacer las compras, ocasión que también solía aprovechar para charlar un rato con los comerciantes en el mercado de mitad de cuadra, dio seis vueltas a la manzana. Volvió cansado, almorzó y pudo conciliar el sueño, corto pero profundo.

\* \* \*

Esa tarde no pasó por el centro de jubilados. A las seis menos veinticinco se apostó en la esquina de la plaza, hasta que apareció el corredor. —¿Cómo anduvo el fin de semana, Podestá? —le estrechó la mano con emoción.

\* \* \*

—Bien, bien. ¿Y usted?

—Me estuve entrenando bastante, sabe. Avelino, ¿puedo acompañarlo hoy?

Podestá lo miró de arriba abajo, despacio. No pareció sorprenderse por el pedido.

—No tengo problemas —le respondió—. Pero salga usted primero. Así cada uno va a su ritmo. Si no se concentra bien tal vez el pasado no viene. Fernández quiso saber cómo tenía que hacer para volver el tiempo atrás. El otro se soltó el reloj de la muñeca y se lo tendió.

—¿Oyó hablar de los cronómetros regresivos? Yo lo tengo de la época en que mi hija jugaba al hockey. Ahí medíamos los partidos. ¿Pero seguro que está preparado, Fernández? ¿Totalmente seguro?

—Seguro, Podestá, si yo siempre me mantuve en estado, de verdad se lo digo.

—Mire, solo por hoy le doy mi reloj. Tómelo como un gesto de amistad, porque lo veo con muchas ganas de hacerlo. Y por un día que yo no vaya al pasado, no me hago problema. El pasado sabe esperar.

—Gracias, Avelino, de corazón, gracias.

—Escuche bien. Muy bien. Se lo preparo para que cuando empiece a correr arranque el cronómetro. En la primera vuelta no pasa nada. Ya por la segunda va a notar que empiezan a girar los árboles de la plaza. Después, a la tercera, girará todo lo que esté a la altura de su vista. Digamos, por ejemplo, los bancos, los juegos de los chicos, la canchita de fútbol. Más o menos por la cuarta empezará a sentir que se mueve el piso. Y después irán apareciendo imágenes. Por cada vuelta que dé a partir de ahí, notará que va uno, dos, tres años para atrás. Lugares de antes, diálogos que tuvo, personas que ya no están. Todo puede aparecer.

—¿Y hasta dónde puedo llegar, hasta qué momento de mi vida?

—En general, con el tiempo que corro, nunca retrocedí más de 40, 45 años.

—¿Y cómo se vuelve? ¿Cómo sabe cuándo termina?

—Va a notar que todo empieza a girar otra vez poco antes de que el cronómetro llegue a cero. Y cuando el cronómetro se detenga, esas imágenes del pasado habrán desaparecido. Mire que solo lo comparto con usted, Fernández, porque me cayó bien.

—Y no sabe cuánto se lo agradezco —afirmó Fernández, ansioso por salir.

—Le hago una última aclaración muy importante —dijo Podestá—. Lo único que no puede hacer es parar en el medio. Está prohibido detenerse antes del final. ¿Me entendió?

Fernández dijo que sí. Tenía una combinación de nervios y entusiasmo. Cumplió con esmero la rutina de calentamiento, copiando a su maestro. Se estiró, hacia arriba, hacia abajo, a los costados, hizo círculos con la cadera y los codos en jarra en la cintura. Podestá no se mostraba molesto

por la compañía. Más bien parecía sentirse cómodo en su rol docente. —Vamos nomás —dijo Podestá. Apretó un botón del reloj y se lo abrochó a Fernández en la muñeca.

Fernández salió primero, como habían quedado. Después, Podestá. Durante la primera vuelta se mantuvieron a la misma distancia y no le costó ir al ritmo cansino de su compañero.

Mientras trotaba, Fernández se miraba seguido las Topper blancas. Aunque sabía que, en realidad, tenía que dirigir la vista hacia adelante, como lo había observado tantas tardes. Pasó la primera vuelta. Y la segunda. Miró los árboles. Aún no había ocurrido nada. Podestá se le adelantó. Advirtió el rostro sonriente de su compañero, que murmuraba algo con los labios cerrados que no llegó a entender. También pasaron la tercera, la cuarta. Podestá parecía estar en medio de un sueño. Corría como levitando.

Comenzó a dudar. ¿No era él el que iba a ir al pasado? ¿Se podía ir al pasado sin el cronómetro?

A Fernández por ahora no le sucedía nada extraordinario. Su respiración empezó a agitarse. Podestá iba mucho más adelante, cada vez le sacaba más ventaja. El reloj en su muñeca izquierda efectivamente tenía activada la función de cronómetro, pero no lograba leer los números sin anteojos. De golpe sintió que el corazón le latía a más no poder. No debía detenerse, recordó la indicación de Podestá. Prohibido parar.

Aunque intentaba abstraerse y mantener la mirada en un punto fijo, vio que había salido un pelotón de jubilados del centro y que, apiñados en la cancha de bochas, lo vivaban.

Oía sus propios y rítmicos jadeos. Estuvo a punto de tropezar con una mujer que empujaba un cochecito de bebé, que lo miró de mal modo. Respiraba agitadísimo. Entonces pensó que podría caminar, que no era lo mismo que detenerse. Claro que no.

Siguió caminando. Sentía la saliva gruesa. Pensó en escupir, pero era algo que siempre le había parecido mal. Aún recordaba los viejos carteles en los colectivos: “Prohibido salivar y abrir las ventanas en época invernal o de baja temperatura”. Le parecía que Podestá había vuelto a pasarlo, aunque no estaba seguro.

Intentó leer nuevamente los números del cronómetro, pero no había caso. Si no se equivocaba, iba por la sexta o séptima vuelta. A lo lejos, resonaba la música de la calesita. “Ahora que estamos solos”. “La leche tiene frío”. Lo envolvía el olor agrio de su transpiración.

Podestá estaba muy lejos, hacía rato que no lo veía. Continuó caminando junto a las rejas de la plaza. Cualquiera inconveniente, podría agarrarse. Le temblaban las piernas. “Mañana se lo llevan preso a un coronel”.

Trató de ignorar el cansancio que le aceleraba los latidos del corazón. Y pensar en Marta, pero no lograba visualizar su rostro. Ni de joven.

Ni en sus últimos tiempos. En su hija. En los mellizos. Nada, no podía pensar en nada ni en nadie. Solo en su agotamiento. Le pareció que la respiración agitada resonaba por toda la plaza. Sintió la garganta reseca. No podía controlar las piernas, se le aflojaban.

—Muchachos —gritó hacia el centro de jubilados, pero la cancha de bochas de golpe estaba desierta.

—Avelino. Podestá —llamó lo más fuerte que pudo, porque no lograba divisar a su compañero.

Se desplomó sobre las baldosas cuadrículadas. Entonces sí, todo comenzó a girar. Y le pareció ver, en el fondo de un túnel negro, la imagen sonriente de su mujer.



