

KATATAY

año IX, número 11/12, septiembre de 2014

Dirección	Teresa Basile (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Enrique Foffani (Universidad Nacional de Rosario, Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Consejo de Redacción:	Miriam Chiani (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Hernán Pas (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Consejo asesor:	Roxana Patiño (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) Laura Pollastri (Universidad Nacional del Comahue, Argentina) María Laura de Arriba (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) Mónica Marinone (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) Graciela Salto (Universidad Nacional de La Pampa, Argentina)
Editor responsable:	Hernán Pas (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Comité de edición	Paula Aguilar (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Francisco Aiello (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) Florencia Bonfiglio (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) María Elena Campero (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Nancy Calomarde (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina) Analia Costa (Universidad Nacional de Rosario, Argentina) Alejandro Del Vecchio (Universidad de Mar del Plata, Argentina) Gabriela Espinosa (Universidad Nacional del Comahue, Argentina) María Virginia González (Universidad Nacional de La Pampa, Argentina) Alejo López (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Samanta Rodríguez (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Julia Tamási (Universidad de Buenos Aires - UBA, Argentina)
Consejo científico	Hugo Achugar (Universidad de la República, Uruguay) Elena Altuna (Universidad Nacional de Salta, Argentina) Ana María Amar Sánchez (Universidad de California-Irvine, EE.UU.) Soledad Bianchi (Universidad de Chile) Elisa Calabrese (Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina) Norah Dei Cas (Universidad de Lille, Francia) Juan Duchesne Winter (Universidad de Puerto Rico) David Lagmanovich + (Universidad Nacional de Tucumán, Argentina) Julio Ramos (Universidad de California, Berkeley, EE.UU.) Jorge Schwartz (Universidad de San Pablo, Brasil) Saúl Sosnowski (Universidad de Maryland, EE.UU.) Christian Wentzlaff-Eggebert (Universidad de Colonia, Alemania)
Comité de evaluación:	Miriam Chiani (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Sandra Contreras (Universidad Nacional de Rosario, Argentina) Claudia Hammerschmidt (Universidad de Jena, Alemania) Javier Lasarte (Universidad Simón Bolívar, Venezuela) Alejandra Mailhe (Universidad Nacional de La Plata, Argentina) Jorge Monteleone (CONICET, Argentina) Andrea Pagni (Universidad Erlangen-Nürnberg, Alemania) Roland Spiller (Universidad Frankfurt, Alemania) Abril Trigo (Universidad de Ohio, EE.UU.) Liliana Weinberg (Universidad Nacional Autónoma de México)
Colaboran en este número	Florencia Abate, Francisco Aiello, Selva Almada, Daniel Balderston, Florencia Basso, Juan José Becerra, Sonia Alejandra Bertón, Marcelo Bonini, Florencia Bonfiglio, Florencia Buret, Celeste Cabral, Omar Chauvié, Miriam Chiani, Raphaël Confiant, Isabelle Constant, Silvia Dapia, Mariana Dimópulos, Elsa Drucaroff, Ana Eichenbronner, Loreley El Jaber, Eugenia Fernández, Fernando García Lao, Margo Glantz, María Virginia González, Maya González Roux, Robinson A. Herrera, Aníbal Jarkowski, Martín Kohan, Elena M. Martínez, Silvia Mellado, Natalia Moret, Clelia Moure, Pola Oloixarac, Hernán Pas, Inma Marcos Pérez, Mariana Eva Pérez, Facundo Ruiz, Silvina Sánchez, Josias Semujanga, Enrique Schmukler, Delfina Stortini, Zeb Tortorici, Miguel Vitagliano, Julieta Viu.
Director de arte y diseño	Victor Viale
Ilustración de Tapa	RICARDO MIGLIORISI, INTERFACES , acrílico y mixta sobre tela, 0,70 X 0,90 m. 2002
Impresión	Aurelio Impresiones. La Plata. Argentina Tel: (0221) 424-2389 - www.impresionesaurelio.com.ar
Editor responsable	Asociación de Estudios Latinoamericanos Katatay. Calle 5 n° 84 (1900). La Plata. Buenos Aires, Argentina. Tel: (0221) 425-9119
Suscripción, canje e información	www.edicioneskatatay.com.ar contacto@edicioneskatatay.com.ar
Periodicidad	Anual

El presente número se realizó gracias a un subsidio otorgado por el Fondo Nacional de las Artes

Rotaciones

ALGUNAS COORDENADAS (MÁS) SOBRE NARRATIVA ARGENTINA DEL PRESENTE – Miriam Chiani y Hernán Pas | 6

- Introducción, por Miriam Chiani | 6
- Escribir en/desde el presente, por Hernán Pas | 17
- Partes de la narración. Alrededor de la *Argentina como narración* de Jorge Monteleone, por Miguel Vitagliano | 18
- Pero bailamos, por Martín Kohan | 23
- Limitaciones insalvables, por Aníbal Jarkowski | 28
- Adiós a la literatura, por Juan José Becerra | 33
- Entrevista, por Hernán Pas | 35
- Chicas del setenta. Las narradoras hoy, por Miriam Chiani y Silvina Sánchez | 45
- ANTOLOGÍA DE ESCRITORAS | 52**
- El Candy, de Florencia Abate | 52
- Fragmento de una novela en proceso de escritura, sin título, de Selva Almada | 54
- Fragmento de la novela *Eso pendiente*, de Mariana Dimópulos | 56
- Rendija, de Fernando García Lao | 58
- Come en casa Burgos, de Natalia Moret | 60
- Los teratos de la lit. Acerca de *La masacre de Reed College* de Fernando Montes de Vera, de Pola Oloixarac | 64
- Entrar a la ESMA, Aventuras post-concentracionarias de una princesa montonera, de Mariana Eva Pérez | 67
- Entrevista, por Miriam Chiani | 71
- Escritura de mujeres, por Elsa Drucaroff | 74

HOMENAJE A AIMÉ CÉSAIRE (1913-2013) - Francisco Aiello | 80

- Presentación. Aimé Césaire: piel negra, máscara negra, por Francisco Aiello | 80
- Mi bolígrafo Kataroulo: entrevistas con Aimé Césaire, por Isabelle Constant | 84
- Aimé Césaire: de la *négritude* a la visión transcultural del mundo, por Josias Semujanga | 94
- El estudiante negro (París, 1935), por Aimé Césaire | 101
- Carta de un hombre de 30 años a Aimé Césaire, por Raphaël Confiant | 104

SEXUALIDADES E IDENTIDADES DISIDENTES EN AMÉRICA LATINA: DESDE EL VIRREINATO HASTA NUESTROS DÍAS - Silvia Dapía | 107

- Presentación, por Silvia Dapía | 107
- Tintineo de cadenas: control social y transgresiones sexuales en la Guatemala colonial, por Robinson A. Herrera | 109
- Geografías nefandas y homosociabilidad en el México colonial, por Zeb Tortorici | 117
- Crímenes de odio y la invención de una literatura *queer* ecuatoriana: en torno a “Un hombre muerto a puntapiés” de Pablo Palacio, por Daniel Balderston | 130
- La canción de Eros: cartografía de la pasión en *Los días que ahora tengo* de Alina Galliano, por Elena M. Martínez | 137

Argumentos

MARGO GLANTZ: LA MODA ENTRE LA LITERATURA Y LA IMAGEN, por Julieta Viu | 146

- Conversación con Margo Glantz: la moda como matriz de escritura (entrevista de Julieta Viu) | 151

Reliquias

CONTRA LAS “IDEAS RECIBIDAS”: LA DIFFUSION DE LA LITTÉRATURE HISPANO-AMÉRICAIN EN FRANCE AU XXE SIÈCLE DE SYLVIA MOLLOY, por Maya González Roux | 157

- La difusión de la literatura hispanoamericana en Francia en el siglo XX* (Prólogo), de Sylvia Molloy | 162

ASTERISCOS

- María A. Semilla Durán. *L'écriture de Pedro Lemebel. Nouvelles pratiques identitaires et scripturales*. (La escritura de Pedro Lemebel. Nuevas prácticas identitarias y escriturales), por Clelia Moure | **166**
- Rosalía Baltar. *Letrados en tiempos de Rosas*, por Loreley El Jaber | **168**
- Angeles Mateo del Pino. *Angeles maraqueros. Trazos neobarroc-ch-s os en las poéticas latinoamericanas*, por Facundo Ruiz | **170**
- Francine Masiello. *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*, por Silvia Mellado | **172**
- Teresa Basile y Nancy Calomarde (compiladoras). *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...* por Ana Eichenbronner | **174**
- María Rosa Lojo. *Viaje a Oriente de Lucio Mansilla*, por Florencia Buret | **176**
- Olga Beatriz Santiago. *Don Luis José de Tejada y Guzmán. Peregrino y ciudadano*, por Sonia Alejandra Bertón | **178**
- Pablo de Rokha. *Acero de invierno*, por Omar Chauvié | **180**
- Georges Didi-Huberman. *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, por Enrique Schmukler | **182**
- Odette Casamayor-Cisneros. *Utopía, distopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*, por María Virginia González | **184**
- Juan Duchesne Winter. *La guerrilla narrada: acción, acontecimiento, sujeto*, por Celeste Cabral | **186**
- Julia Gramberg. *La invención de Gabriela Mistral. Estrategias de autoría y proyecto poético (1915-1924)*, por Delfina Stortini y Marcelo Bonini | **188**
- Ángeles Mateo del Pino y Adela Morín Rodríguez (ed.). *Ciudadanías. Alteridad, Migración y Memoria*, por Inma Marcos Pérez | **190**
- Candia Cáceres, Alexis. *El "Paraíso infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño*, por Eugenia Fernández | **191**

ILUSTACIÓN DE LA PORTADA

RICARDO MIGLIORISI

INTERFACES

2002, acrílico y mixta sobre tela

0,70 X 0,90 m.

A partir de una iconografía delirante y desbordada, Migliorisi propone su universo de personajes mestizos, de animales y objetos inverosímiles extraídos de la mitología clásica, de los repertorios populares latinoamericanos, la ópera y el cabaret; de la estética del Music Hall, la televisión y las crónicas sociales. Esta figuración gira en torno a ciertos contenidos fundamentales como el humor, el absurdo y el erotismo que animan su obra con una corriente vital, la tiñen de alucinación, la empujan a una ironía descarnada y la llevan a asumir con naturalidad lo obsceno y con seriedad el juego.

Ticio Escobar

Violeta y amarillo, opuestos complementarios, son los colores intensos –y por momentos velados– que dominan esta pintura, que forma parte de la serie de retratos llamada “Interfaces”. Colores violentos, perfiles deformes rojos y azules con narices enormes y ojos miniatura o demasiados grandes, fondos con hojas o rostros con frutos, son los elementos que utiliza Ricardo para formar las figuras de la serie. En esta “interfaz”, el personaje con ojos pregnantes –de esos que recuerdan a las mujeres de Spilimbergo– y cejas pobladas negras es una reinterpretación de un retrato romano-egipcio de los famosos retratos de cultos funerarios de la zona de El Fayum. Pero también nos reenvía a un rostro que podría ser del llamado realismo latinoamericano, en especial aquel que resalta la abundancia, el colorido, la exuberancia de estas tierras. Por encima de estos dos mundos, emerge el lenguaje del pop a través de la vibración de los colores que desata el movimiento del rostro haciendo renacer a la máscara mortuoria romano-egipcia. Si una interfaz es una superficie de contacto, conexión física y funcional entre diferentes universos, en este retrato no sólo confluye el viejo y el nuevo mundo, sino que además se traza un recorrido que va desde la muerte hacia su renacimiento.

Ricardo Migliorisi es artista plástico, vestuarista, escenógrafo y arquitecto. Nació en Asunción el 6 de enero de 1948. Desde 1974 expone en diversos lugares tanto en Paraguay como en otros países –Argentina, Perú, Colombia, Italia, entre otros–. Ha participado en Bienales internacionales, entre ellas la *Muestra Internacional de la Gráfica* (Florencia, Italia, 1976); *Arte Actual en Iberoamérica* (Madrid; España, 1976); *Bienal de Grabado* (San Juan, Puerto Rico, 1979); *Bienal del Dibujo* (Maldonado, Uruguay); *Bienal Internacional de San Paulo*, (Brasil, 1981). A su vez, ha obtenido distintos premios a lo largo de su carrera: 1er. Premio de Afiches CIME, Naciones Unidas 1972; Premio concurso “Benson & Hedges”, Asunción, 1982; 2do. Premio Bienal del Papel, Buenos Aires-Argentina, 1986.

Florencia Basso

Rotaciones

**ALGUNAS COORDENADAS (MÁS) SOBRE NARRATIVA
ARGENTINA DEL PRESENTE**

por Miriam Chiani*

INTRODUCCIÓN. SOBRE NARRATIVA DE LA ÚLTIMA DÉCADA

Ante el panorama abierto por la narrativa argentina de fines de los '90 y principios del 2000, Sylvia Saïtta (2002) advertía sobre la dificultad de identificar una tendencia preponderante y definida, una línea hegemónica o grupos de pertenencia. Reposicionaba entonces a los escritores según su relación con el mercado porque ya veía difícil ubicarlos en base a un diálogo particular con la tradición, en cuyo centro estaba Borges. De un lado los que acogían los imperativos del mercado y los medios masivos; del otro, los que los rechazaban. De un lado el éxito y la visibilidad a través de fórmulas gastadas, temas escandalosos, géneros de moda —como la novela histórica escrita por mujeres—, efectismo y entretenimiento; del otro, una literatura “que circula de un modo casi secreto”: libros poco reseñados o publicados en pequeñas editoriales alternativas en los que hay preocupación por el lenguaje, desconfianza en la representación realista, reflexión sobre la propia escritura, socavamiento de convenciones genéricas, nuevas versiones de la historia nacional y recuperaciones de Puig, Saer y J. L. Ortiz. En este segundo sector se rescataban textos de Juan José Becerra, Gustavo Ferreyra, Marcos Herrera, Esteban López Brusa, Leopoldo Brizuela, Martín Kohan, Carlos Gamerrro, Paula Varsavsky, Alejandro López y Sergio Delgado. Las observaciones de Saïtta corrían paralelas a los debates sobre el realismo que en algunos casos incluían también alusiones a la identificación resolución realista /estética del mercado.¹

Otros ciclos de debates se superponen durante la primera década del 2000: como en el caso de Saïtta, en algunas intervenciones hay clasificaciones y/o polarizaciones y observaciones sobre tendencias, o estéticas, mezcladas con reflexiones y discusiones sobre el valor literario. El libro de Damián Tabarovsky *Literatura de izquierda* (2004) desata una polémica en la que participan Guillermo Martínez (2005) y Martín Kohan (2005a, 2005b) con una estela de intervenciones posteriores en la revista *Ñ* y otras (Berlanga, Quintín, etc.). Con “literatura de izquierda”, Tabarovsky defiende una literatura de vanguardia, de ruptura, o antiargumentativa, cuyo objetivo principal es “perforar el lenguaje”, la cual ve representada en Arlt, Puig, Fogwill, Lamborghini, Libertella, Sánchez, Aira, los escritores nucleados en la revista *Babel* y sus descendientes (Guebel, Nielsen, Becerra, Piro, Chefec, Eckhardt, Bizzio, Kohan, Bianchi, Alemian, Taborda). Reniega de los “conservadores” como Castillo o Hecker, de “los mediáticos”, por ser en los '90 “la cara visible del nuevo mercado

* Miriam Chiani es Doctora, Profesora y Licenciada en Letras por la UNLP, donde trabaja como Profesora de Teoría literaria. Es Directora del Centro de Teoría y Crítica literaria que integra el IDIHCS (Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales UNLP/CONICET), y Miembro del Comité académico de la carrera de especialización de enseñanza de español como lengua segunda y extranjera (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP). La mayor parte de sus publicaciones son sobre problemas de teoría literaria y sobre narrativa argentina contemporánea. Dirige la colección “Colectivo crítico”. Sus últimas publicaciones son los libros *Cuadernos de Teoría y Poéticas trans*, volúmenes en colaboración de los que es directora.

¹ Los llamados “babélicos” (Pauls, Guebel, Bizzio, Chitarroni, Chefec, Caparrós, Cohen), con las banderas de Fogwill, Aira, Lamborghini, Saer, Copi, niegan para la ficción la gran misión nacional o la identificación con los valores políticos y atacan el canon instalado de los realistas comprometidos, la literatura más ligada a la “narración clásica” y a la colección “Biblioteca del Sur” de Editorial Planeta, representada por Soriano, Galeano, Dal Masetto, Martínez, Saccomano, Forn, Figueras y Fresán. Para los “babélicos” el realismo de tipo mercantilista incluye también a los textos vinculados al realismo sucio americano, y a toda literatura no forjada en la experimentación, las teorías literarias, lo metaficcional y el exotismo, la desconfianza ante los grandes temas y las totalidades, el trabajo sobre el fragmento y la digresión, la autosuficiencia y la manipulación de los géneros. Los debates sobre el realismo en los años siguientes se trasladan al campo de la crítica, con numerosas intervenciones; entre ellas, se destacan, el número 2 de la revista *milpalabras* con diferentes trabajos sobre el realismo (2001), el análisis del campo literario de la posdictadura realizado por Diego (2001), la publicación de *El Imperio realista*, coordinado por Gramuglio para la *Historia crítica de la literatura argentina* (2002), la lectura crítica que de este último hace Dalmaroni (2002), el intercambio producido en las Jornadas “Realismos” que tuvieron lugar en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario (diciembre de 2005), algunas de cuyas ponencias fueron luego publicadas en el *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, y la compilación *Cuadernos del Seminario 2: Realismos, cuestiones críticas* realizada por Contreras (2013).

literario” (Forn, Civale, Fresán), y de “los jóvenes serios” —Martínez, Birmajer, Brizuela, de Santis, Garcés, Paszkowski— quienes representan “una vuelta a la literatura entendida como *belles lettres* [...] a la literatura de ideas [que] excluye la paradoja, el *non sense*, lo inacabado, los contactos subterráneos” (Tabarovsky 2004: 33). En “Prosa de Estado y estados de la prosa”, Marcelo Cohen ensaya también una clasificación para dar un panorama de la narrativa contemporánea argentina. La “hiperliteratura”, donde en forma indirecta se incluye, que, sin resignar concordancias, ni la entereza de la sintaxis, exagera la escritura con tropos, relativas, cláusulas prolongadas, digresiones. La “infraliteratura”, una literatura intencionalmente mal escrita, antiartística, que al lacerar la frase y trabajar con el estereotipo, el habla, los modos de interlocución de colectivos sociales marginados o sectarios, puede perder individualidad y dar la sensación de “compartir involuntariamente el asco por la palabra adecuada, y hasta el desconocimiento de las normas que se infringen, en que se deleitan el periodismo caradura, las telenovelas y las tertulias radiofónicas” (Cohen 2006: 4). Entre ambas posturas, sitúa la paraliteratura que todo reduce a contenido. Si bien Cohen despliega posibilidades de frescura y peligros tanto para la primera línea como para la segunda, el error en el que pueden caer los narradores hiperliterarios (Becerra, Kohan, Gambero, Consiglio) se percibe como un mal menor, comparado con el de los infraliterarios (Cucurto, López, Casas). Cohen celebra, tal como Tabarovsky, novelas de Guebel, Bizzio o Fogwil, pero desplaza la negatividad de la disciplina argumental —del sentido claro, la vuelta a la narración tradicional con introducción, nudo y desenlace, que, entre otras cosas, ataca Tabarovsky— para avanzar en la negatividad de los que, en contra de las *belles lettres*, pueden caer en el estereotipo y perder individualidad, así como pone en cuestión la destrucción total de ciertas armas narrativas legadas por la tradición: “¿Henry James, Virginia Woolf, Borges también son virus a eliminar?” (Cohen 2006: 2). A este contexto de discusiones pueden conectarse las intervenciones de Fabián Casas (2007) —donde el libro de Tabarovsky se reduce a “un chiste” y la clasificación de Cohen se define como un “paneo metafísico” que refleja una mirada de talante divino y policíaco sobre la literatura—; los planteos de Beatriz Sarlo (2005a, 2006) sobre algunas tendencias de la narrativa de los últimos años (López, Aira, Cucurto, Paula, Link) que, según los casos, no dejan de señalar, tras el reconocimiento de un giro documental del arte, una especie de devaluación de lo literario;² el dossier coordinado por Sandra Contreras sobre “Narrativa argentina del presente” (2007), publicado en el número 5 de esta misma revista, que ofrece una amplia gama de intervenciones que abarca tanto la mirada del escritor como la del crítico y editor y que, proyecto editorial mediante, resulta un antecedente ineludible del presente dossier;³ y, finalmente, las propuestas posteriores de Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011), quien discute las posiciones intelectualistas/librescas de los narradores asociados a *Babel* y las desvalorizaciones de críticos como Viñas, Safta y Sarlo sobre ciertas zonas de la narrativa del ‘90 y lo que va del siglo XXI.⁴

² Lo literario, definido, según su opinión, todavía por un criterio formalista o en términos de composición que debe mostrar un desvío entre narración y discurso que la presenta. En una postura muy semejante a la de Cohen, el problema para Sarlo es lo que llama “estilo plano o de cinta grabada”, donde no hay elaboración compositiva o distancia mínima de registro entre el discurso narrativo y los lenguajes sociales que incorpora. Graciela Speranza se acercaba también a Sarlo: “Nuestras ficciones, es cierto, más proclives durante décadas a manifestar un ‘refinado desprecio por la realidad’, parecen haberse abierto a lo que se ve y se oye en las calles de Boedo, la bailanta o el chat, aquilatado en el protagonismo de lumpenes o individualidades sobresalientes del barrio bajo. Con renovado espíritu etnográfico, el escritor se documenta y deja que el lenguaje se desvanezca en beneficio de una certeza de realidad. Cuesta, con todo, detectar las astucias de un nuevo atajo hacia lo real. Se entrevisté más bien una vuelta atrás...” (Speranza 2006: 22).

³ De ahí que nuestro título incorpore el adverbio “más” entre paréntesis, procurando ampliar los objetos de aquellas intervenciones. El dossier coordinado por Contreras incluía tanto textos de críticos como de escritores y de editores, a la vez que incorporaba un diálogo entre varios autores coordinado por Ariel Schettini. Además de este último, los nombres que contiene el dossier son: César Aira, Adriana Astutti, Nora Avaro, Sergio Bizzio, Mariana Catalin, Luciano Cescut, Sandra Contreras, Sergio Cheffec, Luis Chitarroni, Miguel Dalmaroni, Leonora Djament, Nora Domínguez, Florencia Garramuño, Alberto Giordano. Cfr. Contreras, Sandra et al. “Narrativa argentina del presente”, en: *Katatay*, año III, núm. 5, 2007, pp. 6-63.

⁴ Elsa Drucaroff critica a los escritores que, según su opinión, se valieron del apoyo de ciertos sectores establecidos de la crítica, en particular trata el caso del “Grupo Shangai” de la revista *Babel*. Afirma que estos “escribían una literatura tan dirigida a agradar a los protagonistas del juego que esta permaneció en muchos casos a la sombra de esos críticos, impulsada sobre todo por sus elogios, sin capacidad de generar demasiado entusiasmo y conquistar lectores ‘comunes’, lo que no significa lectores incultos o pocos refinados, sino simplemente ajenos a la especialización académica” (2011: 68-69). Con el apadrinamiento de Sarlo y a la sombra de Aira, estos jóvenes escritores, a fines de los ‘80, establecen los principios que, según su parecer, deben preceder a la buena literatura y se hacen un lugar a partir de desacreditar la literatura más clásica, narrativista, realista y popular.

Vinculada a la anterior otra polémica fue suscitada por la circulación de “Literaturas postautónomas” de Josefina Ludmer (2006, 2007). Allí ciertas textualidades —Ludmer piensa en textos de Aira, Facioluce, Link o Di Nucci— se consideran como puras fábricas de presente que integran la maquinaria de la “imaginación pública” (lo que circula en los medios en sentido amplio como trabajo social, anónimo y colectivo) y que, al exceder las oposiciones literario/no literario, ficción/no ficción, representan el fin del ciclo de la autonomía literaria. Las literaturas postautónomas, según Ludmer, se basan en la asimilación de la realidad —pensada desde los medios que la constituyen— con la ficción y de lo cultural/literario con lo económico; no tienen espesor metafórico y ponen en jaque o invalidan el problema del valor literario.⁵ Por su parte Reinaldo Ladagga (2006) hablará de “nuevas ecologías culturales” ante la proliferación de iniciativas artísticas destinadas a facilitar la participación de grandes grupos de personas muy diversas, en proyectos donde se asocia la realización de ficciones o de imágenes con la ocupación de espacios locales y la exploración de formas experimentales de socialización. Reconoce también en cierta narrativa reciente (Aira, Bellatin, Noll) la aspiración a la condición del arte contemporáneo: “Aquella propensión entre artistas a consagrar sus mejores energías no en producir representaciones de tal o cual aspecto del mundo ni en proponer diseños abstractos que resulten en objetos fijos, sino en construir dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo, que se presentan de modo tal que las posiciones de sujeto que se constituyen en la escena que componen difieran de las que el largo siglo XIX les había atribuido a productores y receptores; la tendencia común entre artistas a construir menos objetos concluidos que perspectivas, ópticas, marcos que permitan observar un proceso que se encuentre en curso” (2007: 167). La asimilación de la narrativa a la situación del arte contemporáneo implica, según Laddaga, aspiración de la escritura a la “instantánea”, a la “mutante”, a la “inducción de un trance”, a la “improvisación”.

La oposición entre escritores próximos o no al mercado de Saítta se toca o coincide, aunque con matices, con las otras clasificaciones posteriores (Tabarovsky, Cohen): escritores de espaldas al mercado/ vanguardistas/ hiperliterarios frente a próximos al mercado/ conservadores/ mediáticos/ jóvenes serios/ infraliterarios o paraliterarios. Es decir, todas esas variantes podrían reducirse a tres opciones: los escritores que, más, menos, hacen de la literatura una exploración con la materia del lenguaje —aunque puedan incluir otros intereses—; los que privilegian desarrollar una historia y los que contaminan en exceso, sin distancia, la escritura con jergas o discursos comunes. Los planteos de Ludmer y de Laddaga saltan a otro plano, hablan de escrituras que sortean límites y dan cuenta de una mutación de orden mayor que afecta el *status* de autonomía, los parámetros que definieron el arte moderno, y establece nuevas condiciones de producción, de circulación y de lectura. Y es justamente porque desplazan la cuestión del valor, que el tema se reinstala y sigue discutiéndose.⁶ Por la misma época surgen también algunas conclusiones críticas sobre cambios observables en la narrativa argentina a partir de los '90: el desplazamiento del interés desde la historia y la interpretación sobre el pasado reciente, característico de los años '80, hacia el presente (Sarlo 2006), pero a través de modos de representación alejados de los procedimientos realistas (Saítta 2006), hipótesis del *fantasy* o tipos sesgados o laterales de la ciencia ficción contemporánea (Berg 2009); así como también, el giro subjetivo, autobiográfico, autoficcional (Sarlo 2005b, Catelli 2007, Giordano 2008, Amícola 2012).

⁵ Ludmer adjudica un carácter doble a esa masa global de la que formaría parte la literatura: tanto un poder disciplinador, controlador, como creativo: la posibilidad de generar crítica y otras formas de vida colectiva.

⁶ En el número 18 de *Otra parte* una entrevista a Ludmer, realizada por Diego Peller, reabre la discusión sobre la postautonomía y el valor. En general esta revista no renuncia al juicio estético, para lo cual reivindica la confrontación de lo emergente con el archivo de la memoria cultural. La revista ha tenido en cuenta estos problemas con comentarios, entrevistas o artículos en los que se discute sobre la definición del arte, la categoría de lo nuevo, la estética relacional. Otro ejemplo es el *Boletín/15 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* de la Universidad Nacional de Rosario (2010) con un Dossier dedicado a *Cuestiones de valor*, en el que Sandra Contreras interpreta la intervención de Ludmer como un resorte, tardío para el ámbito latinoamericano, de planteos ya presentes en el debate sobre el posmodernismo (Jameson, Baudrillard). Distintos textos, además, en los últimos años reflexionan sobre intercambios artísticos, sobre los límites de lo literario, la inconsistencia de la noción de campo literario, la condición postautónoma del arte, el problema del valor y el juicio estético, etc. (Cfr. Kozac 2006, Bourriaud 2007, García Canclini 2010, Contreras 2010, Giordano 2010, Dalmaroni 2010, entre otros).

Las polémicas sobre buena/mala escritura, las propuestas sobre la caída de los regímenes definitorios de un campo literario y los pronósticos sobre las direcciones que cobra la literatura argentina, acompañan el surgimiento de una producción narrativa que comenzaba a hacerse visible a través de antologías donde se acuñaba la expresión “nueva narrativa argentina”, la de los autores nacidos a fines del ‘60 y durante los ‘70. Dejando de lado el ensayo de Elsa Drucaroff que es muy posterior (2011), los críticos o escritores que intervienen antes en los debates citados no se refieren directa y explícitamente —a excepción de algún nombre en particular— a esta nueva narrativa argentina en su conjunto; sin embargo, están dando cuenta, ya con una postura negativa, ya con una más neutra, de una serie de cambios y de problemas, surgidos desde principios del 2000, que se materializarán y agudizarán con su emergencia.

La joven guardia, nueva narrativa argentina, aparecida en la editorial Norma, en el año 2005, fue la primera de esas antologías. Compilada por Maximiliano Tomás y prologada por Abelardo Castillo la publicación agrupaba escritores nacidos a partir de 1970 y con una obra publicada o en proceso de publicación en cualquier editorial.⁷ Según Tomás, con la antología se pretendía responder a la dificultad que enfrentaban los autores jóvenes para publicar sus textos de ficción y favorecer los contactos de los escritores con el público; pero fundamentalmente el objetivo era armar un libro que se interrogara acerca de la existencia de una nueva generación literaria y que pudiera vincular entre sí a escritores que, en gran parte, desconocían lo que estaban produciendo sus contemporáneos. De hecho *La joven guardia, nueva narrativa argentina*, uno de los primeros textos, leído, discutido y criticado en Internet, generó encuentros de lecturas interprovinciales y proyectos editoriales en común.

Desde entonces se han sucedido una serie de compilaciones que integran escritores aun más jóvenes y en algunos casos reúnen textos escritos por mujeres o por criterios temáticos: *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas* (Norma, 2006), realizada por Florencia Abbate, con cuentos distribuidos en cinco capítulos (Insania, Entre sueños turbios, Desde otro lugar, PolitikPornoshop, Derivas); *En celo* (Mondadori, 2007), la selección de Diego Grillo Truba que contiene relatos dedicados exclusivamente al sexo⁸; *Buenos Aires/Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*, compilada por Juan Terranova (Entropía, 2007); *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina*, con cuentos reunidos por Jimena y Matías Néspolo (Adriana Hidalgo, 2009); *Volveré y seré la misma. Panorama de nuevas narradoras argentinas*, edición de Francisco Garamona (La Calabaza del Diablo, 2010); *Panorama Interzona. Narrativas emergentes de la Argentina*, realizada por Elsa Drucaroff (Interzona, 2012).

Muchos de estos narradores obtuvieron reconocimiento y sus libros empezaron a ser editados de manera sostenida; publicaron sus novelas en otros sellos y han tenido incluso resonancia sobre todo en España y en Latinoamérica, especialmente en Brasil. Durante estos últimos años la literatura argentina se destaca, frente a otras producciones del continente, por conseguir el apoyo de la crítica y del mundo editorial extranjero.⁹ Después de la crisis económica y política de los primeros años de la década del 2000, contra toda presunción, es notable la cantidad de nuevos libros que se publican en nuestro país.

⁷ Los autores que participan de esta primera edición de la antología son: Florencia Abbate, Gisela Antonuccio, Hernán Arias, Gabriela Bejerman, Oliverio Coelho, Washington Cucurto, Romina Doval, Mariana Enríquez, Federico Falco, Gonzalo Garcés, Diego Grillo Trubba, Germán Maggiori, Pedro Mairal, Maximiliano Matayoshi, Alejandro Parisi, Patricio Pron, Samanta Schwebelin, Juan Terranova, Pablo Toledo y Gabriel Vommaro. En 2008 salió una reedición del libro que, además de incluir a los veinte primeros, añadió los nombres de Félix Bruzzone, Iosi Havilio y Andrés Neuman.

⁸ Esta propuesta fue sucedida por *In fraganti* (2007), *Uno a uno* (2008), *De puntín* (2008) y *Un grito de corazón* (2009), que se anuncian con el subtítulo *Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre casos policiales, los ‘90, fútbol y el peronismo*, respectivamente.

⁹ Gonzalo Garcés y Pedro Mairal fueron elegidos como los representantes más destacados de la nueva literatura argentina en el encuentro Bogotá 39, que reunió en Colombia (2007) a los treinta y nueve escritores de ficción menores de treinta y nueve años más relevantes de América Latina. Uno de los más jóvenes, Maximiliano Matayoshi (Buenos Aires, 1979), ganó con su primera novela *Gaijin* (2003) el Primer Premio de Novela UNAM-Alfaguara. Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977), nacionalizado español, ha quedado finalista en dos ocasiones del Premio Herralde de Novela y obtuvo el Premio Alfaguara de Novela 2008 con *El viajero del siglo*. Samanta Schwebelin fue galardonada con el Premio Casa de las Américas 2008 por su libro de cuentos *Pájaros en la boca*. Los textos de dieciséis autores latinoamericanos fueron publicados en el número especial de la revista literaria británica *Granta* titulado “Los mejores narradores jóvenes en español”, antología que también incluye a seis escritores españoles. De los veintidós escritores seleccionados, se destaca la presencia de ocho argentinos: Oliverio Coelho, Federico Falco, Matías Néspolo, Andrés Neuman, Pola Oloixarac, Patricio Pron, Lucía Puenzo y Samanta Schwebelin.

El surgimiento y las características del desarrollo de la llamada nueva narrativa se vinculan al crecimiento paulatino de numerosas editoriales pequeñas e independientes, tras la retirada de los sellos de capital extranjero que habían perdido su interés en la literatura argentina por la devaluación de la moneda local. Interzona, El Cuenco de Plata, Mansalva, Entropía, Libros del Tamarisco, Clase Turista, Funesiana, Eterna Cadencia, Tantalia, Pánico el pánico y otras menos recientes como Adriana Hidalgo, Simurg, Libros del Zorzal, Santiago Arcos, Bajo la Luna Nueva y Beatriz Viterbo Editora se han consolidado como alternativas válidas a los sellos de las multinacionales.¹⁰ Con las nuevas editoriales han aparecido también revistas como *Lamujerdemivida*, *Mil mamuts* o *El interpretador*, entre otras, y ellas han contribuido a la conformación de un nuevo público y a la aparición de nuevos autores.¹¹ Los emprendimientos en edición de la última década —autodenominados “alternativos”, “artesanales” y en algunos casos “antimercado”—, si bien tributarios de la revitalización editorial independiente de los ‘90, deben su origen al clima político-económico que genera la crisis del modelo neoliberal.¹² Estos, con sus diferencias, no se rigen en general por criterios mercantiles, se presentan como búsquedas creativas, vanguardistas; responden a la lógica de autogestión —ya que están a cargo de escritores jóvenes que no han alcanzado la consagración— y generan eventos para presentar y difundir las ediciones, en los que la literatura se alía a otras manifestaciones artísticas: editores, escritores, cineastas, músicos o artistas visuales idean distintas performances o intervenciones. En el caso particular de las editoriales artesanales cobra preponderancia el diseño y confección externa del libro —a veces sin incorporar los rasgos de un libro tradicional (título, nombre de autor o de editorial)— y la proximidad y cercanía de las relaciones del proceso de producción: un trato personal entre autor y editor, entre autor y lector o entre lectores en el que tienden a desdibujarse los roles y se desarrollan fuertes lazos de sociabilidad (Szpilbarg). Lo destacable en estas experiencias es que parece ser el proyecto editorial, antes que el proyecto estético-literario de cada uno de los escritores, lo que logra una mayor visibilidad; y que ese proyecto logra imponerse más por sus modos de editar que por el contenido de su catálogo (Botto 2011); como si los hechos literarios fueran un efecto complementario, subsidiario, tanto de la materialidad del objeto libro como de los circuitos y las modalidades de difusión e intercambio.¹³

Otro fenómeno asociado a esta nueva narrativa es Internet, que ha penetrado y reorganizado todo el circuito de lo literario (producción, publicación, circulación, socialización, crítica): ha desplazado la literatura reducida al libro como único soporte, los diálogos o debates sostenidos en paneles, revistas y suplementos literarios, las formas tradicionales de promoción, y ha impactado también en las formas de la literatura. Páginas

¹⁰ Beatriz Viterbo (en 1990), Paradiso (en 1992), Simurg (en 1995) y Adriana Hidalgo (en 1997) son algunas de las editoriales de narrativa que aparecen en los ‘90 con fines distintos a la competitividad, propia de las multinacionales.