Xul Solar, *Ciudad Biombi*.  
Fundación Pan Klub – Museo Xul Solar

## RESEÑAS

**Pacheco Medrano, Karina. *Lluvia*. Lima: Seix Barral, 2018.**

Karina Pacheco (Cusco, 1969) es una de las intelectuales más reconocidas y versátiles que tenemos en el Perú. Su formación académica se entronca en la antropología, y, en esta línea, como Doctora en Antropología de América y experta en Desigualdad, Cooperación y Desarrollo, –ambos por la Universidad Complutense de Madrid– ha publicado varios volúmenes de corte investigativo. Entre ellos: *Racismo, discriminación y exclusión en el Cusco* (Cusco, 2012); *Incas, indios y fiestas* (Lima, 2007); y *La diversidad oprimida. Centralismo cultural y reivindicaciones excluyentes* (Lima, 2006). En estos trabajos se evidencia un profundo conocimiento sobre la complejidad de las relaciones de poder en el Perú, de ahí que, más que criticarlas, busque claves para interpelar al presente de la historia nacional peruana. Ahora bien, en sus obras narrativas –sean cuentos o novelas– sus preguntas por la desigualdad y el consecuente abuso de unos sobre otros, se mantienen y explayan, ya que las tramas se convierten en prismas de la violencia indiscriminada hacia los grupos más vulnerables (i. e. los indígenas amazónicos y andinos, y sin duda, las mujeres a lo largo y ancho del Perú).

Asimismo, quisiéramos subrayar que uno de los aspectos más relevantes en el trabajo de Pacheco es que su producción académica no se desconecta de su propuesta creativa. Es por ello que tanto los temas de discriminación étnica, cultural y racial, así como la violencia sexual contra las mujeres, son algunos de los temas que se repiten en sus obras narrativas, las cuales son, a saber, cinco novelas<sup>1</sup> y cuatro libros de cuentos<sup>2</sup>. Estas han sido editadas, en varios casos, más de una vez. Otros temas son también la pregunta por la historia íntima y sus vínculos con el relato nacional. De hecho, sobre esto último, varias de sus producciones muestran los conflictos sociales, políticos y culturales en Cusco. Al respecto, vale la pena tomar en cuenta que la gran mayoría de sus obras narrativas se desarrollan en el interior del país, sea en

el Ande o en la Amazonía peruana, de tal forma que su intención de visibilizar un profundo abandono político, histórico y emocional hacia las provincias peruanas frente al auge ingente del centralismo de la capital queda subrayado. Son solo dos de sus obras las que marcan un cambio geográfico: la novela *Cabeza y orquídeas* (2012) que se desarrolla en Lima, la capital, y que discute la discriminación en la misma ciudad; y *El bosque de tu nombre* (Ceques<sup>3</sup>, 2013), que transcurre en el intenso conflicto armado que vivió Guatemala entre 1960 y 1996.

En este contexto creativo, en el que estamos frente a una escritora, editora e investigadora que se caracteriza por visibilizar problemáticas urgentes no solo desde una mirada académica, nos interesa mostrar cómo en los nueve cuentos de *Lluvia* (Seix Barral: 2018), su más reciente libro de cuentos, propone el reto de atender a la figura del movimiento como paisaje final y propuesta estética de un conjunto de historias que caen como gotas, como universos que comparten, además, una materia sostenida en diferentes formas de violencia. Ahora, entiendo el movimiento, por ejemplo, a través del desplazamiento geográfico constante, también como las rupturas y reconciliaciones entre varias parejas. También desde el juego (hay dos cuentos que lo emulan desde el título mismo: “Todo es un juego” y “Juego de manos”), y desde los reencuentros sexuales entre cuerpos que se alejan y regresan. En otra línea, el movimiento se manifiesta también desde el manejo lúdico del tiempo, véanse, por ejemplo, los constantes flashbacks en varias historias. Es ante esta amplia gama de representaciones de movimientos, que *Lluvia* nos presenta un complejo abanico de movimientos que a su vez están cargados de una violencia contundente. Con esto queremos decir que no estamos ante una lluvia sanadora o ante una lluvia que limpie las heridas, sino a una que hiere con su caída, y que deja baches en cada cuerpo (o lector) al que toca. Proponemos entonces, atender a cada gota, a cada cuento, desde su propia complejidad y desde los elementos que comparten: léase con ello, el movimiento y su violencia intrínseca y particular. Después de todo, creemos que es esto lo que ensambla el motor de esta lluvia, materia que surge y se dispersa a partir de “voces heridas” (30), voces que cuentan, cada una, un pedazo distinto de un horror compartido.

Las alusiones más claras a la vinculación entre movimiento y violencia las encontramos en los cuentos que nos trasladan hacia la Amazonía peruana, espacio que es construido como uno de expropiación, abuso y silencio histórico ante la impunidad. En el relato “Reyes del bosque”, segundo del libro, el centro de trama sucede en la selva, en territorio wampis, poblado de gente “que se hace invisible ante el paso de turistas e investigadores” (19). En la narración, esta misma población es la que reclama e intenta resistir valientemente a los derrames de petróleo en sus tierras. Un acontecimiento, por demás actual y urgente de ser visibilizado, ya que en los últimos 20 años se han producido más de 190 derrames de petróleo<sup>4</sup> en la Amazonía peruana<sup>5</sup>. En esta misma línea, el séptimo cuento, titulado “Al final de la lluvia”, se sitúa también en la selva peruana. En esta historia, otra vez aparecen indígenas que reclaman

sus derechos, además, desde su propio nombre: ellos piden ser llamados “nómole” y no “chunchos”, ya que saben que este último es una forma muy despectiva de nombrarlos. Además, tienen requerimientos más modernos que los aparentes “civilizados”, quienes les ofrecían licor a cambio de pepas de oro. En cambio, ellos preferían escopetas o cuerpos para mezclarse y poder resistir a las enfermedades desconocidas. Sumado a esto, el cuento hace una explícita denuncia de la violencia actual como consecuencia de una histórica. Cito: “Eso era lo que en San Juan del Oro más se comentaba sobre ellos: que andaban calatos, apenas cubiertos con taparrabos” (86) o bajo la etiqueta de “chunchos” (85, 86, 87, 88) o como “salvajes” (87). Por todo esto, el final del cuento es por demás interesante, ya que se abre la posibilidad de un ambiguo triunfo de los nómole, quienes, en silencio, y en un río, desaparecen junto con uno de sus requerimientos.

Otra perspectiva de la diáda movimiento / violencia, la encontramos en dos cuentos que nos proponen la idea de la naturalización de la violencia hacia la mujer. En éstos, el lector está obligado a mirar los cuerpos y las mentes de mujeres que, o no se reconocen como maltratadas, o no soportan el dolor de que esta violencia venga de su propia familia. Mé refiero a “Todo es un juego”, primer cuento del libro y a “Juego de manos”, sexto cuento. En el primero la protagonista es una niña llamada Eleonora, y su historia es la de muchas peruanas: aunque ella cuenta la violación que ha sufrido en manos de su abuelo, su propia familia le da la espalda. Incluso su madre la golpea por “mentirosa”. Con todo esto, pasará poco tiempo para que ella huya de la historia, dejando al lector impávido, dejando una estela de movimiento / violencia, sin justicia, como en un juego perverso en el que siempre ganan los más fuertes. El siguiente cuento que desarrolla la naturalización de la violencia contra la mujer, es “Juego de manos”. Esta historia se centra en la relación entre Jano y Elsa y es resaltante la compleja relación entre placer y dolor que propone éste. Quiero decir, Elsa disfruta las relaciones sexuales con Jano, pero siempre desde una sujeción, desde la anulación de su voz, de su cuerpo, y de su mente. En esta dinámica, Elsa no logra reconocerse como una mujer maltratada y básicamente ultrajada, sino que más bien se siente amada. Ahora, el cuento le coloca constantes reflejos de su situación para que reconozca la violencia. No obstante, todo falla. Solo a partir de la pregunta de un niño logra desnaturalizar, –al menos, mínimamente– los maltratos. Éste le pregunta “¿Quién te hizo *eso*?” (84, énfasis mío). Elsa se sonroja por la pregunta, e incapaz de explicar, se inculpa y responde: “Yo misma, sin darme cuenta” (84). Queda entonces, solo el sonrojo como la prueba de la posible desnaturalización de la violencia que ha recibido.