¹¹ *Lamujerdemivida* se edita en Buenos Aires desde mayo de 2003. Cada número presenta un dossier, cuentos inéditos de reconocidos escritores y secciones de pensamiento, cine, arte y psicoanálisis. *El interpretador*, a cargo de Juan Diego Incardona, es una revista en soporte virtual que empezó a salir en 2004. La revista, famosa por su diseño y en especial por sus ilustraciones de tapa y contratapa, está dividida en secciones (narrativa, poesía, aguafuertes, etc.) y mezcla autores reconocidos con otros sin consagrar. *Mil mamuts* sale desde 2005. Publica sólo cuentos de autores latinoamericanos vivos, respetando la diversidad de la cultura latinoamericana, es decir, en cualquier línea estética e ideológica.

¹² Eloísa Cartonera, fundada por Washington Cucurto, Javier Barilaro y Fernanda Laguna en 2003, es la pionera. Se trata de una editorial en la que escritores, artistas plásticos y cartoneros colaboran en la confección de libros artesanales, elaborados con cartón recogido de la calle y con tapas pintadas a mano, páginas fotocopiadas y tiradas de entre quinientos y mil ejemplares, que reúnen textos de escritores como César Aira, Ricardo Piglia, Enrique Lihn, Mario Bellatin, Andrés Caicedo, Arturo Carrera y otros. Tal propuesta, que trabaja con el resto, el deshecho, ha sido imitada en Perú (Sarita Cartonera), Chile (Animita), Bolivia (Mandrágora y Yerba Mala), Paraguay (Yiyi Yambo), Brasil (Dulcinéia Catadora) y México (La Cartonera). Otros casos de editoriales artesanales son Funesiana, Clase turista, Vox.

¹³ En este sentido, la nueva narrativa argentina se encauzaría en el proceso por el que había transitado antes la poesía en los ‘90 —cuando empiezan a surgir emprendimientos como Siesta, Tsé Tsé, Belleza y Felicidad—, tanto por la crisis de la industria editorial como por el apogeo del diseño como disciplina. Para Selci y Mazzoni (2006) la novedad de la producción de poesía, desde los ‘90 hasta la mitad de esta década, es, antes que los tonos o la inclusión de otros elementos en el contenido, su soporte: el objeto libro. Los autores acuñan, además, el concepto de “cualquierización” que es apto también para leer esta producción narrativa: “los escritores se han puesto a hacer otra cosa que escribir (es decir, editar), y entonces el sentido de ser escritor se abrió, se amplió, y posibilitó que prácticamente cualquiera pueda ser escritor, siempre que edite; y al mismo tiempo, los libros se han puesto a ser otra cosa que lo que son, y ese pasar a ser otra cosa posibilitó que ‘cualquier cosa’ pudiera ser un libro”. En relación a esta idea, Selci y Mazzoni (2006) sostienen que la escritura sería una especie de agregado secundario con respecto a la publicación. Esa conversión hace, en definitiva, que siempre puedan surgir nuevas editoriales, independientemente de los escritores o de la demanda: “En cuanto la literatura actual da ese paso fundamental de invertir el modo tradicional de funcionar, comienza a reproducir permanentemente su propia posibilidad como un efecto.”

webs y blogs se han convertido en los medios más corrientes y económicos de publicar textos, obtener una repercusión casi inmediata y ejercer la crítica. Sobre este punto dice Terranova en el prólogo de *Buenos Aires/ Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*: “Una de nuestras principales fuentes de energía —infinita, insaciable— fueron los weblogs, ellos mismos formadores de barrios con sus plazas para sentarse a descansar, sus días de sol, sus fábricas y sus autopistas. De los escritores que se agrupan aquí, la mayoría tiene un blog personal o participa de un blog colectivo, o ambas cosas. ¿Qué significa esto? No lo sé. Pero ahí están los medios digitales habilitando el intercambio con una fuerza atronadora. El paisaje se completa con el chat y el correo electrónico, herramientas a las que la organización y factura de este libro le deben prácticamente toda su logística” (2011a: 8).¹⁴

Al margen de las grandes editoriales y de la legitimación académica, la nueva narrativa se desarrolla entonces no sólo a través de libros publicados, sino a través de proyectos editoriales autogestionados e independientes, blogs individuales y colectivos. Pero también en circuitos de acontecimientos como encuentros de escritura y lecturas en vivo, ferias de libros alternativas, presentaciones y charlas, talleres, nuevas revistas en papel y en internet.

Algunos casos de estas prácticas conectadas y compartidas son, por ejemplo, las editoriales Tantalia, Mardulce y Funesiana. La editorial Tantalia es dirigida por Florencia Abbate y Daniela Allerbon, quienes en la página web de la editorial describen el proyecto en estos términos: “el grupo editorial está compuesto por personas jóvenes que conciben la edición como centro de un proyecto que, a través de diversas vías —entre ellas el trabajo en colaboración con otros grupos culturales— apunta a consolidar un espacio vivo de intercambio entre escritores, lectores y artistas en general”. La editorial Mardulce, bajo la dirección general de Gabriela Massuh y Juan Zorraquín, y la dirección editorial de Damián Tabarovsky, publica, además, *Mardulce Magazine. Revista de ensayo y crítica cultural* y organiza los encuentros Mardulce Terraza: “mesas de debates e intercambio intelectual” sobre temas como la década transcurrida a partir del 2001, desde el punto de vista de la edición y la literatura (2011); la escena de debate actual, marcada por tensiones políticas y culturales (2012). La editorial Funesiana, originada en el 2007 a partir de una propuesta de Lucas Oliveira de la que participó también Juan Terranova, publica alrededor de cincuenta ejemplares de cada título en un formato pequeño, cosidos y encuadernados a mano y forrados con tela. A partir de ahí se organiza el catálogo, con el objetivo de editar, hacer una tirada y presentarla en un bar donde, mientras alguien hace música, se van vendiendo los libros. Los títulos publicados luego también se venden a pedido y son subidos a la página web en formato electrónico para descarga gratuita. Además, Funesiana editó una antología, *Autogol*, donde se incluyen textos de Sonia Budassi, Federico Levín, Loyds, Ignacio Molina, Natalia Moret, Paula Peyseré, Javier Quintá, Ricardo Romero, Julia Sarachu, Juan Pablo Souto y Diego Vigna.¹⁵ También se destaca la conformación de grupos de escritores y artistas, tales como “El quinteto de la muerte” en el que participan Lucas Oliveira, Facundo Gorostiza, Federico Levín, Ignacio Molina y Ricardo Romero. Este grupo ha venido desarrollando desde 2006 una serie de lecturas itinerantes en las que sus miembros compartieron producciones musicales y literarias; el libro *La fiesta de la*

¹⁴ Terranova publica también en 2011 *La masa y la lengua. Artículos sobre Internet, literatura y redes sociales*, donde reconoce como antecedente *Cómo se lee y otras intervenciones críticas* de Daniel Link, y trata de individualizar los rasgos distintivos de los formatos y géneros de la web (correo electrónico, blogs, chat, facebook, twitter, comments) para observar los efectos específicos que estos imprimen sobre las formas de escritura y la lengua. En abierta oposición a los que llama “nuevos conservadores” por su indiferencia o negación con respecto a estos soportes (Pauls, Fresán, Kohan, Cohen), Terranova propone una serie de notas sobre relaciones entre internet y literatura. En este punto, aborda los textos pioneros en la incorporación de nuevas tecnologías: *La ansiedad* de Daniel Link y *Keres coger: Guan tu fak* de Alejandro López, los mismos que analiza Sarlo, y *Buena Leche-Diarios de una Joven no Tan Formal* de Lola Copacabana. Sobre ellos formula la hipótesis de que el uso de estos soportes comunicativos coincide con llevar las historias “hacia los bordes, lo informe, lo mal formado, la transgresión, el capricho, cierto costumbrismo *trash* que incluye la posibilidad de la decadencia y el descenso” (42). Finalmente, lee las redes sociales (facebook, twitter) dentro del corpus literario, como dos “nuevos pliegues de un barroco contemporáneo” (43).

¹⁵ Otros casos son: Pánico el pánico, cuyos editores son Marina Gersberg y Luciano Lutereau y su comité editorial está conformado por Ariel Idez, Matías Pailos, Pablo Farrés y Sebastián Robles; la editorial Tamarisco, un proyecto de Félix Bruzzone, Sonia Budassi, Violeta Gorodischer y Hernán Vanoli, quienes además editaron el libro *Hojas de tamarisco* y mantienen el blog <http://www.hojasdetamarisco.blogspot.com.ar>

narrativa, publicado en 2010 (Una ventana ediciones) daba cuenta de esa experiencia. Un caso similar es el grupo Alejandría (Clara Anich, Yair Magrino, Nicolás Hochman y Edgardo Scott), formado a fines de 2004 con el objetivo de crear ciclos de lectura que actualmente se desarrollan en Eterna Cadencia, pero que también ha generado otras propuestas, tales como entrevistas a los autores, performances teatrales, bandas en vivo, sorteos de libros y revistas, caricaturas de escritores célebres. Este grupo interviene en otras actividades ligadas a la difusión de la literatura, y en especial de la nueva narrativa argentina, como la publicación de varias antologías y la organización de concursos de narrativa: el Premio Alejandría de Cuento Breve en 2011, el Premio Itaú de Cuento Digital desde 2012, en el que participaron más de ochocientos relatos, de diecisiete países, y el Premio Itaú de Cuento Digital 2013. Por otra parte, también pueden agregarse los ciclos de lecturas como Carne Argentina, Los Villancicos Vrutales, Rocanpoetry, Maldita Ginebra, Los mudos, Nueva narrativa argentina, Muh, Viajera, Naranja-Verde, Besares, Los Fantásticos, Traspapelados, Casa de Letras; y las “*performances literarias*” en bares, galpones, casas ocupadas y clubes donde se realizan “*jams de escritura*” en las que los autores invitados deben escribir frente al público, en vivo y en directo, acompañados por la música de un DJ. Otro ejemplo lo constituye la Feria del Libro Independiente y Autogestiva (FLIA), un colectivo de colectivos en donde participan editoriales, autores, artistas en general; y que, a partir de la organización de varias ferias por año en Buenos Aires, logró la conformación de una red de ferias itinerantes por distintos puntos del país (Chaco, Misiones, Neuquén, Rosario, La Plata, etc.).

Diferentes estudios sobre la edición en Argentina sostienen que las transformaciones detectadas en ese ámbito en los últimos años y las prácticas a ellas ligadas consolidan una alteración sustantiva en las formas de producción, circulación y consumo que suelen vincular con los planteos de Ludmer, Laddaga o Canclini sobre un proceso creciente de desautonomización: “un desborde de la institución literaria a partir de la contaminación con otras prácticas artísticas y nuevas formas de intervención en el espacio social” (Botto 2010), un “desborde de la escritura por la sociabilidad” (Vanoli 2009), un salirse de la literatura del libro para hacerse en la experiencia y la interacción (Szpilbarg). Es decir, la idea de que la literatura no ocurre solo en los textos ni entre los agentes e instituciones típicos del campo literario, porque esos agentes e instituciones ya no son tales o se han modificado.¹⁶ Estos son los desbordes que constituyen las marcas fundamentales de la nueva narrativa: antes que un “programa de escritura compartido”, lo que engloba y caracteriza a los escritores son estas redes de relaciones sociales que intervienen en la forma de publicar y en lo publicado, redes de intercambio, de labor cooperativa y colectiva. Más allá del criterio generacional que constituyó una estrategia de intervención para posicionarse y ser reconocidos, y de esta sociabilidad, no es fácil encontrar en ellos una poética común, colectiva, que los identifique, o inquietudes políticas compartidas; y no solo porque como se sabe es complicado referirse a lo que se está produciendo, descubrir allí tendencias, definir líneas, trazar mapas o identificar precedentes; o porque no hay proclamas, proyectos, programas estéticos grupales o subgrupales que se hagan públicos. El crecimiento, la diversificación y transformación de la escena editorial, internet y los distintos eventos literarios ponen de manifiesto una cierta caída de las “formaciones” a favor de la dispersión de intereses literarios individuales, en el sentido de que una explosión de diferencias estéticas, de estilos, de escrituras disímiles, parece opacar los nucleamientos de escritores en torno a principios artísticos y a revistas o publicaciones que caracterizaron momentos previos. La situación que planteaba Saïta a comienzos del 2000 se ha agudizado en forma notable en cuanto a la posibilidad de marcar tendencias hegemónicas, con lo cual parece ocioso también pretender establecer clasificaciones o polarizaciones entre grupos en este contexto. Además de que la relación de los escritores con el mercado, por las modificaciones antes señaladas, ya no es tan unidireccional como para sostenerse que la mayor visibilidad

¹⁶ Si las instituciones del campo, en el sentido clásico de Bourdieu, incluían pequeñas y medianas editoriales, medios destacados de difusión cultural, una crítica académica o cultivada, mecenazgos, salones literarios, etc., ahora instancias de la informática o de las nuevas tecnologías se agregan a los procesos culturales modificando pautas de funcionamiento tradicionales. La crítica académica no pierde su figura de autoridad pero tiene que convivir con otras voces que la red virtual escenifica.

implique una concesión de determinados valores poéticos a criterios mercantiles o que la escritura más valiosa circule por carriles ocultos.¹⁷

A pesar de esa heterogeneidad, algunos críticos —muy pocos—, periodistas, compiladores, editores y escritores han intentado, en revistas y suplementos culturales, artículos periodísticos o charlas, identificar algunos rasgos en la nueva narrativa. En general son notas breves, esbozos, encuestas, entrevistas las que, junto con los prólogos de las antologías, tampoco demasiado exhaustivos, conforman el material a partir del cual pueden extraerse algunas conclusiones parciales acerca de cómo son pensados y se piensan estos escritores: un conjunto aproximado de tendencias que, en algunos casos, demuestra la continuidad de ciertas líneas ya presentes en la literatura de los '90, la producida por autores nacidos en los '50 y '60 (críticas al realismo, recuperación de las tramas, giro subjetivo, etc.) aunque reversionadas en el contexto de una ecología digital y de estas nuevas formas de sociabilidad.

Uno de los puntos que suele aparecer en ese material es la relación con la tradición. Se reconoce, por una parte, la constitución de un canon deudor del establecido por Tabarovsky: César Aira, Osvaldo Lamborghini, Rodolfo Fogwill y Héctor Libertella, junto a Juan José Saer y Ricardo Piglia, conforman la comunidad de autores más importantes de la literatura argentina contemporánea (Tomás). Pero a la vez se señala un vínculo más relajado con ella, un aplanamiento y simplificación de los linajes y líneas de parentesco (Chitarroni); una lectura vaga y parcial (Tabarovsky); el respeto por una tradición personal, hecha de la obra de un solo autor (Becerra); o directamente su negación, como por ejemplo en el manifiesto aparecido en *La erótica del relato*, firmado por Los Heraldos, donde se dice “Es cierto que del parricidio no podemos jactarnos. La dictadura nos dejó huérfanos” (2009: 10). Otro punto es el vínculo con las tecnologías de la información y la comunicación. Por un lado, los escritores son concebidos como inmigrantes digitales ocupados por una actualidad que no puede ya escindir de las tecnologías de la información que la re/producen (Artusi) —un planteo muy próximo al que hace Ludmer— y se proclama que las herramientas digitales son capaces de resignificar y horizontalizar el valor de las palabras (Mavrakis); por otro, se plantean reparos con respecto al abuso de esas tecnologías como plataformas de lanzamiento autoral y se advierte que no son estos autores, sino los mayores, quienes han investigado modelos de producción textual adecuados a la era digital —las nuevas tecnologías como umbrales de transformación del arte (Link)—. En el sentido planteado por Link es más interesante remarcar cómo los blogs o los chats afectan esta literatura a nivel más profundo: porque promueven a veces una escritura espontánea en una lengua tan cercana a la oralidad que vuelve estas narraciones antiliterarias como ya señalaba Sarlo y luego Pron,¹⁸ o porque alientan el desarrollo de un tono confesional o íntimo, la apelación a la primera persona de un narrador/autor y de géneros como diarios, testimonios, memorias online.

¹⁷ La entrada a la publicación a través de lo que se empieza a conocer como editoriales independientes tiene que ver con motivaciones coyunturales: las grandes casas editoras se cierran ante nuevas voces; pero, a medida que estas son preponderantes, las editoriales masivas las convocan. Así como la “cualquierización” impuso por una necesidad material que aquello que se publicara tenía que ser corto (cuentos, poemas) las editoriales también adoptan como pauta la salida a las librerías con libros de cuentos y antologías de nuevos narradores. “Entre las instituciones mediadoras que posicionan y difunden conductas estéticas, ante la conformación de la nueva narrativa, el mercado es el que se muestra más dócil, pues a la inclusión de los jóvenes narradores dentro de las reseñas y artículos en los suplementos culturales de los diarios, hay que sumarle que —después de una etapa inicial y hasta de “laboratorio” en editoriales independientes— los escritores comienzan a ser publicados en las grandes editoriales” (Rivas 2012).

¹⁸ Esta cuestión es importante porque se entronca con el pronóstico que ya hacía Benjamin con respecto a las consecuencias del modo de comunicación informativo representado por la prensa que coloca al lector en potencial escritor, y que se intensifica naturalmente con el ingreso de la literatura a las nuevas tecnologías o viceversa. Es en definitiva la idea ya citada de “cualquierización” que reaparece planteada de otro modo por Sarlo cuando se refiere a la representación de la oralidad como una de las marcas del giro etnográfico: “el ingreso de nuevas tecnologías expresivas en la literatura desde las pantallas de internet, el correo electrónico, el chat, los mensajes de texto, los mensajes en las casillas telefónicas, no puede ser pensado bajo el régimen que permitió discutir la novela policial o la presión de la crónica periodística sobre la ficción. Lo que ahora ingresa no son los modelos genéricos de escritores considerados populares o del mercado sino los de *no escritores*. Como el largo proceso de siglos de incorporación de la oralidad plebeya, ingresa la escritura-oralidad de los que *no saben escribir*...” (Sarlo 2007: 481, cursivas en el original). Pron de manera similar apunta: “Una literatura que es publicada en blogs y en editoriales autogestionadas en la que se imponen una estética de la mezcla y la espontaneidad más absoluta derivada del uso de tecnologías como la del chat. Esta espontaneidad es esencialmente antiliteraria, en el sentido de que toda literatura requiere cierto tiempo de decantación, a la vez que el acto de lectura es por naturaleza mucho menos espontáneo que el de visión de un film o de contenidos por internet. También es antiliteraria en el sentido de que quienes la practican aspiran a que se escriba como se hable, y se hable con franqueza”.

Un tercer punto que se presenta con frecuencia es, una vez más, un ajuste de cuentas con el realismo, ajuste que viene realizándose desde los '80. Sin embargo, algunos escritores de esta nueva narrativa afirman que esta es la primera generación de la posdictadura que puede permitirse subvertir el realismo con un repertorio de recursos que remiten a la ciencia ficción o al desvío fantástico (Llorca). Carlos Godoy incluso titulaba una breve nota, donde se refiere a los nuevos desarrollos de la ciencia ficción (Luciano Lambertini, Hernán Vanoli, Julián Trokberg), "Hora de matar el realismo". Paralelamente sigue insistiéndose en que hay preocupación por documentar la realidad, bucear en sus clases sociales, en sus géneros sexuales —los escritores como etnógrafos de su tiempo, testigos de lo real (Oloixarac), lo que había apuntado también Sarlo— o un interés por la actualidad, más ligado a la moda —elegir temas que entreguen la literatura a "la picadora del *fastbook*" (Becerra). La reelaboración de los vínculos literatura/política, o el trabajo con la posmemoria es otra tendencia que se ha detectado en escritores como Félix Bruzzone, Laura Alcoba y Mariana Eva Pérez (Drucaroff). Un modo diferente de emparentar estos autores ha sido atribuirles cierta libertad respecto de los géneros (Jitrik) acentuando el alto desarrollo del género policial de ficción y no ficción (Sinay) o de reescrituras de otros géneros masivos como la *roadmovie* o el *western* (Pron). Al respecto Gabriela Cabezón Cámara (2013) habla de "una especie de gran boom de los géneros", y, además de mencionar al policial negro, destaca algunos géneros nuevos, como el de los zombies, el *pulp*, el *chicklit*, el terror. También se resalta la tendencia a desintelectualizar o desolemnizar la literatura (Mariasch) lo cual puede conectarse con el rechazo a una literatura de la literatura, de escenas autorreferenciales o metaficcionales y con otro aparente retorno o *revuelta* a la narración, después de la posmoderna, señalada antes por Eco en sus *Apostillas* o por Nora Catelli en nuestro ámbito. En este sentido, algunos denuncian que la literatura argentina ha despreciado la acción en favor de la retórica haciendo de la escritura su protagonista: un teatro donde se privilegia el monólogo sobre el diálogo y la vocación metafísica sobre la física de los personajes. Por el contrario, en la nueva narrativa el diálogo tendría un rol prominente para garantizar la escucha de voces del conurbano y la ciudad (Oloixarac). En la misma línea están aquellos que insisten en recuperar la potencia, que entienden perdida en nuestra literatura, de las historias y los personajes (Enríquez, Moret).¹⁹ Otros suponen que es esa oposición entre literatura sobre el lenguaje y literatura más narrativista la que se ha dejado atrás, para ganar terreno en una zona intermedia, heterónoma que incorpora discursos de las ciencias sociales, internet, etc. (Mariasch). Pero la desolemnización puede también conectarse con otro rasgo que apunta Drucaroff: cierta entonación particular, que no estaba presente, al menos como tendencia generalizada, en la narrativa anterior. Según Drucaroff, mientras la literatura previa, si bromea es con el fin serio de criticar y denunciar, o si juega es para hacer preguntas filosóficas que no son juego, la nueva narrativa se toma menos en serio (2011: 21). En ella "casi siempre se detecta una cierta distancia irónica o autoirónica acerca de lo que se está contando" (2011: 22) y el absurdo, el humor, la socarronería son algunos de sus tonos predominantes. Otro aspecto que suele observarse es la influencia minimalista norteamericana, de frase corta, tono neutro, poco adjetivo, léxico escueto, párrafo chico, sintaxis simple (Selci).²⁰

¹⁹ La antología *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina* (Adriana Hidalgo, 2009), compilada por Jimena Néspolo y Matías Néspolo, se inicia con un manifiesto firmado por Los Heraldos, donde se reivindica el acto de contar historias, "esas historias incómodas que ya nadie se atreve a contar" (9). Aún reconociendo una dimensión erótica de la palabra —"las palabras se tocan", "son puro roce", "son erecciones de la lengua" (9)— se postulan en contra de la literatura concentrada fundamentalmente en el trabajo con el lenguaje o en la reflexión erudita y libresca: "estamos hartos del onanismo verbal", "los ejercicios de estilo o de vanidad nos arruinaron el oído", "nos fastidian los que llenan páginas y páginas de paseos por sus bibliotecas" (9). A este tipo de reivindicación, contesta recientemente Marcelo Cohen en la *Revista N°*: "Creo que la literatura está para cosas más complejas que sólo contar historias. No podemos competir con las series de televisión, con el cine. La literatura está para ampliar las vivencias, que el pensamiento se expanda y la imaginación pueda ser mayor y podamos sentir más. Y, además, para darnos maneras de decir que nos permitan liberarnos de un régimen del decir".

²⁰ En esta "colección" de rasgos que se encuentran dispersos en el material consultado se mantienen las entonaciones valorativas disímiles que los acompañan (la proclamación positiva, la ironía, la visión negativa), las contradicciones o los matices. Son incluso algunos de los autores representativos de esta generación, o escritores más jóvenes aun, los que adoptan una posición crítica frente a ciertas tendencias. Carolina Sborovsky, por ejemplo, reclama la recuperación de la digresión reflexiva, la criticidad, el trabajo de laboratorio con la lengua y las ideas para la literatura, que juzga como el último "arte *slow*"; Damián Selci se refiere, por su parte, a la necesidad de crear personajes nuevos, raros, extremistas o idealistas, y de acabar con el minimalismo para recobrar el modernismo.

Por último, otro de los aspectos que quisiéramos mencionar es el hecho de que, si bien hoy por hoy no podría hablarse sin más de la invisibilidad o falta de reconocimiento de la escritura producida por mujeres, la publicación de una antología de textos escritos por mujeres que aquí proponemos sigue siendo de todos modos un gesto relevante y necesario. En ese marco, la colaboración de Elsa Drucaroff en el presente dossier realiza un interesante desplazamiento del sentido otorgado a este gesto, pensado, ya no como medio de difusión que se vale del aislamiento en un corral de género, sino como espacio de interrogación crítica acerca de la existencia de marcas femeninas en la textualidad escrita por mujeres.

Bibliografía

- Amícola, José (2007). *Autobiografía como autfiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Berg, Eduardo (2009). "Los relatos de la ciudad: papeles de trabajo", *Especulo*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/relaciud.html>.
- Botto, Malena (2011). "Territorios de presente, fronteras de la literatura: pequeñas editoriales y editoriales alternativas". *Actas de las 2ª Jornadas de Intercambios y Reflexiones acerca de la Investigación en Bibliotecología*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, <http://jornadabibliotecologia.fahce.unlp.edu.ar/actas-2011/bibliotecas-lectores/botto>.
- Bourriaud, Nicolas (2007). *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Cabezón Cámara, Gabriela, Damián Tabarovsky y Hernán Vanoli (2013). "Tendencias en la literatura argentina de hoy. Mesa coordinada por Eugenia Zicavo y organizada por Fundación Typa", <http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2013/28520>.
- Casas, Fabián (2007). *Ensayos Bonsai*, Buenos Aires, Emecé.
- Catelli, Nora (2007). *En la era de la intimidad seguido de El espacio autobiográfico*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Cohen, Marcelo (2006). "Prosa de Estado y estados de la prosa". *Otra parte* 8: 1-8.
- _____(2013). "La literatura no está para contar historias". Entrevista de Walter Lezcano. *Ñ Revista de cultura*, 13/09/13. www.revistaencl.clarin.com/literatura/Marcelo-Cohen-el-oido-absoluto_0...
- Contreras, Sandra (2010). "En torno de las lecturas del presente". *Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura*. Alberto Giordano (ed.), Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, 135-153.
- Dalmaroni, Miguel (2002). "El imperativo y sus destiempos". *Anclajes* VI/6.
- _____(2010). "A propósito de un libro de Ludmer (y de otros tres)". *BazarAmericano*, <http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=19&tabla=columnas&que=miguel%20dalmaroni>.
- "Dossier Narrativa joven. *Ñ. Revista de cultura*. Sábado 11 de agosto de 2012, 8-29.
- Diego, José Luis de (2007). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones Al Margen.
- Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- _____"Qué escriben los jóvenes". *Clarín*, 15/05/2004.
- _____"Nueva narrativa argentina: relatos de los que no se la creen". *Perfil Cultura*, 19/08/2007.
- Fernández Bravo, Álvaro y otros (2010). "Dossier: Cuestiones de valor". *Boletín/15*.
- García Canclini, Néstor (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Buenos Aires, Katz Editores.
- Giordano, Alberto (2008). *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva.
- _____(ed.) (2010). *Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura*, Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina.
- Gramuglio, María Teresa (2002). "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina". *Historia crítica de la literatura argentina, Vol. 6 – El imperio realista*, Noé Jitrik (dir. gral.)-M. T.

- Gramuglio (dir. del vol.), Buenos Aires, Emecé, 15-38.
- Hax Andrés (2010). "Escritores jóvenes que vuelven a contar cuentos". *Revista Ñ*. http://www.revistaeenie.clarin.com/notas/2010/07/02/_-02204172.htm
- Kohan, Martín (2005a). "Los mejores libros se escriben sin fórmula". *Clarín*. 11 junio. <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2005/06/11/u-993183.htm>
- _____ (2005b). "Más acá del bien y del mal. La novela hoy". *Punto de vista* 83: 7-12.
- Kozak, Claudia (comp.) (2006). *Deslindes. Ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo XX*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- _____ (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Ludmer, Josefina (2007). "Literaturas posautónomas". *Ciberletras. Revista de crítica literaria y de cultura* 17.
- Martínez, Guillermo (2005). "Un ejercicio de esgrima". *La fórmula de la inmortalidad*, Buenos Aires, Seix Barral, 157-208.
- Mazzoni, Ana y Damián Selci (2006). "Poesía actual y cualquierización". Jorge Fondebrider (comp.). *Tres décadas de poesía argentina*. Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Pron Patricio (2009). "La reinención de lo nuevo: la literatura argentina después de 2001". patricio.pron.blogspot.com/2009/03/la-reinencion-de-lo-nuevo-la.html
- Rivas, Gabriela Leonor (2012). "Antecedentes de una literatura Nac&Pop. Nuevas representaciones: dos ejemplos en narrativa". *Avatares de la Comunicación y la Cultura* 3, <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/avatares/article/view/2292/2107>.
- Saítta, Sylvia (2002). "Después de Borges: apuntes sobre la nueva narrativa argentina". *Revista Todavía* 2.
- Sarlo, Beatriz (2005). "¿Pornografía o fashion?". *Punto de vista* 83: 13-17.
- _____ (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- _____ (2007). "Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia (2006)". *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 471-482.
- Schweblin, Samanta, Oliverio Coelho, Juan Terranova y Pablo Toledo (2008) "La nueva narrativa argentina a través de sus protagonistas". Panel en la Feria del libro coordinado por Silvana Frieria. <http://hablandodelasunto.com.ar/?p=475>
- Speranza, Graciela (2006). "Por un realismo idiota". *Otra Parte*, N° 8, otoño, 20-26.
- Szpilbarg, Daniela (2010). "La edición como artesanía". *No retornable* 7, <http://www.no-retornable.com.ar/v7/dossier/szpilbarg.html>.
- Tabarovsky, Damián (2011). *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Terranova, Juan (comp.) (2011). *Buenos Aires/ Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*, Buenos Aires, Entropía.
- _____ (2011). *La masa y la lengua. Artículos sobre Internet, literatura y redes sociales*. Buenos Aires, Ediciones CEC.
- _____ (2013). *Los gauchos irónicos*. Buenos Aires, Milena Caserola.
- Tomás, Maximiliano (2007). "Notas sobre nueva narrativa argentina" *Perfil* 15/07/2007. <http://www.perfil.com/columnistas/Notas-sobre-nueva-narrativa-argentina-20070715-0006.html>
- _____ (2012). "Algunos nuevos escritores argentinos que usted no conoce (y debería conocer)". *La Nación*, 25 de octubre de 2012. <http://www.lanacion.com.ar/1520295-algunos-nuevos-escritores-argentinos-que-usted-no-conoce-y-deberia-conocer>
- Vanoli, Hernán (2010). "Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura". *Nueva Sociedad* N°230, 129-15.
- Encuesta RENÉ: Blog de la Biblioteca del centro Descartes 30/7/2012 bibliotecadelcentrodescartes.blogspot.com/.../encuesta-rene-sobre-literatura.html

ESCRIBIR EN/DESDE EL PRESENTE

por Hernán Pas*

Las contribuciones que siguen a esta breve presentación procuran indagar algunos aspectos de la narrativa argentina del presente bajo dos criterios o premisas centrales: por un lado, el carácter de *actualidad* con el que se pretende nutrir las aproximaciones críticas que se den cita aquí, pues a diferencia de lo contemporáneo, lo *actual* supone una mayor especificidad en el recorte del objeto —en efecto, si en general la idea de “arte contemporáneo” suele estar emparentada con una técnica: instalación, video, performance, internet, fotografía, etc., la noción de actualidad restringe o delimita un corpus (en este caso, narrativo) a la acotada sensibilidad del tiempo presente: qué problemas, tópicos o experiencias estético-narrativas definen o atraviesan hoy lo que llamamos literatura argentina—. En definitiva, como esclareció Didi-Huberman (*Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005), entre otros, se trata no de referir un arte por la técnica sino de una postura o aptitud “ante el tiempo”. Por otro lado, la idea de que sean los mismos actores, es decir los escritores, los que contribuyan con el planteamiento de algunas de esas tesis, miradas o planteos. De modo que esta primera parte propone, antes que el despliegue de un aparato crítico académico, una crítica de escritores sobre su propio campo, su propio objeto, una especie de mirada ensayística proyectada desde la propia narrativa, o desde alguna parcela o individualidad de la misma. Para tal fin, se ha convocado a una serie de narradores a colaborar con un breve ensayo bajo la consigna general inscripta en el título de esta propuesta, “algunas coordenadas de la narrativa argentina del presente”. Ellos son: Miguel Vitagliano, Aníbal Jarkowski, Martín Kohan y Juan José Becerra.

A su vez, a modo de cierre, se presenta una entrevista que, si bien sitúa su perspectiva en la huella profunda de lo nuevo, no descarta la reescritura de algunas viejas inquietudes (por ejemplo, las que desplegaron Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo en la famosa “Encuesta a la literatura argentina contemporánea” realizada a principios de la década de 1980), inquietudes que intentan, mediante ese anacronismo o esa insistencia deliberada, medir con más amplitud los cambios, trastoques y transformaciones del así llamado campo literario en Argentina.

* Hernán Pas (1974) es Doctor, licenciado y profesor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, donde trabaja como docente en la cátedra de Literatura argentina I, e Investigador Asistente del CONICET. Es autor de los libros *Ficciones de extranjería. Literatura argentina, ciudadanía y tradición (1830-1850)* y *Sarmiento, redactor y publicista. Con textos recobrados de El Progreso (1842-1845) y de La Crónica (1849-1850)*, y como editor y compilador, del periódico *El Recopilador* (1836) (colección Reediciones & Antologías de la Biblioteca Nacional) y del volumen *El romanticismo en la prensa periódica rioplatense y chilena. Ensayos, críticas, polémicas (1828-1864)*, publicado por la Biblioteca Virtual Orbis Tertius: <http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/libros>

PARTES DE LA NARRACIÓN. ALREDEDOR DE LA ARGENTINA COMO NARRACIÓN DE JORGE MONTELEONE

por Miguel Vitagliano*

1. Sentado solo frente al fuego, viejo y exilado en Inglaterra, Juan Manuel de Rosas murmura en *El farmer* (1996), la novela de Andrés Rivera: "El señor Sarmiento y yo somos los dos mejores novelistas de este tiempo. Él y yo somos dueños de los mismos silencios. De las mismas ambigüedades, de las mismas certezas. El señor Sarmiento publica. Yo, no."

La escena podría tomarse como una primera aproximación a *La Argentina como narración* (2011), el monumental trabajo de investigación y crítica de Jorge Monteleone, que reúne una antología de 250 textos narrativos de distintos momentos de la cultura argentina y diez ensayos puestos en diálogo con el tema fundamental: cada nación trama en sus ficciones lo que quiere de sí, tanto lo que afirma como lo que niega: esa trama da forma al mapa de sus deseos desvelados.

Y también habría otra escena, ya no escrita desde la novela sino pronunciada desde la tribuna política por Nicolás Avellaneda: "Hasta el *Facundo* combatíamos y no sabíamos por qué combatíamos. Con el *Facundo* tuvimos claro el sentido de nuestra lucha". Sí: las narraciones fijan el sentido que deben seguir los hechos, deciden el proyecto de un nosotros frente a un ellos. No hay política sin conflicto, y todo litigio se funda en un intercambio de relatos. Lo que es verdad para unos será pura fabulación para los otros, aunque ambos nieguen por igual la base de ficción de lo que dicen. Escribe Monteleone: "Basta recorrer las interpretaciones y lecturas más agudas del XIX argentino: 'El Matadero', *Facundo*, *Recuerdos de provincia*, *Martín Fierro* y la poesía gauchesca, *Una excursión a los indios ranqueles*— para hallar representados todos los conflictos que atraviesan la nación y sus proyecciones ciertas en ese futuro que hoy encaramos."

Narración y política comparten un mismo corazón, solo que una oculta lo que la otra delata. El poder es conducir la imaginación de los otros.

Política y lectura se asientan en el malentendido.