Otro grupo de cuentos en los que queremos mostrar la diáda movimiento / violencia aunque con un matiz político, son estos tres: “Ventanas rotas”, quinto cuento, “Mar de Alú”, cuarto y “Las hogueras de Iruna”, octavo cuento. En el primer caso: Adrián es un joven que quiere ingresar a las filas del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA)<sup>6</sup> porque “la democracia no estaba arreglando nada” (59) y porque

quería “luchar hasta la victoria por el pueblo” (61). Bajo estas premisas se lanza con dos chicas –entre ellas su novia– a romper las ventanas de la casa de un policía. La aventura concluye mostrando cómo un joven idealista que, al menos en teoría, quiere hacer un cambio, falla al intentarlo desde la violencia y el dogma abstracto. Distinto es el movimiento y la violencia del cuarto cuento, “Mar de Alú”. Aquí, el lector se encuentra frente a la violencia del abandono y la de la huida, puesto que la madre del protagonista había llegado al puerto de Alú escapando del conflicto armado interno sucedido en el Perú durante la década de los 80, y que, como sabemos, afectó duramente las provincias del ande peruano. El niño que fuera abandonado, ahora adulto, vuelve a Alú, y descarga su mochila cargada de piedras. Estas aparecen como un álbum familiar: “una de una casa derruida, otra de una casa de la sierra, otra de una casa de la guerra, y otra de la casa donde fue engendrado” (50). Creemos que estas piedras son una metáfora de la historia del desmembramiento que sufrió el Perú en las décadas del conflicto armado interno. Tema que se repite, de otra forma, en “Las hogueras de Iruna”, historia en la que siete refugiados en un lugar imaginario (que Pacheco nombra “Iruna”) festejan el aparente final de una guerra. No obstante, el cuento transcurre bajo el tránsito de los cuerpos que el río trae, y ante ello, la impotencia frente a dichas pérdidas.

Finalmente, hay dos cuentos que persisten en la diada violencia/movimiento, aunque de modo insular y distinto del descrito anteriormente. En “Cola de Mono” asistimos a un desencuentro en una pareja de ex esposos: Laura y Martín. Ella llega al ex - departamento de ambos y lo recorre mientras recuerda su pasado juntos. Por esto, sobre todo, Martín es más una presencia/ausencia, entiéndase con esto que es más un motivo, que un personaje. Él existe solo porque Laura lo recuerda, de tal modo que el lector conoce el desencuentro entre ambos desde el comienzo. Sucede algo parecido en “Volverá del mar y tendrá tus ojos”, último cuento del libro, en el que Baru y Maya, son dos recolectores de perlas que se enamoran y huyen de una guerra. Me explico mejor a través de una metáfora de la misma historia, cito: “Una perla púrpura –afirmó– ¿De qué cosas habrá tenido que defenderse para tomar este color?” (108). Como esa perla, ellos, sobreviven a una guerra que duró 7 años y que dejó miles de muertos, exiliados, y mutilados. No tan distinto a esta es el enfrentamiento “entre prójimos”, como denomina Kimberley Theidon al conflicto armado interno peruano (1980-2000). Creemos que la diada movimiento / violencia que hemos analizado en las historias de *Lluvia*, son metáforas de un país, que tal como señaló el pensador Carlos Iván Degregori, “en 200 años no ha logrado resolver la exclusión y discriminación”, de ahí que, para él, y citando a Charles Tilly, lo que se ha vivido y se sigue viviendo en el Perú son “desigualdades persistentes”. Es en respuesta a ellas que Pacheco entrega obras valiosas que visibilizan, con alta densidad, lo que el antropólogo ayacuchano José Matos Mar llamaría una “sociedad escindida”<sup>8</sup>, y con ello, un dolor inminente ante la fisura.

## NOTAS

- 1 *Las orillas del aire* (Seix Barral, 2017); *El bosque de tu nombre* (Ceques, 2013); *Cabeza y orquídeas* (Borrador, 2012), ganadora del Premio Nacional de Novela Federico Villareal 2010; *La sangre, el polvo, la nieve* (San Marcos, 2010); *No olvides nuestros nombres* (San Marcos, 2009; Ministerio de Cultura-Cusco, 2015), ganadora del Premio Regional de Novela 2008 del Instituto Nacional de Cultura de Cusco; y *La voluntad del molle* (San Marcos, 2006 y 2016 en una nueva edición conmemorativa del Fondo de Cultura Económica).
- 2 *Lluvia* (Seix Barral, 2018); *Miradas. Antología de cuentos* (Gobierno Regional del Cusco, 2015); *El sendero de los rayos* (Ceques, 2013), Premio Luces y Artes de *El Comercio* a mejor libro de cuentos publicado en 2013; y *Alma alga* (Borrador, 2010)
- 3 Ceques Editores es una editorial independiente especializada en temas de Literatura, Historia y Antropología que la misma autora, Karina Pacheco, dirige.
- 4 *La República* 10 de noviembre del 2016. En línea
- 5 Quizás uno de los ejemplos más emblemáticos del reclamo de los amazónicos por acceder a su derecho, es el de los achuar y kichwas, quienes con razón esperan acceder a la Consulta Previa del lote 192 de petróleo, que está en su territorio y es el más grande del país. De este lote se extraen diariamente 11 mil barriles de crudo. Este lote fue explotado por 46 años por diversas empresas petroleras que no se hicieron cargo de los derrames que, resumiendo, afectaron profundamente al territorio, al medio ambiente, y a la salud de los nativos
- 6 El MRTA fue una organización terrorista peruana de corte marxista-leninista que fue fundada en 1982. Inició sus operaciones en julio de 1984, y fue parte de la época del terrorismo en el Perú (1980-2000). Su objetivo era atentar contra las instituciones armadas del Estado, sobre todo en esto se diferenciaba de Sendero Luminoso.
- 7 “Desigualdades persistentes y construcción de un país pluricultural. Reflexiones a partir del trabajo de la CVR”. En línea.
- 8 José Matos Mar, “Dominación, desarrollos desiguales y pluralismos en la sociedad y cultura peruana”, en: Matos Mar y otros, *Perú Problema 1*, IEP, Lima 1968

**Andrea Cabel García, PhD.**  
Universidad de Pittsburgh

**José Martínez Rubio. *El futuro era esto. Crisis y rematerialización de la modernidad*. Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius, 2014, 150 pp.**

La negociación constante del presente con el camino que debe seguir en su progreso y la recodificación del pasado se acentúa en los periodos en los que los cambios que se dibujaban en un horizonte de posibilidades se materializa. Su colocación ante los ojos de los observadores puede entorpecer el acto de seguir mirando más allá y, sobre todo, forzar una serie de cambios de perspectiva necesarios. En *El futuro era esto. Crisis y rematerialización de la modernidad*, José Martínez Rubio aborda la etapa de la Rematerialización como parte de la sociedad absolutamente contemporánea mientras pone en cuestión la Posmodernidad (si es que la hubo) desde sus propias bases, tomando para ello los planteamientos de pensadores como Hayden White y otros.