2. *La Argentina como narración* tiene más de 900 páginas y es una edición sin fines de lucro, realizada por el Fondo Nacional de las Artes en el marco de las celebraciones del Bicentenario. Monteleone establece relaciones entre cada uno de los 250 textos —fragmentos de novelas, cuentos, crónicas, etc.—, entre los que conviven autores clásicos con otros de nuevas y novísimas generaciones, tendencias estéticas disímiles y concepciones literarias antagónicas. Hace de la desmesura su propia medida crítica y coloca como eje al lector, invitado a realizar sus propios montajes sobre el propuesto en la antología de narraciones y los diez ensayos que dialogan con los tópicos del libro.²¹ Un "acto crítico" compartido bajo la forma de "un calidoscopio de fragmentos", "un libro de lectura" y no una "enciclopedia".

* Miguel Vitagliano nació en Floresta, Buenos Aires, en 1961. Es profesor de Teoría Literaria en la UBA. Ha publicado, entre otras, las novelas *El niño perro* (1993), *Los ojos así* (1996), *Cielo suelto* (1998), *La educación de los sentidos* (2006), *El otro de mí* (2010) y *Tratado sobre las manos* (2013), y también *Lecturas críticas sobre la narrativa argentina* (1997) y *Papeles para una novela* (2010). Desde 2009 participa activamente de la revista-blog *Escritores del Mundo* (www.escritoresdelmundo.com)

²¹ Los diez ensayos abordan los tópicos que dan título a cada capítulo del libro: "Fundaciones" (Dardo Scavino), "El desierto" (Sylvia Iparraguirre), "Otra vez la barbarie" (Noé Jitrik), "Violencia (un paso errático entre algunos libros)" (Miguel Dalmaroni), "El domicilio del destierro" (María Negroni), "El corazón empurpurado. Epistolario e historia" (Christian Ferrer), "El otro lado de la conspiración" (Graciela Montaldo), "Persecuta" (Martín Kohan), "Filosofía y literatura del líder" (Horacio González), y "Ficciones melodramáticas" (Enrique Foffani).

3. Hay textos que no participan de la antología, aun cuando sus autores son "citados y analizados": Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Ernesto Sábato y Rodolfo Walsh. El motivo es que "sus herederos o responsables no aceptaron la cesión de los derechos". Cinco escritores que arman una figura con lados que se expanden hacia todas partes.

Padres e hijos. Dos generaciones. De la *Carta a Vicki*, que Rodolfo Walsh escribe a la memoria de su hija, muerta en un enfrentamiento contra el ejército y la policía el 29 de septiembre de 1976: "Sé muy bien por qué cosas has vivido, combatido. Estoy orgulloso de esas cosas. Me quisiste, te quise. El día que te mataron cumpliste 26 años. Los últimos fueron muy duros para vos. Me gustaría verte sonreír una vez más." O de hijos a padres en tres generaciones; porque si el lector salta cincuenta páginas en el estudio preliminar, encontrará el fragmento de una entrevista de 2010 a Félix Bruzzone (1976), hijo de detenidos desaparecidos: "Hay cosas que siguen sin resolverse. Una contradicción, por ejemplo, es que si yo me pusiera del lado del discurso de mis padres, no podría estar pidiendo por los derechos humanos. Sin embargo, la lucha continúa a partir de los derechos humanos, a partir de la búsqueda de justicia que lleve a la cárcel a los responsables. Mis padres pertenecían a una organización guerrillera y tenían otra forma de hacer política."

4. Saltar entre las 900 páginas, entre las 100 del estudio preliminar, o saltar también a otras páginas fuera del libro. El "acto crítico" de Monteleone (1957) cuenta con la buena salud de la irreverencia. La propuesta de ese diálogo abierto con el lector parecería una alusión a los modos de leer *Rayuela*, pero es más una condición inherente a la generación que nació, o que apenas comenzaba la escuela, al publicarse esa novela. Una generación que encontraría en el rock nacional una entrada a la literatura, y que incluso se acercaría al jazz de Cortázar bajo esa clave. Un cambio en la sensibilidad con respecto a la generación anterior, marcada por el jazz y el tango. Durante los 90 Monteleone realizó distintas lecturas sobre el rock nacional que están imbricadas con los tópicos y el modo de leer propuesto en *La Argentina como narración*. En "Mapa de voces: poesía del rock y espacio urbano" (1995), decía: "El seudónimo Tanguito implica un valor mitológico antes que musical: el rock como diminutivo de la música urbana, un tango chiquito. Pero también el momento en el que se desmorona. (...) A la inversa, el extrañamiento lingüístico lo produce en los ochenta la voz de Luca Prodan en el grupo *Sumo*. Luca llevó el canto a un extremo imposible, en sus meandros de patetismo, furia o risa: hablar como un tipo del suburbio con acento extranjero (...) Es el otro gran mito del rock argentino. Representa, de algún modo, la lucidez de los márgenes; es habitual ver pintados en los muros de Buenos Aires graffitis que rezan *Luca not dead*" (*El Desierto*, año II, n.2, 1995).

Las palabras están cargadas, son Caballos de Troya cargados de más palabras que colisionan entre sí, se asocian, o se niegan. "Una semana de holgorio" es el título del relato paródico que Arturo Cancela (1892-1957) escribió sobre la Semana Trágica, la huelga obrera de enero de 1919 que fue furiosamente reprimida por fuerzas policiales y parapoliciales. Más de 700 muertos, 3000 heridos y 13.000 encarcelados. "La parodia desnuda, acaso involuntariamente —escribe Monteleone—, los móviles de la brutalidad, aunque su mismo título trata en solfa los hechos graves: en una semana de holgorio —regocijo, fiesta bulliciosa— sin duda, se huelga."

Ambigüedades. Enfrentamientos. Las palabras tienen aristas y dobleces, no contrasentidos.

5. Como en una Cámara Gesell, las palabras repiten una imagen cuando más decididas están a disimular que hacen otra cosa. Distraen, congelan, fascinan, pretenden cautivar. Martín Kohan (1967) sostiene en su ensayo que todo paranoico está "empachado de semiosis, [porque] absolutamente todo significa algo para él", por eso al mismo tiempo en que está persiguiendo también "se persigue".

Más allá de las páginas de *La Argentina como narración*, la narradora de *El Dock* (1993), de Matilde Sánchez (1958), intenta descubrir las razones que llevaron a Poli, una amiga de la infancia, a participar y morir en el intento de copamiento del cuartel de La Tablada en enero de 1989, uno de los sucesos más definitorios para la consciencia política colectiva

desde la postdictadura. La narradora busca rastros entre lo poco que sabe de su amiga Poli y lo que recuerda: "Detestaba hasta tal punto sentirse sola que habría buscado pertenecer al más horrendo y absurdo de los clubes humanos con tal de sentirse parte de una asociación, de una comunidad. (...) Poli sufría esa enfermedad melancólica que es la necesidad de sentido."

Una busca una explicación, trata de entender; la otra no puede tolerar el peso de las cosas, no admite que las cosas sean sino que cree que están movidas por una razón oculta. Para Poli no se trata de buscar una explicación posible, quiere descubrir la única y verdadera razón. Si "la necesidad de sentido" se asocia a la "enfermedad melancólica" es por su costado de pérdida irreparable, y casi religiosa: *haber caído* del estado de completitud que ofrece el sentido. No es preciso que el sentido sueñe para engendrar monstruos, ya están allí merodeando las formas de la paranoia. La literatura se propone en otro espacio, acaso el que elige la narradora de *El Dock*, el de atravesar el sentido para desnudarlo de su pretendida naturalidad.

6. Dice Hernán Ronsino (1975) que "costillar" es una palabra que no deja de insistir en sus narraciones. Cuando recibió la primera prueba de imprenta en la que estaba escrita esa palabra, dudó si debía tachar sobre lo tachado de la correctora que había puesto "costillar". Es decir, si afirmar "los ecos de una lengua erosionada" o ceder a la normativa. "Pensé en esa correlación. En el uso o la custodia de la lengua. Las semejanzas entre los maestros y la figura del corrector. Finalmente decidí corregir a la correctora", escribe en "La lengua erosionada" (ver: [http://www.escriitoresdelmundo.com/2010/06/...](http://www.escriitoresdelmundo.com/2010/06/))

¿Una decisión de máxima? Quizá todas lo sean siempre y cuando se reconozcan menores. Los narradores suelen tomar caminos oblicuos en sus posiciones, o a veces exageradamente hiperbólicos para que refulja la diferencia y que no se coagule en la opacidad de lo naturalizado. En *El caso Voynich* (2009), Daniel Guebel (1956) hace que la trama de su *nouvelle* sea el derrotero y las posibles significaciones de un antiguo manuscrito real, hallado en Europa a principios del XX y escrito en una lengua imposible de ser descifrada. ¿Una metáfora de la narración literaria? Si es así, entonces, se trataría también de una toma de posición contra toda pretensión de transparencia.

Otras veces, en el camino de esa oblicuidad, la narración se acerca hasta hacer chirriar ese cuerpo. Un cuerpo que deja de ser objeto para volverse carne propia. Gabriela Cabezón Cámara (1968), en *Le viste la cara a Dios* (2012), la *nouvelle* que dedica a las mujeres esclavas de las redes de prostitución, escribe: "Hacés arte de tu ausencia: aprendés a aparentar que estás ahí toda entera, contraés y dilatás la concha a ritmo de orgasmo y es con esa succión que acelerás la mecánica del polvo de los cretinos que te horadan como si fueras una huerta dura y ellos arando afilado, como si te sembraran soja, como si lo que quisieran fuera sacarte petróleo oro..." Una voz narrativa que pone el cuerpo en la voz de un otro, que acaso no pueda, no quiera o se niegue a oír lo que sabe.

7. La narración conjura ausencias. Subraya la distancia en lo que escribe. Como la voz narrativa de *El trabajo* (2007) de Aníbal Jarkowski (1960). Una misma proposición incidental escande el relato de la historia de Diana, la odisea de una mujer desempleada; es una frase (casi) igual y (casi) distinta que remarca lo que afirma. Es decir, ahí donde la narración dice, se pregunta; y donde interroga, se afirma: "...ella usó esa palabra", "ella me dijo que no supo cuándo", "ella me lo dijo", "Diana me lo dijo para que yo me hiciera una idea...", "ella me lo dijo, aunque yo lo pongo en mis palabras." Sí: la narración no mantiene un diálogo con la historia en sentido estricto, lo que hace es soñarla y subraya lo que cree recordar.

Sigue sus propios desvíos. Siempre hace ideas con las cosas que dice la realidad. Pone las cosas en sus palabras. Hebe Uhart (1936) en "Guiando la hiedra", en la página 871 de *La Argentina como narración*: "Entendí qué pasa con los que se mueren y con los que se van; vuelven en sueños y dicen: 'Estoy, pero no estoy; estoy, pero me voy' y yo les digo: 'Quedate otro ratito' y no dan ninguna explicación."

8. En *La Perla del Once*, en las mismas mesas en que Tanguito, Moris, Pipo Lernoud y otros daban vueltas en las madrugadas de los 60 alrededor de un café con leche, décadas antes los amigos más jóvenes de Macedonio Fernández planeaban escribir una novela colectiva. Tenían el título, "El hombre que será presidente", y algunas palabras más; el resto eran cosas. ¿Una escultura de palabras? El argumento que pretendía sostenerla en pie hablaba de un plan, insuflar el desánimo en la población y proponer una figura salvadora, la de Macedonio Fernández. Generar el desconcierto a través de una campaña publicitaria que se esparciera como un virus en todas partes. Si el virus iba a circular invisible era lógico también que sus recorridos resultaran, a simple vista, tan inocuos como la más cándida boludez. Dejar papelitos sobre las mesas o dispersos entre los cubículos del baño en los que estaba escrita una sola frase, "Macedonio Presidente." Y mientras tanto, insistir en la conspiración para fomentar el malestar social. Alvaro Abós (1941), en *Macedonio Fernández* (2002), según se lee en el fragmento propuesto por Monteleone, explica que ese caos habría de generarse inventando "objetos ilógicos", como un peine-navaja o una lapicera con una pluma en cada extremo. "El plan no se limitaba a un argumento de novela," cuenta Abós: "Macedonio también pergeñó la Novela Viva, o teatralización de la trama novelística por actores que se confundían con los habitantes de la urbe. Las escenas de incomodidad urbana debían ser representadas en las calles, plazas, cafés y esta 'novela sin tapas ni páginas', que Macedonio llamaba 'la única novela que no se podría prestar', terminaría como crónica en las páginas de los diarios..."

Esa Novela Viva ponía las cosas en sus palabras, lo que es lo mismo que decir que cambiaba la lógica de esas cosas. Era ponerlas en una nueva relación (relato). Frente a la posibilidad de pensar que la narración confronta la realidad, aquí se trata de la narración esparciéndose como un virus. En una prima la lógica única de la guerra, en la otra es la apertura a nuevas posibilidades, tal como podría verse en el encuentro de Cruz y Martín Fierro. El soldado que va a apresar al fugitivo y termina dándose vuelta para pelear junto a él. Espalda con espalda contra los que vengan. Hay algo de conspiración en ese gesto. Pero no solo eso, también es saber que toda amistad se funda en la complicidad contra una lógica y que impone otra.

Una tierra que a veces se vislumbra distante y que las novelas de José María Brindisi (1969) atraviesan en distintos tonos, en *Berlín* (2001) como en *Placebo* (2011). Y también en *Frenesí* (2009), cuando los cinco amigos se prometen, lejos del barrio, sus discos y sus libros, "que no vamos a dejar a pasar nada, que vamos a vivir a fondo, siempre, con toda la desmesura que somos capaces de soportar, (...) a no dejar que el tiempo nos humille, vamos a ser más rápidos, más fuertes, más despiertos, vamos a ser siempre los mismos, nos decimos como idiotas..."

9. Monteleone sostiene que el encuentro entre Cruz y Fierro persiste hoy "transformado" en el *aguante*. Dice: "La amistad en cualquier barrio popular significa, además, hacer el aguante." Y destaca una lectura de Beatriz Sarlo sobre los cuentos de Juan Diego Incardona (1971) en *Villa Celina* (2008): "El aguante es lo que el honor era en una cultura aristocrática, lo que el coraje era en la mitología gaucha, lo que la virtud es para la religión o el pluralismo representa en la vida cívica. Fuera de la comunidad no quedan los cobardes sino aquellos que no son capaces de bancar."

10. Son otros relatos los que se ponen en juego en *Rebeldes y confabulados. Narraciones de la política argentina* (2012) de Dardo Scavino (1964), y, sin embargo, ese libro mantiene una estrecha relación con *La Argentina como narración*. Porque Scavino indaga la existencia de una "gramática" común a toda narración-discurso político por más distinta y opuesta que cada facción singular se pretenda. Una matriz que fuerza a decir lo mismo, aun cuando lo que se quiera hablar sea bien diferente, incluso opuesto. El resultado es que discursos pronunciados desde tribunas antagónicas apelan por igual a los mismos términos (revolución, democracia, libertad, futuro, etc.) pero que, sin embargo, son interpretados por cada parte como verdades únicas y propias. Son "fábulas políticas" que no se reconocen a sí mismas como tales, aunque para sostenerse necesiten la reunión de "confabulados". Dice Scavino: "...una fábula política es un relato que los confabuladores

se cuentan para conservar o, eventualmente, ampliar su grupo. De modo que una fábula política es también un lazo social (...) Las disputas políticas, de hecho, son en buena medida enfrentamientos en torno a la imposición de una narración nacional, de una na(rra)ción."

El punto en el que estriba el análisis de Scavino, recorriendo distintos momentos de la Argentina desde comienzos del XX hasta el presente, es esa negación de la base de "fábula" de todo discurso político, lo que hace confluir su libro con *La Argentina como narración*. Porque mientras Monteleone indaga las diversas maneras en que la narración teje la trama de la nación, en *Rebeldes y confabulados* asistimos a la repetición de las estrategias con las que el discurso político niega su construcción fundamental. Dos trabajos críticos que están entre las primeras producciones destacadas de la década, uno continuándose en el otro, espalda contra espalda, uno destaca lo que hace la narración, el otro los sortilegios de sus efectos, un *aguante* que no deja de poner en el centro al lector.

PERO BAILAMOS

por Martín Kohan*

La potente novedad de *Diario de una Princesa Montonera* no debería verse atenuada por la costumbre general de llamar “novedades” a todos los libros que acaban de publicarse, ni por la costumbre no menos general de adjetivar siempre como “nueva” a la literatura argentina más reciente. La novedad que Mariana Eva Pérez aporta en 2012 con *Diario de una Princesa Montonera* lo es de un modo más específico, lo es de un modo más genuino. Podría suponerse, en principio, que esa condición de innovación proviene del soporte tecnológico que precedió al artefacto libro, es decir que la escritura del texto cobrara primero la forma de un blog. Podría entenderse también que es nuevo en el sentido de que un espectro de voces nuevas, más concretamente las de los hijos de desaparecidos, han estado apareciendo en los últimos años en el cine argentino, en el teatro argentino, en la narrativa argentina. Pero lo que *Diario de una Princesa Montonera* tiene de nuevo lo tiene también, según creo, respecto de esas premisas.

No es muy claro, a mi entender, cuáles son las innovaciones que las nuevas tecnologías habrían aportado a la narración literaria, pese a las tantas promesas que se formularon en este sentido. Y no me refiero a la ilusión de que las redes pudiesen promover un foro de debates de inédita apertura, posibilidad demasiadas veces empañada, si es que no directamente impedida, por el imperio en expansión del insulto desaforado y el agravio personal que la impunidad del anonimato propicia. No me refiero tampoco a las experimentaciones de la hiperconectividad, que en definitiva, hasta donde sé, han perfeccionado, pero no transformado, la relación largamente establecida entre texto e ilustración o entre un texto y otros textos. Me refiero a la posibilidad de promover nuevos géneros o nuevos formatos narrativos. Antes que eso, las nuevas tecnologías habrían propiciado más bien un retorno más o menos impensado de dos géneros de larga data, que venían hoy por hoy un tanto en declive, si es que no, más aún, cayendo casi en desuso: el aforismo, por una parte, ese ejercicio de lo sucinto que ni aun en Nietzsche perdió del todo el gesto de la ambición de verdad o la voluntad del aleccionamiento moral, y que encuentra una rara revitalización en la cautivante restricción de los ciento cuarenta caracteres del Twitter; y por otra parte el diario, ese género que ya cuenta con clásicos universales (Kafka) o “nacionales” (Gombrowicz), y que en vías de volverse una especie de peculiaridad (“Ricardo Piglia lleva un diario”, se avisa), recobra fuerza desde los blogs y su gimnasia de registro cotidiano.

Es cierto que hay una circunstancia especial en los diarios que se llevan desde un blog, y es la posibilidad de seguirlos en tiempo real, como si se tratara del *reality* de un diario y no solamente de un diario; pero no es menos cierto que ese efecto de “en vivo y en directo”, decisivo para el *voyeur* que cualquier lector de diarios íntimos bien puede llegar a ser, tanto como la posibilidad de comentar e interactuar con el que escribe y hacerlo a medida que escribe, se diluyen con el traspaso al libro. Con el traspaso al libro decanta siempre un diario clásico, como ocurre por caso con la *Antología de entradas del blog de un empleado mexicano de panda express* de Megan Boyle, designado con un carácter fundacional, o bien con una novela como *Partida de nacimiento* de Virginia Cosin, o bien

* Martín Kohan nació en Buenos Aires en enero de 1967. Enseña teoría literaria en la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad de la Patagonia. Publicó tres libros de ensayo: *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón, cuerpo y política* (en colaboración) (1998), *Zona urbana. Ensayo de lectura sobre Walter Benjamin* (2004) y *Narrar a San Martín* (2005); dos libros de cuentos: *Muero contento* (1994) y *Una pena extraordinaria* (1998); y nueve novelas: *La pérdida de Laura* (1993), *El informe* (1996), *Los cautivos* (2000), *Dos veces junio* (2002), *Segundos afuera* (2005), *Museo de la Revolución* (2006), *Ciencias morales* (2007), *Cuentas pendientes* (2010) y *Bahía Blanca* (2012).

con el “Diario de un televidente” que forma parte de los *Textos de ocasión* de Daniel Link. O bien con el *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Eva Pérez.

En cuanto al aporte sustancial que supuso la aparición de libros y películas y obras de teatro realizados por hijos de desaparecidos, ya se ha dicho en qué medida la introducción de esa perspectiva supuso un cambio radical en la manera de articular una memoria personal del pasado político argentino, y por ende en la relación entre la experiencia y la historia reciente. Las versiones de los hijos contribuyeron a devolver a un primer plano el mundo de la militancia política de la generación de sus padres como sujetos activos de una lucha revolucionaria, cuando hasta entonces (bajo el sesgo dominante del *Nunca más* en los años ochenta) había prevalecido el registro del testimonio de los sobrevivientes como víctimas de la represión, objetos de persecución, de tortura, de cautiverios clandestinos, de la inminencia de muerte.

Sería imprudente, sin embargo, pretender que las figuraciones políticas del pasado político en clave de evocación filial pudieron asumir un carácter medianamente unánime, homogéneo como tal, más allá de notorias afinidades o evidentes coincidencias. Igualarlas implicaría aplanarlas, emparejarlas implica reducirlas. La decidida reivindicación política que emprende Nicolás Prividera en su película *M*, por ejemplo, no corresponde (y hasta se contrapone) al descarte más bien prescindente que encara Albertina Carri en *Los rubios*. Y la búsqueda de Albertina Carri en *Los rubios*, a su vez, con su urgido afán de aligeramiento y olvido, no se parece (y hasta se opone) a la búsqueda de María Inés Roqué en *Papá Iván*, con su reposado afán de memoria y de verdad. Prividera encara una enfática evocación de su madre, recorrido en el que se desvanece la presencia sólo tácita del padre; Roqué interroga el recuerdo de su padre superponiéndose, por momentos, con la óptica desgarrada del presente de la madre; Carri conforma una nueva familia, la que su propia película le procura, y desde ese lugar pide cuentas a su padre y a su madre (¿Inquieta o reprocha? ¿Indaga o reclama?) por haberla postergado a favor de esa militancia política que, en el ahora de su enfoque, se desluce como inconducente.

Por otra parte, ya en la literatura, la situación de una niña involucrada y sabedora como la de *La casa de los conejos* de Laura Alcoba es bien distinta de esa vivencia de infancia que, en los textos de Félix Bruzzone, sólo permitirá dar sentido a lo ocurrido después de que pasan los años. Pero aun los cuentos de Bruzzone se distinguen de su novela, porque hay en *Los topos* una disposición literaria a desajustar y enrarecer que los relatos de *76* no exhibían de tal modo. El entendimiento sincrónico de *La casa de los conejos* resultaba, en *76*, entendimiento retrospectivo; pero en *Los topos* la prioridad no parece ser entender, sino descalabrar y recomponer, extraviar y reconducir, al combinar las huellas del pasado político argentino con las peripecias de una aventura de travestis que no cuenta entre sus prioridades la de ser rigurosa y convencionalmente verosímil.

Pero bastaría con considerar solamente *Mi vida después*, la obra de Lola Arias actuada por hijos de desaparecidos o exiliados en la última dictadura, para advertir hasta qué punto existen, y de hecho sólo pueden existir, visiones plurales sobre el pasado de estos padres; cada uno de los personajes de la obra asume un ángulo y una manera, y en rigor cada uno de ellos va ensayando y va cambiando ángulos y maneras a lo largo de la obra (las miradas son diversas no sólo porque son diversas las historias, no sólo porque se trata de diferentes personas; son diversas también cuando se trata de una sola y misma historia, de una sola y misma persona). Y aun no bastaría decir que esta disposición de los hijos a elucubrar el pasado de sus padres en los años de la militancia o de la represión estatal pueda llegar a circunscribirse al caso de los que están desaparecidos o al de aquellos que para salvarse tuvieron que salir del país. Patricio Pron, por ejemplo, en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, se interesa por la historia de sus padres militantes, por lo que fueron sus ideales de lucha y por el sentido de esos ideales en el mundo del presente, sin que la desaparición forzada o la emigración forzada tengan que estar de por medio. En el caso de *Una misma noche*, de Leopoldo Brizuela, se verifica un giro perturbador en esta secuencia de los hijos que contemplan a los padres en los años del terrorismo de Estado, porque el padre del narrador de *Una misma noche* no es un detenido- desaparecido, tampoco es un detenido, tampoco es un exiliado, tampoco es un militante; el padre del narrador de *Una misma noche* adopta una tesitura ambigua, y lo

equivoco de su comportamiento sugiere esa clase de complicidad que ni siquiera decide asumirse y declararse.

El *Diario de una Princesa Montonera* produce, aun sobre este panorama de por sí variado, un efecto disonante nada fácil de lograr. No es un dato menor que en la novela los “hijos” se transforman en “hijis”, el tema en “temita”, las militantes en “militontas”, ni que “verdad” e “identidad” pasen a decirse “verdat” e “identidat”. Que la condición histórica de hijos de desaparecidos impone o predispone una relación diferencial con las palabras, se comprueba en la atención que Mariana Pérez no puede dejar de prestar a la palabra alemana “weg” (“Parece que en alemán hay una palabra para el estado de no estar ahí” (199)), o en el establecimiento de “una lista de palabras que los hijis no podemos usar con la misma inocencia que la gente normal: centro, parrilla, traslado, máquina, tabique...” (125). Pero esa misma relación diferencial que con estas palabras resulta densa, oscura, pesadosa, mortificante, adquiere un tono distinto cuando se trata en sentido estricto de hacer juegos de palabras. Mariana Pérez introduce entonces el filo de una ironía que hasta ahora no se había explorado, o no se había explorado así, en esta clase de territorios.

En textos anteriores, por cierto, ya afloraron parodias y sarcasmos; novelas en las que un fuerte imaginario político del universo de los años setenta cede en su impronta épica y se desliza hacia la sátira. Así, por ejemplo, en *La vida por Perón* de Daniel Guebel, en *Una virgen peronista* de Federico Jeanmaire, en *Un yuppie en la columna del Che Guevara* de Carlos Gamerro; apuestas en clave de solfa de una lucha hasta entonces siempre narrada con vibratos de emoción y solemnidad. Pero el blanco concreto al que todas estas caricaturas apuntan es el militante político de los setenta, su fe en la lucha armada, su entrega fervorosa a la causa, es decir esa dimensión que empezó a resaltarse y reivindicarse no sin que antes debiesen pasar algunos años a partir de la vuelta a la democracia en Argentina. Pero ningún matiz de comicidad alcanzaba a insinuarse siquiera respecto de las víctimas de la represión clandestina, respecto de las desapariciones forzadas, respecto de los hijos de esos desaparecidos forzados. Incluso un texto de subrayada irreverencia como *Las teorías salvajes* de Pola Oloixarac, descarga su acidez (que es tanto de género como de generación, la minita joven que decide divertirse, divertimos, con ese galán veterano que la quiere seducir) sobre el viejo militante que antaño deseó la revolución social y ahora se adapta, podría decirse que por demás, al aire más escéptico de los nuevos tiempos que corren.

El tipo de risa en la que indaga Mariana Eva Pérez (y para ser más preciso: las condiciones de posibilidad para la risa en la que indaga) van más allá de lo establecido en la literatura argentina. No se aplican en especial a los héroes de la militancia, no parodian en especial la épica setentista, no corroen con preferencia esa zona del pasado, sino otra zona, más delicada: la de los ritos de la memoria y la reparación, la de la pérdida y el dolor por la pérdida. La idea de preparar “un libro de chistes como los de Pepe Muleiro, pero sobre el temita” (86) marca un corte decisivo, no ya para la literatura únicamente, sino para el proceso de elaboración social de lo que sucedió durante la dictadura. ¿Cuándo será posible el chiste? ¿Cuándo será posible la risa?

Podría pensarse que la *Historia del llanto* de Alan Pauls señala un momento previo, pero significativo: frente a la tragedia política, en el momento de llorar, la ausencia de lágrimas. No se trata todavía de reír, pero sí de tener que llorar y no llorar. Sin embargo, en la novela de Pauls, la distancia de los hechos no es temporal (objeto de memoria) sino vivencial (objeto de contemplación: el golpe en Chile contra Salvador Allende se mira por televisión); por ende, no se trata del desarrollo en el tiempo de una determinada elaboración de la tragedia política que va a encontrar un punto de inflexión en el momento en que resulte posible la risa, sino de un indicio en un estadio previo, la instancia del llanto vacante.

Es eso lo que Mariana Pérez busca en su *Diario de una Princesa Montonera*, y es la marca de su singularidad en la literatura argentina de estos años. Por supuesto que una empresa de mera jocosidad correría un severo riesgo de volverse algo banal, proeza de frivolidad, una simple tontería. Es crucial, en este sentido, advertir hasta qué punto *Diario de una Princesa Montonera* asume decididamente el dolor, narra también la angustia y los padecimientos: “Siento su dolor en mi cuerpo, siento la picana aunque no sepa qué es”

(25); “es tristeza. Las lágrimas tardan horas en salir, como si vinieran de muy lejos” (28); “y yo me doy cuenta de que esto que me cierra el estómago son ganas de llorar” (133); “Cuando llegué estaba por hablar Néstor. Lloré cuando pidió perdón” (203). Por lo tanto no podría decirse que esa risa eventual vaya a ser en este libro lo otro del dolor, lo que habrá de desvanecerlo, lo que permitirá por fin dejarlo atrás; al contrario, esa risa viene a ser, en todo, el complemento del dolor, lo que permite sostenerlo y asimilarlo, lo que permite asumirlo y procesarlo.

Por eso Pérez dice así: “Somos casi todos huérfanos pero bailamos” (21), y en algún sentido esa frase, aunque inscripta casi al pasar, condensa un mecanismo que atraviesa todo el *Diario*.... La orfandad no se subsana, no existe reparación para ella, no hay remedio para esa carencia ni tampoco compensaciones; lo que hay, eso sí, es un “pero”: “pero bailamos”; la chance de un recurso a la dicha que no es olvido ni desentendimiento, sino una forma de afrontar la orfandad. Así va *Diario de una Princesa Montonera* en procura de la posibilidad del chiste. El recorrido, con todo, es bien complejo, es laborioso. El primer chiste que se intenta, ni más ni menos que en la ESMA, fracasa visiblemente: “El camarote de Norma Arrostito dice que era de ella. Okay, yo quiero que pongan una estrella con el nombre de mi mamá en esta puerta, como en un camarín de Hollywood. Jota no festeja el chiste” (18). Más adelante, cuando la Princesa Montonera exclama: “¡Dormir con un hiji, otra fantasía realizada!” (48), obtendrá solamente silencio a manera de respuesta. En pleno acto por el Día de la Memoria, el chiste tampoco funciona: “digo / ci ai ei / por CIA claramente en chiste, nadie me lo festeja, recupero la seriedad hasta el final” (72).

El desencuentro de la risa se verifica, en otros casos, como pura autocontención: el chiste no llega a decirse. Pero basta, según creo, con que haya existido la idea; la intención ya es un indicio, aunque al final no prospere. Chiste descartado: “Llevo la cámara de fotos para hacer el chiste de la memory cool-hunter en el blog, pero después ahí no me dan ganas” (73). Chiste reprimido: “Basta de hacerme chistes a mí misma que me tienta” (120); risa eliminada: “Me reiría, pero no. Vuelvo al mutismo” (183). Chiste desgastado: “En algún momento cerca del final, la Chiqui se confundió y me empezó a llamar Marcela. No me molesté en corregirla. Hacía rato que el chiste había perdido gracia” (203). Lo que es chiste y lo que no: “Hasta que pienso que soy vintage, soy la niña- vieja criada por los abuelos, la que teje crochet, la que dice: entre pitos y flautas se hicieron las doce, y no es un chiste” (165). Desde el dolor y por el dolor, *Diario de una Princesa Montonera* postula la necesidad de la risa. Y pone a prueba, por eso mismo, si es viable o inviable en las condiciones existentes, en el punto en que se encuentra el presente respecto del pasado al que interpela. Pero el *Diario*... no se limita a ser una crónica de la risa imposible; en el *Diario*... también hay risa lograda: “Jota me festeja mucho los chistes. Es una de las razones por las que lo amo” (143). En el *Diario*... también hay risa conseguida: “Gema suspira y sintetiza: Estamos en la pomada del terror. Carcajadas” (110). Y en el hallazgo de la risa en el presente de la memoria doliente, un hallazgo retrospectivo, el de la risa en el pasado de la militancia y la lucha: “Cosas que me contaron sobre Jose en Caseros (...), que podía joder y reírse en medio de las operaciones armadas” (69) (Jose es el padre de Mariana Eva Pérez. Vale recordar que Rodolfo Walsh, figura decisiva para el *Diario*..., al narrar la muerte en combate de su hija Victoria, destacó que mientras disparaba se reía a carcajadas).

La risa se consigue a veces y eso queda inscripto en el *Diario*... (queda inscripto como risa difícil, y no como risa fácil, por eso cabe decir que se la consigue). Pero como, en la prehistoria del diario, lo que Mariana Pérez publicó fue un blog, es posible constatar que la risa no se aloja solamente dentro, en el texto, sino que fue suscitada hacia fuera, por el texto, y eso queda señalado en un borde, en la página casi final de los agradecimientos del libro, entre el adentro y el afuera de la escritura: “A los lectores del blog *Diario de una Princesa Montonera*, por la compañía, el aliento y la crítica, por reírse y hacérmelo saber” (209). Es doble lo que se agradece: el reírse y el hacerlo saber, porque no es la risa como tal la cosa que el *Diario*... procura, sino saber cuándo y cómo esa risa es posible; poner a prueba una resistencia, pero no en el sentido psicoanalítico del término, sino en el sentido en que se habla de una resistencia de los materiales, lo cual requiere siempre una puesta a prueba. La risa es la puesta a prueba de la resistencia al dolor, y aun de la resistencia del dolor.

No hubo risas con el chiste sobre la estrellita del camarín de Hollywood en la ESMA: chiste sobre la ESMA, hecho en la ESMA. Vale el intento, de todas formas. No hubo risas pero algún día habrá. Y ese día no será el día en que ya no importe el tema (qué sencillo que es reír cuando los temas no importan), sino el día en que el “temita” pueda por fin proporcionar, a la vez, el dolor y el alivio, la pena y el consuelo, un poco como cuando Mariana Pérez escribe: “lo relato así, light, para no agobiarlos, pero yo sufría y lloraba” (53), pero también como cuando anota: “Una cosa es querer desafiar el sentido común del ghetto y otra pasarme de rosca y terminar siendo snob” (98). Ni light ni snob, ¿quién ríe para no llorar? El que ríe es porque llora.

En el colegio judío donde hice la primaria, a veces, en los recreos (eso sí: sin levantar la voz), contábamos el chiste de Hitler y la cuenta del gas, el chiste de cómo salen ocho judíos de Auschwitz en un escarabajo Volkswagen. ¿Nos reíamos? Claro que nos reíamos. Algún día nos reiremos de un chiste sobre la cuenta de luz en la ESMA, de un chiste sobre los Falcon verdes. Ese día nuestra memoria habrá pasado a otro nivel, a otra frecuencia, a otra etapa de la verdad. Y ese día comprobaremos hasta qué punto Mariana Pérez sentó un precedente decisivo con su *Diario de una Princesa Montonera*.

LIMITACIONES INSALVABLES

por Aníbal Jarkowski*

I.

Alguien, a solicitud de generosos colegas que lo conocen poco y aun así parecen estimarlo, se propone trazar coordenadas visibles o dominantes o atendibles de la narrativa argentina actual; de la narrativa que circula en la ciudad que habita y donde vive de dictar clases, debería confesar, ya que, a pesar de la relevancia simbólica de esa ciudad, es necesario conceder que es una más entre otras ciudades, también relevantes, y de las que no sabe nada, o casi nada, de un extenso país.

Intentó lo mismo otras veces y fracasó en cada una de ellas; si reincide, cree, está convencido de que lo hace, no por vanidad ni por una injustificable omnipotencia, sino por corresponder al aprecio franco y al aliento de los colegas, que habitan en otra ciudad y, tal vez por eso, lo creen competente para satisfacer el interés de los lectores de la revista que editan.

Así, entonces, se sienta a la mesa, abre una libreta, destapa la lapicera de pluma, a la que retornó luego de abandonar, y cree que para siempre, la escritura mediada por un teclado, y comienza el esbozo para determinar las coordenadas y responder a la solicitud hecha hace ya muchos meses, pero que fue postergando, en una parte porque estuvo dedicado a otros trabajos, más urgentes, y en otra, no menor, porque el objeto de la solicitud lo abrumba, cuestión que mantuvo en reserva ante los colegas.