Resulta fundamental el modo en que Martínez Rubio aborda críticamente teorías que, en su ubicuidad, han acabado ahogándose a ellas mismas. Esto no implica despreciarlas, sino en sentido estricto ponerlas en cuestión para confrontarlas con la fenomenología social y de los medios de lo contemporáneo. Desde los primeros compases del ensayo se deja claro que lo digital, y su —todavía reciente— capacidad como materializadora de la realidad a través del ejemplo de la impresión tridimensional que abre el libro, representan un nuevo paradigma que debe abordarse sin caer en la huida teórica hacia delante:

¿Qué es internet y las redes sociales con su comunicación democrática – en términos cuantitativos– y masiva, sino el mercadeo de información y el control subjetivo y social de unos y otros? Obviamente, este esquema foucaultiano y 2.0 profundizaba en la esencia de la Posmodernidad: la imagen era más importante que la cosa en sí (Martínez, 31).

La aportación de Martínez Rubio está sustentada en un aparato crítico y teórico complejo que le permite evitar los lugares comunes en los que tantos otros han caído ante el temor neoludita de lo digital, como en el caso de Mario Vargas Llosa y, también, teóricos serios, a los que alude sobradamente a partir del capítulo titulado elocuentemente “Neoliberalismo über *alles*: el reclamo de una nueva élite cultural”. Su aportación, desde luego, sería superflua (y, en muchos sentidos, a la moda) si no fuera por su fundamentación teórica completamente rigurosa. No cabe duda de que Martínez Rubio se sitúa frente a un grupo de ideólogos de corriente determinada: con independencia de la tendencia del lector, el discurso intelectual del autor es netamente superior y su fundamentación mucho más enriquecedora para el lector.

Es necesaria la crítica firme que supone este texto, junto a tantos otros, al panfletismo neoliberal que persigue asociar peligrosamente la democratización de la educación con el empobrecimiento cultural. Como señala Martínez, “equiparar igualdad de oportunidades en la educación con decadencia de la cultura es falaz” (Martínez, 73), contraponiendo así su punto de vista a la visión de impostado elitismo seudointelectual con lecturas sesgadas, derrotistas y apocalípticas de la sociedad contemporánea. En su obsesión posmoderna de narrativizarse, el relato de terror trazado en esa línea pretende devorar la realidad en lo que parece una acción remanente de los estertores últimos de la posmodernidad, cuyo fin señala y delimita con claridad Martínez Rubio en estas páginas.

El texto de Vargas Llosa tiene, pese a todo, el valor de ayudar a vertebrar en alguna ocasión más el ensayo de Martínez Rubio, quien no teme en ningún caso admitir que su visión y lectura es evidentemente contraria a la del peruano; o, incluso, parcial, como él mismo llega a señalar en alguna ocasión. Es así como se construye la oposición entre ideas y el debate necesario entre ideas enfrentadas, que no se rehúye en momento alguno a lo largo de las páginas de *El futuro era esto*.

La puesta en cuestión de posiciones de uno y otro bando resulta constante a lo largo de libro como estrategia discursiva y sin temores para trazar la situación de crisis de algunos modelos socioculturales que hasta muy recientemente habíamos considerado, como el del periodismo. En el ensayo de Martínez Rubio se señala, precisamente, que no es el periodismo (esto es, el periodista) el que está en crisis, sino el modelo de negocio decimonónico ante el paso al formato digital y, claro, el auge de medios alternativos, independientes, la información abierta, etc., que quedan —al menos, por ahora— fuera del paraguas de quienes ostentan el poder sobre los medios de comunicación de los paradigmas tradicionales. No es, así, una crisis de lo intelectual, de lo periodístico, y de sus agentes reales, sino de la explotación comercial de los mismos.

Como se apunta en estas páginas, que Wikileaks haya sido calificado tanto de espionaje como del mayor ejercicio de transparencia de nuestra época (cuando no de toda la historia del periodismo) representa una doble lectura del mundo, enfrentada y motivada por valores muchas veces incompatibles entre sí.

El periodismo, y el creciente predominio del acceso gratuito a la información, pueden, sin embargo, servir también para ilustrar el espíritu de la cultura *low cost* a la que se refiere Martínez Rubio y su impacto (por otro lado, ineludible) en términos de producción, salarios, calidad y fiabilidad (Martínez, 38). O la desmaterialización del referente y concepto de lo original, que se confunden en ocasiones sin posibilidad de resolución. Esta desmaterialización absoluta en lo virtual ha hecho creer en el fin de la supremacía de lo tangible, al menos de forma temporal. Frente a ello, Martínez Rubio aboga por una rematerialización del mundo.

Esto no significa que comulgue sin crítica con esa línea de pensamiento: el autor discute igualmente la posnación, la construcción de identidades comunales por rasgos arbitrarios (pero pretendidamente relevantes, como la etnia o la religión), manteniendo así la puesta en crisis constante de conceptos que van hilando las páginas de este libro. Esto se aplica tanto a América Latina como al contexto europeo, hablando incluso de la “Yugonostalgia” para evidenciar la construcción de estos contextos también a la sombra de la desintegración de la arquitectura ideológica polarizada pero simplista y efectiva que se había construido por la confrontación del reduccionismo absoluto del bloque capitalista (autodenominado libre) contra el comunismo.

Estas reflexiones finales desembocan en el cierre del libro, presentando ante el lector una idea clara: el futuro era esto y poco o nada tiene que ver con las utopías que prometían las revoluciones tecnológicas, políticas o sociales. No hay utopía y el futuro era este presente, analizado pormenorizadamente y con un punto de vista crítico y enriquecedor que sorprenderá al lector y le permitirá conectar con interesantes lecturas de teóricos como Badiou, Fukuyama o White, sin perder nunca de vista a pensadores de alta relevancia para el mundo literario, como Jordi Gracia o Stéphane Courtois. La pluralidad de fuentes, además, no es artificial ni resulta hinchada: a lo largo de las páginas del libro se refleja una atenta lectura de todos los textos. Martínez Rubio dialoga con ellos dando al lector un libro con todas las claves para abordar el mundo en el que estamos inmersos.

**Daniel Escandell Montiel**  
Manchester Metropolitan University, England

## COLABORADORES

LUCIANA BELLONI: Licenciada, Correctora Literaria y Profesora en Letras por la Universidad del Salvador (USAL). Investigadora del proyecto internacional *Dinámicas Urbanas*, financiado por Erasmus Plus. Investigadora del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras (IIFyL) de la Universidad del Salvador. Se desempeña, en dicha institución, como docente adjunta de las cátedras Teoría Literaria y Literatura Latinoamericana. Maestranda en Literatura Española y Latinoamericana en la Universidad de Buenos Aires (UBA).

ANDREA CABEL GARCÍA: Es Máster y PhD. en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Pittsburgh. Licenciada en Literatura hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú, y es diplomada en Periodismo político por la Universidad Antonio Ruiz de Montoya. Es autora de los poemarios *Las falsas actitudes del agua*, que tuvo una edición en México DF, 2014, *Latitud del fuego* (2011), *Uno rojo* (Lima: 2010, 2012) y *A dónde volver. Poemas “reunidos”* (en Pittsburgh y México, 2016). Es Miembro asociado del Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar. Actualmente dicta clases de Periodismo Literario en la UPC.

ENZO CÁRCANO: Doctor, profesor y licenciado en Letras por la Universidad del Salvador (USAL, Buenos Aires), y máster en Lengua Española y Literaturas Hispánicas por la Universitat de Barcelona. Actualmente, es becario posdoctoral (2019-2021) del CONICET en el Instituto de Filología y Literatura Hispánica Dr. Amado Alonso (IFLH) de la UBA, y trabaja, en la USAL, como investigador y profesor adjunto de Introducción a la Literatura y de Metodología de la Investigación. Coeditó, con María Rosa Lojo, *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* (Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 2017) y editó un número monográfico de la revista *Gamma* titulado *Poesía Argentina de Indagación Ontológica* (primer semestre de 2018). Está en prensa su libro *“Con los ojos en la noche”: la poesía “mística” de Jacobo Fijman en los márgenes*.

CARLOS CEDILLO SANTAMARÍA: Joven filólogo y escritor mexicano, estudia Relaciones Internacionales en el Tecnológico de Monterrey. Ha realizado estudios de filología alemana en la Universidad Técnica de Dresde, Alemania, y de lengua y literatura japonesa en la Universidad de Doshisha, en Kioto. Ha recibido premios de oratoria en japonés organizados por la Universidad Autónoma de Nuevo León y la Asociación Mexicana del Idioma Japonés. También obtuvo el primer

lugar en el Decimocuarto Concurso Nacional de Creación Literaria del Tecnológico de Monterrey. Entre sus intereses se encuentran la traducción de poesía y narrativa al español y el estudio de las expresiones culturales del extremo oriente.

MARCELA CRESPO BUITURÓN: Doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Lleida; coordinadora del Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la USAL, e investigadora del CONICET de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente dirige el proyecto «Identidades fronterizas en las literaturas argentina y brasilera: territorio, lengua y otros espacios de encuentro con la alteridad», en el marco del proyecto *Urban Dynamics*, financiado por el Programa Erasmus. Es docente del Doctorado en Letras, profesora titular de Literatura Argentina y de Teoría Literaria y editora de la revista *Gramma* de la Facultad de Filosofía y Letras de la USAL. Ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas y volúmenes temáticos, y los libros: *Andar por los bordes. Entre la historia y la ficción: El exilio sin protagonistas de María Rosa Lojo* (2008), Buenos Aires: *La orilla frente al abismo. Sujeto, ciudad y palabra en el exilio argentino* (2009), *La memoria de la llanura: Los marginales usurpan el protagonismo de la Historia* (2012) y *Avatares de un sujeto a la deriva* (2013).

DANIEL ESCANDELL MONTIEL: Es doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca y recibió el Premio Extraordinario de Doctorado. Ha publicado artículos sobre literatura digital y blogoficción como “La pérdida de la memoria: El presente absoluto en la blogonovela” o “El escenario virtual de la blogoficción. Construcción avatárica en la narrativa digital”. Es autor del libro *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogoficción* (Iberoamericana-Vervuert, 2014) y coautor de *El gabinete de Fausto: “teatros” de la escritura y la lectura a un lado y otro de la frontera digital* (CSIC, 2014). Dirige la revista de Humanidades Digitales *Caracteres Estudios críticos y culturales de la esfera digital*.

BEATRICE ESTEVE: Brasileña de orígenes suizos, su dedicación a la ópera como educadora y promotora la llevó a comisionar algunas obras en su país, y su labor de patrona de las artes fue reconocida por la Metropolitan Opera de New York, que la designó miembro de su junta de gobierno. Pertenece también al consejo de la organización Save Venice. Sus vívidas crónicas de viaje y reseñas musicales constituyen un dietario *in progress*, del que incluimos una estampa. Acaba de publicar en el Centro de Arte Moderno de Madrid su libro de viñetas y estampas *Gardens in the Air*.

JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS: Poeta, narrador y ensayista. Estudió Música. Colaborador de *Biblioteca de México*, *La Jornada Semanal*, *Letras Libres*, *Poesía y Poética*, y *Viceversa*. Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines 1995 por *Resurrección*. Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 2000 por *Los hábitos de la ceniza*. Premio Iberoamericano de Poesía Carlos Pellicer para Obra Publicada 2008 por *Principio de incertidumbre*.

SILVIA GOLDMAN: Uruguaya, radica en Estados Unidos hace quince años. Ha participado en las antologías *Susurros para disipar las sombras* (Erato 2102), *Rapsodia de los sentidos* (Erato 2013) y *Ciudad 100* (Erato 2014), y en el libro *Poeta en Nueva York: Poetas de tierra y luna* (Karima editores 2018). En 2008 publicó su primer libro de poemas titulado *Cinco movimientos del llanto* (Ediciones de Hermes Criollo). En 2016, la editorial Cardboardhouse Press publicó *No-one Rises Indifferent to Sorrow*, traducidos al inglés por Charlotte Whittle. Su segundo poemario, *De los peces la sed* ha sido publicado 2018 por la editorial Pandora Lobo Estepario. Este año, también, publicará un libro sobre poesía latinoamericana de la posdictadura titulado *Escrituras negligentes: cinco reflexiones sobre poesía latinoamericana contemporánea*. Es doctora en Estudios hispánicos por la Universidad de Brown y se desempeña como docente universitaria en la Universidad de DePaul.

LEONARDO GRANÁ: Es licenciado y profesor en Letras por la Universidad del Salvador. Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por la Universidad Nacional de San Martín y doctorando en Letras en la USAL, actualmente se desempeña en esta última institución como investigador en el Instituto de Filosofía y Letras y como profesor adjunto de Seminario de Literatura Argentina, Introducción a la Literatura I y II y Taller de Normativa y Corrección. Integra los grupos de investigación "Identidades fronterizas en las literaturas argentina y brasilera: territorio, lengua y otros espacios de encuentro con la alteridad", dirigido por la doctora Marcela Crespo Buiturón, y "Nueva narrativa argentina anticipatoria", dirigido por la doctora María Laura Pérez Gras.

THOMAS HARRIS: Nació en La Serena, en 1956. Es profesor de Español por la Universidad de Concepción. Actualmente es Jefe de Ediciones Biblioteca Nacional. Entre sus numerosos libros de poesía destacan *Cipango* (1992; 1996 en FCE); *Noche de brujas y otros hechos de sangre* (1993); *Los 7 naufragos* (1995) por el que ganó el premio del Consejo del Libro a la mejor obra de poesía inédita de ese año. En 1993 obtuvo el Premio Municipal de poesía por su obra *Cipango*, y en 1996 obtiene el premio Casa de las Américas por su obra inédita *Crónicas maravillosas*.

En 2006 publica el poemario *Tridente* (RIL), el que junto con *Encuentros con hombres oscuros* queda como finalista del premio Altazor en mención poesía. En 2010 fue traducido al inglés su poemario *Cipango*, por el poeta y traductor Daniel Shapiro para la editorial Buckness Press. En 2012 recibe el Premio Atenea de la Universidad de Concepción para la mejor obra literaria publicada entre los años 2009 y 2010, por el poemario *La dunas del Deseo*. En narrativa publica los libros de cuentos *Historia personal del miedo* (1994), *Ojos sin párpados y Pequeña historia del mal* (2015). En 2017 publica *En el mismo río*, antología de su obra poética publicada entre 1985 y 2015. (UDP Ediciones).