Al principio, algo desconcentrado, anota el nombre de diversos géneros, pero casi de inmediato tacha varios con una fina línea de tinta negra, al recordar que la solicitud se acotaba a la escritura narrativa, y pasa entonces a listar los nombres de autores que se le aparecen, sin orden evidente, en la memoria, hasta que advierte, de pronto, como si un severo vigilante mental se lo hubiera señalado, que en razón de arraigados hábitos de los que se avergüenza fue anotando solamente nombres de varones, y para corregir esa falta, esa torpeza intelectual, intercala nombres de mujeres en un número que, si bien no alcanza al de los hombres, de todos modos resulta significativo, en particular porque si atiende, pongamos un plazo, a los últimos diez, quince años, leyó con admiración distintas novelas que tenían en común llevar en la portada el nombre de una mujer.

Después de una pausa, en la página contigua de la libreta pasa a anotar títulos que, en su amplia mayoría, corresponden a novelas y el resto a libros de cuentos o, ya que no encuentra mejor forma de llamarlas, novelas cortas, variante narrativa por la que siente una particular estima, acaso porque envidia su realización, acaso porque ya se siente viejo, también cansado, y lo atemoriza nada más que estimar el tiempo que le llevará, un tiempo del que carece a esta altura de su vida y en medio de la preparación de clases y la escritura de algunos trabajos que prometió para plazos insensatos, enfrentar la lectura atenta de novelas extensas y de autores por los que, a priori, por conocer libros anteriores o por desconocerlos completamente, no experimenta genuino interés.

Observando de reojo la página contigua advierte que no pocos títulos de libros, al contrario, muchos, no tienen correspondencia con los nombres de escritores y escritoras ya anotados, y razona que, por un lado, en algunos casos anotó autores llevado por algo así como la idea de una obra, idea que acaso resulte práctica, cómoda, para utilizar como al descuido en las clases, pero inoperante para describir la experiencia de lectura de un libro, y

* Aníbal Jarkowski (1960). Docente de Literatura Argentina y Problemas de Literatura Argentina en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA); docente y director de estudios del Colegio Paideia. Publicó ensayos y artículos en revistas como *Punto de Vista*, *Variaciones Borges*, *Letterature D'America*, *Cuadernos Hispanoamericanos* y prólogos a obras de Gálvez, Gironde, Castillo, Lugones. Como autor de ficciones, publicó las novelas *Rojos amor*, *Tres* y *El trabajo*.

que además salta, de manera muy desprolija, por encima del hecho de que, descompuesta una obra en sus partes constitutivas, encontraría libros que no releería sino por obligaciones profesionales, e incluso más, libros que lamenta haber leído, dedicándoles un tiempo y una atención que acaso hubiera sido mejor dedicárselos a otros que, quién sabe, tal vez lo merecían y, sin embargo, permanecen postergados en la biblioteca, horizontales, acostados sobre otros libros. Y por otro lado, al revés, advierte que anotó títulos que todavía son únicos, o casi, en la vida de su autor, y por lo tanto todavía no alcanzan a convocar aquella idea de obra, lo que acaso sea un buen indicio, aunque su lectura le produjo, después de terminarlos, la satisfacción de considerar que la literatura no es un arte acabado, y tampoco sencillamente demorado en repeticiones que se le antojan innecesarias, aunque, para llegar a ese antojo debió olvidar que cada escritor, cada escritora jóvenes -¡como él mismo lo fue alguna vez!- se sostiene en la esperanza de añadir con su libro alguna novedad, algún hallazgo que los lectores, sobre todos los expertos, no tendrán más remedio que advertir en la intimidad y señalar y celebrar en público.

Cubre la pluma de la lapicera pero deja abierta la libreta sobre la mesa y camina a lo largo de la biblioteca. Como siempre, por un instante se admira y enorgullece de la cantidad de volúmenes que reunió al cabo de tantos años, pero de inmediato se advierte, también como siempre, que esa admiración y ese orgullo no alcanzan para ocultar el hecho cierto, rotundo, de que muchos de esos libros apenas los ha ojeado y no más que eso, y con otros, para qué engañarse, ni siquiera llegó a ese precario conocimiento porque los compró imaginando que alguna vez necesitaría leerlos, en todo o en partes, lo que, hasta este momento, no ocurrió y tal vez, o muy probablemente, no ocurra nunca.

Después se concentra en el motivo que lo llevó hasta la biblioteca y comienza a revisar con la mirada el lomo de cada libro para ver cuáles olvidó anotar mientras se ayudó sólo con la memoria, aunque luego de recorrer unos pocos instantes se desanima porque, detrás de cada fila visible de libros, hay otra, con la misma cantidad de volúmenes, cuyos títulos no podrá ver si no retira la primera, manipulación engorrosa que lo llevaría a ensuciarse con el polvillo que el aire dejó caer sobre todos los libros de todos los estantes, y si renuncia a esa complicación, imprevista cuando dejó la mesa, es porque recuerda que los libros de la segunda fila quedaron allí, fuera de la vista inmediata, precisamente porque en su momento no le resultaron tan valiosos como para ubicarlos en la primera y tenerlos al alcance de la mano, izquierda en su caso personal, más allá de que ahí, en la segunda, también están los libros que jamás leyó, y cómo podría saber entonces, sin haberlos abierto, si son o no valiosos.

Se resuelve y entonces va hasta un estante donde guarda antologías de narrativa reciente, imaginándose así, lo que es una forma de engaño, que con esa alternativa supera el embrollo en que cayó hace no más de un momento. Retira una, después otra, y así, y revisa el índice de cada una para asegurarse de que no olvidó anotar nombres o títulos en la libreta; pero en lugar de concentrarse en eso lo gana la impresión, banal, previsible, de cuántas autoras y autores antologados no hace mucho tiempo, le resultan desconocidos, como si hubiesen quedado en promesas incumplidas, fulgores precarios que tal vez, sólo tal vez, ingresaron en alguna de esas antologías en razón de amistad, simpatía personal, intercambio sexual satisfactorio, conveniencia económica, recomendación de editor o simple corazonada por parte del antólogo. Una segunda impresión, más atinada al objeto de su consulta, le trae alivio al comprobar que los escritores y escritoras incluidos y que, a su juicio, deberían integrar las coordenadas de la narrativa actual, ya los había anotado.

Devuelve las antologías a su estante, decide que es momento de regresar a la mesa, la lapicera y las páginas de la libreta para desarrollar lo que, hasta ahora, son nada más que nombres de autores, y de autoras, no debería olvidarlo otra vez, y de títulos, pero invisible a una mirada rápida, acostada sobre los libros de un estante, asoma por el extremo una carpeta de cubiertas plásticas y transparentes que guarda programas de estudios dictados por los miembros de la cátedra donde trabaja desde hace, ¿cuánto?, más de un cuarto de siglo. Retira la carpeta, la abre y, como los programas están ordenados según una cronología invertida, es decir, del más reciente a los más remotos, los que fueron escritos a máquina y emergen teñidos de ocre por el paso del tiempo; ojea sólo los de los últimos años, desencadenando fugaces recuerdos de clases dictadas con mayor o menor fortuna, o con ninguna, pero no al punto de desdeñarse de lo que dijo en ellas, sino, en cambio,

arrepentido de no haberlo dicho en otro orden, con más claridad, con mejores ejemplos, con más atención al interés de los alumnos y alumnas que luego deberían rendir los exámenes, y menos al propio, y a la par lo satisface que, en primer lugar, los nombres y títulos que deberían aparecer en las coordenadas, ya están anotados, y en segundo lugar que, mirados así los programas más recientes, en todos ellos los miembros de la cátedra han propuesto a los estudiantes la lectura de escritores y escritoras más o menos cercanos, o hasta muy cercanos, si se quiere, en el tiempo.

Vuelve a la mesa, de la que al fin y al cabo no valió la pena moverse, y con la libreta delante, una página dedicada a nombres, a apellidos, para más precisión, ya que no acostumbra a llamar por el nombre de pila o por algún apelativo afectuoso a escritoras y escritores que jamás trató, o que si trató no fue hasta llegar a la amistad ni la familiaridad, y la otra a títulos, destapa la pluma y comienza a trazar líneas horizontales, verticales y oblicuas, que para él están cargadas de significación y para otro podría tratarse nada más que de obviedades o caprichos que, en ambos casos, convendría guardar para él mismo, pero que en su imaginación figuran afinidades, antagonismos; ascendencias, descendencias, procedencias; apego, rivalidad, indiferencia; contigüidad, proximidad, distancia; réplica, adoración, simpatía, estima escasa o aversión definitiva. Así pasa un tiempo del que no podrá dar cuenta porque el trazado de las coordenadas lo distrajo del reloj, del cumplimiento de un compromiso agendado con tinta roja, de las compras en el supermercado, y del tiempo mismo, como si hubiese experimentado su inexistencia, lo que es un disparate, y poco antes de terminar descubre, sin verdadera sorpresa, ya que es la corroboración de un nuevo fracaso, que ese laberinto de líneas, nombres y títulos traza la imagen de sus lecturas, sus gustos, sus limitaciones y nada más.

II.

(Propongo distinguir lo nuevo y lo actual como categorías estéticas adversas entre sí.

Lo actual es lo visible, lo accesible; tiene un grado de legibilidad cada vez mayor, hasta alcanzar tal transparencia que se desliza pronto a la categoría contigua, la de lo inactual, antesala del olvido.

Es común que habitualmente sea confundido con lo nuevo porque ofrece algún perfil novedoso, casi siempre en el orden de los temas, lo que precisamente es aquello que no compromete a lo estético —a comienzos de los años 30 Borges escribirá, para escándalo, que la literatura es fundamentalmente un hecho sintáctico—.

Desde el punto de vista de la lectura, lo actual opone una resistencia débil, sencilla de vencer, porque su horizonte imaginario es la más extendida legibilidad posible. Tiende a asemejarse a lo que también es actual, aunque no al punto de indistinguirse, sino que debe portar alguna seña diferencial para que la pátina que envuelve lo actual no se desvanezca de inmediato.

El mercado lo pone al alcance de la mano, aunque se necesita un pequeño esfuerzo del brazo que la mueva; ese esfuerzo es el que carga a lo actual de algún valor.

Lo nuevo es invisible; posee una ilegibilidad que no se desvanece hasta que, al menos, no se modifican los protocolos de lectura ya adquiridos. Por la resistencia que opone, el trato con lo nuevo evoca la remota experiencia de aprender a leer, o al menos la de abandonar la lectura de libros ilustrados. No es una experiencia nostálgica, ya que no se regresa a donde alguna vez se haya estado.

Lo actual hace hablar —y en ocasiones escribir— de inmediato al autor, los lectores, los librerías, los periodistas. *Lo nuevo*, en cambio, provoca una mudez que puede ser extensa, y luego lenta, muy lentamente, una escritura privada, interrogativa, ensimismada, que acaso llegue a hacerse pública alguna vez.

La categoría contigua a la de lo actual es, como se dijo, la de lo inactual; la de lo nuevo es, en cambio, la de lo viejo; por esa razón, son numerosos los escritores —Borges y Pierre Menard son dos de los más conocidos— que escribieron algo nuevo a partir de reescribir obras de un pasado lo suficientemente lejano como para que nadie dudara en considerarlas viejas.

En lo posible, frente a lo actual prefiero no emitir juicios de valor, sobre todo de manera escrita. Es una decisión que permite conservar una relación intensa, curiosa con la literatura –la misma que tenía cuando era joven– y alivia de involucrarse en disputas innecesarias, de ocasión –en particular ahora, que ya no soy joven–.

Al dar clases o escribir crítica trato de ocuparme solamente de lo nuevo y, con una perspectiva historicista, de aquello que lo fue y hoy es viejo. Sobre lo actual no tengo nada para decir que no sea evidente para alumnos y lectores; sobre lo nuevo experimento, siempre, que tampoco tengo nada para decir, aunque por otro motivo; esto es, porque uno de los efectos más notorios de lo nuevo, como propuse antes, es el estado de mudez que me embarga cuando cierro el libro.

En los días inmediatamente anteriores a escribir esta nota, en dos ocasiones –lo que no deja de asombrarme– me embargó ese infrecuente estado de mudez.

El primero de los libros lo tengo ahora en la palma de la mano derecha; es *El ilustre mago*, de César Aira, editado, por lo que leo en el colofón, en marzo de este año por la Biblioteca Nacional, de manera que tardé unos meses en dar con él. El ejemplar tiene 8 centímetros de alto por 5 de ancho, 166 páginas, y se recibe guardado en una cajita de un tamaño igual al de un paquete de cigarrillos, de manera que se lo puede llevar a cualquier lado en cualquier bolsillo.

Deseo escribir sobre él, me enumero varias razones, y si encuentro el tiempo necesario voy a intentarlo. Acaso resulte poco convincente proponer como nuevo un libro de Aira, que publicó un número para mí desconocido de libros en los últimos 45 años, y de cuya obra, en lo general y en lo particular, parece haberse dicho casi todo. *El ilustre mago* no difiere mucho de sus novelas anteriores y posteriores, pero me ha devuelto a una pregunta que en mí reaparece con la lectura de cada libro de Aira –no leí más de veinte, lo que en este caso puede considerarse un número nada más que aceptable– y es qué hay en sus libros que, según entiendo, no pueden ser reducidos a la aplicación de dos o tres procedimientos constructivos insistentes, invariables, como tantas veces se repite.

En este caso, el narrador –“César”– se pregunta por qué habrá decidido en su adolescencia escribir novelas, ya que acaso lo suyo no fuese eso sino –lo considera tardíamente– la teoría, la crítica, el ensayo filosófico. ¿No habría seguido –continúa– un camino equivocado durante cuarenta años? ¿Y no sería posible, al cabo, tomar cada una de sus novelas, excavar en ellas nada más que las ideas y reescribirlas, pero ya no como un elemento más de una ficción, sino como tratados?

Esa sucesión de preguntas, desprendidas cada una de otra, como un razonamiento metódico, me devuelven, como decía, a la pregunta de si no hay en los libros de Aira un resto enigmático, irreductible a un principio formal, cuyo origen es –¿podré nombrarlo de otra manera? Veré– una inteligencia extraordinaria; cuestión francamente problemática porque me aproxima, y mucho, al horror del discurso del crítico y del docente: lo inefable. Una hipótesis a considerar cuando disponga, como dije, del tiempo necesario, es que el anonadamiento, la mudez ante un texto es señal confiable de su momentánea condición de nuevo.

Deberé atender, además, al hecho de que este libro, que entiendo nuevo, fue editado por primera vez por una de las instituciones más tradicionales de la cultura nacional, en un formato que ningún libro anterior de Aira había conocido –la edición de “Mil gotas” en Eloísa Cartonera merece otras precisiones– y que ningún lector podrá conocerlo si no se acerca antes a la planta baja del edificio de la Biblioteca.

El segundo libro también lo tengo a la vista, sobre la mesa, apenas más allá de la libreta donde estoy escribiendo. Es la reunión de los volúmenes V, VI y VII de *Cuadernos de Lengua y Literatura*, del bahiense Mario Ortiz, editado por Eterna Cadencia también en marzo de este año –la aparición simultánea de los dos libros ¿dice algo de la confianza en sus méritos por parte de los respectivos editores, que tras los meses agobiantes de las vacaciones, donde se leen los libros recibidos como regalos de Navidad, Año Nuevo, Reyes, los lanzaron a probar suerte en el mercado al comienzo de una nueva temporada editorial?

Deseo también escribir sobre él, y si encuentro, otra vez, el tiempo necesario, intentaré hacerlo –se me ocurre que tal vez pueda provocar esa oportunidad si entre los compañeros

de la cátedra acordamos incluirlo en un próximo programa de estudios para dictar en la facultad; tengo que conversarlo con ellos—; aunque todavía permanezco mudo frente a él y por ahora no pude decir nada más que algunas palabras: que es un libro extraordinario —no hay nada semejante en la literatura argentina, que es la única sobre la que tengo algún conocimiento; y el establecimiento de los libros de Sebald como modelo posible es una evidencia que deja a la sombra una gran cantidad de elementos que hacen, del libro de Ortiz, algo nuevo— y que los lectores tempranos del libro deberán atesorar el ejemplar porque su autor será, más tarde o más temprano, premio nacional de literatura, lo que, como se ve, es no haber dicho casi nada.

Advierto desde ya una dificultad, porque sólo leí los últimos tres de una serie que, hasta el momento, está compuesta por siete volúmenes; pero entiendo que esa limitación no me impide, ni mucho menos, advertir que estoy ante algo nuevo; así me sucedió que fue el libro que me permitió volver a leer luego de que, después de haber releído viejos relatos de Ezequiel Martínez Estrada que siguen siendo nuevos, interrumpí y abandoné la lectura de varios libros recientes que, a la luz de los de Martínez Estrada, me resultaron convencionales, insatisfactorios.

Es conocido que a mediados de 1942, cuando se otorgaron los premios nacionales de literatura correspondientes al trienio 1939-1941, *El jardín de senderos que se bifurcan* fue postergado en beneficio de otros tres libros de ficción olvidados de inmediato —y entiendo que para siempre—.

En algún lugar escribí sobre el episodio y propuse que el hecho de que el libro de Borges no recibiera ninguno de los premios era, antes que un fallo inconcebible, motivo para el escándalo, algo bastante razonable, casi premeditado por su autor, si se atendía, por ejemplo, que el relato que abría aquella colección desconcertante era el desconcertante “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, o que el volumen, en sí, era una verdadera conspiración contra el estado de la literatura argentina de aquellos años; nada había que fuera semejante a aquel libro de Borges —ni lo hubo luego—.

Sin embargo, de aquel episodio, más interesantes me resultaban las razones que se habían ofrecido en contra de la literatura de Borges —y que eran un lugar común desde hacía más de una década—, por muchos considerada poco humana, de alambique, oscuro y arbitrario juego verbal, que por exótica y decadente no podía ser representativa de nuestra cultura como para aspirar “al galardón de la mayor recompensa nacional”. Los miembros de la Comisión Asesora y de la Comisión Nacional de Cultura advertían así, a través del fallo, que la dirección tomada por la literatura de Borges no era la adecuada.

Esa opinión —no es más que eso, al fin y al cabo— acaso no haya terminado por desvanecerse, por incomprensible que resulte para quienes entienden, al revés, que difícilmente haya obra tan humana como la de Borges. Que sea humana, de cualquier modo, es una fatalidad, pero si hay algo implícito y relevante en aquella advertencia del jurado es que la inteligencia, al menos en la esfera estética, puede ser un disvalor. ¿Cómo puede entenderse algo así?

Propongo lo siguiente: que en el desprecio por la inteligencia está supuesto que esa cualidad es intransferible, y por eso mismo inalcanzable para el resto. Así, la inteligencia no sería una virtud que se desarrolla con esfuerzo personal a lo largo de los años y dadas ciertas condiciones que la favorezcan, sino un enigmático don que en la personas humildes despierta admiración; y en las miserables, desprecio.

La conmovedora inteligencia de Ortiz, que es una con su extrema sensibilidad para atender a toda experiencia ofrecida por el mundo, será entonces causa de admiración o de desprecio, como ocurrirá lo mismo con el hecho de que sus *Cuadernos de Lengua y Literatura* sean efecto de la convicción de que no hay insignificancia.

Esa convicción es, en una parte, herencia de las vanguardias históricas, pero también las excede para afiliarse a lo que, en verdad, es una manera del ser —el asombro— que tanto dio origen a la filosofía como también se manifiesta en cada acto de cada niño, de cada niña, cuando, por ejemplo, entabla una conversación con un amigo invisible.

Cuando estos *Cuadernos* reciban el premio nacional de literatura, *El jardín de senderos que se bifurcan* alcanzará, por fin, una demorada reparación que, desde 1942 y por muchos años más, era imposible que recibiera.

No tengo más nada para decir.)

ADIÓS A LA LITERATURA

por Juan José Becerra*

La agonía de la novela tiene la forma dramática de un éxodo de elefantes. La forma está dada porque en esa agonía no está sola. La acompañan otros paquidermos como la poesía (que encabezó el éxodo), los impulsos vanguardistas cada vez más débiles y el cine de autor (que comenzó como cine de formas y algún día terminará como cine de nombres).

Digamos que la novela está muriendo en lo que todavía la hace vivir. Ya no se presenta, salvo excepciones, con expectativas de renovación sino como una fórmula de entretenimiento *serio* que conserva en el tema sus posibilidades de riesgo.

Quisiera estar refiriéndome a la novela de calidad y consenso, la novela crucero, una forma que aún en sus desniveles se parece a una película de género de no más de noventa minutos, capaz de terminar la historia que inicia y de –mientras transcurre– mantener su atractivo en la dosificación de lo que va a entregar. Lo que se propone, sin dudas, es diferir la satisfacción que está dispuesta a dar, por lo general en una lengua comunicativa, de algún modo una lengua de servicio, para finalmente concederla hasta el agotamiento.

La novela crucero se inspira en el imaginario de la crónica periodística, con la cual compite. Usurpa sus asuntos –la profundidad social, los dramas marginales, los paisajes conmovedores o inquietantes, la agenda de sucesos freaks, la lírica de la violencia, etc. y, cuando puede, los espesa dándoles un elemento literario. Uno de esos elementos, quizás el más común, es una distancia medida entre la prosa y la referencia que alude, la mejor manera de que a la referencia no se la niegue pero, así y todo, aparezca censurada por la prosa para, de ese modo, producir el efecto de una invención de cercanías.

Otra característica de la novela crucero, y que define el *New Deal* de la literatura sobreviviente como sucedánea del cine *indie*, es que en ella debe verse todo. Su fuerte es la visibilidad, por lo que todo debe suceder en un espacio escenográfico –nunca en un espacio mental–, al margen de si ese escenario es artificial o natural. En términos estadísticos, casi siempre es natural, porque el escenario natural dispone de inherencias eficaces como el paisaje natural, la lengua “natural” y una historia naturalizada por las naturalezas anteriores. Pero si esta literatura le debe sus temas a la crónica, entonces el espacio narrativo, el clima y el ritmo se lo debita, con un atraso que permite la ventaja de la sedimentación, al naturalismo del llamado Nuevo Cine Argentino, que no es otra cosa que un *revival* del neorrealismo.

Del otro lado, como envolviendo a la novela de consenso, se divisa la línea de una tradición de la literatura que es la de un interior sin gauchesca, un interior que podemos juzgar estadounidense, cuando no reducirlo al interior de Estados Unidos percibido por la sensibilidad de William Faulkner. Los precursores de esa línea en la Argentina son Juan José Saer y Manuel Puig, versiones alta y baja, respectivamente, de la postulación del clima literario *natural* que se desprende de los suburbios, previamente señalizados por Borges.

En esta dimensión se tejen las alianzas de equilibrio e intercambio entre los recursos visiblemente aparatosos de la ficción y la presentación honestista de cierta naturaleza, de la que parece surgir, no sin llevar consigo El Código de Verdad que el lector de hoy (por no llamarlo consumidor de textos) le exige a la literatura, y que no es otra cosa que lo que al

* Juan José Becerra nació en Junín, provincia de Buenos Aires, en 1965. Es autor de los ensayos *Grasa* (Planeta, 2007), *Patriotas* (Planeta, 2009) y *La Vaca – Viaje a la pampa carnívora* (2007), y de las novelas *Santo* (Beatriz Viterbo, 1994), *Atlántida* (Norma, 2001), *Miles de años* (Emecé, 2004) y *Toda la verdad* (Seix Barral, 2010). Comentarios y artículos suyos sobre literatura, cine y arte suelen aparecer habitualmente en medios de la Argentina y del extranjero.

mismo tiempo le pide a la televisión documental: una realidad palpable, la realidad más o menos artística que está ahí, debajo de la realidad ordinaria, lista para ser descubierta.

La literatura no cesa de ser expulsada de la escasa superficie que ocupa, que es la de una pequeña isla prácticamente sumergida por libros. ¿O acaso a la literatura no la está matando la proliferación indiscriminada de libros? Pero si todavía habita ese mundo, lo hace de un modo meramente testimonial: para que –todavía– no se pueda decir que no existe. En estas circunstancias, la novela crucero es quizás la última manifestación visible de la literatura, lo último que se verá antes de su repliegue total del escenario donde ocupó el lugar ambivalente del fantasma.

Ha llegado la hora de nombrar. Por lo que sería conveniente dar tres ejemplos de novelas argentinas crucero (acotemos que las tres son buenas): *Opendoor* (2006), de losi Havilio; *Bajo este sol tremendo* (2009), de Carlos Busqued; y *El viento que arrasa* (2012), de Selva Almada. Aunque trabajen en diferentes niveles de profundidad, las tres deben ser situadas en un mismo espacio. Las tres son, en general, agorafílicas, lo que no impide sus momentos de encierro; y las tres discurren entrelazando las líneas de la naturaleza general y la naturaleza humana, de las que siempre hay que esperar conductas sorpresivas.

La señal de época, en los tres casos, es la indiferencia. Tanto la joven urbana que se enamora de la brutalidad del campo en *Opendoor*, como el Certati que debe hacerse cargo de los cadáveres de su familia en *Bajo este sol tremendo*, como la hija del reverendo en *El viento que arrasa*, están allí, cada cual en su puesto narrativo, para dejarse llevar por la historia. La historia se va armando en la pasividad de los personajes, algo que ocurre también en los cuentos de Martín Rejtman (al menos en los primeros, de *Rapado*, de 1992; y en los últimos, de *Tres cuentos*, de 2012), quien reúne en su obra su perfil de cineasta pionero del Nuevo Cine Argentino (“segundo” nuevo cine argentino, según Wikipedia) y cierta excelencia en la ejecución de narraciones “de mínima”, que no tienen nada que envidiarle al laconismo y a la eficacia que tienen los relatos de Raymond Carver.

Me pregunto ¿por qué, siendo que tanto sus características generales como su fecha de aparición apuntan a familiarizarse con las novelas que nombro, no encaja en este sistema *El desperdicio* (2007), de Matilde Sánchez? Porque lo que la aleja de la novela crucero es la densidad de su escritura. Para ingresar a ese sistema debería haber estado menos escrita, lo que de alguna manera indica que lo que está *muy* escrito podría ser considerado y hasta aceptado por las estructuras que definen el consenso literario, pero nunca despertar su entusiasmo.

Las novelas de Havilio, Busqued y Almada son, sin dudas (no hablamos de obras, dentro de las cuales Havilio parece perfilarse con ventaja), libros de calidad. Pero también es la *última* calidad que el lector de hoy le va a tolerar a la literatura, como si le dijera: “hasta acá llegamos”. El porvenir de la novela es el de un género cada vez menos escrito. Su única salida –una salida hacia atrás– parece ser la de la narración pura, una narración sin especulación ni poesía cuyo merecido rey es Roberto Bolaño y su obra extraordinaria, sobre la que no hay nada que objetar pero que es la referencia que define qué, de la buena literatura, es lo que todavía funciona para los otros.

ENTREVISTA*

Hernán Pas: Voy a comenzar con una pregunta sobre la lengua. En todas, o en casi todas sus colaboraciones, de forma directa o indirecta, se alude a algo así como el *valor* de la lengua: la lengua de la literatura, el estilo, o la literatura como lengua, la lengua propia –lo que solemos designar como “lengua literaria”–, las capacidades o potencialidades de esa lengua. Entonces, la pregunta se podría formular así: ¿cómo piensan los vínculos entre esa lengua que escriben, esa lengua con la que trabajan y por la que optan cuando trabajan y la instancia de recepción? Dicho de otro modo: a la hora de escribir, ¿qué efectos (posibles, probables, deseados) creen o esperan producir en el lector con su escritura?

Miguel Vitagliano: Creo que desde siempre sentí una especial atracción por los lugares comunes, por esos lugares comunes del lenguaje que mantienen en espera cierta extrañeza, si los oímos, digamos, con la mirada de un miope. La idea misma de “lugar común” carga con un sentido doble: es el clisé, el espacio donde no se dice nada, pero también es un punto de reunión anónimo, una condensación colectiva. En medio de esa tensión me interesa que esté la lengua con la que escribo mis novelas. Que transiten el lugar común en ese doble sentido. No digo que lo atraviesen porque eso implicaría la llegada a un punto exterior, algo que sin duda concita mi atención cuando leo o estudio, no mientras escribo ficción. Me interesa pensar la lengua de una novela inmersa en esa tensión. Bajtín decía que la novela era, entre todas las formas literarias, la que ponía mayor hincapié en lo “no artístico” para hacer “arte”. Sin duda que hay mucho para reflexionar en torno a eso, pero uno de los aspectos es el carácter fronterizo que trato de señalar. En ese sentido los poemas de Oliverio Girondo me resultan una experiencia con la lengua que debería ser entrañable para la novela argentina. Y me refiero tanto a su sintaxis respirada, que parece hablada después de ser escrita, como a la construcción de los neologismos de *En la masmédula* donde no hay otro lugar para las cosas que no sean las palabras. Como si las cosas se contrajeran y fueran pronunciadas por primera vez. Sí, cosas pronunciadas. Y cuando digo esto no puedo sino pensar en esa frase de William Carlos Williams que insiste en su poema *Peterson*: “No ideas salvo en las cosas” (“Not ideas but things”).

En cuanto a los efectos que esperaré lograr en el lector, lo más verdadero que puedo decir es que me gustaría que los lectores entiendan cómo son las cosas en mis novelas.

Martín Kohan: En la medida en que concibo la escritura literaria antes que nada como una experiencia diferencial con la lengua, lo que espero es suscitar en la lectura una experiencia de la misma especie. Las lecturas pueden seguir la narración de una cierta historia, rastrear o establecer sentidos políticos, detenerse en los mecanismos de un determinado personaje; pero si algo de eso se activa en el lector sin que la lengua como tal produzca una diferencia con respecto a cualquier otro relato de historias, otro decir lo político, etc., o incluso respecto del uso cotidiano de la lengua, consideraría que mi escritura fracasó con ese lector.

Aníbal Jarkowski: Todo escritor tiene un cierto ideal de lengua literaria, del que puede ser más o menos consciente. Yo diría que, en mi caso, mi ideal de lengua es efecto de un distanciamiento del habla cotidiana. Tal vez tenga que ver con una situación original, de

* La presente entrevista fue realizada por correo electrónico bajo un sistema de intercambio simultáneo, de modo tal de que todos pudieran leer las respuestas de los otros.

clase: para mí la creación de una lengua literaria funcionó –creo– como una compensación de carencias materiales. Mi padre era obrero metalúrgico y mi madre ama de casa; no pasé privaciones, pero de todos modos supe lo que era cenar café con leche o vivir una salida a una pizzería como lujo. En lugar de mimetizarme con ese mundo, creo que lo que decidí fue tomar distancia de esas carencias con la exhibición de un lenguaje lujoso, artificial.

En este sentido, nunca, ni en los comienzos ni ahora, pensé en una lengua que se aproximara al habla de los lectores sino que, al contrario, señalara una diferencia, una extrañeza. Como si para mí simular efectos de habla no tuviera valor estético. Creo que siempre escribí en función de una voluntad realista, pero no en términos del habla común.

Juan Becerra: Nunca jamás pienso en un destinatario cuando escribo. Ni en un lector real, ni en uno ideal, ni un editor, ni en críticos. “Del otro lado” nunca veo individuos o grupos en base a los cuales fantasear con una relación. Pero supongamos que lo hiciera. ¿Qué cambiaría? Nada, porque el disgusto, la satisfacción, la indiferencia o la conmoción que un escritor puede producir en sus lectores son fenómenos accidentales. El escritor escribe en una lengua pero el lector recibe otra. Ambas son prestadas aunque sus usuarios las imaginen propias. Es cómica esa escena en la que el escritor dice “mi” estilo y el lector habla de “su” interpretación. Cada cual es el emergente de sistemas específicos, de masas diferentes de lenguas a las que pertenecen por inmersión. Si hay diálogo entre ellas es el mismo que podría darse entre un sistema eléctrico y un sistema acuático, o entre bestias de diferente especie.

HP: La pregunta inmediata se ocupa de la novela, mejor dicho de su vitalidad: ¿creen acaso que el formato novela, tal como lo conocimos hasta, digamos, el llamado boom de los sesenta en Latinoamérica, ha expirado o, mejor, mudado en otra cosa? Y si es así, ¿qué sería esa otra cosa?

MV: La novela como género es sin duda un producto histórico, surgido en un momento determinado y que habrá de concluir en un momento aún no determinado, pese a que desde hace más de sesenta años se viene anunciando su muerte inminente. Un asunto que excede con creces a la llamada literatura del “boom”. Es un aspecto interesante cuando se lo aborda desde la historia de la literatura. Aun así, tanto como lector y escritor, me interesa más la novela como forma que como género; es decir, me siento interpelado por el novelar que recorre géneros, y hasta soportes, bien diferentes. Siempre leí *Antología de Spoon River*, de Edgar Lee Masters, como atravesado por ese mismo novelar que está en *El Facundo*, en *Martín Fierro*, en *Confesiones* de Rousseau pero también en *Los Soprano* y en *Breaking Bad*. El novelar no conoce la pretendida totalidad del género, es más calladamente invisible, y a veces deslucido, quizás porque tiene una voluntad imperial.

MK: La vitalidad de la novela como género parece probarse antes que nada en su resistencia a las agonías, al hecho de que cada tanto se anuncia su agotamiento, la inminencia de su muerte literaria, y lo cierto es que no deja de sostenerse. La notable plasticidad de la novela explica, al menos en parte, esa capacidad de transformación, y la evidencia de que esas crisis, aunque parezcan terminales en algunos casos, finalmente la alimentan. Por otra parte, admite tal vez más que otros géneros la coexistencia de temporalidades diferentes: se siguen escribiendo y leyendo novelas decididamente anticuadas en términos formales, como si Joyce no hubiese existido, como si no hubiese existido Proust (lo cual no quiere decir que haya que ponerse a escribir como Joyce o como Proust, lo que sería una tontería, garantía total de fracaso). Pero a veces se escribe con conciencia de que esas escrituras le sucedieron a la novela, y otras veces se escribe como si nada de eso hubiese pasado. Y todo es novela, y la novela sigue.

AJ: En realidad la novela es un género que desde sus orígenes no hace otra cosa que mutar. Hay un cierto patrón de convenciones formales y hasta temáticas que facilitan la

producción seriada, su distribución, su venta, su consumo. Es una de las cosas que el cine aprendió del funcionamiento social de la literatura. No hay ninguna razón para desmentir que Hugo Wast y Juan José Saer fueron novelistas; ahora bien, basta con leer ya no una página sino una oración escrita por cada uno de ellos para que uno se pregunte: si ellos dos son novelistas ¿qué es entonces una novela?

Para no extenderme y volver a la pregunta: la narración extensa, que por comodidad llamamos novela, se sostiene en dos modalidades; por un lado, la mayor sumisión a una serie de convenciones, a patrones fijos, previsibles; por otro, el abandono a mutaciones formales. A ambas cosas se las seguirá llamando novelas y uno no terminará de entender por qué, si son al cabo tan distintas. Pero no es nada grave, son cosas que pasan.

JB: Hay novelas vivas y novelas muertas, sin perjuicio de la edad. Una novela viva: *La orquesta de cristal*, de Enrique Lihn, que es de 1976. Una novela muerta: la última de Vargas Llosa. La evolución es un concepto equivocado para juzgar al arte. Ahora bien, girar alrededor del Boom, al que veo como chatarra espacial, sigue siendo, en términos relativos, un buen negocio. Siempre se necesita un escritor colombiano, un mexicano o un argentino for export para continuar con esa tradición que nunca estuvo tan atenta a la curiosidad por la forma como a los coloquios, las traducciones y la cartelización de los nombres. Los agentes ayudan a desarrollar una secuencia de carácter fabril que describiría así: premio, viaje, prensa, olvido. Y que pase el que sigue. Con ese régimen, la literatura tiende a ser un acontecimiento... sin literatura.

HP: ¿Cómo piensan entonces la relación entre literatura y mercado? ¿Qué valor, rol o función –para usar una fórmula de Eagleton– adjudican en ese contexto a la crítica?

MV: El mercado parece incansable en su tarea de convertirlo todo en mercancía. Por eso yo prefiero, todas las veces que puedo, que no tenga lugar en mis conversaciones.