SONIA JOSTIC: Es Licenciada en Letras por la Universidad del Salvador, donde se desempeña como docente e investigadora. Se encuentra a cargo de las cátedras de Literatura Iberoamericana y del Seminario de Literatura Iberoamericana y Literatura Argentina. Desde el año 2010, ha formado ininterrumpidamente parte (en calidad de investigadora adjunta) de grupos de investigación dirigidos por la Dra. Marcela Crespo. Tiene en curso su Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (Universidad Nacional de San Martín), dirigida por el Dr. Pablo Alabarces. Sus artículos y capítulos de libros aparecen en publicaciones especializadas. Es evaluadora externa en publicaciones científicas y ha impartido cursos literarios en varias instituciones, tales como el Museo de Bellas Artes (Buenos Aires). Es miembro organizador de las Jornadas de Literatura Argentina que tienen lugar periódicamente en la USAL.

MARÍA ROSA LOJO: Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, retirada. Actualmente es Profesora del Doctorado y directora académica del Centro de Estudios Críticos de Literatura Argentina en la USAL. Publicó los libros *La 'barbarie' en la narrativa argentina (siglo XIX)*, *Sábado: en busca del original perdido*, *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*, *Cuentistas argentinos de fin de siglo como única autora* y *Los 'gallegos' en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa, Identidad y narración en carne viva* y *Leopoldo Marechal y el canon del siglo XXI* como directora/editora y coautora. Es directora general de la Colección EALA y de la Colección de ensayo "La vida en las pampas", ambas en la editorial Corregidor. Autora de una extensa obra ficcional, recibió entre otros los reconocimientos, el Premio Kónex, la Medalla del Bicentenario (2010), el Premio a la Trayectoria en Literatura de Artistas Premiados Argentinos 2014, y el Gran Premio de Honor 2018 de la Sociedad Argentina de Escritores.

HUMBERTO LÓPEZ CRUZ: Nació en La Habana, Cuba. Profesor, investigador, crítico literario y, a veces, intenta ser poeta. Obtuvo su doctorado en la Universidad de Florida State, en Tallahassee. En estos momentos imparte clases de literatura y civilización latinoamericanas en la Universidad de la Florida Central, en Orlando. Entre sus últimas publicaciones destacan ediciones compiladas sobre Virgilio Piñera, Gastón Baquero, Guillermo Cabrera Infante y Rosa María Britton; también es coeditor de libros sobre Reinaldo Arenas y Dulce María Loynaz. Es responsable de tres ediciones más sobre literatura panameña, impresas en Panamá. A su vez, es autor de dos poemarios, *Escorzo de un instante* (2001) y *Festinación* (2012). Próximamente presentará su tercero, *Rocallas del andén* (2019).

GABRIELA MAYER: (Buenos Aires, 1971). Se graduó en Ciencias de la Comunicación (UBA) y es periodista cultural. Publicó los libros de cuentos *Los signos transparentes* (2003), *Todas las persianas bajas, menos una* (2007) y *El pasado sabe esperar* (2018). Su relato "El jueves del sillón" ganó el primer premio del XV Concurso Leopoldo Marechal en 2008. "La terraza" fue elegido segundo premio del Concurso de Cuentos Victoria Ocampo 2015 "Nelly Arrieta de Blaquier".

SELMA MEERBAUM-EISINGER: (Czernowitz, Rumania, hoy Chernivtsi Ucrania, 1924-1942) A los dieciocho años murió en Michailowka un campo de trabajo forzado Nazi el 17 de diciembre 1942. Los padres de Selma y los padres de su primo, el poeta Paul Celan también murieron en el mismo campo. En 1942, Selma reunió cincuenta y siete poemas en su álbum que tituló *Blütenlese (Cultivo de flores)* En 1968, Paul Celan permitiría que una prensa alemana incluyera su obra maestra "Todesfugue" en una antología solo si el "Poema" de Selma se publicara a su lado. Así Celan rindió homenaje a su prima y fue responsable del primer poema publicado de Selma. El álbum de poemas fue publicado por la Universidad de Tel Aviv en 1979, después de que un antiguo profesor suyo de la escuela los descubriera. El álbum original de 57 poemas se publicó comercialmente en Alemania en 1980 y fue reeditado varias veces. Los poemas eran conocidos en Alemania antes de la traducción al inglés en 2008. Esta es la primera traducción del alemán al español hecha por Carlos Cedillo Santamaría. *Harvest of Blossoms: Poems from a Life Cut Short*. Edited by Irene Silverblatt and Helene Silverblatt (Primas de Selma). Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2008.

JAVIER L. MORA: (Bayamo, 1983). Poeta, traductor e investigador. Ha publicado *Examen de los institutos civiles* (Premio David; Ediciones Unión, 2012). Obtuvo la beca de creación Dador de Ensayo (2014). Parte de su tesis de grado sobre el grupo Diáspora(s) fue incluida en *Revista Diáspora(s). Edición facsímil (1997-2002). Literatura cubana* (Linkgua, 2013). En 2014, Ediciones Santiago editó sus traducciones de *El portero suplente y otros poemas* (selección de Kobarid, de Matteo Fantuzzi).

JULIO ORTEGA (Perú, 1942): Profesor en Brown University, donde fundó y dirige el Proyecto Transatlántico, cuya teoría y crítica es practicada en varios centros de la academia hispánica internacional. Es autor de *César Vallejo. La escritura del devenir*, Taurus, 2014; *Trabajo crítico*, Casa de las Américas, 2012; *La imaginación crítica*, U. Alberto Hurtado, 2010; *El sujeto dialógico*, TEC y FCE, 2010; *Transatlantic Translations*, Londres: Reaktion Books, 2006; *Una poética del cambio*, Prólogo de José Lezama Lima, Biblioteca Ayacucho, 1992, así como de las ediciones críticas de Rubén Darío: *Obra poética*, Barcelona; *Rayuela* de Cortázar y *Obra poética completa* de César Moro, en Archivos, Nanterre; y *El Aleph* de Borges en el Colegio de México. Fue Simón Bolívar Professor en Cambridge, y profesor visitante en las Universidades de Colonia, Puerto Rico, Londres, Simón Bolívar, Central de Caracas, U. Católica de Lima y de Santiago de Chile; y visitante en Yale, NYU, Harvard, Dartmouth, entre otras. Ha recibido la condecoración Andrés Bello, Caracas 1998; Aguila Azteca, México; Orden al Mérito, Lima; así como el Doctorado honorario de las Universidades del Santa y de Los Angeles, Perú, y de la U. Americana, Nicaragua. Ha merecido la beca Guggenheim y tres veces el NEH Fellowship. Es miembro correspondiente de la Academia de la Lengua Española, Madrid, y de las Academias de Perú, EEUU, Venezuela y Nicaragua. Ensayos, relatos y poemas suyos están traducidos al inglés, francés, alemán, árabe y farsi, y su *Adios, Ayacucho* al quechua, Su trabajo ha sido elogiado por Octavio Paz, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y José Lezama Lima. Sus memorias, *La Comedia Literaria*, se publican este año en Lima.

CLAUDIA POSADAS: Ha sido becaria en el Programa de Intercambio de Residencias Artísticas para Chile (2008), en Jóvenes Creadores en Poesía (2000-2005), y en el Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales con una investigación sobre literatura iberoamericana contemporánea (2002). Ha publicado *La memoria blanca de los muros* (poesía, 1997) y *Liber Scivias* (2010), Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines 2009, volumen reeditado por la UNAM (2016). Primer lugar en poesía en el XXIX Concurso de la revista Punto de Partida, UNAM (1997). Sus poemas han sido incluidos en antologías de orden iberoamericano.

BRUS RUBIO CHURAY: (Pucaurquillo, Loreto, Perú, 1984). Pintor descendiente de los pueblos originarios huitoto y bora de la Amazonía peruana. Pinta utilizando tintes naturales y pinceles de tallo de hierba sobre llanchama (lienzo amazónico hecho de corteza de árbol). Ha tenido exposiciones individuales y colectivas en Lima, París, Miami, La Habana, La Paz, Shanghai, Washington (Smithsonian), Brasilia y Buenos Aires. Entre sus reconocimientos destacan el Segundo Premio del XIV Concurso Franco Peruano de Artes Visuales, *Pasaporte para un artista*. Organizado por la Alianza Francesa y la Embajada de Francia en Perú. Lima 2011; Personaje principal en el documental etnohistórico *Historias del caucho en la Amazonía peruana*, Centro de Antropología Visual del Perú y la Dirección General de Educación Básica Alternativa, Lima y Loreto, 2016; Actor en el cortometraje *La cumbre de los dioses* (The summit of the gods), dirigida por Renzo Zanelli. Lima y California, 2016; y Personaje principal en el documental *Brus Rubio* producido por el colectivo Mercado Central para la serie televisiva argentina *Las partes del todo*. Lima y Loreto, 2009.

NATALIA VILLAMIZAR: (Medellín, Colombia) Es filósofa y magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia. Ha trabajado como profesora de Teoría Literaria, Semiótica y Lengua Alemana en la Universidad de Antioquia y Universidad de Medellín, y ha colaborado como evaluadora y reseñista en la revista *Estudios de Literatura Colombiana*. Actualmente es becaria del DAAD y completa sus estudios de doctorado en literatura comparada en la Universidad de Potsdam, Alemania.

JORGE WIESSE REBAGLIATI: Estudió lingüística y literatura en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se graduó con una tesis sobre *El contemplado* de Pedro Salinas (1983). Es profesor ordinario de la Universidad Católica y de la Universidad del Pacífico. Ha publicado un libro de reseñas y ensayos (*Otros textos. Apropiaciones*, 2010) y editado dos libros sobre Dante y la *Divina Comedia* (*La Divina Comedia. Voces y ecos*, 2008, y *Purgatorios. Purgatori*, 2015). Es autor de un libro de poemas (*Vigilia de los sentidos*, 2005). Ha traducido al español los 35 *Sonnets* de Fernando Pessoa (2014).

MARÍA INÉS SALDÍVAR: (Santiago de Chile), es profesora, ensayista y poeta. En poesía es autora de los libros *Artes y oficios* (1996), *Ojos que no ven* (2001), *Naranjas de medianoche* (2006), *Década 1996-2006* (2009), *Luna en Capricornio* (2010), *Bruma* (2012) y *Mano abierta* (2018). Actualmente, junto a su oficio de escritora, es académica universitaria, y se desempeña como docente y directora de Extensión y Educación Continua en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile en Santiago.

ANA MARÍA ZUBIETA: Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires, profesora titular de Teoría Literaria II en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es autora de los libros: *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía* (Buenos Aires, Corregidor, 2013); *Otro mapa de la violencia. Enfoques teóricos, recorridos críticos* (comp. y presentación), Buenos Aires, Eudeba, 2017, *Mapas de la violencia. Filosofía, teoría literaria, arte y literatura* (compiladora y autora del apéndice; Bahía Blanca, EDIUNS, Universidad Nacional del Sur, 2014); *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión* (compiladora, y autora del prólogo y de un artículo; Buenos Aires, Eudeba, 2008); *Humor, nación y diferencias. Arturo Cancela y Leopoldo Marechal* (Rosario, Beatriz Viterbo, 1995). Es editora para América Latina de *Hispanic Research Journal* y Miembro del Consejo Asesor [Comité Científico] de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio de México.



**BROWN University**  
*Transatlantic Project*

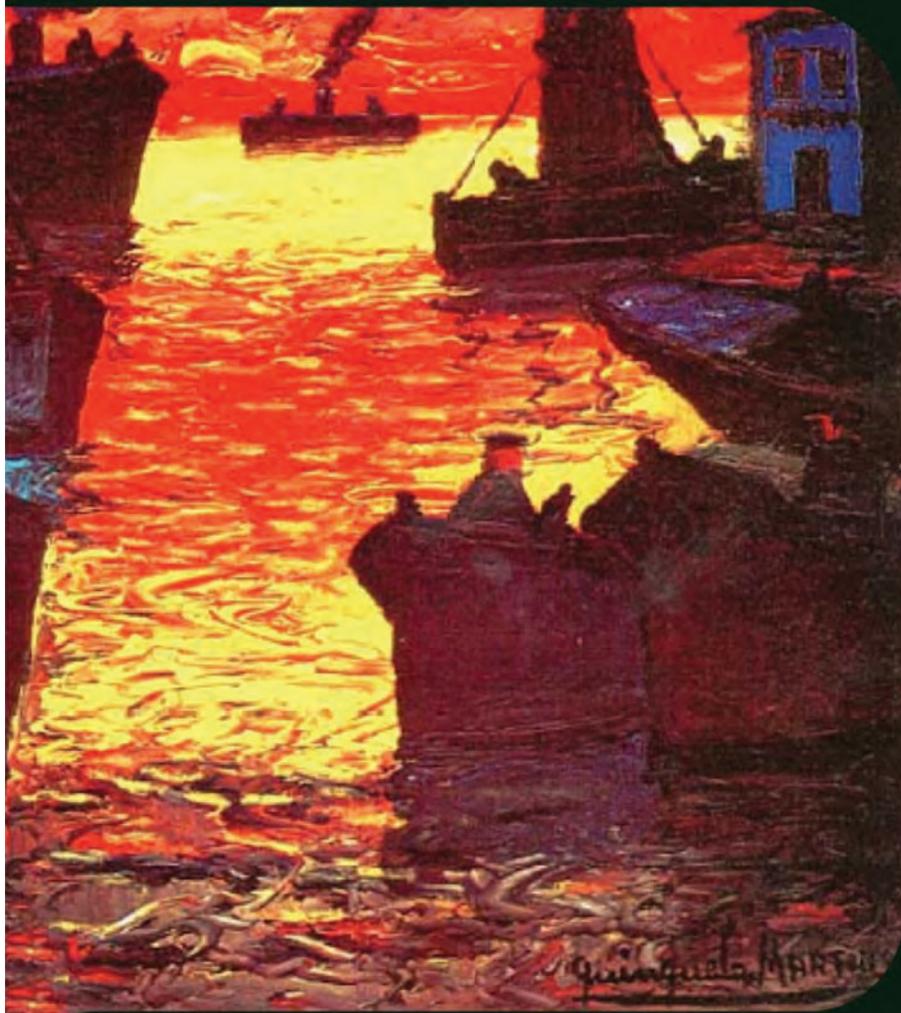


**USAL**  
**UNIVERSIDAD  
DEL SALVADOR**

*Ciencia a la mente y virtud al corazón*  
*VI Jornadas de Literatura Argentina*

**USAL**  
más de  
**60**  
años

**ENCUENTRO ACADÉMICO: ARGENTINA TRANSATLÁNTICA**



**Buenos Aires, 15 a 18 de octubre de 2019**

# ARGENTINA TRANSATLÁNTICA

## Presentación

Este encuentro se inscribe en una ya consolidada tradición de reuniones científicas organizadas desde el *Transatlantic Project de la Brown University*, dirigido por el Dr. Julio Ortega, y las *Jornadas de Literatura Argentina de la Universidad del Salvador*, dirigidas por la Dra. Marcela Crespo Buiturón.