MK: Yo pretendo hacer valer una distinción entre escribir un texto y hacer un libro. Lo que yo hago es escribir un texto; luego, con ese texto, se va a producir un libro. Lo que va al mercado es el libro, asunto del editor, no mío. Aunque está claro que un escritor puede tomar en cuenta, en el momento de escribir el texto, el libro que con eso se hará y el mercado al que irá a buscar clientes. Yo, personalmente, no lo tomo en cuenta para nada; lo delego en la fase-libro y lo elimino de la fase-texto (no es que no me importe, me importa después, cuando ya no es asunto mío). En cuanto a la crítica (yo soy crítico literario), es evidentemente decisiva para que la circulación de los libros transcurra en términos de lectura y escritura, y no meramente de compra y venta. A mi juicio, la función de la crítica se ve hoy por hoy afectada por el anti intelectualismo, el amiguismo, el enemiguismo, la fiaca de algunos reseñistas.

AJ: No desestimo la pregunta acerca de eso, pero me pregunto la razón de esa insistencia. Para encaminarme a alguna posible respuesta, se me ocurren casos. Por ejemplo, para la literatura de Saer la intervención del discurso crítico fue fundamental. Cada venta de un ejemplar de sus libros es efecto de una lenta y firme intervención crítica: Gramuglio, Sarlo, Piglia, Jitrik, Prieto, Zanetti. Recordar hoy que el Centro Editor de América Latina publicó ediciones populares de varios libros de Saer a comienzos de los años 80 puede ser desconcertante para quien no sabe de la presencia de ciertos críticos en los planes de edición del CEAL.

Un ejemplo distinto: el discurso crítico no tiene nada que ver con la amplísima circulación de los libros de, digamos, Andahazi o Florencia Bonelli.

Tal vez haya que considerar que la crítica no funciona del mismo modo respecto de la literatura, cuya circulación es lenta, extendida en el tiempo, que respecto del cine o el teatro, donde el horizonte no va más allá de la semana de los estrenos. No se trata de desestimar uno u otro discurso, sino de atender al menos a diferencias.

A mí me interesa mucho el discurso de la crítica, pero no en relación al mercado sino en relación a la literatura. Quienes intervienen en las regulaciones del mercado jamás me

pidieron opinión acerca de nada. Y los entiendo. Del mismo modo, yo jamás les pediría una opinión acerca de la literatura.

JB: No creo que la literatura y el mercado tengan el gusto de conocerse. A veces una alucina con el otro, pero si lo que la literatura busca en el mercado es un equilibrio en los intercambio de calidad y cantidad, yo diría que se vaya olvidando del tema. Lo que el mercado promueve, recibe y consagra es, por lo general, el idioma periodístico “literaturizado”: la sencillez, por no decir la boludez, en estado de vanidad. Excepto que la literatura que el mercado en principio expulsaría porque no cumple con la llaneza exigida, venga acompañada de una figura de autor pop. Ejemplos: Cortázar, Bolaño. Juvenilismo, romanticismo y nomadismo —en pocas palabras: rock and roll en todas sus variantes— son el salvoconducto para que la literatura “buena” entre al mercado en situación de dominio. Pero como eso ocurre cada vez con menos frecuencia, me inclino a pensar que la literatura terminará siendo una actividad indoor, sin conexión con ningún afuera.

En este contexto, no alcanzo a ver una influencia determinante de las críticas. La crítica académica puede intervenir en el trabajo de darle sentido a la literatura. Sin esa intervención no se completa la línea de montaje de la literatura, como si un auto saliera de la fábrica sin las ruedas. Pero a veces esa intervención puede ser de interferencia, de negación o de inflación. Es decir, que puede fallar. La memoria de esas fallas está en la lista de lo que la crítica olvida y celebra, en ambos casos con llamativa facilidad. De la “otra” crítica, se puede decir lo mismo.

HP: En casi todas las respuestas la crítica aparece como un tercer elemento, digamos, de engranaje, como algo exógeno, por lo cual, a riesgo de resultar redundante, me aferro a esa “insistencia”, para usar una fórmula de Aníbal, y pregunto: ¿la crítica por fuera del mercado? Imagino que esa insistencia, aquí, tiene que ver con la idea de bosquejar un breve repaso acerca de un tema que Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo interrogaron hace ya más de tres décadas en la famosa *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*. Tres décadas es una buena cifra para volver a lo mismo.

MV: No entiendo a la crítica como un discurso exógeno a la literatura; hay literatura porque antes hay crítica. No pueden ser escindidas. Toda la historia de nuestra literatura insiste en ofrecer evidencias de la potencia decisiva de la crítica. En los comienzos de los 80, la *Encuesta* de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano no se limitó a construir un mapa, su valor fundamental fue mostrar que la literatura argentina estaba allí con toda su potencia, pese a los oprobios de la dictadura. Incorporarla a la escena social. Un gesto por demás contundente, quizás el más significativo en términos colectivos que tuvo la literatura por esos años. Y la *Encuesta*, desde luego, incluía a escritores de ficción tanto como a críticos, todos ellos eran “la literatura argentina contemporánea”, tanto Nicolás Rosa y Enrique Pezzoni como Elías Castelnuovo, Juan José Saer, Héctor Lastra y Martha Lynch. En los tiempos de la post-dictadura ese discurso crítico encontró un espacio en las cátedras de las universidades nacionales y se consolidó, animando las investigaciones de los trabajos académicos pero también generando nuevos críticos con proyectos por fuera de la institución; en muchos casos esos críticos habrían de vincularse a las páginas de los suplementos culturales de los diarios. Todas son evidencias del valor y la función de la crítica en nuestra literatura.

El discurso de la crítica atraviesa ámbitos con lógicas muy diferentes o, si se quiere, antagónicas, como son la de los suplementos culturales y la del trabajo universitario. Pero no se restringe a ninguno de ellos, como da cuenta la valiosa presencia de revistas literarias en las que la crítica ha tenido un papel preponderante. Hoy día existen publicaciones que no dejan de demostrarlo, y a través también de distintos soportes, como en *Otra parte*, *Bazar Americano*, o *Mancilla*, entre otras.

MK: A mi entender, sí hay novelas de mercado, y hasta ensayos de mercado si uno quiere, y por qué no hasta filosofía de mercado; aunque de inmediato sintamos la urgente necesidad de poner cada cosa entre comillas, o anteponerle el prefijo “pseudo”. Pero

si ahora hablamos de la crítica literaria, ¿qué otra opción hay para ella sino ese afuera del mercado? El resto lo cumplen las gacetas, o las notas de difusión (me temo que el género entrevista ha sido a menudo deglutido, en el periodismo cultural, por el género difusión). No hay mercado que adquiera crítica literaria, tampoco uno que muestre interés en dejarse orientar por ella.

AJ: Va a ser un problema desarrollar esta cuestión porque me exige una serie de precisiones que son casi ancestrales. Para proponer una sola cuestión: ¿la reseña de libros en diarios y revistas, es crítica literaria? Sí, por algunas razones; y no, por otras de peso equivalente. ¿La crítica debe ser servicial con los lectores, o desentenderse de ellos y limitarse a proponer un discurso que podrá encontrar, o no, lectores?

Muchas veces, cada vez que puedo, en mis clases uso reseñas para proponer a los alumnos una cierta imagen de la recepción temprana que tuvo un libro. Me parece que es algo valioso para considerar. Ahora bien, esas reseñas se publicaron en diarios, revistas o aparecieron en sitios virtuales 10, 15, 20 años antes; la mayoría de las veces, por no decir siempre, a los autores ni se les puede ocurrir que esas reseñas aparecerán —ellos cobrarán algún dinero—, caerán al olvido, permanecerán allí años y años y después un docente va a recuperarlas y ponerlas a circular otra vez y en un espacio totalmente diferente como el de la universidad y recibiendo lecturas muy diferentes, como las de los estudiantes.

Bueno, dado ese ejemplo, ocurriría que, a veces, una reseña, años y años después, deviene parte de una trama crítica que no tiene nada que ver con el mercado sino con la crítica. La reseña habría sido escrita para un presente en el que rápidamente se disuelve, y encontraría valor 20 años después. Yo entiendo que la literatura tiene tiempos lentos, muy lentos, y entiendo que con la crítica ocurre lo mismo. Es una lentitud que exaspera al mercado; no se ofrecen mercancías para que sean compradas 10 o 20 años después.

JB: Claro que hay una crítica por afuera del mercado. Es la crítica subsidiada de las universidades, lo que no significa que sea una crítica de Estado. Pero si se observan bien las pistas, veremos que por una circula la literatura, casi en un 100% financiada por el sector privado, mientras que por otra se va formando el juicio que le da sentido. Describiría este esquema del siguiente modo: sin capitalismo no hay literatura, y sin las universidades —es decir sin el Estado— no hay crítica independiente. Pero son casos gemelos de indiferencia. Al capitalismo productor de libros no le interesa en lo más mínimo la literatura, a la que podríamos considerar su accidente. Mientras que el Estado invierte en la crítica arrastrado por la inercia de la tradición universitaria.

HP: En los últimos años algunas polémicas y cruces retumbaron en el campo literario argentino, y específicamente en el de la narrativa. Al libro de Damián Tabarovsky, *Literatura de izquierda*, que fue un reconocido agitador en ese sentido, le siguió un punzante y jugado artículo de Marcelo Cohen en el que habló de “infraliteratura” e “hiperliteratura” para referirse a dos modalidades de escritura contra-estatal: la primera, la intencionada mala escritura, o la escritura “plebeya y procaz”; la segunda, menos enconada que la primera, y también menos “ilusoria” según Cohen, sería aquella que apela a la hipercodificación de la lengua mediante el usufructo de tropos y múltiples variantes de la sintaxis. ¿Cómo perciben esas polémicas, qué temas les interesan y cuáles les parecen prescindibles, cómo se sitúan respecto de esas ideas? ¿Les parecen productivas, necesarias, inevitables esas polémicas?

MV: En cada mesa redonda o panel en el que participé durante los 90 siempre, en algún momento, surgía la necesidad de que los narradores participantes dieran cuenta de alguna polémica. O mejor, lo que se decía es que no había polémica en la literatura contemporánea. Con algunos de los amigos que hoy participamos en esta conversación, solíamos responder casi a coro que la polémica estaba en los textos. Cada escritura era un acto de decisión acerca de cuál era la literatura que se elegía. En los textos no sólo estaban las diferencias particulares sino también los “no” irreconciliables a la espera de los lectores. No he cambiado de opinión.

Más allá de eso, la polémica en sí misma es un género que no cultivo y al que no le rindo culto. Prefiero las discusiones, apasionadas y extensas.

MK: Debo decir que participé bastante de esas polémicas, lo cual de por sí ya indica que me importan y me parecen productivas (aunque a menudo dejaron de serlo y devinieron rencillas chiquititas). El libro de Tabarovsky cumplió en aquel momento una función primordial: acabó con la idiotez de que en la narrativa argentina no está pasando nada, y les hizo ver, a los que sostenían eso, que estaban leyendo a los autores equivocados. En cuanto a Marcelo Cohen, no hay un solo renglón suyo que no me ayude a pensar.

AJ: Hay polémicas y polémicas ¿no? La descripción de Cohen es bastante razonable, me resulta útil para proponerla en una clase para pensar un estado del sistema literario. Pero la verdad es que no me interpela. Tengo la impresión de que el optimismo llevó a Cohen a escribir ese artículo; juzgó necesario hacer circular esas ideas, definir su posición respecto de usos de la lengua. Cohen siempre fue un intelectual con mucha polenta. Por desgracia no es mi caso. Cada vez me interesa más pensar, demorarme en algún problema, *hablar solo* si se quiere. Podrá ocurrir que a veces, hablando solo, realmente termine dialogando con alguien.

JB: Creo que lo que han hecho Tabarovsky y Cohen con sus clasificaciones es revelar que existen diferentes géneros de escritores argentinos en relación a diferentes tipos de culturas literarias. Me pareció muy acertada la identificación de los disfraces. Unos se disfrazan de Joyce, otros se disfrazan de Arlt, pero todos alquilamos los disfraces en la misma casa, llamada "La Imagen del Escritor".

HP: La última polémica que resonó en las revistas más o menos literarias, más o menos (¿des?) interesadas en la literatura, fue aquella entre César Aira y Ricardo Piglia a propósito de la seriedad en la literatura. Uno de los puntos que, con buen tino, señaló Carlos Gamerro en la discusión planteada por la revista dominical *Ñ* es que el debate olvidaba a jóvenes narradores tanto como a narradoras mujeres, como si fuera un pugilato, nuevamente, masculino, patriarcal y patotero. Dado que a este dossier lo acompaña otro dedicado a narrativa escrita por mujeres, y dado que en algunas de sus colaboraciones aparecen mencionadas novelas escritas por mujeres (Gabriela Cabezón Cámara, Mariana Eva Pérez, p. ej.), querría preguntarles precisamente esto: ¿de las narradoras que hoy están produciendo y publicando, a cuáles leen o leyeron, o cuáles de ellas les resultan más interesantes, y por qué?

MV: Los listados de autores me desagradan. Siempre me parece que van en detrimento de los no mencionados. O que parten de la idea de suponer que el que habla ha leído "todo". Tratándose de un caso puntual, y luego de estas salvedades, respondo. Lamentablemente no he leído aún los textos de Mariana Eva Pérez. Pero sí soy un lector entusiasta de Gabriela Cabezón Cámara. Me interesa esa combustión que produce la lengua de sus textos, como si se desatara e hiciera tajos en las temáticas sociales (la corrupción social y los negociados en un barrio marginal o la trata de mujeres para la prostitución), manteniendo cierta cadencia de poesía lírica. En las novelas de María Pía López también me siento cautivado por esa interferencia de la lengua, parecen esquirlas que van y vuelven de la razón al desquicio. De Natalia Moret leí su primera novela, *Un publicista en apuros*, y espero con entusiasmo la siguiente. También soy lector de Matilde Sánchez y de cada uno de los relatos que publica Hebe Uhart desde hace treinta años.

MK: Soy muy lector de la literatura argentina contemporánea, a la que sigo tratando de no practicar discriminación alguna hacia las mujeres. Las leo igual que a los varones: cuando me interesa lo que escriben, o me parece que me va a interesar. El artículo que arrimé a este número de Katatay así lo expresa.

AJ: Estoy en problemas... Ni se me ocurre leer en función de género, edad, lugar de origen,

pertenencia de clase... En los últimos tiempos leí con mucho interés *La virgen cabeza*, de Cabezón Cámara, pero no por afinidad estética, al contrario, sino por un genuino interés por lo distinto. Hay otras dos escritoras a las que estoy leyendo con admiración Vera Giaconi –*Carne viva*– y Lina Meruane –*Las infantas, Sangre en el ojo*–. La pregunta obliga a la coincidencia de que responda nombrando tres mujeres, lo que, por ahí, termina siendo una manera políticamente incorrecta, etc. etc. Y realmente me apenaría que suceda algo así. Más que de escritoras o de escritores, preferiría hablar de *escrituras*. Eso me parece lo primordial y lo más infrecuente ¿no?

JB: Bueno, las polémicas literarias tienen bastante de los encontronazos entre boxeadores que no suceden en el ring sino en el pesaje. Es la parte hablada del boxeo, el “agarrame que lo mato”. Pero desde *Literatura de izquierda* no veo que alguien se anime a tirar un cross. En cuanto a la seriedad de la literatura, ¿quién puede creer que la literatura es algo serio? Yo la veo como una perversión infantil crónica, realizada por gente grande que no ha podido abandonar su objeto transicional. La literatura es a la vida lo que la mesa de ping-pong a la cancha de tenis, o lo que el aeromodelismo a la aviación: una actividad de miniaturistas que creen que la miniatura es la verdadera escala natural. En cuanto a las firmas de mujeres en la literatura, que es una disciplina trans, hace años que admiro con el mismo interés la obra de Matilde Sánchez.

HP: Octavio Paz escribió que “el arte moderno, desde su nacimiento, fue un arte crítico”. Quisiera retomar, entonces –sin ánimo polémico– la relación *críticalliteratura* pero desde ese otro lugar. Sabiendo que la mayoría de uds. son, también, profesores, ¿cómo funcionan esos saberes –los pertenecientes, mayormente, a la academia– a la hora de escribir, o al momento de autfigurarse sus trabajos? ¿Qué elementos aportan –si lo hacen–, o, al revés, cuáles resultan impertinentes?

MV: Me dedico a la docencia desde hace treinta años. Decidí tomar esa decisión porque era una manera de hacer lo que más me gustaba, leer y escribir. Nunca hice otra cosa para vivir. Lo que también podría leerse: para vivir, nunca hice otra cosa. Los días no son iguales, pero la decisión insiste y sigo eligiéndola.

MK: En efecto, yo trabajo como docente en la universidad. Me reconozco más en esta formulación que en la de “perteneciente a la academia”. Ese trabajo, pero también otros trabajos que tengo o he tenido, y también otras actividades que pueden no ser exactamente un trabajo, me ponen en contacto con saberes diversos, registros diversos, materiales diversos. Cuando escribo me puedo valer de cualquiera de esos saberes: de lo que sé de Hayden White y lo que sé de René Houseman, de lo que sé de Michel Foucault y lo que sé de Galíndez. Me encontré más de una vez con el prejuicio de que, como trabajo dando clases en la universidad, supuestamente escribo a partir de esos conocimientos y espero esos mismos conocimientos de parte del que va a leerme. Cada una de esas veces, me deprimí. ¿Quién escribe desde un solo saber? ¿Quién supone que el que lee tiene que leer desde el mismo lugar desde el cual escribió el que escribe?

AJ: En cuanto a lo de la autfiguración, prefiero abstenerme. El desafío es componer personajes. Seguramente esa abstención no sea absoluta pero tampoco es premeditada. Soy docente, pero en el aula.

Respecto de los saberes, hay varias perspectivas para pensar la cuestión, pero elijo dos. Por un lado, está la cuestión de que los saberes respondan a la verosimilitud, lo que un personaje puede razonablemente saber o creer que sabe.

Por otro lado, hay otra cuestión y es que uno aprende a medida que escribe. No sé si esto se considera con frecuencia. Durante la escritura se comienzan a saber cosas que antes se desconocían; ésa es casi la razón primordial por la que se escriben novelas ¿no? No está nada mal que uno lea materiales de lo más diversos para aproximarse al tema, al ambiente, al espacio, al tiempo de una novela, pero uno tiene que aprender de los personajes, del narrador. Escribiendo *El trabajo* aprendí muchas cosas que ignoraba sobre

el ambiente del burlesque, sobre la vida en las oficinas. Las aprendí de los personajes. Por supuesto, habrá que ver si eso que aprendí tiene correspondencia con verdades ajenas a la novela, o son saberes que sólo tienen valor para esa historia, esos personajes.

JB: Los llamados “saberes”, como las llamadas “experiencias”, sirven y no sirven a la literatura pero nunca pueden ser protocolizadas. La literatura le pide a lo que se sabe o a lo que se experimenta sólo aquello que le sea útil. Lo demás se pasa a degüello. Hay una ecología narrativa, incluyendo sus asuntos estructurales y poéticos, que permite metabolizar los materiales o expulsarlos. Supongo que esa ecología trabaja, como todas, por intuición. Pero también hay que decir que la novela, que es el más omnívoro de los géneros, puede alimentarse simultáneamente del conocimiento y la ignorancia. Este último alimento, según mi modo de ver, es el que nunca debe faltar ya que, como decía Barthes, “escribir es no saber”.

HP: ¿Son lectores de poesía? Y en ese caso, ¿qué poetas son los que rondan, rondaron con sus lecturas?

MV: Hay etapas en que he leído menos poesía, y otras en que me arrepiento de eso. Por lo demás, creo ya haber comentado acerca de ciertos poetas.

MK: Sí, lo soy. Jorge Leónidas Escudero, Jorge Aulicino, Jacobo Rauskin, Cecilia Romana, Carlos Godoy, Frank Báez. Son algunos de los que leí últimamente. Leí el Lenin de Maiakovski, que no había leído. Una dosis más de Lihn y una dosis más de Parra.

AJ: Sí, claro, soy lector de poesía. Es algo del orden de lo elemental para alguien que tiene una relación intensa con el lenguaje ¿no? En *Rojo amor* compuse todo un capítulo a partir de un collage de versos de César Vallejo y tal vez nunca haya publicado algo mejor. Una representación del Bajo de Buenos Aires, de la avenida Leandro N. Alem, está figurada según poemas de Raúl González Tuñón. No se trata de poetizar la narración; es otra cosa: es una relación con la lengua. Y la lengua es lo único que tiene un escritor. Un arte pobre, que sólo recurre a un código. No es cine, no es teatro.

Como lector, este año tuve suerte. Pasé momentos de gran felicidad preparando una larga clase sobre Juanele Ortiz. Y leí *La educación musical*, de Yaki Setton y los nuevos *Cuadernos de Lengua y Literatura*, de Mario Ortiz; libros extraordinarios.

JB: Fui lector de José Hernández, Estanislao del Campo, Baudelaire, Neruda, Quevedo, Juan L. Ortiz, Vallejo, Gironde, Leónidas Lamborghini, Arturo Carrera, Pizarnik, Perlongher y Eliot. Luego fui leyendo a los argentinos que no se podía dejar de leer: Gambarotta, Casas, Mattoni, Piro, Rodríguez, Prieto, Rubio, Ríos, Molle, Raimondi, Arteca, Bellesi, Bigozzi... Todas fueron lecturas poéticas con fines narrativos.

HP: ¿En relación con qué autores –o escrituras, para poner a funcionar tal perspectiva– locales o extranjeros piensan sus propias obras?

MV: Sin duda que hay una brecha entre lo que intento hacer al escribir y lo que los lectores pueden considerar que hago. Un hiato que es inherente a la lectura, aunque no solamente; está vinculado también a la distancia que existe entre lo que podríamos definir como una función subjetiva de la escritura y una función objetiva. Hago mención a esto pensando que el diálogo que creo y busco mantener con ciertos autores a la distancia no necesariamente se corresponda con los que pueda considerar un lector. Prefiero reservarme entonces esa declaración de buenas intenciones literarias y escuchar al respecto lo que digan los lectores.

MK: Algunos autores son referencias permanentes, o definitivas: Juan José Saer, por caso, o Borges, o Faulkner, o Barthes. Otras veces, se trata de lecturas que me marcan

mucho y pueden tener mayor peso sobre una determinada escritura. Pongo un ejemplo, si me permiten, con las disculpas del caso: escribí *Bahía Blanca* evocando, hasta el afano, el registro de los diarios depresivos de la literatura de Mario Levrero; algunos tramos de esa novela no dicen otra cosa que mi devoción por Georges Perec.

AJ: No hay manera de que pueda pensar mis libros respecto de los de otros. Sólo me interesan libros ajenos que, si los pensara en relación a los míos, me apabullarían. Saer, Faulkner, Borges, Bernhardt, Sebald, Onetti... Bueno, puedo imaginar que somos miembros de la misma familia, la de la literatura, pero yo soy uno de esos familiares que si falta a una fiesta a nadie se le ocurre preguntar por ellos.

JB: A los otros autores siempre los considero en relación a mis lecturas, no a mi escritura, sobre la que nunca pensé en términos de relaciones. Hay un modo deshonesto de organizar las influencias de acuerdo a nuestras aspiraciones formales. Yo podría decir, por ejemplo, para subirme a algún caballo, que siento en mi escritura la influencia de Cervantes, de Proust, de Borges, etc. Pero, ¿estaría en lo cierto? Excepto que uno sea un idólatra, no es fácil detectar con precisión los canales por los que se deslizan las influencias. ¿Y si yo creo que mi influencia radica en Proust sólo por su prestigio y luego descubro que la verdadera influencia de mis libros surge de los escritores que “no” admiro? La influencia de lo que uno desprecia es tan crucial como la de lo que festejamos. Hay que saber reconocer los malos hábitos.

HP: ¿Cómo ven las conexiones –si es que las ven– entre la literatura argentina y la literatura latinoamericana de hoy? ¿Les parece que existe algo así como un movimiento, o tendencia estética común entre, digamos, algunos autores, países, regiones?

MV: Las interferencias son más poderosas que las conexiones entre lo que se escribe hoy en distintos países latinoamericanos. Ya se ha vuelto una costumbre que los textos que se escriben en algún país del sur deban pasar primero, en la mayoría de los casos, por editarse o reeditarse en editoriales españolas para que sí puedan llegar efectivamente a las librerías de otros países de América latina. De esa manera la fluidez en el contacto que facilita el desarrollo tecnológico se ve, en buena medida, encauzado por esa situación. En segundo lugar, no considero que puedan reconocerse de manera objetiva una, dos o tres tendencias estéticas comunes consolidadas, porque tampoco existen en el plano local. Atravesamos una etapa en la que la atomización de propuestas estéticas es tan marcada que oblitera la posibilidad de la conformación de tendencias. ¿Quién podría considerar que se trata de algo negativo? ¿Desde qué certeza?

MK: Me parece que hay una desconexión bastante terrible, producto de las políticas editoriales y su segmentación de mercados. Queda en ellos la decisión de qué libros van a pasar fronteras y qué libros no. A menudo los autores de los libros viajan más que los propios libros: un festival de literatura acá, una feria del libro allá. A mí en lo personal no me gusta esa situación del escritor que va por delante de los libros, como para abrirles camino. Prefiero que suceda al revés: que los libros abran el camino, es decir produzcan lecturas, y en todo caso el escritor acude después. No a difundir ni a promocionar los libros, sino a conversar con los que los leyeron.

AJ: Me disculpo: la profesión –docente, crítico– me fue confinando a la literatura argentina y no tengo forma de darme cuenta de si esas conexiones existen o no. Mis lecturas latinoamericanas son totalmente anacrónicas o francamente espasmódicas. No puedo menos que avergonzarme.

JB: Siempre vi a la literatura del Río de la Plata como la más insular del continente. Creo que hay algo en la literatura rioplatense que no es del todo latinoamericano, ni siquiera del todo argentino o uruguayo. Digamos que se trata de una literatura específica en su ambigüedad, dominada por el “factor costero”, y que suele afianzar su identidad local

mirando hacia afuera. Lo latinoamericano en literatura es más bien una marca industrial que ha estado ofreciendo los estribillos del desarraigo, la melancolía geográfica y algún complejo de inferioridad respecto del mercado que lo solicita. Esa inferioridad se percibe en Cortázar, que decide adoptar a París como locación y punto de vista de una literatura argentina y latinoamericana. Prefiero la arrogancia de Borges, que nunca se avergonzó de su destino sudamericano.

CHICAS DEL SETENTA. LAS NARRADORAS HOY

por Miriam Chiani y Silvina Sánchez*

A diferencia de momentos anteriores de nuestra literatura, en la nueva narrativa hay desde sus comienzos una fuertísima presencia de escritoras y un intento en algunas de ellas por revalidar un lugar que creen no consolidado o puesto en riesgo por gestos que consideran prejuicios sexistas, latentes todavía en nuestro ámbito literario. Algunas de las antologías mencionadas en la "Introducción. Sobre narrativa de la última década" dan cuenta de esta inusitada y masiva producción de mujeres. Entre las escritoras se pueden mencionar a Florencia Abbate, Beatriz Actis, Inés Acevedo, Laura Alcoba, Selva Almada, Clara Anich, Gisela Antonuccio, Gabriela Bejerman, Pía Bouzas, Sonia Budassi, Gabriela Cabezón Cámara, Susana Campos, Julia Coria, Esther Cross, Mariana Dimópulos, Marisa Do Brito Barrote, Marina Docampo, Romina Doval, Mariana Enríquez, Paloma Fabrykant, María Fasce, Claudia Feld, María García, Fernanda García Curten, Fernanda García Lao, Mariela Ghenadenik, Mercedes Giuffré, Betina González, Violeta Gorodischer, Moira Irigoyen, Paola Kaufmann, Betina Keizman, Fernanda Laguna (Dalia Rosetti), Alejandra Laurencich, Josefina Licitra, Gabriela Liffschitz, Laura Meradi, Natalia Moret, Jimena Néspolo, Ana Ojeda, Pola Oloixarac, María Laura Pace, Susana Pampín, Romina Paula, Cecilia Pavón, Mariana Eva Pérez, Paula Pérez Alonso, Gisel Pica, Ángela Pradelli, Ingrid Proietto, Lucía Puenzo, Andrea Rabih, Patricia Ratto, Paula Ruggiere, Samanta Schwebelin, Lara Segade, Ana-Kazumi Stahl, Patricia Suarez, Cecilia Szperling, Paula Varsavsky, Beatriz Vignoli, Shila Vilker, Alejandra Zina, entre otras. Un aspecto para subrayar es que muchas son poetas que también narran, practican otras artes (la plástica o la música), o aportan y enriquecen sus escrituras desde otros ámbitos profesionales en los que se desempeñan: dramaturgia, psicología, sociología, filosofía, periodismo y comunicación, ciencias políticas.

A pesar de las posibilidades abiertas de publicación y de que la literatura de mujeres es un foco de creciente interés para el mercado, se dice que es aún poco conocida por el público. Pocos también son los críticos que se han dedicado a investigar las producciones de esta generación y en particular los textos de las escritoras. Beatriz Sarlo, en *Ficciones argentinas. 33 ensayos*, pone el foco en algunos textos de ellas (Laura Alcoba, Selva Almada, Mariana Dimópulos, Mariana Enríquez y Gabriela Massuh). Pero es Elsa Drucaroff quien, al investigar en forma sostenida la literatura de los últimos años, plantea cómo el orden de los géneros viene tejiendo hilos nuevos en nuestra literatura desde los '90.

Por la escasa atención de la crítica a esta producción y por lo que se ha planteado acerca de la marcada divergencia que caracteriza el panorama presente de nuestra literatura, preferimos en este dossier dar a conocer, hacer circular procesos o proyectos de escritura en gestación de algunas escritoras argentinas de la joven guardia que ya han conseguido cierta visibilidad y reconocimiento y cuyas obras han sido publicadas por las principales editoriales independientes. La selección, el recorte, claro está, es arbitrario pero apunta a demostrar esa variedad de estilos, propuestas y tendencias estéticas. Incluimos aquí textos inéditos de Florencia Abbate ("El Candy"), Selva Almada (fragmento de una novela sin título), Mariana Dimópulos (fragmento de la novela *Eso pendiente*), Fernanda García Lao ("Rendija"), Natalia Moret ("Come en casa Burgos"), Pola Oloixarac ("Los teratos de la lit. Acerca de *La masacre de Reed College*, de Fernando Montes Vera") y Mariana Eva

* Silvina Sánchez es Profesora en Letras por la UNLP y becaria doctoral del Conicet. Ha colaborado como docente en Teoría Literaria I (FaHCE-UNLP) y participa actualmente en proyectos de investigación grupales y en actividades de formación desarrolladas en el marco de dicha cátedra. Sus trabajos están dedicados fundamentalmente a la literatura argentina contemporánea.

Pérez (“Entrar a la Esma. Aventuras post-concentracionarias de una princesa montonera”). Las escritoras también, a excepción de Oloixarac quien prefirió no hacerlo, respondieron algunas preguntas que procuran clarificar sus intereses. Finalmente presentamos un ensayo de Elsa Drucaroff en el que reconstruye el panorama de la escritura de mujeres, a la vez que discute algunos gestos y presupuestos de la crítica sobre esta narrativa.

En varias oportunidades Florencia Abbate ha reconocido su interés por las novelas que abordan temas sociales e históricos. En la entrevista aquí incluida lo hace una vez más, agregando una aclaración: “siempre y cuando lo hagan de un modo original”. Esto, que es señalado como una tendencia de sus gustos literarios, también puede pensarse como una obstinación que permite delinear una poética; quizás ese “modo”, ensayo exploratorio donde la literatura tantea y se prueba indagando sus posibilidades de decir lo social, sea uno de los aportes de su narrativa. En *El grito* (Emecé, 2004) las consecuencias de las políticas neoliberales y los acontecimientos de diciembre de 2001, así como también la militancia y los años ‘70, son descompuestos en diversas perspectivas: los cuatro personajes centrales, además narradores de las diferentes partes en que se divide la novela, forman una constelación de miradas/voces que se refractan, contrastan y a la vez se complementan. Así los retazos se van lentamente interconectando, la Historia se mira desde los resquicios de subjetividades descentradas, lo público descubre sus relaciones con lo más íntimo y personal, lo fragmentario se organiza como parte de una descomposición que es colectiva y es política. “El Candy” aborda la trata de personas y también aquí el modo se vuelve particularmente importante: la narración asume la perspectiva de la mujer, reconstruyendo la percepción que ha sido mutilada por la esclavitud, el abuso y el maltrato. El cuento no solo es interesante por desplazar los sentidos y representaciones con que habitualmente se informa este tema cuando es capturado por la vorágine de los medios, sino, sobre todo, porque esa perspectiva femenina se pliega sobre otra focalización que concentra el relato en cierta zona sumamente densa: los cruces entre la subjetividad, el cuerpo y la experiencia. Ser secuestrado por este circuito de explotación que involucra a sectores del poder político y sindical significa, al modo de una experiencia iniciática, la transformación de las identidades y los cuerpos. Al tiempo que las mujeres son bautizadas con su “nombre artístico”, Mamá Lily les imprime los rasgos que cifran el deseo masculino más estereotipado —lentes de contacto, tintura para volverse rubia platinada, ropa sexy—. Convertida en objeto de artificio y consumo, la mujer se vuelve ajena, ya nadie conoce su nombre, ya su cuerpo no le pertenece, es lo que los otros hacen de sí, vacío suturado de marcas, olores, fisuras —el sudor de esos “tipos transpirados” que entran uno tras otro hasta el agotamiento, la cicatriz que cruza la espalda, recordatorio de los atisbos de rebeldía, las caras cada día un poco más demacradas, los ojos apagados, ausentes—. Y aún una vez que la mujer ha sido liberada del cautiverio, la memoria del horror persiste en su cuerpo, que no puede dejar de sentirse enajenado, que no se reconoce como propio, que se estremece en medio de la noche, alterado por las pesadillas y el olor del Candy, opresivo, permanente. Sin embargo, tanto como la vejación de las subjetividades y los cuerpos, el relato contempla ese nimio lugar donde es posible el reparo. En medio del “infierno”, de un “montón de mierda”, cuando el dolor recorta y aísla, también puede que ocurra un lazo de hermandad entre dos mujeres, tejido de historias y avisos, cosido con un gesto de amparo. Lazo que arropa la experiencia.

Historias rurales, relatos regionales, aunque no costumbristas, son los que viene escribiendo Selva Almada. Textos que se distinguen de la mayor parte de la narrativa de hoy, alimentada por la veloz y multiforme cultura urbana. Tramas tejidas con situaciones, personajes y voces del interior —algunas basadas en su propia vida de provincia o en hechos reales—, un interior que según la propia autora es salvaje, y con una prosa donde, por sus frases cortas y directas, se ha reconocido la influencia de los norteamericanos sureños. Pero, cómo no pensar también en Quiroga, aunque naturalmente su escritura no pueda reducirse solo a ese vínculo, cuando se lee el fragmento de la novela que está escribiendo ahora: la soledad de un hombre y la espesura de un monte negociando sus órdenes, sus propiedades, entre la proximidad y la extrañeza, la atracción y el rechazo. Porque si en este pasaje el hombre recorre el monte al menos una vez más —es un territorio que ya conoce, que lo remite a una anécdota pasada— el monte se presenta

como un espacio cerrado, un microcosmos, de vida autónoma, autosuficiente, con su música y sus silencios que el visitante, en busca de leña, irá quebrando a su paso. En esa distancia se detiene la narración. Con voces guaraníes de árboles y animales, en una escritura que busca simpleza sintáctica y tiende a la oralidad, Almada acentúa esa diferencia territorial, refractaria al hombre. Este, si bien no se somete aquí a las grandes agresiones del monte o la selva que pueden llevarlo a la muerte, con su proceder —la torpeza de un cuerpo inadaptable al medio— hace que sobreviva y se recuerde el clima de peligro que para esos espacios selló Quiroga, aunque luego ese clima tienda a disolverse con la irrupción de momentáneos ataques menores: mosquitos, rasguños o abejas. Accidentes mínimos que la narración prepara y sobredimensiona en sus detalles, con un dejo ominoso; como si algo oscuro, oculto, latiera en lo conocido; pero es solo inminencia, no termina de revelarse y si lo hace, su manifestación, de tan parcial, acaba acrecentando la cadena suspensiva, la espera de un posible mal mayor. El fragmento demuestra la continuidad de un proyecto narrativo donde el ambiente no es fondo o decorado sino fundamento de escritura.