**Del primero**, este es el quinto evento. Lo anteceden: “Cuba Transatlántica”, en la Universidad de La Habana (2013); “Perú Transatlántico”, en la Pontificia Universidad Católica del Perú (2014); “Chile Transatlántico”, en la Universidad Católica de Chile (2016); y “México Transatlántico”, en el Tecnológico de Monterrey (2018).

**Y de las segundas**, el sexto, luego de “Identidad Cultural y Memoria Histórica”, en 2006; “Encuentro de Culturas en la Literatura Argentina”, en 2010; “Del centro a los márgenes: nuevos abordajes a la figura del marginal en la literatura argentina”, en 2012; “Escrituras híbridas en la literatura argentina, abordajes actuales de la teoría y crítica literarias”, en 2015; y “Voces invisibles, plumas silentes: escritores argentinos olvidados o poco transitados por la crítica”, en 2017.

Celebramos este encuentro de voluntades, vocaciones y esfuerzos que ahora presentan esta *Argentina Transatlántica* en conjunto.

## Breve fundamentación

Los lazos culturales entre la Argentina y otros países americanos y europeos siempre han sido intensos y fructíferos. Y sus artistas, historiadores, filósofos, entre otros actores de la cultura, continúan planteando y discutiendo puntos de contacto y diferencias mediante sus creaciones y estudios.

Este encuentro académico se propone elaborar, desde la literatura argentina en diálogo con otras literaturas y otras disciplinas, un mapa de recorridos posibles para pensar y debatir sobre las fuentes, modelos, temáticas, ideas, corrientes y escuelas que, a través de sus interlocutores americanos y europeos, han nutrido este ininterrumpido intercambio cultural.

Pretende, asimismo, documentar el rol de cada participante en dicho intercambio e indagar sobre las polémicas que han surgido durante los últimos dos siglos.

Como todo encuentro, supone la necesidad de ver a los otros, negociar diferencias y abrir espacios de diálogo, en este caso, sobre la Argentina en el mundo y el mundo en la Argentina. Para ello, se propone visitar autores, obras, tendencias y escuelas, sin olvidar la importancia de las traducciones, los imaginarios identitarios y el impacto de los movimientos migratorios.

### **Ejes temáticos del encuentro**

1. Generación del 37: flujos culturales foráneos en la fundación de la literatura nacional (Sarmiento, Echeverría, Mármol, entre otros).
2. Espacios, tiempos y reescrituras de la Gauchesca.
3. Generación del 80: hacia la consolidación del proyecto nacional. Polémicas y controversias (Cambaceres, Mansilla, Vicente López, etc.).
4. Cara y contracara del centenario: festejos versus protestas anarquistas.
5. Borges y Cortázar: entre lo local y lo cosmopolita. Traducciones, relecturas y polémicas.
6. Revistas literarias y periodismo cultural (*Caras y Caretas, Sur, Contorno, Martín Fierro*, etc.). Políticas editoriales y mercado.
7. Escrituras fronterizas: géneros y sexualidades disidentes; voces subalternas; espacios marginales.
8. Literaturas en movimiento: viajes, exilios y diásporas. Ficción, crónica y testimonio.
9. Tango y lunfardo en la literatura argentina. Proyecciones internacionales.
10. Performance e imagen: teatro, cine y novela gráfica.
11. Entre lo público y lo privado: cartas, memorias, diarios y otras escrituras del yo.

### **Ejes con la modalidad *Simposium***

12. Homenaje transatlántico al 80° aniversario del Exilio Republicano Español en la Argentina

Directora: Dra. Marcela Crespo Buiturón

(En coordinación con el homenaje plural, organizado por el Grupo GEXEL de la Universidad Autónoma de Barcelona, que se estará llevando a cabo en diferentes universidades españolas durante 2019)

13. Pensar desde la Argentina: el ensayo argentino. Diálogos con otros pensadores latinoamericanos y europeos.

Directora: Dra. Alejandra González

(Co-organizado por la Universidad Nacional de Avellaneda y la Universidad de Buenos Aires)

## Metodologías

- ✓ Conferencias plenarias
- ✓ Foros de investigación
- ✓ Comisiones de trabajo con exposición de ponencias
- ✓ Paneles mesas redondas
- ✓ Presentaciones de libros
- ✓ Encuentros con escritores

### Plazo de presentación de resúmenes

Se recibirán resúmenes de propuestas hasta el **31 de marzo de 2019**.  
Deberán ser enviados por correo electrónico a la dirección:  
[argentinatransatlantica@usal.edu.ar](mailto:argentinatransatlantica@usal.edu.ar)

### Normas para la presentación de propuestas

#### El tiempo de lectura será:

- ✓ Para las ponencias individuales:  
15 minutos (seis páginas A4, a doble espacio, aproximadamente)
- ✓ Para los foros de investigación: 90 minutos
- ✓ Para la presentación de libros: 30 minutos

#### Notas:

Solo se leerán las comunicaciones cuyos autores estén presentes.

Si el ponente es estudiante de grado, su trabajo deberá estar avalado por un profesor.

**El formato del resumen y la comunicación** seguirá las siguientes indicaciones:

Hoja A4

Letra Times New Roman 12

Interlineado 1,5

Márgenes superior, inferior y derecho: 2,5 cm; izquierdo: 3 cm

**Extensión del resumen/abstract:** en español e inglés, 250 palabras máximo para cada idioma.

#### Las propuestas deberán contener:

Nombre del encuentro

Apellido y nombre de autor/es

Tipo de comunicación (ponencia, presentación de libro u otro)

Eje temático  
Título del trabajo  
Filiación académica de autor/es  
Correo electrónico de autor/es  
Necesidad de soporte técnico (PC, proyector, etc.)

### **Publicación de actas**

Se realizará una selección de los trabajos presentados para su publicación en un número especial de la revista *Gamma*, de la Universidad del Salvador:  
<https://p3.usal.edu.ar/index.php/gramma/index>

Los trabajos seleccionados sobre el exilio literario español en argentina serán publicados en los *Anales de Literatura Hispanoamericana* de la Universidad Complutense de Madrid, España:  
<https://revistas.ucm.es/index.php/alhi>

Dichas selecciones estarán a cargo de nuestros comités científicos.

### **Aranceles**

Expositores profesores del exterior: 100 dólares estadounidenses Expositores profesores de Argentina: 2000 pesos argentinos  
Expositores y asistentes externos, que sean alumnos de grado: 500 pesos argentinos Expositores y asistentes de USAL y de Brown University: sin cargo