Una mujer que se va sin siquiera anunciarlo y un hombre que se queda. En verdad, la distancia es mínima, solo cruzar el río nadando, en el Tigre; pasar a la otra orilla. Esta es la escena inicial que retrata el fragmento de la novela *Eso pendiente* de Mariana Dimópulos. Ya en *Cada despedida* (Adriana Hidalgo, 2010) Dimópulos ha frecuentado los desplazamientos erráticos, con una narradora que no puede permanecer en reposo y en su continuo peregrinar se suceden Madrid, Almagro, Málaga, Heilbronn, Heidelberg, Berlín, tal como se suceden los nombres, los trabajos, las habitaciones, los paisajes y los climas, los adioses. Allí la distancia se inscribe también en la lengua, cuando las palabras se vuelven acertijos, difíciles de articular; y lo errático se duplica en una escritura que va del relato a la reflexión, que se desliza y luego se detiene, se escande en pausas, leves repeticiones y fragmentos. En *Cada despedida*, pareciera que el continuo desplazarse no es otra cosa que un rodeo, inevitable, necesario, para encontrar el lugar —la granja Del Monje, cerca de El Bolsón—, donde además se encuentra el amor y la cercanía se hace de complicidades y silencios. Sin embargo, finalmente, la narradora vuelve a perderse, ahora no por el llamado de su impulso viajero, sino porque la muerte ha venido a desbaratar esa tregua de sosiego y felicidad. En el fragmento de *Eso pendiente* la distancia no se enlaza con la geografía, ni se mide en kilómetros y leguas; el viaje nimio, al otro lado, es también el devenir en que la intimidad se vuelve ajena. La mujer, tendida junto a su hombre en una reposería mirando el muelle, había de estar satisfecha, por el aire libre y quieto, el río pardo, los árboles y sus murmullos, porque hacía un año que estaban juntos, por haber cumplido “el sueño de la casita”; había de estar satisfecha, pero no, o no tanto. De ahí quizás que la partida sea un gesto que no necesita de su anuncio, que se esté mejor del otro lado, en el jardín de una casa ajena, y que se imagine la posibilidad de la crecida del río, el no poder volver. Pero además, pareciera que la mujer debiera partir un momento para que la memoria pueda convocarse, como si solo allí, en el lugar foráneo, fuera posible lo propio, lo auténtico, lo que uno tiene de prohibido, lo que no se quiere dejar de recordar.

“Rendija” de Fernanda García Lao bien podría participar de *Cómo usar un cuchillo* (Entropía, 2013), su último libro, compuesto por veintisiete relatos breves, que exhibe una constelación de personajes invadidos por el asco, la náusea, la furia o el hastío. La felicidad sucede en otra parte, el amor es escaso, ingrato o, algunas pocas veces, salva; la muerte, en cambio, está siempre, presente o agazapada, “no hay nada más real”. En los cuentos de García Lao los cuerpos no interesan enteros o intactos, sino cuando aparecen intervenidos por una navaja, un bisturí, un cuchillo, por un miembro o una lengua, por una mirada o una mano, es decir cuando son, o se muestran, tocados, rotos, mutilados, consumidos, penetrados, turbados. Los personajes, tal como las partes de sus cuerpos, se saben fuera de lugar y fuera de sí, desencajados, no se acuerdan quiénes son, desprecian su nombre, se sienten o transforman en otro, un desconocido, un animal, un fantasma. Estas miniaturas, escritas en un lenguaje que se atreve al absurdo, lo siniestro y lo poético, tensan las expectativas y los sentidos previos del lector al punto de inscribir allí un tajo, que no es un corte definitivo, pero sí una fisura inquietante, que nunca se deja zurcir o apaciguar del todo. “Rendija” pone en escena un juego de miradas que es a la

vez un juego de posiciones, el narrador espía el mundo de los otros donde las acciones se suceden sin reponer los vínculos entre los personajes, sus historias previas ni sus motivaciones. Limitada la vista a lo que permite escudriñar la rendija, al alternarse de las luces y las sombras, los demás sentidos ganan espesor, el oído aguzado puede reconocer a quién pertenecen unos pasos, el tono de una respiración o la procedencia de cierta risa. El narrador espía a la vieja que a la vez observa a los amantes, duplicación de las miradas que se encuentran en el fundirse de los cuerpos ajenos. Porque el avivarse de la carne, el deseo tangible, táctil, le sucede a los otros, asediados por ojos aburridos o añejos. Sin embargo, quien observa se reconoce finalmente también mirado, aunque aquí, quizás porque los sentidos pueden volverse intercambiables o porque el gusto ha cooptado la centralidad de la mirada, el narrador se descubre interceptado, no por el ojo racional, sino por la lengua que se relame lasciva.

Retomando el valor ritual de la fórmula “Come en casa Borges” —repetida casi dos mil veces en la selección del diario que Adolfo Bioy Casares, inspirado por el *Life of Samuel Johnson* de James Boswell, llevó durante cuarenta años sobre sus conversaciones con Borges—, “Come en casa Burgos” de Natalia Moret se inscribe y continúa imaginariamente —como una reescritura de sus entradas— el *Borges* de Bioy, aquí Burgos y Bloy. Además de ese título, especie de mantra disparador de la narración, el relato replica en su situación inicial la gran cantidad de pasajes en el texto de Bioy dedicados a los concursos en los que ambos escritores participaron como jurados especialmente para los premios anuales otorgados por el periódico *La Nación*. Pero Moret acopla, a lo que en el diario desata comentarios irónicos y burlones sobre literatura, sobre escritores, sobre los otros miembros del jurado, otros pasajes en él menos comunes, los referidos a los vínculos amorosos de Borges, en este caso la primera etapa de su relación con Elsa Astete Millán, cuyo desenlace —el matrimonio con Albarracín— le fuera comunicado a Borges telefónicamente por la madre de la mujer. Si bien Moret de nuevo sigue muy próxima a los comentarios de Bioy sobre la situación, el desvío en su relato consiste no solo en urdir una anécdota —Bloy leyéndole a Burgos ya ciego un relato suyo como si fuera uno de los cuentos del concurso, sobre ese episodio de la vida de su amigo— sino en el desplazamiento sutil de la figura de Borges para ahondar en los móviles que llevan a Bloy a escribir el cuento o, por extensión, a Bioy a escribir el diario. En *Un publicista en apuros* (Mondadori, 2013), un policial en la línea de la novela negra, Moret ha apostado a la importancia de las tramas en la literatura. En “Come en casa Burgos” suma a la fuerza de las historias (la biográfica/la ficcional), la reflexión y el juego sobre el género base, auto y bio grafía a la vez; el juego de la repetición y la diferencia, de los desvíos y las ambigüedades tanto de la escritura como de los vínculos que con ella se traman o de(velan). En el relato está la literatura mediando para que circule lo íntimo, lo privado, lo que no se puede decir personalmente tanto del otro, como de sí y de sus propios sentimientos hacia él, sea la envidia profesional o los celos homoeróticos. También está el fin de esa ficción-diálogo infinito entre los personajes/escritores, la palabra vencida por el roce de los cuerpos. El relato de Moret parece, finalmente, una confesión indirecta, póstuma, anacrónica: Bioy leyéndole a Borges parte del diario que publicará después de su muerte.

El comentario sobre *La masacre de Reed College* de Fernando Montes Vera, la novela que obtuvo el Premio Dakota 2012, en el que Pola Oloixarac intervino como jurado junto con Oliverio Coelho y Romina Paula, interesa sobre todo porque reafirma el gusto de la escritora filósofa por la construcción ficcional apoyada en la proliferación de discursos teóricos parodiados. En la novela *Las teorías salvajes* (Entropía, 2008), mezcla de ficción y prosa ensayística vinculada a la tradición del *romanphilosophique*, las múltiples referencias culturales ubicaban su escritura en la indistinción de las fronteras disciplinarias y las jerarquías culturales. En el texto de Montes Vera un joven argentino viaja por una beca a enseñar español en Reed College, donde se encuentra con una verdadera galería de monstruos y con el ecosistema académico —meca del progresismo estadounidense, aséptico y políticamente correcto— que, sin embargo, los produce y recibe a la vez. Allí un estudiante coreano comienza a planificar un asesinato en masa como respuesta a las políticas multiculturales del campus. Ese núcleo argumental es procesado por una máquina narrativa que usa diversos tipos de materiales: correos

electrónicos, circulares universitarias, letras de canciones, listados de todo tipo, wiki-informes y hasta menús gastronómicos del centro educativo. Oloixarac proyecta sobre *La masacre de Reed Collage* nuevos salvajismos científicos; lee la novela recurriendo a términos, especímenes, teorías y disciplinas del ámbito de la zoología y la biología: *taxa*, el término usado en la clasificación biológica para referirse a un grupo de organismos de cualquier rango; *Promachoteuthissulcus*, calamar muy extraño, de boca o corona braquial parecida a dientes humanos; teratología, la disciplina que, dentro de la zoología, estudia anomalías, mutaciones, “monstruos”; la teoría de Frank Ryan sobre el papel jugado por los virus en la evolución de las especies. Estas referencias, términos en latín, inglés y expresiones de la tecnología digital desarrollan, a partir del texto de Montes Vera, la idea de literatura como ecosistema abierto a la aparición de nuevas especies, de nuevas criaturas —los agentes de la red, de la era digital—, que la fuerzan a la lucha por la existencia, la adaptación o la muerte. En “Los teratos de la lit” el comentario crítico se asemeja a las zonas híbridas de *Las teorías salvajes*, se vuelve ficción ensayo con otro vocabulario/lenguaje para la literatura, una suerte de Naturalismo tecnológico literario.

“Entrar a la Esma. Aventuras post-concentracionarias de una princesa montonera” de Mariana Eva Pérez es una reformulación de un conjunto de posts escritos desde Berlín en el blog *Diario de una princesa montonera —110% Verdad—*, iniciado en el 2009 y publicado recientemente en formato libro. Este blog devenido libro mantiene la espontaneidad de esa voz que “salió sola”, como dice Pérez, en el registro original y sorprende por la forma nueva de tratar el horror de la dictadura y el dolor de los descendientes de los desaparecidos. Con una escritura desprejuiciada y altas dosis de humor e ironía, el diario rompe con la solemnidad habitual para hablar del tema, trasvasa los límites lingüísticos, políticos, genéricos —de ahí su valor—, impuestos tanto por las políticas de memoria vigentes como por las normas de los géneros y registros discursivos que determinan lo decible y el modo de decir sobre la dictadura y sus efectos en nuestra sociedad. El tema en el diario se vuelve “temita”, la expresión que es cifra de todas las operaciones hechas con el lenguaje —las palabras creadas, las imágenes, el tono— para quitar peso, disminuir la densidad, sin anularla. A través de testimonios, sueños, lecturas, sensaciones, fantasías y ficciones se reconstruye el pasado pero también el presente de los hijos de desaparecidos, y allí entonces lo personal se enlaza a lo colectivo, el mundo de la casa y el afecto al compromiso público con la memoria en la Argentina de los últimos años, la “Disneylandia de los Derechos Humanos”. El bloque de los posts —que abarca el lapso que va desde mediados de 2012 hasta el 12 de septiembre de 2013—, si bien con pequeñas fugas, dadas por la irrupción de lo cotidiano, posee una unidad temática: gira en torno al problema de la resignificación de los espacios y de cierto vocabulario con especial carga semántica, a partir de la polémica desatada por los festejos con asados en la Ex Esma. Preguntándose abiertamente sobre el sentido y los efectos de la reconversión del centro de detención en centro de circulación de actos variados y homenajes y de su participación en ellos, Pérez retoma y despliega una de las zonas más interesantes del diario, aquéllas donde se exhibe cómo los protocolos de la memoria pública oprimen subjetividades, se toman un peso que exige descarga, o que debe aligerarse; zonas donde se pone al descubierto cómo el compromiso de inscribir simbólicamente las consecuencias del terror, la responsabilidad de seguir hablando del temita, se junta o choca con el deseo imperioso de lo otro: las minucias del mundo común, el orden de lo privado, lo irresponsable o lo banal.

Presentar, finalmente, el ensayo de Elsa Drucaroff incluido en el dossier exige destacar su continua e intensa labor de investigación, puesta en circulación y debate sobre la nueva narrativa argentina. Quizás *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (Emecé, 2011) y *Panorama Interzona. Narrativas emergentes de la Argentina* (Interzona, 2012) sean los momentos más visibles, especie de culminación de un trayecto y una búsqueda de larga data, donde Drucaroff mantuvo un intercambio constante con los escritores jóvenes, coordinó grupos y ciclos de lectura, participó en la organización de fiestas colectivas, se desempeñó como jurado de concursos de nueva narrativa, además de publicar una veintena de artículos alrededor del tema en diversos medios, académicos y masivos, y de abocarse al análisis de esta literatura en el Seminario de grado que dicta periódicamente en la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires.

En *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Drucaroff parte de la necesidad de cuestionar ciertos lugares comunes que circulaban, allí por los inicios de su investigación en el año 2004, en la crítica especializada, en los medios culturales y entre la mayoría de los lectores: que en la literatura argentina prácticamente no pasaba nada nuevo desde que empezó la democracia, y que lo que se estaba produciendo carecía de valor, era trivial, apolítico, indiferente a la realidad social. Con la convicción de que estas afirmaciones debían ser refutadas, Drucaroff se dedicó a la recopilación y estudio de una literatura prácticamente desconocida y casi sin legitimación, trabajó con más de quinientos libros de ficción narrativa publicados a partir de 1990 y más de doscientos autores pertenecientes a las “generaciones de la postdictadura”. *Los prisioneros de la torre* se ocupa de analizar cierta entonación, ciertas “manchas temáticas” y ciertos procedimientos que pueden detectarse, de forma recurrente, en la narrativa de escritores que nacieron después de 1960, estableciendo productivas relaciones entre, por un lado, estos rasgos novedosos de la literatura actual y, por otro, el pasado traumático, la pesadilla y masacre de la dictadura, y el presente atravesado por la derrota. *Panorama Interzona* es una antología que se propone como continuación del trabajo ensayístico anterior, porque su interés es captar lo emergente, descubrir autores nuevos, poco conocidos y jóvenes (hasta 45 años) que estén escribiendo en la Argentina de las primeras décadas del siglo XXI, cuya obra esté atravesando los inicios de la publicación o aún permanezca inédita. Drucaroff recopila textos pertenecientes a diversos géneros (cuento corto, poesía, crítica y teatro) y los organiza en series a partir de ciertas “manchas temáticas” —tales como violencia y medios masivos; sexo, géneros y poder; imaginarios de la exclusión y la pobreza, entre otras—, que permiten, además de agruparlos, leerlos desde determinados ejes interpretativos.

En “Escritura de mujeres”, el ensayo que aquí se presenta, desmarcándose de la comodidad y poniendo en discusión las operaciones de la crítica, Drucaroff plantea los reparos que conlleva la realización de una antología de escritura femenina, al tiempo que se interroga por los alcances y desafíos que plantea hoy, en el actual panorama de la literatura argentina, una publicación de este tipo. Porque si, en otros momentos, y dada la indiferencia que se ha tenido históricamente por la literatura escrita por mujeres, lo que Drucaroff interpreta como “discriminación positiva” era un gesto especialmente necesario para difundir esta literatura y ofrecerle la oportunidad de mostrar su existencia y poner a prueba su valor, actualmente las condiciones y posibilidades del campo literario se han modificado de tal manera que debemos también replantear los sentidos de seguir publicando antologías literarias femeninas. La autora señala algunas transformaciones de especial relevancia en el panorama de la literatura escrita por mujeres, tales como la publicación de muchas páginas exclusivamente dedicadas a esta producción y el surgimiento de géneros literarios (la nueva novela histórica, el *chicklit*), muy exitosos en el mercado, signados por los cambios sociales de la situación femenina; todo lo cual significó un cambio del lugar de las mujeres en el oficio literario. Hoy, ya no podría hablarse sin más de la invisibilidad o falta de reconocimiento de la escritura producida por mujeres, cuando hay un número asombroso de escritoras de diferentes generaciones, muchas de ellas jóvenes, que no solo logran publicar sus textos, sino que además ganan una enorme proporción de los concursos literarios, son elegidas como autoras de los “libros del año” en diferentes espacios de difusión, son reseñadas y entrevistadas en los suplementos culturales, a la vez que se convierten en objeto de acaloradas polémicas en los medios gráficos y los blogs.

Sin embargo, según Drucaroff, la publicación de una antología de textos escritos por mujeres sigue siendo un gesto relevante y necesario. Y aquí la autora realiza un interesante desplazamiento del sentido otorgado a este gesto, pensado, ya no como medio de difusión que se vale del aislamiento en un corral de género, sino como espacio de interrogación crítica de un problema cada vez más vigente, y aún no suficientemente abordado: la existencia de marcas femeninas en la textualidad escrita por mujeres. Drucaroff aclara que de ningún modo se trata de señalar rasgos esenciales, objetivos, ahistóricos que permitieran caracterizar a toda la literatura escrita por mujeres, sino que se debe rastrear la potencialidad de ciertas marcas que pueden o no aparecer, y que si aparecen puede que

no sea de forma consciente o programática, es decir, una opción estética que subraya el conflicto de poder de los géneros. Una vez instalado este desafío, el ensayo se detiene a analizar en los textos la construcción de una "mirada femenina", esos "ojos otros" que permiten revelar perspectivas nuevas, visibles en los modos de concebir los paisajes y los cuerpos, los ciclos temporales y lo histórico, en la aparición de formas y temáticas disruptivas respecto a lo que el sentido común espera que haga, y escriba, una mujer; en la exploración del humor, la insolencia, la soberbia, el esnobismo intelectual y otros tonos usualmente reservados a los varones; en el trabajo irreverente con la tradición y los tópicos literarios ya consagrados. Este es el momento en que el ensayo revela su mayor potencialidad, momento en que una mirada inusual, femenina, de crítica pero también de narradora, una mirada oblicua que se atreve a cuestionar los consensos y la doxa, se encuentra con la literatura producida por mujeres para observar allí las marcas, tonos y ritmos de esa mirada otra, igualmente audaz, irreverente, intempestiva.

EL CANDY

Florencia Abbate*

En los registros municipales figuraba habilitado en el rubro comercial como una “whiskeria” que operaba con el nombre de fantasía “Candilejas”. Era un tugurio cuyo interior permanecía invariablemente oscuro; o al menos lo bastante oscuro como para que el cartel luminoso de cerveza que había en la entrada brillara con un pálido resplandor nocturno a cualquier hora del día. De mis primeras horas en el Candy, recuerdo que Mamá Lily me llevó a la cocina y me sentó en una silla de mimbre; mientras se quejaba de lo mucho que ella se rompía el culo pero a su hijo nunca le alcanzaba nada, me aplicaba la tintura para dejarme rubia platinada. Después me colocó unos lentes de contacto celestes, y me quitó la poca plata que llevaba diciendo que iba a cuenta de la ropa “sexy” que me daría para empezar a trabajar. “Hacé lo que te dicen. Mirá lo que me hicieron a mí por rebelarme”, me susurraste, viendo que yo me resistía; y te bajaste el bretel del vestido para mostrarme una cicatriz que te cruzaba de un lado a otro la espalda como una tachadura labrada a cuchillo. Esa madrugada me contaste que te habían secuestrado en el Chaco, una semana antes de la fecha de tu fiesta de quince, y que vos misma acudiste hasta el lugar donde los captores te esperaban, engañada por una vecina que te había pedido que viajaras con ella para acompañarla a visitar a un pariente que estaba por morir. Recuerdo la confianza que me inspiró tu expresión cuando dijiste que aún no entendías por qué te entregó, ni cómo podía una persona “común” ser capaz de algo así... Más tarde decías que te gustaba mi aire de chica de buena familia, mi forma de hablar distinta al resto, la piel tan blanca y un perfume que describías como a “talco de bebé”. Te resultaba sorprendente que yo hubiera terminado también en un lugar como ése. A mí me gustaba tu transparencia. Eras como un lirio capaz de crecer erguido y flexible en medio de un montón de mierda.

Había que poder soportar los veranos en aquellas piecitas sin ventilación, los tipos transpirados entrando uno tras otro; y nosotras con nuestras caras cada día un poco más demacradas, las pupilas agigantadas de tanta cocaína barata que nos hacían tomar, y esa espera desesperada de que llegara el efecto de corte de los sedantes que nos daban al terminar la jornada, algo para apagarnos un poco, mantenernos aplacadas durante el resto del día y llevarnos de vuelta a trabajar desde la medianoche hasta las tres de la tarde. En ese infierno cada una quedaba aislada en su dolor. Algunas parecían irse anestesiando de modo progresivo. Otras, ya habían cruzado ese umbral tras el cual nada te horroriza. Al mirarlas a los ojos encontraba sólo una expresión ausente, un vacío. En todas vi eso alguna vez, menos en vos... Recuerdo que a pocos días de llegar me sorprendí al cruzarme en el pasillo a una nena. Me explicaste que era hija de una de las chicas; que la habían levantado con su madre, “La Paraguaya”; tenía siete años y había crecido encerrada. Y me contaste con la voz quebrada que un día la nena te dijo en voz baja: “Quiero que me den algo para morirme”. Y recuerdo cuando viniste a contarme que acababas de ver a otra chica,

* Florencia Abbate nació en Buenos Aires en 1976. Es escritora, Doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires) y periodista. Publicó las novelas *El grito* (Emecé, 2004, publicada también en México por Ed. Veracruzana) y *Magic Resort* (Emecé, 2007, publicada también en traducción al portugués por Ed. Deriva), el volumen de cuentos para chicos *Las siete maravillas del mundo* (Estrada, 2006), los poemarios *Puntos de fuga* (Tantalia, 1996), *Los transparentes* (Libros del Rojas, 2000) y *Neptuno* (2005), las investigaciones *Él, ella, ¿ella? Apuntes sobre transexualidad masculina* (Perfil, 1998) y *Juan José Saer: Historia y subjetividad en la novela* (Teseo, 2011), los ensayos *Deleuze para principiantes* (Era naciente, 2001) y *Literatura latinoamericana para principiantes* (Era naciente, 2003) y el libro-objeto *Shhh. Lamentables documentos* (2002). Además, realizó una antología de cuentos de nuevas narradoras argentinas, titulada *Una terraza propia* (Norma, 2006, publicada también en Perú por Ed. Estruendo Mudo). Dirige Tantalia, una cooperativa editorial independiente, e integra Entre sures, un proyecto de acercamiento entre escritores de América Latina. Junto con el grupo de escritores que participan de este proyecto, publicó *No es una antología. Paisaje real de una ficción vivida* (Estruendo Mudo, 2008). Recibió beca para residencia en el Banff Centre for the Arts (Canadá) y de estadía en Berlín por el DAAD. Ha escrito en numerosas revistas y en los suplementos culturales de los diarios *Perfil*, *La Nación*, *El País* (Uruguay), *Página/12* y *Clarín*. Mantiene el sitio web <http://www.florenciaabbate.com.ar/>.

Yanina, con las piernas atadas al respaldo de una cama, y que la vieja tenía en la mano un alambre; y también las miradas que cruzamos cuando La Brasilera comentó que había visto una especie de feto en el tacho de basura. Y el momento en que nos arriesgamos y subimos juntas al altillo adonde la habían trasladado después de la hemorragia; su cuerpo despatarrado en una manta sobre el piso, las piernas amoratadas, las sombras de los huesos que parecían flotar bajo su piel como cosas submarinas; parecía una gacela estremecida por una catatonia boreal. Te vi llorar. Dijiste que te daba pena que ni siquiera supiéramos cómo se llamaba. Dijiste que le habían puesto Yanina como “nombre artístico”. Ninguna en el Candy conocía su nombre verdadero.

Casi un año después me enteré de que el dueño del Candy era un mafioso bastante conocido en la provincia. Presidente de un club de fútbol local, del cual había sido barra brava en sus tiempos juveniles, había incursionado también en el negocio de las salas de bingo; y del prostíbulo se encargaba la madre de aquel hijo ejemplar que apodaban “El Tigre”, “la gorda Liliana”, esa entrañable señora que nos hacía llamarla Mamá Lily; y así todo quedaba en familia. Supe también que su socio era un tipo aún más “importante”, un viejo dirigente del sindicato de petroleros, que además era amigo personal del Gobernador y pretendía promover la candidatura de El Tigre como intendente de una ciudad. Algunas noches los dos tipos pasaban por el Candy a comer. La vieja nos hacía cocinar y los tres se sentaban a mirar televisión mientras esperaban que les sirviéramos. Una noche cayeron a cenar y a la mañana ya no estabas. Cuando fui a preguntar qué habían hecho con vos, Mamá Lily respondió que te habías ido por tu propia voluntad a trabajar a una “plaza” en Río Gallegos. Al rato apareció su hijo y me pegó hasta dejarme desmayada. No alcanzaba a abrir los ojos antes de que diera otro golpe. Recuerdo el gusto de mi sangre mezclado con su olor a sobaco, la presión de sus brazos musculosos, y sus dedos como estacas entre los míos; y luego me recuerdo caminando a través de ese pasillo oscuro y largo, entrando al baño como con un bamboleo de muñeca de trapo, y me veo caer de rodillas sobre el piso helado, la cabeza apuntando al inodoro, la mirada perdida y un temblor de porcelana a punto de quebrarse. Nunca supe qué pasó con vos. En el juicio sólo pudo probarse que te habían comprado por tres mil quinientos pesos.

Desperté en un instante, sobre una camilla. Evoco ese momento y veo caras un poco borrosas: la de un gendarme que me hacía varias veces la misma pregunta, la de una médica joven, con pecas; y oigo la voz del fiscal que discutía con alguien, y de inmediato, La Brasilera, repitiendo que no lo podía creer, diciendo que era un milagro, parada a mi lado... Éramos nueve las chicas rescatadas en el allanamiento. Ni bien salimos noté que garuaba, sentí el contacto con las gotas y otras sensaciones que no había tenido en mucho tiempo, y hasta me pareció que la ambulancia era casi bonita en la oscuridad. “Casi” porque estábamos todas pero no estabas vos, que fuiste mi único sostén y lo más cercano a una hermana que tuve... Del reencuentro con mis padres recuerdo una contracción en la garganta; algo angustiante, que me impedía llorar; y que estaba muy cansada pero tenía miedo de dormir. Pasado un año todavía seguía dejando la luz prendida por las noches. El miedo no se va más: siempre está, y la desconfianza también. Esa chica alegre que mis padres criaron, nunca más volvió a casa. A veces tenía que repetirme en voz alta: Mi cuerpo es mío... En mi interior, una profunda aridez. Era como si la fuente del amor en mí se hubiera secado. Al principio me consolaba pensando en el juicio, en alguna forma de hacerles pagar lo que nos hicieron; yo quería verlos pudrirse en la cárcel, freídos en su propio aceite. Pero con el tiempo confirmé que algunas cosas no tienen arreglo. Por estos días, después de casi diez años, algunas madrugadas me despierto agitada, como boqueando al emerger del agua, me llevo las yemas de los dedos a la nariz y me parece que el olor a la inmundicia del Candy persiste. A veces sueño con esos asesinos; con los secretos que esconden. Nunca hablan. Miran televisión hasta que la imagen se reduce a una mancha ardiente del tamaño de tus ojos.

FRAGMENTO DE UNA NOVELA EN PROCESO DE ESCRITURA, SIN TÍTULO

Selva Almada*

El Negro, remera colgada al hombro, pasos largos pero lentos, se mete en el monte a buscar leña. Ahí adentro ya está todo en penumbras, aunque afuera el sol sea una bola de fuego que empieza a apagarse sobre el río. Está más fresco también y se escuchan ruiditos por todos lados: pájaros, bichos chicos que se escurren entre los pastos, moviéndolos apenas, provocando el bisbiseo de los yuyos: aperiás, comadrejas, vizcachas dejan un sendero finito allí por donde pasan sus cuerpos que tienen la facultad de adelgazarse para entrar por cualquier rendija; los yuyos se mueven, se corren, se aplastan pero enseguida vuelven a su lugar: los yuyos son duros y los animalitos livianos. Aunque el Negro ande cauteloso, con paso de ciervo, siempre no va que pisa una ramita fina, una pila de chauchas secas de curupí y ese leve sonido (¿cuán fuerte puede sonar un montoncito de vainas secas?) se multiplica, se amplifica entre los troncos de los alisos y timbós, sube muy alto, traspasando sus copas, saliendo del círculo del monte, le gana a la música de todo el bicherío junto, con plumas y de cuatro patas, no por fuerte sino porque no es de ahí, porque es el ruido que provoca el paso torpe de un hombre y ese hombre no es de ese monte, no lo será más que ese rato que le lleve juntar leña, rato más que suficiente para que el propio monte lo escupa, los brazos llenos de ramas otra vez hacia la playa.

Al pasar, el Negro va tocando los troncos, las cortezas sueltas como la sangre seca de una herida, el musgo que crece sobre algunos, un suave manchón de vello púbico. Una costumbre que tenía de niño, ir acariciando con la mano las paredes cuando iba a hacer los mandados, repitiendo mentalmente la lista que le hacía su madre, olvidando siempre la mitad de las cosas.

Mira hacia arriba, los crespones espesos de las copas casi no dejan ver nada de cielo, solo un parche acá y allá que, cuando sea de noche, dejará entrar la luz de la luna y algunas estrellas. Por no fijarse donde pisa, mete la pata en un charco y se levanta una nube de mosquitos y de algún costado aparecen unos alguaciles que aprovechan para meterse en el enjambre y cazar. Se da unos cachetazos en el brazo y el lomo para espantarse a los mosquitos y se encaja rápido la remera. Más vale se pone en campaña y junta la leña antes que se lo coman vivo.

Se topa con la rama quebrada de un aliso. Debe haberla roto alguna tormenta. Cuelga del árbol, sostenida por unas hilachas secas, como tendones. La tiente apenas y se desprende. Es grande. La arrastra, vendrá bien para mantener el fuego.

Se ha hecho oscuro y le cuesta distinguir las formas. Entre las ramas, ojitos brillantes lo observan. Al pasar un espinillo le araña los brazos. Siente la piel que se rasga y los puntitos de sangre que brotan como rocío. Está florecido, aunque él ya no pueda ver las flores, las adivina: un puñado de pelusas amarillas. El perfume dulce le llega, claramente. Y también el zumbido. De una rama cercana de otro árbol, pende un enorme camuati, como una cabeza agarrada de sus pelos.

* Selva Almada nació en Entre Ríos en 1973. Publicó sus primeros relatos en el semanario *Análisis*, de la ciudad de Paraná. Allí dirigió, entre 1997 y 1998, la revista *CAelum Blue*. Es autora de los libros *Mal de muñecas* (Came Argentina, 2003), *Niños* (Editorial de la Universidad de La Plata, 2005), *Una chica de provincia* (Gárgola, 2007), *El viento que arrasa* (Mardulce Editora, 2012) y el e-book *Intemec* (Ed. Los Proyectos, 2012). La revista *Casa*, de Casa de las Américas, publicó su cuento "El desapego es nuestra manera de quererlos" (Cuba, 2006). Relatos suyos integran las antologías *Una terraza propia* (Norma, 2006), *Narradores del siglo XXI –Programa Opción Libros del GCBA–* (2006), *De puntín* (Mondadori, 2008) y *Timbre 2 Velada Gallarda* (Ed. Pulpa, 2010). También participa de la antología *Poetas Argentinas 1961-1980* (Ediciones Del Dock, 2007). Su cuento "El llamado" fue traducido al alemán e integra la antología de narradoras argentinas *Die nacht des kometen*, publicada por Edition 8 (Alemania, 2010). Becaria del Fondo Nacional de las Artes (2010). Forma parte del colectivo que organiza el ciclo de lectura *Came Argentina*. Mantiene el blog <http://www.unachicadeprovincia.blogspot.com.ar/>. Recientemente ha publicado su segunda novela *Ladrilleros* (Mardulce, 2013).

Se acuerda de una vez que fueron a pescar. Eran unos gurisones un poco más chicos que Tilo. Se toparon con un avispero como este y Enero no tuvo mejor idea que romperlo con un palo. Las avispas negras se les vinieron encima, salieron del monte a los manotazos y cagándose de risa, qué boludos... tuvieron que tirarse al río para que les perdieran el rastro. Y después, ponerse barro sobre las picaduras para que dejaran de arder.

Sale con la rama grande a la rastra y una brazada de ramas más finas. Con esto y lo que les quedó del mediodía será suficiente.

Cuando llega, el campamento improvisado está solo. Enero y Tilo se fueron hasta el caserío que forma el pueblito, a la provista a buscar carne para el asado y unas cervezas. Prende el farol a gas. La camiseta hace flop y se enciende. Lo cuelga de una rama del sauce bajo el que armaron el campamento. Va a descansar un momento antes de empezar el fuego. Busca en la conservadora. Debajo del agua en que se ha convertido el hielo, encuentra un porrón. No está frío como le gusta a él, pero se deja tomar.

La voladora sigue en el mismo lugar del río. Las luces dibujan su contorno. Es raro que no se hayan marchado todavía. Parece un buque fantasma.

FRAGMENTO DE LA NOVELA *ESO PENDIENTE*

Mariana Dimópulos*

En el Tigre, en la isla, con Pedro, una tarde; tendidos en dos reposeras mirando el muelle a nuestros pies y el farol de lata que lo remataba, sin bombilla ni cable, pensando en los mosquitos y en el clima como se piensa en las vacaciones y en la intemperie, no del todo o no de verdad: ahí estábamos.

Él leía, yo hacía números en una grilla de una revista de crucigramas. Era una tarde como otras que habíamos pasado en la casa del Tigre que al fin había alquilado por ese amor, incomprensible para el caso de un hombre de libros, que profesaba por la naturaleza especialmente verde. Los hombres que pensaban en la muerte de Dios iban a la montaña, andaban por la nieve, él no; él pensaba en la muerte de Dios en esa versión mundana, a mano, algo peregrina y apenas exótica de la selva que el Delta le ofrecía, y que él admiraba como un cuadro o un hueso prehistórico. Nos tirábamos a la sombra a escuchar el río pardo y los árboles murmurando arriba sus murmullos, ¿de condena?, de música de hojas al parecer. Y había que entregarse al calor y a estar satisfechos por ese aire libre tan quieto que venía a rodearnos.

Esa tarde ya había hecho su aparición la legión puntual de mosquitos. Él los esperaba como si llegase la familia de visita; entonces servía una copa, o cambiaba de asiento. Yo me quejaba y me embadurnaba con protector.

Hacia un año que dormíamos juntos. Hacia muy poco que se había cumplido el sueño de la casita. Ese día no dije “voy a nadar”, sino que simplemente me levanté, caminé la pasarela del muelle. Era el primer principio de un atardecer fresco, o pronto lo sería; Pedro me había avisado que habría crecida y apenas llegué al muelle comprobé que los últimos escalones se iban cubriendo. Bajé y me zambullí. Nadé unos metros e hice pie entre los juncos. Pasaron varias lanchas con mujeres agitando los brazos; la luz hacía todo tipo de guiños zalameros, como un animal criado en casa; se ponía ocre y dorada.

La luz era iridiscente, decía Pedro, en las tardes; debía escribir poemas y quemarlos en las noches en secreto. Sé que me llamó desde el muelle cuando había pasado una media hora; después lo vi regresar a la casa y más tarde la punta roja de su cigarrillo en el jardín, o al menos la llama que lo encendió. Cuando se puso algo oscuro me subí a la pendiente de pasto que tenía a mis espaldas y que pertenecía a una casa detrás de unos arbustos. Un chico y una mujer hablaban de la maldad y la bondad de las abejas. El chico estaba muy confundido por el hecho de que una abeja lo hubiera picado. Todavía con la última claridad se acercaron adonde yo estaba. En realidad fue primero él, que gritó como si hubiese descubierto un barco abandonado que le hubiera traído el agua. Se decepcionó al ver que se trataba de una persona; ni siquiera un monstruo que pudiera temer. La mujer me saludó; me dijo que me conocía de las tardes en que tomábamos la lancha colectiva del mismo lado del canal.

¿Nadaba? Se interesó.

Hablamos de técnicas para ser amables.

¿Cuándo volvía a casa?, quiso saber. Era solo cruzar el agua un momento.

No le respondí. Más tarde se fueron pidiendo disculpas; yo estudiaba el río pensando en los metros cúbicos de agua por segundo, en tal ancho y en tal profundidad, y cuánto traería la crecida en tres horas, en seis y en doce si nada la detuviera.

* Mariana Dimópulos nació en Buenos Aires en 1973. Es narradora, traductora y Licenciada en Letras (Universidad de Buenos Aires). A los 25 años viajó a Alemania, donde vivió entre 1999 y 2005. Publicó las novelas *Anís* (Entropía, 2008) y *Cada despedida* (Adriana Hidalgo, 2010). Ha traducido obras de Walter Benjamin, Heinrich Meier, Gunnar Kruger, Ulrich Peltzer, entre otros autores.

No poder volver: melancolía de segunda mano.

A casa de Celeste, cuando vivía y cuando ya no, me costaba muy poco volver. A veces me prometía que una planta me estaba esperando; “hay un geranio”, me decía, como si los geranios fueran gran cosa. Volvía de estudiar o de trabajar, pensando en una planta que nunca regaba. Otras veces no me prometía nada y me encontraba con algo nuevo, dos o tres cabezas asomando sobre el respaldo de los sillones.

Llegaban de Las Flores o de Junín; eran primos o tíos, pero la mayoría jóvenes. Hasta en sus últimas épocas, hasta con bastón, Celeste se desvivía por atenderlos y me recomendaba que les mostrase la ciudad, y algunos años había que ir trece veces al zoológico o al teatro, en la avenida Corrientes, para ver algún espectáculo en los que, indefectiblemente, ellos reían a carcajadas o lloraban.

Pero ese primo, el único que cuenta, no durmió en el cuarto del fondo, pegado a la cocina y mal ventilado, ni tampoco el azul que Celeste reservaba para las visitas ilustres. Lo conocimos hace muchos años en una fiesta de casamiento en que Celeste llevaba una mala tintura en el pelo blanco, que le había trazado dos largos pendientes negros bajo las orejas. Él se había sentado a nuestra mesa y jugaba girando el cenicero y diciendo frases muy baratas a una mujer que tenía a su lado. No nos hablamos ni compartimos el postre ni comentamos con un guiño de ojos la calidad del plato de carne; para cuando se hizo la hora y nosotras nos íbamos, ayudó a Celeste a levantarse, y cuando nos subimos al taxi nos cerró una de las puertas y usó la otra para colarse adentro. Celeste lo fue admirando durante todo el viaje, preguntándole por los parientes de Las Flores, y cuando daba con un muerto se callaba unas cuerdas, y luego insistía con otra cosa, el molino, la curva de Robles. En la casa, por la fiesta de casamiento, las dos habitaciones estaban ocupadas. Celeste tuvo dolores en el pecho y hubo que sacar pastillas de varios cajones; el primo iba y venía de la cocina, trayendo agua y café, como si conociera bien el lugar. Tenía un flequillo largo que le tapaba un ojo o casi, y hacía con los dos últimos dedos de la mano una lazada para sujetarlo, como en el campo los animales.

Una vez tomadas las pastillas, Celeste se durmió esa noche en el sillón. Él quiso saber si me dolían los pies como al resto de las mujeres después de las fiestas. Le dije que no pero acepté que me los tocara; después me dejó una de sus manos en ese muslo, manso, que yo tenía por entonces, como si de un regalo tan discreto se tratase, una mano como un moño, o un perfume.

RENDIJA

Fernanda García Lao*

Buscando alguna cosa que decir bajo el laberinto de pelos. Arriba, alguna idea resuelta o disuelta en agua se asoma y toma tímidamente, con furia, mi mano. Ahí está ella con las piernas cruzadas sonriendo, alarmada de ser tan bella y no tener con quién.

Hace rato que sonó la puerta y no había nadie, llaman y se van, se esconden para perturbarla. Alicia no tiene tiempo que perder, ya lo perdió antes. Qué tonta, le habían dado muchos minutos y ella los tiró o se le cayeron, no se acuerda.

Por debajo de la puerta se cuele un silencio especial, ese silencio me suena, así fue cuando apareció aquel amor mío. Ahora ese silencio llamando a la puerta es una señal. Debe ser para otro. Ese vacío se transformará en sonido.

En el piso de arriba se escucha un golpe de cabeza contra baldosa.

Alicia tuvo un perro que gruñía y se cagaba, siempre en ese orden. Y era terrible oírlo gruñir porque uno ya sabía lo que venía después. No era tanto el olor, como el aburrimiento de saber lo que venía. Ella le dejaba la puerta abierta y se hacía la descuidada, pero el perro no se iba. La miraba muy serio para que se sintiera culpable y ridícula. Sin orden. Yo le tenía cariño.

Nadie se lastimó arriba, hay gente que se muda. Van a perderse por ahí seguidos de sus cosas. Las cosas, aparte. La gente huye en un auto y las cosas los encuentran.

Alicia se arregla y se estira el pelo con siete horquillas. Se pone el abrigo, apaga la luz y se va. Ahora entra luz por debajo de la puerta, procedente de la escalera. La habitación no sirve para nada sin ella. Se escuchan los pasos de los vecinos de arriba, arrastrando muebles.

Oigo una respiración cerca de la rendija. ¿Seré yo?

Me quedo a oscuras en mí hasta que prendo la luz. Me duermo esperando. Sin soñar, porque tengo la cabeza llena de fiebre. A veces abro un ojo o bostezo. Deseando algún movimiento ajeno. Alguien que me sorprenda. Me aburro. Tan encuadrado. Enmudecido.

De pronto, un cuerpo se golpea contra la puerta de Alicia. Y no se abre. La vieja grita de lejos, no se le entiende, grita sin dentadura. Otro golpe derriba la puerta. Entra alguien impulsado por el esfuerzo. Es un hombre. No se ve. Parece agitado. Respira como un animal cansado. ¿Será el estudiante? No creo.

La vieja se ha puesto los dientes y dice: qué pasa, dónde te has metido. Te has metido lo dice más cerca. El hombre se mete debajo de la cama. La vieja baja las escaleras. Mario se ríe desde el suelo. Es la risa de Mario.

Pasa el tiempo arrastrándose, como siempre. Dejando su baba.

Alicia vuelve, reconozco sus pisadas. Encuentra la puerta en el suelo. Empuja y raya la madera. Enciende la luz. Tiene el pelo suelto. Mira la habitación. Camina con los labios inflamados, hecha un incendio. Camina hacia él sin saberlo. Se acuesta sobre él, y llora. Le moja la cara con agua suya, jugosa, abundante, caen sus lágrimas sobre la mano de él, y Mario las chupa y las saborea en paralelo. Bajo la cama.

Decide acostarse con la llorona. Sale de su escondite y se funde con ella. Se besan como desesperados, avivando la carne, la lengua.

* Fernanda García Lao nació en Mendoza en 1966. Hija de periodistas que debieron exiliarse en Madrid, vivió en España desde 1976 hasta 1993, donde estudió Periodismo (Universidad Complutense de Madrid). Actualmente reside en Buenos Aires. Actriz y dramaturga, ha escrito y dirigido varias piezas teatrales con las que viajó por Latinoamérica. Es autora de las novelas *Muerta de hambre* (El cuenco de plata, 2005, Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes), *La perfecta otra cosa* (El cuenco de plata, 2007, Tercer Premio Cortázar), *La piel dura* (El cuenco de plata, 2011) y *Vagabundas* (El Ateneo, 2011). Su obra ha sido publicada en Argentina y en Francia. Mantiene el blog <http://fernandagarcialao.blogspot.com.ar/>. Recientemente ha publicado el libro de cuentos *Cómo usar un cuchillo* (Entropía, 2013).

La vieja los observa desde la ausencia de la puerta, inmóvil con los brazos hacia arriba. Los mira y yo la miro a ella, una octogenaria que se ha vuelto interesante, añeja que se colorea la boca, ruina con deseo al descubierto. Se acerca a los amantes, poderosa, aunque se le caen las medias. Busca una palabra ofensiva. No sabe qué decir y no le quedan metros. La habitación es pequeña. Llega al pie de la cama y todavía no habla.

Como si faltara alguien, aparece el estudiante. Entonces se pone en marcha la vigorosa máquina de hacer daño, el mecanismo de la disputa: músculos tensos y el tiempo corriendo en contra, hacia la pared. El estudiante golpea a Mario, que se defiende. Se enredan los hombres como nervios. La vieja se levanta la falda para ilustrar.

—Esto es una pierna y no esos alfileres tuyos.

Alicia permanece sentada mirando a las fieras. Mario saca una pistola, la vieja se tira al piso de rodillas. Alicia sube una ceja. La vieja se saca la blusa.

—Esto es una teta— grita mostrando su azucarillo violeta.

Suena un disparo. Mario se ha herido un pie. Se desmaya. El estudiante intenta reanimarlo.

Alicia camina hacia mí. Viene con decisión hacia la rendija. Mete la lengua. Relame la fisura con lascivia.

Creo que se dio cuenta, quizá siempre supo. Me siento vulnerado.

La intimidad no existe.

COME EN CASA BURGOS

Natalia Moret*

Burgos y Bloy comen en el jardín de la quinta. Ya son dos grandes escritores reconocidos, aunque Bloy diga que el grande es Burgos y Burgos se limite a saberlo. Leen con enérgico desdén cuentos pésimos para el concurso de *La Nación*, del que han aceptado ser jurado.

—Sólo dos depravados como nosotros consienten esta faena sin que los apremie un cuchillo —dice Burgos y ríe.

Bloy toma nota mental; esto también irá a los diarios que viene escribiendo hace años, donde relata todo lo relatable de las conversaciones con Burgos. Si un día no se ven, se llaman por teléfono, pero no pasan veinticuatro horas sin escucharse la voz. De los cuentos que evalúan van apuntando: “Bastante ilógico, pero no lo suficiente”, “Ido”, “Malísimo”, “Qué largo, te lo encargo”, “Inconsciente y rimador”, “No lograría ser peor ni aunque estuviera narrado por el pequinés, en lengua pequinesa”, “Tal vez atendible”. Aunque lo disimula bastante bien, Bloy empieza a estar como inquieto. A medida que adelgaza la pila de cuentos aumentan las probabilidades de que el próximo que salga sea ese, el *suyo*, el que escribió en un raptó de fiebre y de amor y que deslizó entre los originales como si fuera otro del concurso.

—Soñé que el que seguía aceptando ser jurado de certámenes literarios no era yo, era el otro Burgos. Era el otro, no yo, el que leía estos cuentos insensatos. Que eran, además, infinitos.

Aunque la naturaleza esté más inflamada que nunca (es primavera), la pausa de Burgos trae un silencio aparente al jardín de la quinta.

—Ja, ja —ríe después. No lo soñé. No, no es cierto. O tal vez sí lo soñé, y no lo recuerdo, y ahora creo que lo imagino. O tal vez ahora mismo estoy soñándolo.

Están en la quinta de un antepasado de Bloy, una de las tantas propiedades que engrosan el obeso patrimonio familiar. “Lo que no se consiga acá no está en ningún catálogo, tampoco en el menú de aquel bodegón sobre calle Olavarría”, dijo una vez Burgos a un sirviente después de que le refiriera el principal de la noche. Hace años que come (casi a diario) en alguna de las casas de Bloy, y si no tuviera esta debilidad por el arroz con leche podría no haber repetido nunca un plato.

—Aprovechemos hasta el café para avanzar —dice Bloy. —¿Próximo cuento?

—¿Leíste lo que escribió Ernesto para *La Gaceta*?

—Me encantaría poder decirte que no.

—Un hombre que publica un mamarracho es un hombre que no tiene amigos —dice Burgos, y agrega— Mal no vendría un rico postre.

—Dicen que fuma marihuana —dice Bloy.

—Prefiero las pastillas de menta.

* Natalia Moret nació en Buenos Aires. Es socióloga, escritora y guionista. En 2013 obtuvo la beca de letras del Fondo Nacional de las Artes. Publicó cuentos en *Nuevas narrativas. Historias breves* (Sudamericana, 2006), *En celo* (Mondadori, 2007), *Buenos Aires Escala 1:1* (Entropía, 2008), *Autogol* (Funesiana, 2009), *Sólo cuento* (UNAM, 2011) y *Outsider* (Outsider, 2011). Coescribió el guión del largometraje *Los quiero a todos*, dirigida por Luciano Quilici, y escribió el de los cortometrajes *La madre de Ernesto* (2008, basado en el cuento homónimo de Abelardo Castillo), *El verano de David* (2008, basado en cuento suyo) y *Militante del amor* (2008, basado en un cuento de Joaquín Linne). Su cuento “Platero y yo” fue llevado al cine en la película *Cinco* (2009) y presentado en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI). Dictó talleres de guión en el centro cultural Ecuñhi, de la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo, y dicta talleres literarios. Colabora en distintos medios, en los que escribe sobre cine y sobre literatura. Su primera novela, *Un publicista en apuros* (Mondadori, 2012), fue elegida por escritores y editores jóvenes como la mejor novela argentina de la primera mitad del 2012 (Revista *Ñ*) y será publicada en Francia y en México. Mantiene el blog <http://despuesdelaspiedras.blogspot.com.es/>.

Burgos abre la boca, cierra los ojos, frunce la nariz; inspira hasta que da con el estornudo buscado. Hay placer en ese estornudo. Si no fuera un tema tabú, Bloy diría que estornudar es, para él, una forma decorosa de orgasmo. Pero no; con Burgos, Bloy puede hablar de todo salvo de eso. En eso son muy distintos. Él, un erudito sex symbol. Burgos, un genio temeroso de las mujeres. Él, anfitrión de noches voluptuosas en su caserón. Burgos, invitado eterno al departamento que aún comparte con su madre. Él, treintañero infiel. Burgos, cincuentón rumoreado virgen. Él, casado. Burgos, de novio con una mujer que podría pertenecer a cualquier mundo, salvo al de Burgos. Elisa, la novia de Burgos. La ingrata, optimista, fulera, opa, farsante Elisa. La razón detrás del plan maestro de Bloy. Por eso hace lo que hace, por eso hizo lo que hizo. Por eso escribió ese cuento.

—¿Agarro uno?

El que pregunta es Bloy, tímido, nervioso. Si Burgos dice que sí, Bloy se animará y buscará entre los manuscritos anónimos hasta fingir que fue el azar el que eligió el suyo. Deberá hacerlo sin que Burgos lo note, algo que sería más difícil si Burgos no estuviera —hecho muy triste— perdiendo la visión. Hace un año ya que empezó a ver manchas amarillas en las cosas; manchas que fueron haciéndose más intensas, ganando tamaño. No mentían los médicos que dijeron que sólo iba a empeorar. Cuando es de día y está al aire libre, Burgos se queda largos ratos mirando el cielo. Más precisamente, al sol, en la medida que la formidable estrella lo permite. Enceguecido, las manchas amarillas ceden. Tal vez por eso, piensa Bloy, está con Elisa. “No llega a verla bien, y se queda con su voz, que es linda”.

—Estoy sorprendido. Siempre soy yo el que quiere leer algo más y vos el que tiene sueño. Atajamos otro —concede Burgos—, y después nos purgamos.

Ahí arrima Bloy sus manos tramposas a la pila. Como casual, elige “Pormenores de una infamia”, su relato, o mejor dicho su testimonio. Cosas así no se le dicen a un amigo, pero cosas así no se le ocultan, tampoco. Por eso, sólo por eso hace lo que hace. Le preocupa ser descubierto; lo tranquiliza ver que Burgos vigila las nubes.

—Me gustaría revisar la “Filosofía Fundamental” de Balmes —comenta Burgos—, mientras te duchabas, lo hojeé para buscar algo que creo recordar está en ese libro, un disparate sobre Berkeley y el universo como una serie de procesos mentales. Pero me detuve en un apartado sobre Kant.

La admiración que Bloy siente por Burgos es, tal vez, demasiado grande. Sin embargo, aún más grande es su impaciencia.

—”Pormenores de una infamia”— interrumpe, entonces, impaciente. —No me disgusta el título.

Pero Burgos dice:

—Balmes escribe que ni aún el juicio “el todo es mayor a las partes” es analítico, porque en la idea de *todo* no entra la de *mayor* hasta que se la compara con la de *parte*. Opino que cualquier sistema es la subordinación de todos los aspectos a uno cualquiera de ellos. Por ejemplo, la existencia de las cosas a su descubrimiento. ¿Está muerto quien yo creo que está vivo?

—No sé, después...

—Como esta alumna mía. Hace unos días le pregunté: ¿Qué opinión le merece Shakespeare? Y ella dijo, me aburre. Y enseguida agregó, al menos lo que escribió hasta ahora.

Los amigos ríen maravillados, sin decidir si la alumna es idiota o es un genio.

—Le dije que tal vez dentro de cinco años escriba algo que sea para ella —agrega Burgos al tiempo que nota a Bloy moviendo las hojas de “Pormenores de una infamia” entre sus dedos. —Estás ansioso.

—Cuanto antes terminemos, mejor.

Bloy se expresa con honestidad. Acaso demasiada. El temor a que su ansiedad despierte sospechas en Burgos le provoca imperceptibles pero molestos temblores. “Y el temblor conviene a un delator”, se dice, citando mentalmente una línea de un cuento que Burgos escribió el año pasado. Otro cuento perfecto de Burgos. Afortunadamente para Bloy, un sirviente se acerca a la mesa, deja el café y crea la pausa ideal para que él pueda leer las primeras líneas de su relato. Espera lograr con ellas una sorpresa inmediata

en Burgos porque la primera oración describe a Elisa de la misma exacta forma en que Burgos se la describió a él, hará de esto tres meses.

—“Poco después de haberla conocido, y no sin cierto pesar, Luis descubrió que Elisa encontraba el mismo placer en la cocina que en la conversación superflua, conocía el recorrido completo del ómnibus 48, y jamás recordaba un sueño”.

Bloy se detiene en este punto. Aunque Burgos no hace comentarios, Bloy lo ve mover apenas la cabeza hacia delante para prestar más sus oídos al texto. Atrás quedó Shakespeare, atrás quedaron los juicios analíticos. ¿Qué hacer? ¿Comentar algo acerca de la asombrosa coincidencia? ¿Esperar a que sea Burgos el que comente algo? ¿Habrá sido demasiado ponerle a Elisa el nombre de Elisa?

—“A pesar de todo, y sin que ninguno de sus allegados entendiera bien por qué misteriosa razón, Luis había decidido quererla. Hacía cinco meses que viajaba todos los sábados desde Buenos Aires hasta La Plata para visitarla. En una de esas visitas (las caminatas por aquellas diagonales eran prácticamente todo lo que tenían en común), Luis le propuso matrimonio. Elisa escuchó en silencio; después, pidió tiempo para responder. Luis prefirió ignorar que Elisa ni siquiera lo había mirado”.

—Qué extraño —dice Burgos, y Bloy siente que se le eriza la piel. El cuento que estás leyendo pareciera hablar de mí.

—No quería decirte nada, pero sí, parece... ¿Querés que deje de leer?

Bloy pregunta haciéndose el sota para no develar su interés en que Burgos escuche hasta el final. Pero sabe que arriesgó mucho. Si Burgos dice que deje de leer, todo al tacho. Sin embargo:

—Seguí, seguí —dice Burgos.

—“La noche después de la propuesta Elisa tuvo algunos inconvenientes para dormir. Logró hacerlo recién cuando decidió que iba a pedirle a Luis más tiempo para darle una respuesta. Acotada como era, no llegó a intuir que si dejaba pasar esa propuesta dejaba pasar la única propuesta de ese tipo que iría a hacerle alguna vez un gran hombre”.

—Me interesa porque es como que me atañe —dice Burgos—, pero al que escribió esto habría que hacerle el favor de cortarle las manos. Al menos para que escribir con los pies cobre una dimensión trágica.

Bloy siente una patada en el estómago. ¿Conviene hacer algún comentario defensivo al respecto? Claramente, no. Además, tiene para sí que lo escribió de un tirón, siempre para adelante, en un par de horitas. Su valor, más que literario, pretende ser humano. Es decir, superior. Así que sigue leyendo, con su autoestima casi intacta y más rápido que antes para que Burgos interrumpa lo menos posible. El relato, armado con flashbacks y flash forwards a modo de collage, va pasando por todo lo que Bloy sabe de la relación de Burgos y Elisa. La primera cita a ciegas en el Museo de La Plata, la presentación de Henríquez Uribe, los téis en el Jockey Club, la única visita que Elisa hizo a Burgos, en Buenos Aires, una tarde de noviembre, cuando Elisa dijo que sí, que aceptaba casarse.

—“Por esas semanas, Elisa le comentó a su hermana Ada que Luis era ‘peculiar en exceso’. Que era cerrado, frío y no dado al cariño. Que vivía en un mundo de fantasía. Y que desde que había aceptado casarse, él no la dejaba en paz. Dicen que Elisa dijo: Me persigue a sol y sombra, me llama por teléfono todo el tiempo, pero cuando nos vemos es como si me tuviera miedo. Ni me toca, Adita. Y se ha puesto muy pesado. No sé si no fue un error decirle que sí”.

Se hace un silencio de muerte. A Bloy le parece que las cotorras escondidas en los eucaliptos, coléricas, le gritan que ha ido demasiado lejos. ¿Lo habría herido con eso de “se puso pesado”? ¿O lo de “ni me toca”? Pero está haciéndolo por su bien, ¿no? Tal vez lo lastime, pero la historia lo absolverá. Burgos toma su taza y da un sorbo a los restos de café tibio. Parece sereno, pero no lo está tanto. ¿Habría dicho Elisa esas cosas? ¿Era urgente, para Elisa, que él la tocara? Siente un leve mareo.

—Elisa jamás diría “Adita” —acota, y pregunta— ¿Termina ahí?

Bloy responde que no. Burgos le pide que siga.

—“De vez en cuando Luis se burlaba de su propia grandeza como escritor. Decía que un día, cuando todos se dignaran a leer las pobres páginas que había escrito, iban a descubrir que era un impostor y a echarlo con furia de todos lados. Elisa, que no era

dada a la ironía y que iba, poco a poco, formando hacia Luis un oscuro resentimiento, le respondía que mejor aprovechara entonces su exitito. Dicen que Elisa le dijo: aprovechá tu cuarto de hora, Luigi, que en dos o tres años nadie va a acordarse de vos”.

—Otro más que se engaña.

Dice Burgos, misterioso. Pero Bloy sabe que indagar sobre esa cuestión en este momento sería un error narrativo, completamente anticlimático. Entonces Burgos agrega:

—Algunas cosas creo habértelas contado sólo a vos. Si no estuviera tan mal escrito, pensaría que lo que estás leyendo lo escribí yo mismo. O vos. O Elisa, claro. Pero Elisa no escribe. Y si lo hiciese, jamás diría “Adita”. Ni “exitito” —se detiene un segundo, piensa.

—Lidiamos con un maniático de los diminutivos.

El mismo sirviente de antes se acerca a la mesa. Para alegría de Burgos, ofrece los postres disponibles en el menú del día. A Bloy se le cerró el apetito, pero Burgos pide su arroz con leche. Ni bien el sirviente empieza a alejarse Bloy vuelve al relato, ansioso por llegar al final, que no es precisamente un buen final, ni está tan bien escrito (al fin y al cabo no tenía intenciones literarias). Pero que es contundente, y real. Sobre todo, es real. Y todos, salvo Burgos, lo saben. Y alguien tiene que decírselo. Las palabras salen de su boca sin que Bloy repare demasiado en ellas hasta que llega la parte fundamental.

—“En una fiesta de cumpleaños —lee Bloy— Elisa conoce a un tal Roberto, del que no consta el apellido” —Bloy conoce muy bien el apellido, pero consignarlo, por algún loco motivo, le había parecido obscuro. —“Y mientras sigue comprometida con Luis, aceptando sus visitas semanales, Elisa comienza una relación con el otro. Un hombre común, más cercano a ella en estatura, con quien la traidora entabla una relación secreta, desleal, y mundana”.

—Se sugiere que el tal Roberto sí la toca —comenta Burgos. Ríe.

Bloy ríe como un eco, acaso tan incómodo como el engañado, que le pide: seguí leyendo.

—“Una noche, Elisa llama por teléfono a Luis para avisarle que está enferma y que no va a poder verlo hasta no sabe cuándo. ‘¿Qué tenés?’, pregunta Luis, ‘No está claro’, dice Elisa, ‘pero es algo. Cuando esté mejor yo te aviso’. Ahora, cada vez que Luis llama atiende la madre para mentir que Elisa sigue enferma. Dicen que existió incluso una fiesta de bodas, para nada discreta, en la que Elisa brindó con el otro. Uno de los invitados me lo contó intuyo que con la secreta esperanza de que yo alertara a Luis, pero es difícil decir estas cosas. Luis no lo creería. A veces, yo mismo pienso que no es cierto”.

Bloy deja de leer y apoya las hojas sobre la mesa. Duda de lo que ha hecho. Se pregunta si no hubiera sido mejor contarle las cosas a su amigo sin el artificio de la literatura, pero rápidamente se responde que no. No conoce mejor forma de amor que la literatura. Y además le habría faltado el coraje para mirarlo a la cara y decirle: “Burgos, hay algo que debés saber”. No. No habría podido.

Más tarde, cuando esté en su casa, Burgos volverá a telefonar a su novia. Volverá a atender la madre, que volverá a decirle que su novia sigue en cama. Burgos, prevenido, insistirá en hablar con ella. La madre se verá en la obligación de decirle que mejor deje de llamar, porque Elisita, triste verdad, se ha casado con otro.

—Ah, caramba —dirá él, después de un silencio.

Nunca referirá a Bloy lo sucedido. Elisa, simplemente, habrá desaparecido, y Burgos y Bloy seguirán hablando de otras cosas. Sin embargo ahora, en la quinta:

—Es el peor cuento del concurso —dice Bloy, usando la culpa como coartada. — Parece escrito por una mujer celosa. Otra de las que sueñan con tenerte al lado para que les contagies un poco de tu genio.

—Tenés razón —dice Burgos, y busca en los ojos de Bloy. —Parece escrito por una mujer celosa.

Entonces se acomoda en la silla, pegada a la de Bloy, y durante uno o dos segundos sus rodillas se rozan por encima de sus pantalones.

LOS TERATOS DE LA LIT. ACERCA DE *LA MASACRE DE REED COLLEGE*,
DE FERNANDO MONTES VERA

Pola Oloixarac*

A la dra. V. Cano

De los seres humanos cultos con aspiraciones artísticas se espera, en los casos más distinguidos, la destrucción. Hablar de la destrucción es una de las maneras modernistas más comunes del arte: se habla de *una novela que rompe*, o un autor que destruye equis estética, tradición, grupo, etc. O no: una novela *que no logra romper*, que quiso y no pudo: en estos casos la expectativa por la destrucción queda trunca. Se fantasea con una palabra escrita que destruye con su sola presencia al resto.

Ahora vamos a hablar de una Masacre, un asunto de muerte distribuida en un *milieu* particular, en un *college*. Un ritual de aniquilamiento a gente como ustedes llevado adelante por gente como él (o como nosotros). Los yoes y los ellos se pueden siempre recombinar: es la naturaleza de la magia lingüística, que exhibe como ninguna el pasaje del yo al ellos. Será una *petite morte* que viviremos no sin éxtasis (la Masacre los promete y los contiene) distribuida en los nodos de una red social, de una escuela, un trabajo. En esos lugares de la muerte, la red social vuelve a hacerse física, se recomponen los lazos visibles. Es el ámbito del troll IRL (*in real life*), una de las *taxa* favoritas entre las mutaciones que nuestro autor investiga.

Adentro y afuera de la novela, en el mundo de los personajes y en el mundo IRL de la vida, la pregunta es Quién decide quién muere y quién permanece con vida.



Como el *promachothoeuthis sulcus*, un tipo de molusco con forma de estrella de mar y una pequeña boca circular de dientes alineados símil humanos, la Masacre de *Reed College* de Fernando Montes Vera extiende sus tentáculos sobre dos mundos: el universitario precarizado de Buenos Aires y el progresismo en estado de *delirium tremens* de Portland, situado en un valle del oeste de Estados Unidos. El *promachothoeuthis sulcus*

* Pola Oloixarac nació en Buenos Aires en 1977. Estudió Filosofía (Universidad de Buenos Aires) y ha publicado artículos sobre arte y tecnología en medios como *The Telegraph*, *The New York Times International*, *Folha de Sao Paulo*, *Página 12*, *Quimera*, *Etiqueta Negra*, *Qué Leer*, *Alfa*, *América Economía* y *Brando*. Su primera novela *Las teorías salvajes* (Entropía, 2008; AlphaDecay, 2010; Estruendomudo, 2010), fue traducida al inglés (Jonathan Cape), francés (Editions du Seuil), holandés (Meulenhoff), finlandés (Sammakko), italiano (Baldini Castoldi Dalai) y portugués (en Brasil, Saraiva; en Portugal, Quetzal). En el 2010 fue seleccionada entre los mejores narradores en español por la Revista *Granta* (Best of Young Spanish Novelists, *Granta* 113 UK), y participó en el International Writers Program de la Universidad de Iowa gracias a una beca del Bureau of Educational and Cultural Affairs of the US State Department. Publicó cuentos en antologías en Suiza y Argentina, como "Acercas de la comunidad de hipotálamos y el código Morse" en *Literatura Fantástica Argentina* (Ed. Página 12, 2004) y *Die Nacht des Kometen. Argentinische Autorinnen der Gegenwart*. Escribe sobre tecnología para distintos medios y lleva adelante el blog www.melponeblog.blogspot.com.

mismo vive a mitad de dos mundos: es mitad calamar, mitad mantarraya. Sabemos de su existencia entre nosotros, o entre el nosotros que conforma el mar, desde épocas muy recientes, desde 2007.*

En la masacre de *Reed College* abundan los monstruos de dos mundos. Incluso gente que viene del más allá de los libros, de un limbo libresco, y que me consta que estuvieron amenazados de muerte —dentro del libro, casi desaparecen. Esto sólo para decir que Fernando peleó por la existencia de sus criaturas. Cuando la leía, pensaba en la novela como un tipo de organismo con digestión externa. Las criaturas devoradas todavía son reconocibles en su seno. La mordedura se transparenta. Deforma a sus víctimas antes de ingresarlos en su interior: las reduce a su forma existencial más pura. Y la composición de este líquido abrasivo, nítrico para con las sustancias que aborda (no son *temas*), es la comedia de las costumbres biológicas del siglo XXI, la comedia de las biología desatadas, dándose formas apenas reconocibles, mutando en otros ecosistemas. El estudiante argentino adaptándose al ecosistema americano, el relato del viajero descubriendo una América poblada de monstruos. Donde las maestrías del ensueño sarmientino ahora son veganas y transolésbicas *et al.*

Quién vive y se adapta, qué decide en su interior qué es lo que vive y qué muere.

A nuestro autor lo fascinan las luchas entre insectos literarios, la diversidad de las especies literarias en pugna. En sus chats, entre emoticones y zetas aplicadas a todo sonido salival, me comenta por ejemplo que tal revista literaria emitió un Mandato, o concluyó un precepto que hace conocer a sus iniciados: *al entrar hay que hacer mucho ruido*. O su corolario: *Hay que "entrar" rompiendo todo*. Entrar. La presencia de un horizonte de hostilidad frotándose las patas ahí donde se curva la tierra de la pantalla lo excita. En las planicies blanquiazules, hundidos entre chats y redondelitos verdes, lo esperan. Yo sólo le deseo los mejores enemigos del mundo.

Quería traerles una cita pero tengo parte de mi biblioteca en Bariloche y el libro quedó ahí. Un libro que me encanta, se llama *Violution*, de Frank Ryan; cuando leía esta novela pensaba en él. Un grupo de gente, entre ellos Lynn Margulis (que, increíblemente, era la esposa de Carl Sagan), empezaron a estudiar el comportamiento de ciertos virus en los años '70, y encontraron que había una vuelta interesante para dar a la teoría de la evolución. Porque la mutación de las especies por sí misma no podía explicar la variabilidad de las especies, ni el ritmo de variación. Había un ritmo en los saltos evolutivos para el que la teoría de Darwin no tenía explicación (él mismo había entrevistado este problema cuando abrió su teoría para la discusión, cuando la dejó vivir fuera de él después de incubarla durante más de veinte años, recolectando evidencia de que ella, su teoría, existía en íntima colaboración con el mundo y por tanto debía existir de verdad). Un tiempo después, en otra parte del mundo, una gente investiga unas algas y llega a la conclusión formidable de que los cloroplastos de las algas, los que hacen la clorofila —y nos referimos a unas algas que tenían chances de ser los primeros seres superiores a los protozoarios de la tierra, los primeros responsables de tramitar la energía del sol en alimento y en oxígeno—, eran en realidad unos virus que infectaron hace miles de años a las algas y oh, en esa infección a la fuerza, surgió la fotosíntesis. Y todas las algas que no lograron sobrevivir a la presencia de esa infección murieron; murieron porque no asimilaban al visitante en su interior. Murieron unas y se diseminaron otras rápidamente, o mucho más rápidamente que bajo la idea de que hay un rasgo que prevalece a través de generaciones: el virus acelera la evolución y la produce. Porque en el seno de la infección hay un pacto de sumisión. Todos los que se rehúsen a tener su virus en su interior, a pactar la convivencia con él, morirán. Sólo aquellos que pacten y se vuelvan hospitalarios a este huésped sobrevivirán. (Los virus son *bareback*). Después el virus se esconde y casi no quedan rastros de su ADN, porque es un retrovirus, como el del sida.

La teratología es el discurso de los monstruos. ¿Y qué venimos a ser nosotros? ¿Qué fue lo que matamos para empezar a ser éstos y no otros? Nosotros somos éstos: los teratos de la lit. Teratos quiere decir el monstruo, el teratos que vive adentro de la lit

* Young, R. E., M. Vecchione and C. F. E. Roper (2007). "A new genus and three new species of decapodiform cephalopods (Mollusca: Cephalopoda)". *Rev. Fish. Biol. Fisheries* 17: 353-365.

y la recorre en su elemento. El monstruo que lit y el monstruo que leí. El teratos que deambula en el ecosistema de la lit: su vector de contagio y contaminación. El repertorio psíquico de los teratos puede variar y Fernando Montes Vera los hace cantar con gracia y soberano estilo.

Por supuesto que no se trata de etnografía. Esto es otra cosa. La literatura se abre a la aparición de las nuevas criaturas, y reclama un lenguaje descriptivo para las nuevas especies. Fernando Montes Vera se mueve del registro monográfico *in vitro* al diálogo vivo y al pogo con sus criaturas. La novela se exhibe como una estudiantina de monstruos, donde el castillo gótico son los laberintos, universitarios o no, de lo que se puede ser y se puede decir: y cómo se dice, y qué es lo que muere sin llegar a masticarse nunca.

La masacre de *Reed*, subespecie dentro de la estirpe de las novelas monstruo. Es la novela de una especie trasladada predando en un ecosistema nuevo, dúctil a las formas, donde todos los organismos reclaman el derecho a una especificidad total. Las mujeres ya no son mujeres, son "personas con úteros"; los etcéteras se multiplican. Una lingüística preñada a la monstruosidad; la novela misma es una teratología: un discurso sobre los monstruos, un logos, un Monstruos BASIC.

La palabra y la historia son sólo papel. Pero la literatura vive únicamente como lo que infecta y permanece y lucha por su existencia y está dispuesto a matar y morir. Sólo en tanto lo que se inserta y lucha en el terreno cerebral de sus enamorados. Puedo escribir los monstruos más oscuros esta noche. Puedo escribir.

ENTRAR A LA ESMA. AVENTURAS POST-CONCENTRACIONARIAS DE UNA PRINCESA MONTONERA

Mariana Eva Pérez*

Mediados de 2012

Prolegómeno

Puedo investigar sobre el temita de los desaparecidos y afines *porque* vivo en Berlín. Lo sabía antes de venir. Lo comprobé en una estadía de tres meses en Buenos Aires en la que hubo llanto como cuando era adolescente, en la cama, llanto ardiente, de bronca, y circular, eterno, autocompasivo. Y miedo. ¡Miedo en mi ph encantado de princesa montonera! Miedo a la noche, a la lluvia, a la soledad. Me hace mal el temita en Buenos Aires. Lo hablé a la vuelta en mi trabajo en la universidad alemana de excelencia. Y al poco tiempo me pareció una piolada proponer una mesa en el próximo congreso en el Conti, a.k.a. la Esma. El congreso se hace a principios de octubre; el 6 es el aniversario del secuestro de Paty y Jose. Fija que me toca hablar ese día. El azar no me quiere. Yo mucho tampoco.

Sábado 1 de septiembre

Apasionante paper, no te lo pierdas, próximamente en tu ex ccd favorito

“El padre come uva verde y al hijo le duele el vientre. Vos sos bosta nene nadie se acuerda de vos”.

Gracias Luis Cano, TKM!

Viernes 12 de octubre

Buenos Aires Casa Esma

En Buenos Aires me enfermé. Vómitos y gripe. Cinco días en cama. Fui a una radio a hablar del libro y a la Esma a hablar de fantasmas. Me trataron mal y bien respectivamente, me rebautizaron Princesa Peronista y Princesa Rusa respectivamente.

* * *

En casa hay un gato de una vecina que se pasa el día en nuestra terraza, dos lagartijas que habitan la zona de la parrilla y un insecto que sólo se encuentra en la pasionaria, que tiene las patas bicolores y vuela como si estuviera sentado.

Cuando llegamos estaba en flor el jazmín chino, cuando nos fuimos comenzaba a florecer la pasionaria.

No hay cucarachas. En mi diario no hay ni habrá nunca cucarachas, ventajas de la ficcionalización.

* * *

Obvio que me tocó presentar el paper en la Esma el día del secuestro. Traté de no pensar en Paty y Jose, pero cuando leí “simbólicamente omnipresentes”, se me vinieron encima, ellos y todos sus amigos.

Apenas concluida la mesa, fuimos caminando con Jota y mi amiga A. hasta el casino de oficiales. No lo había visto en tres días de congreso pero estaba ahí, detrás de los otros edificios y de los árboles, fosforescente. Fuimos, lo miré de frente, se apagó hasta quedar como lo que es, una construcción más bien pequeña a la que le falta mantenimiento, dije

* Mariana Eva Pérez, hija de desaparecidos, nació en Buenos Aires en 1977. Se licenció en Ciencias Políticas (Universidad de Buenos Aires) y estudió dramaturgia con Patricia Zangaro. Sus primeras obras participaron del Teatro X la Identidad, se publicaron en diversas antologías y fueron llevadas a escena en Argentina, España, Bélgica, Francia, Bolivia y Escocia. En 2009, su pieza *Peaje* ganó el VI Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia. Actualmente vive en Berlín y realiza su doctorado en el marco del Proyecto de Investigación “Narrativas del Terror y la Desaparición” (Consejo de Investigación Europeo/Universidad de Constanza). Publicó el libro *Diario de una princesa montonera —110% Verdad—* (Capital Intelectual, 2012). Escribe regularmente en el blog <http://princesamontonera.blogspot.com.ar/>.

algo así como: los recordamos y los queremos mucho, me di vuelta y nos fuimos por la avenida Néstor. A. tenía medio porro y lo fumamos debajo de la calesita de las Madres. Lloviznaba.

Viernes 4 de enero de 2013

Ex asado en la ex Esma

La del asado no la tenía. La había leído, claro, cuando me dedicaba a la Esmología, pero quiero decir que no la tenía tachada. Tachada como tabique, no puedo decir tabique, así como no puedo ponerme el antifaz en el avión, sin pensar en detenidosdesaparecidos. Tengo tachado también parrilla o elástico, que me hacen pensar en la picana; tampoco puedo escuchar hablar de enchufes y patadas sin pensar —disculpen que me repita— en la picana. No puedo abrirme de piernas en la silla ginecológica sin pensar —perdonen que los aburra tanto con mis traumitas— en la picana. No funciona imaginar tabiques buenos, por ejemplo los de una casa, ni comprarme un antifaz de raso fucsia con moñitos, ni repetirme a mí misma que el espéculo de mi ginecóloga es todo lo contrario de un instrumento de tortura. No puedo resignificar tabique, corriente eléctrica, elástico. Quizás sería bueno, sí, pero no me sale. *¿Debería?*

Aplausos para aquél o aquélla que sienta ganas de brindar en la Esma. Verá la copa de champán medio llena. Yo las más de las veces veo la copa medio vacía, o veo la copa *fifty-fifty* cuando me hago la chica científica.

Pero aquel o aquella que puede comer carne asada en una parrilla en la Esma, aquél o aquélla tiene por fuerza que ignorar lo que quiere decir ASADO* para los sobrevivientes y para los familiares que saben —o en realidad creen, porque la gracia macabra es que no sepamos nunca— que los suyos fueron cremados ahí, ahí mismo, en la Esma. No me puedo imaginar a nadie tan insensible como para tenerlo en mente y arremeter contra el vacíoopan. Menos entre las Huestes del Bien.

(Tendamos un manto de piedad —innecesario— sobre el hecho de que ninguno de los organizadores supiera y que nadie les avisara lo que quiere decir un asado en la Esma. Bah, no sé, ¿lo tendemos? ¿No existe la Esma como “espacio de memoria”, quiera decir eso lo que quiera decir, justamente para que se sepa lo que allí ocurría?).

No tengo claro cuál es el límite en la Esma, tal taller de capacitación sí, tal fiesta de cumpleaños de un diario no, no lo tengo establecido así, a priori en mi cabeza. Primero porque ya no pienso tanto en la Esma (¡punto para esta huacha!). Pero además porque todo lo que pasa ahí es nuevo. No tengo posición tomada sobre cosas que todavía no acontecieron.

Me cuesta ir al Conti, me rebela que sea la sede de debates académicos que me interesan y *tener* que ir para ser parte. Agradecería que me eximieran de esa dificultad adicional, que buscaran un lindo auditorio en otra parte menos cargada de muerte. Me llena de impotencia no poder discutir en esos ámbitos con compañeros que directamente no soportan ingresar a la Esma o que están en contra de su uso actual. En la Esma debatimos entre todos los que estamos más o menos de acuerdo, ja, qué fácil.

Me da bronca y dolor cuando Site me cuenta que no pudo asistir a tal o cual acto al que estaba invitada porque era en la Esma y no tuvo fuerzas, porque ahí estuvo detenida-desaparecida su hija y es imposible que se abstraiga de eso cuando va.

Me banco que los aquellos que trabajan coman ahí, me banco que brinden a fin de año como cualquier trabajador en cualquier oficina, aunque la Esma no sea cualquier oficina y tengo la sospecha de que nunca debería convertirse en eso, pero no sé, de verdad no sé. Otra cosa es asar carne y comerla en la Esma como parte de una autofelicitación oficial.

¿Puedo tener mis reparos, o estoy obligada a resignificarlo todo?

¿Soy hipersensible al asado e ingesta de carne en la Esma porque mi mami estuvo secuestrada en Capucha y dio a luz sobre una mesa en el Sótano? ¿Soy yo que tengo problemitas? Puede ser. ¿Me dejan tenerlos? ¿Me dejan que me haga mal ir a la Esma, aunque me haya hecho bien conocer el lugar, entrar con las compañeras de mi mami, que me muestren lo que ya me habían contado y constatar que era un lugar más pequeño y menos horripilante de lo que imaginaba? ¿Me dejan afirmar que me hizo bien ir, que me hace bien tener la posibilidad de volver cuando quiera, pero que a la vez me hace mal

estar ahí? ¿Me permiten tener una relación contradictoria con un lugar como la Esma? ¿O porque celebro el fin de la impunidad estoy obligada al festejo maníaco, al chocar mecánico de vasitos de plástico que tanto se parece a la calesita de las Madres?

Capaz que desde Berlín no percibo bien el cambiante escenario político argentino, pero me parece un poco descabellado achacar la denuncia de un sobreviviente y el respaldo de una organización de ex detenidos desaparecidos a la que pertenece como una opereta de eso que ahora se llama la Corpo. Y estoy bastante segura de que esto que escribo no me lo dicta Magneto y a mí también el asado en la Esma me hirió en mi hipersensible sensibilidad de huacha. Digo, si esto fuera todo, si mis argumentos no merecieran mayor atención, y probablemente no lo hagan o no haya ninguno en este texto, si sólo fuera una cuestión de respeto por la sensibilidad de aquellas personas tocadas en sus vidas por la mancha venenosa Esma, si fuera sólo eso, ¿no sería por lo menos digno de escucha?

(Ojo, si la próxima hay molleja y me invitan, me desdigo de todo. ¡Plop!)

* Asado: en la jerga de los marinos, cremación clandestina en el campo de deportes de la Esma de secuestrados fallecidos.

Febrero de 2013

Síntoma

Hay muchas maneras de entrar en la Esma.

Escribir sobre la Esma, o para la Esma, es entrar.

Una compañera huerfi me pidió un texto para el catálogo de su muestra de fotos y videos, que se va a inaugurar ahí el 24 de marzo, qué original. Dije que sí por un puñado de razones que a la hora de sentarme a escribir me parecen una más floja que la otra.

Es sentarme y paf, síntoma. Una dolencia cero glamorosa de la cual no voy a escribir. De lo más corriente, y tabú. Pero a mí me tiran mucho los tabúes, ay. Hablar de indemnizaciones y bonos de deuda pública, hablar mal de ex hermano ex Rodolfo hoy Gustavo, hablar de mocos. La escatología refiere a los excrementos y también a la vida de ultratumba. Sugerente, como decimos en la academia, ¿verdad? No, no, no. Algo debe permanecer oculto, velado. Algo en la vida de la princesa montonera tiene que ser del orden de lo privado. ¿O todo está atravesado por la Historia, la Revolución, la Patria, esas mayúsculas? Decidir que sí, que vale la apuesta estética de hacer como que sí, y escribir con asco y para el asco un texto larguísimo en el que desarrolle una poética de orificios y fluidos y hediondecas que aleje a mis fans, que espante a mi abuela y a mis tías, que hasta Jota que todo me festeja me pida que revea. Me encantaría ser esa escritora, oh sí.

En lugar de eso produzco con esfuerzo, en demasiadas sesiones, en el invierno más largo y triste de mi vida, un texto muy sesudo sobre filiaciones y duelo.

Sábado 23 de marzo de 2013

Cebras

Para entrar a la Esma en ocasión de la inauguración de la muestra de la que participo con el texto que parí a todo síntoma, me pongo el vestido blanco y negro con animal print de cebras y el saco naranja con hilos dorados. Como otros chistes internos que ensayé a lo largo de estos años de entradas a la Esma, éste tampoco funciona: me siento mal, me quiero ir. Por el rabillo del ojo veo a Gustavo, que se hizo habitué, testificante full-time y defensor de asados. No sé si me vio ni quiero saberlo. Dejo una frase que quería ser inteligente a medio decir, anuncio que de pronto ya es mucha Esma para mí y huyo. Gustavo solo es demasiado, la Esma sola es demasiado, Gustavo famoso en la Esma en vísperas de un 24 de marzo es demasiado demasiado. Y el texto ya está escrito, publicado y colgado. Quedarme más sería vanidad o llamar al síntoma.

Jueves 20 de junio de 2013

Esma ex Esma

Y un día te encontrás escribiendo un artículo acerca de una obra de teatro en la Esma y de pronto lees que tu mano izquierda empezó a escribir "ex Esma" y lo tenés que dejar

y te da bronca, lo vivís como una renuncia, pero es así, porque estás hablando de cosas que pasan ahí ahora y tenés que aceptar que eso no es más *aquello*, que es otra cosa, aunque te resulte igualmente perturbadora, aunque cada vez que entres, incluso ahora, estés entrando a la Esma, porque ahora de pronto la Esma es Esma y ex Esma al mismo tiempo, nota al pie, espectralidad, etc.

Jueves 12 de septiembre de 2013

Exma

Así lo escribe otro cumpa huerfi. Adoré. Perfecta síntesis de Esma y ex Esma al mismo tiempo, y más, porque al hacer del “ex” no una obligación militante de resignificación y festejo sino un prefijo, aparece la dimensión del afuera. Pensar en salir de la Esma a contramano de su actual fuerza centrípeta.

Escribo esto en mi último día de vacaciones en la campaña francesa. Oops, *I did it again*, vuelvo a entrar a la Exma, porque el debate y bla bla bla. Anochece, Jota y nuestra amiga Perrine hacen música y yo miro mi cara de Exma en una foto en el Conti en marzo y me pregunto una vez más si mi sacrificio hace falta, y a quién, y si no sería más feliz cantando, dedicando a aprender canto todo el tiempo libre que le dedico a la Exma *à-côté de mon travail* que ya se trata sobre el temita, y sé que sí, y me duele el síntoma y sin embargo acá estoy.

Mariana Eva Pérez
Fresnoy-le-Château, 12 de septiembre de 2013

(Primeras versiones de algunos de estos textos fueron publicadas en el blog Diario de una princesa montonera – 110% Verdad: www.princesamontonera.blogspot.com)

ENTREVISTAS

- 1 ¿Qué tipo de libros te gustan o interesan como lector? Si lees especialmente literatura argentina ¿cómo ves lo que se está produciendo hoy?
2. ¿Qué autores o tendencia de nuestra literatura u otra considerás que ha impactado o ejercido influencia en tu literatura?
3. ¿Qué estás escribiendo ahora? ¿qué temas, procedimientos, desafíos y proyectos te interesan actualmente?

Florencia Abbate

1. Cuando leo narrativa me inclino sobre todo por libros ligados de alguna manera a la tradición realista. Me gustan las novelas que abordan problemas y temas sociales e históricos, siempre y cuando lo hagan de un modo original, que no se quede en el nivel del realismo ingenuo ni en la mera reproducción de fórmulas decimonónicas; me interesan los textos que exploran combinaciones formales que tengan que ver con la sensibilidad del mundo contemporáneo. Aparte de narrativa, leo también mucha poesía, filosofía y ensayos.

2. El concepto de “influencia” me resulta bastante inasible. Si se trata de una influencia estilística me parece complementemente indeseable. Cuando uno dice “Ah, esta persona estuvo leyendo a fulanito”, uno siente que está ante una triste imitación, el estilo de fulanito pasado por agua. Creo que no hay que dejar que el estilo de otro inflencie. Sí en cambio me parece válido considerar ciertas obras como modelos formales; por ejemplo, cuando pensé la estructura de *El grito* tuve en cuenta la estructura de *Cicatrices* de Saer. En cuanto a libros que me han impactado, la lista sería muy larga pero puedo mencionar algunos: argentinos, *El frasquito*, *Río de las congojas*, *Glosa*; anglosajones, *Las olas*, *Música para camaleones*, *Sábado*; latinoamericanos, *Pedro Páramo*; y europeos, *Trastorno*.

3. Estoy terminando una novela que transcurre en el 2008, un año que me parece cargado de sentido en el contexto de la historia argentina reciente pero también a nivel mundial, dado que fue la fecha de la “crisis” financiera internacional, que dejó muy al desnudo la lógica cruel y sin escrúpulos del capitalismo que nos toca. Descreo del narrador tradicional en tercera persona, así que siempre narro en primera y me propongo incluir más de una voz, intentando construir una visión de la realidad a partir de diferentes miradas que se complementan o contrastan. En este caso, parte del desafío está puesto en crear una tensión entre dos imaginarios, el de las clases altas y media altas y el de las clases bajas. Uno de los protagonistas es un militante —un chico de plata formado en los ‘90— que va a hacer trabajo territorial en una villa. La otra protagonista principal es mujer y con ella intento problematizar algunas cuestiones de género. Tengo la sensación de que en la narrativa argentina la representación de las clases bajas y la de las mujeres aún no han sido suficientemente frecuentadas y complejizadas.

Selva Almada

1. Fundamentalmente leo narrativa: novelas o crónicas. Me cuesta más leer novelas largas, así que celebro que últimamente se editen nouvelles. La última que leí es de una escritora muy joven, Natalia Rodríguez. Esta es su primera novela y se llama *La vi mutar*.

Sí, leo literatura argentina. Ahora estoy leyendo a Sara Gallardo, por ejemplo. Creo que actualmente hay muy buenos narradores y debe haber muchos más que me pierdo pues se edita muchísimo y a veces es imposible abarcar tantos títulos y autores. Por estos días espero con muchas ganas la última novela de Hernán Ronsino, que es uno de mis autores argentinos contemporáneos favorito.

2. Mi narrativa es bastante realista (digo “bastante” porque mi última novela, *Ladrilleros*, se corre un poco, por momentos, hacia lo sobrenatural), con un fuerte trabajo sobre el lenguaje, sobre la oralidad del lenguaje. En este sentido creo que son mis influencias Daniel Moyano, Horacio Quiroga, Haroldo Conti, pero también Zelarayán y el Di Benedetto de *Zama*.

3. Estoy escribiendo una novela que todavía no tiene título... es un fin de semana de pesca en una isla del río Paraná. Y estoy por empezar a concretar un proyecto que tengo hace varios años: un libro de crónicas sobre tres femicidios ocurridos en el interior del país en la década del '80, tres asesinatos que nunca se resolvieron. Tengo parte de la investigación hecha y algunos borradores. Espero escribirlo en los próximos meses.

Mariana Dimópulos

1. Después de años de leer principalmente novelas, ya hace tiempo que mi prioridad no es la ficción. Me gusta mucho la historia. Leo y estudio filosofía, también por mis trabajos de traducción. Hay algo como enciclopédico y, en este sentido, un poco anticuado en mis intereses, un buen libro de biología, un libro sobre matemática también me entusiasman. O quizá sea simplemente que estoy afectada por una infinita curiosidad. En este panorama la literatura argentina actual pasa a un segundo plano. Pero trato de estar al tanto de lo que se publica, y de las escrituras que se practican, y tiendo a defender todo, o a tratar de entender todo lo que hacen los escritores argentinos. Tengo una especie de idea comunitaria del ejercicio de la ficción.

2. Hay que ir con cuidado, lo que diga alguien que escribe de las influencias que supuestamente haya recibido puede ser siempre una simple expresión de deseo. Hecha la salvedad, puedo decir que hay autores que me hicieron replantearme cosas, ideas de lo que es posible escribir, que me conmocionaron de veras. Saer y Onetti a la cabeza; la novela inglesa del siglo XIX, especialmente George Eliot y Thomas Hardy, a quienes admiro mucho; los rusos de siempre, sin ninguna extravagancia, Dostoievsky y Tolstoi; y Pérez Galdós, que es un genio muy poco leído fuera de España; y Hölderlin, Thomas Bernhard y Robert Walser. Los nombro solo porque los leí con mucha pasión.

3. Ahora, porque acabo de terminar una novela, solo estoy preparando material para una nueva. Me interesa el problema de la historia en la novela (y fuera también, cómo se piensa a sí misma la historia en la historiografía). Y qué función tiene la violencia en la historia. Es un problema muy transitado, pero eso no lo hace menos interesante. Por lo general, tenga éxito o no, siempre me planteo un libro como un problema que hay que resolver, pero no a partir de una investigación científica o una argumentación retórica, sino a través de una narración. Contar una historia para resolver un problema, ese es un poco el desafío.

Fernanda García Lao

1. Me interesan los libros imprevisibles. Los que tienen afán de contraste. Los impuros. Leo mucho, de todos lados. Sin tiempo: hacia atrás y presente. Me gustan los libros sin edad. De lo que se está publicando ahora en Argentina, me resulta interesante lo que escribe Pedro Lipcovich, algunas cosas de Carlos Ríos, de la poeta Soledad Castresana su *Carnada* me pareció brillante. Creo que me conmueven los narradores que también son poetas, los que vienen de otras áreas de pensamiento. Detesto el personaje escritor en las novelas.

2. El absurdo, la poesía y la oscuridad son mis motores. Entonces, Arlt, Di Benedetto, Gombrowicz, Beckett y Genet podrían ser considerados los disparadores de cierta “enfermedad” de mi prosa.

3. Estoy escribiendo una novela a medias muy delirante y cerrando otra, de título incierto. No trabajo con temas, sino con voces y espacios nuevos. Nuevos para mí. Siempre atenta a que las ideas estén encarnadas en algún cuerpo.

Natalia Moret

1. Los motivos por los que elijo un libro son muchos: me cruzo con él en alguna librería, me lo recomiendan, es un autor que ya leí y me gustó, lo escribió un amigo, me lo regalan, lo tengo en la biblioteca y nunca lo agarré... Una vez que empiezo a leerlo sólo me quedo si me atrapa. Si un libro me aburre lo largo, sea quien sea el autor. No leo especialmente literatura argentina. Conozco muchos autores contemporáneos, y por este motivo a veces los leo a propósito, y a veces no los leo a propósito. Hay cosas que me gustan, y muchas que no. Me gustan las historias potentes llevadas por personajes fuertes y entrañables, que mueven alguna fibra, alguna emoción. No me gustan los meros ejercicios de estilo, de forma, las páginas sin sustancia, sin conflicto... Hay muchos escritores que piensan la literatura como forma y como experimento del lenguaje. Yo me siento en la vereda opuesta.

2. Que me haya influenciado no puedo decirlo yo, esa es una lectura que tienen que hacer los otros. Que me haya impactado: Borges, Lamborghini, Gombrowicz (lo cuento como argentino), Art, Fogwill.

3. Una novela y un guión cinematográfico. Dos historias. No sé si me interesan temas concretos, pero las dos historias tienen temas concretos. Una trata sobre la paranoia, y la otra sobre la hipocresía como forma de fracaso.

Mariana Eva Pérez

1. Leo mucho teatro argentino por trabajo, porque estoy haciendo mi doctorado sobre dramaturgias de la post-dictadura que tematizan la desaparición forzada. En mi escaso tiempo libre, elijo novelas. No tengo mucho criterio para la lectura, nunca lo tuve. Me gustan autores muy diversos, pero prefiero los que escriben en castellano. Es raro encontrar traducciones que sumen, como la de *Manos de caballo*, de Daniel Galera. Leo bastante literatura argentina contemporánea, pero porque vivo en Berlín y los libros que hay en casa son los que elige mi marido, José Esses, que es periodista y escritor, en cada viaje a Buenos Aires; no podría decir que me interesa especialmente, es una elección basada en la falta de tiempo y la pereza, pero me siento interpelada por esos autores y los disfruto.

2. Me cuesta pensar en estos términos. No sabría hablar de influencias en un sentido general. Me formé como dramaturga con Patricia Zangaro y su influencia en mi teatro fue innegable. La escritura blogger, más urgente y directa, me sacó solemnidad. Para convertir el blog *Diario de una princesa montonera* en libro necesité leer escritoras de mi generación, situarme entre ellas y no entre las víctimas-del-terrorismo-de-Estado. Me gustó especialmente *Una idea genial*, de Inés Acevedo. La voz de la narradora me ayudó a confiar en el modo de contar de la Princesa Montonera.

3. En los últimos tiempos estuve escribiendo artículos académicos y la tesis. El personaje de la Princesa Montonera volvió a pedir la palabra en algunos momentos y seguí publicando algunas cosas en el blog. La tesis me plantea el desafío de encontrar una escritura rigurosa y al mismo tiempo legible, y por qué no disfrutable. Odio los textos académicos mal escritos, farragosos, con sus muletillas y su rígida estructura lógica. Trataré de violentar el género todo lo que sea posible.

ESCRITURA DE MUJERES

Elsa Drucaroff*

Una antología de escritura femenina siempre plantea reparos: ¿no es discriminatorio considerar que la literatura escrita por mujeres es un asunto aparte, darle un espacio exclusivo? ¿O, por el contrario, es necesario visibilizarla, dada la indiferencia y el poco respeto que se ha tenido históricamente por esa producción artística? ¿Visibilizarla de este modo, encerrada en un corral de género, implica valoración o condescendencia? A estas preguntas (planteadas desde ejes como la difusión y los criterios de canonización) se le suele sumar otra que atañe a los textos en sí: ¿hay realmente una escritura femenina diferente de la otra, la escrita por varones? ¿Tiene marcas textuales específicas objetivas que permiten sostener que existe de verdad, no ya como estrategia de posicionamiento sino como objeto de estudio que puede recortarse atendiendo al género? ¿No es la literatura una sola, la escriban hombres o mujeres?

Varias veces me encontré dando respuestas a estas preguntas, es curioso ver que el tiempo las modifica un poco, las enriquece. Por eso, por discutido que esté el problema, siempre es interesante volver a examinarlo.

Empecemos por los cuestionamientos contra el gesto de difundir y valorar la literatura escrita por mujeres, aislándola en carriles exclusivos. Es un claro caso de lo que se llama “discriminación positiva”, una acción sociocultural que tiene desventajas, aunque me sigue pareciendo evidente que las ventajas son mayores. En efecto, discriminar positivamente deja entrever que la literatura femenina sería algo “raro”, “inusual”, que no se junta con “la otra” literatura, y encierra en un corral (de oro pero con rejas) los textos femeninos, generando una lógica por la cual no se imponen por resultar “buenos” a quienes leen sino porque los sujetos que crearon esas obras pertenecen a una comunidad subalterna. Sin embargo, al mismo tiempo que hace eso, la discriminación positiva difunde y ofrece una oportunidad de mostrar que estos textos existen, de concitar atención y poner a prueba sus valores. La discriminación positiva ha aportado a las escritoras muchas oportunidades “defectuosas” de publicar, en una sociedad donde no había casi ninguna. Es una decisión que siempre actúa a la larga como el disparador que empieza a permitir la integración de los grupos relegados, algo que, a partir de esas medidas, ocurre cada vez con mayor naturalidad y democracia.

La discriminación positiva crea las condiciones para desaparecer, para no precisar ya existir. Para dar un ejemplo que me parece indiscutible: en 1998, cuando el parlamento argentino aprobó la ley de cupos gracias a la lucha y alianza transversal de mujeres de todos los partidos con representación parlamentaria, eran muy pocas las mujeres protagonistas de la política. Varios explicaron que era discriminatorio no permitir que ellas pelearan por sus puestos de igual a igual en las listas electorales y que lo democrático sería confiar en su capacidad de subir por sus propios méritos y no porque una ley obligara a hacer un 30% de lugar. Quince años después es evidente que los argumentos a favor de la ley de cupos eran correctos: aquella declarada igualdad de oportunidades que esgrimían los opositores

* Elsa Drucaroff nació en Buenos Aires en 1957. Es escritora y docente, profesora de Castellano, Literatura y Latín (ISP Joaquín V. González) y Doctora en Ciencias Sociales (Universidad de Buenos Aires). Investiga y enseña en Filosofía y Letras (UBA) y colabora ocasionalmente en revistas y suplementos literarios. Es autora de las novelas *La patria de las mujeres* (1999), *Conspiración contra Güemes* (2002), *El infierno prometido* (2006) y *El último caso de Rodolfo Walsh* (2010); y del libro de relatos *Leyenda erótica* (2007); algunos relatos suyos han sido incluidos en diversas antologías. También ha escrito los libros de ensayo *Mijail Bajtín. La guerra de las culturas* (1996), *Arit, profeta del miedo* (1998) y *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura* (2011). Dirigió *La narración gana la partida. Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Vol. XI (2000). Además, compiló y prologó la antología *Panorama Interzona. Narrativas emergentes de la Argentina* (Interzona, 2012). Ha sido traducida y editada en el extranjero. Publicó más de un centenar de artículos literarios en revistas académicas y masivas, dio cursos y charlas en universidades latinoamericanas, europeas y norteamericanas y trabajó en radio como comentarista cultural.

era una ficción, ya que la intervención legal permitió que aparecieran a velocidad inaudita dirigentes políticas de todas las ideologías e intereses, que antes no hubieran llegado y que, se opine de cada una lo que se opine, hoy ocupan lugares fundamentales no porque haya que hacerles un 30% de espacio sino por su propio, indiscutible peso. Si cuando empezó la vigencia del cupo femenino hubo que salir a buscar mujeres para llenar las listas, hoy el número obligatorio se alcanza naturalmente. La ley obligó a los hombres a permitir que las capaces sobresalieran y a las mujeres, a dejar de refugiarse cómodamente en la discriminación para justificar su relegamiento, su timidez o incluso su cobardía a la hora de encarar una lucha que exige levantar la voz, pelear poder frontalmente, dejar de quejarse, todas actitudes que el estereotipo de género condena. No se trata de que hoy existen más mujeres capaces que antes sino de que hay un sistema nuevo que a ellos les exige compartir las oportunidades y a ellas, aprovecharlas.

Del mismo modo, en las últimas dos décadas hubo formas de discriminación positiva que cambiaron el panorama para la literatura escrita por mujeres. Por un lado, se publicaron muchas páginas exclusivamente dedicadas a esta producción literaria. Por el otro, surgieron géneros literarios específicamente signados por los cambios sociales de la situación femenina que tuvieron enorme éxito de mercado. Apareció una nueva novela histórica, enfocada desde la perspectiva de lo íntimo, la esfera privada, antes relegada al silencio, apareció un género —el *chicklit*— que pone en primer plano la experiencia femenina urbana de cierta clase media y alta en relación con la inestabilidad afectiva. Estas colecciones fueron escritas predominantemente por mujeres que probaron su eficiencia en el mercado, su capacidad de escribir y vender como escribieron y vendieron los escritores de policiales o de ciencia-ficción durante el auge comercial de esos géneros (donde hubo también algunos nombres importantísimos de mujeres), y probaron también que —aún en una versión degradada y superficial— las perspectivas femeninas para mirar al mundo se habían vuelto una demanda en el mercado. Es cierto que hay pocos títulos de interés en la novela histórica de moda en los noventa o en el *chicklit*, es cierto que ni siquiera esas pocas obras consiguen prestigio y apoyo por parte de la crítica, casi nunca dispuesta a bucear más allá de sus prejuicios, y sin embargo el fenómeno fue positivo. Nos permitió entrar en el mercado editorial de otro modo, si esas novelas no fueron leídas por la crítica, sí lo fueron por editores y editoras que valoraron lo que había que valorar y nos abrieron caminos para publicar en esas o en otras colecciones. Si en estos años María Rosa Lojo logra publicar *Bosque de ojos* (un libro tan bello como poco comercial) en una editorial importante es porque en los noventa publicó la novela sobre Manuelita Rosas *La princesa federal*, una de las pocas joyitas que produjo la “nueva novela histórica”.

El cambio de nuestro lugar en el oficio literario generó de hecho un número de escritoras visibles inédito en cualquier momento anterior de la Argentina. Y como siempre, cuanto más ancha es la base de la pirámide más posibilidades hay de que surjan talentos reales, descollantes, en su tope.

Estos y otros factores hacen que hoy haya un número asombroso, inédito, de escritoras de diferentes generaciones, que entre ellas haya una significativa cantidad de obras sumamente interesantes que logran publicarse y que algunos de los nombres más relevantes estén entre las más jóvenes. Entonces, la pregunta sobre la necesidad de seguir publicando en diversas formas antologías literarias femeninas precisa hacerse de nuevo. Porque cada vez es menos cierto que no se publican mujeres, ni se las lee, ni se las toma en serio. Ganan una enorme proporción de los concursos literarios conocidos, salen elegidas repetidamente como autoras de los “libros del año” que la crítica y el periodismo votan cada diciembre, ocupan centímetros antes inexistentes en los suplementos culturales, todas pruebas de que gradualmente se empiezan a leer como debe ser: simplemente por lo que escriben, sin prejuicio ni condescendencia, olvidando a la hora de valorar si son mujeres u hombres.

Hebe Uhart, por ejemplo, disfruta de lo que no disfrutó Silvina Ocampo: ser tomada muy en serio por la academia y el periodismo cultural más prestigiosos pero ahora, cuando está viva. Trabajó varias décadas en la sombra, acumulando libros que la mayor parte de la crítica no se dignó a leer, y ya desde fines de los años '90 disfruta su merecida y creciente gloria. Otras escritoras de las generaciones mayores siguen injustamente en la sombra

o no terminan de ser tomadas en serio pese a tener una obra estupenda, pero la joven Samanta Schweblin ya tuvo la fortuna de vivir tiempos mejores y ni siquiera debe esperar a envejecer: se la considera la mejor cuentista de su generación, tal vez uno de los mejores vivos de Argentina, y esta vez el genérico gramatical masculino no es falsamente universal, refiere *verdaderamente* a varones y mujeres. Nombres como Alejandra Laurencich o Samanta Schweblin ingresan por derecho propio a la tan rica tradición argentina del cuento mientras la notable y sólida producción cuentística de Angélica Gorodischer, María Luisa de Luján Campos o Ana María Shúa no tienen la repercusión que merecen. Este panorama ambiguo pero mucho más promisorio que antes replantea el sentido de seguir haciendo antologías de textos escritos por mujeres.

Personalmente, creo que sigue siendo necesario. Porque como se ve, las contradicciones y vacilaciones persisten. Todavía hay sexismo en muchas formulaciones concretas de la crítica: periodistas culturales que ironizan impunemente en una columna sobre el escote de una escritora; estudiantes de Letras blogueros que admiran el cinismo y la maldad de la enorme literatura de Fogwill pero critican la de Pola Oloixarac (que se atreve en su novela *Las teorías salvajes* a la voz fría, la crueldad, la exhibición de capital simbólico e inteligencia y el sarcasmo políticamente incorrectos), entonces la acusan de escribir “un libro sin amor”; blogueros que nos cuentan si la chica que escribió la novela es linda o fea. Todas esas formulaciones no pasan un test elemental (¿escribirían lo mismo de un escritor hombre? ¿Serían sus afirmaciones tomadas con tanta complacencia en ese caso?). Y todavía vemos muchas antologías, paneles y programas de literatura que se arman olvidando con toda naturalidad que existen escritoras, o se incluye cortésmente a una, a lo mejor a dos, así como el grupo de la serie de TV *Misión Imposible* incluía a un negro: su *touch* democrático.

Pero además las antologías son necesarias porque el otro problema, el de si existen marcas femeninas en la textualidad escrita por mujeres, es un asunto cada vez más vigente.

Ojos otros

Es curioso: a medida que se naturaliza la idea de que la literatura es una sola y hay que juzgar la de las mujeres con igual rigor y reconocimiento que la de los hombres, los imaginarios femeninos logran desplegarse en los textos con mayor especificidad, con mayor impudicia y originalidad. La legitimidad que adquieren las escritoras otorga una libertad creativa que antes no existía y entran a la literatura temas y formas antes impronunciados. Porque si bien no hay marcas esenciales, objetivas, ahistóricas que permitan caracterizar una literatura como femenina, sí existe lo que la crítica feminista llama “mirada femenina” y esos puntos de vista nuestros son en buena medida *otros* modos de mirar.

“Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo”, proponía Alejandra Pizarnik, dibujando un punto de vista de infinitas posibilidades que, por dar un ejemplo, el fragmento de Fernanda García Lao aquí seleccionado retoma a su manera. Antes, Virginia Woolf se preguntaba cuántas cosas entendieron y pensaron las mujeres mientras caminaban de la cocina al salón, sirviendo el café a los políticos y empresarios que discutían y decidían en el living los destinos del mundo. Desde ese costado se ven cosas que no se ven cuando se está ejerciendo el poder en el centro de la escena; esa lateralidad tiene hoy enorme productividad estética porque si bien no es nueva, está hablando públicamente por primera vez, está semiotizando perspectivas que la literatura no había semiotizado.

No es obligatorio que cuando una mujer escribe utilice esta mirada femenina y tampoco es forzoso que quien la logra tenga genitales de mujer, pero si se nace mujer, si se crece y se experimenta el mundo y la cultura desde ese lugar social, esa mirada surge con mayor espontaneidad y es relativamente fácil encontrarla: basta no dejarnos aturdir por lo que el discurso patriarcal dice que somos.

Por eso, la mirada femenina no es una fatalidad signada por la biología ni es una esencia ahistórica: es una opción estética que subraya de algún modo el conflicto de poder de los géneros y la crítica debe investigarla cada vez. Es algo que quienes escriben pueden o no plantearse conscientemente pero, independientemente de si se la plantean o no, es algo que pueden o no conseguir. En las últimas décadas del siglo XX se pusieron

de moda ciertas teóricas que, como Hélène Cixous, creyeron que la mirada femenina se atrapaba con procedimientos concretos: Cixous señaló la sintaxis discontinua, quebrada, la irracionalidad, la multiplicidad en los puntos de vista, las voces viscerales del cuerpo y otros recursos textuales como garantes de la escritura femenina. El sustento teórico que justifica estos rasgos pasa por las brillantes relecturas del psicoanálisis y la filosofía que emprendiera Luce Irigaray en los años '70 y no se trata de negarlo, ni de negar que esto no tienda a aparecer en cierta escritura femenina. En esta selección, por ejemplo, podemos ver algo de lo plural, contradictorio e irracional en el imaginario de García Lao, cuya obra trabaja a menudo con el desborde corporal, los cuerpos alienados de sí, multiplicados, inmanejables, las voces desdobladas, ilógicas. Pero otras mujeres trabajan recursos diametralmente opuestos y su mirada femenina es también muy fuerte. Por suerte la corriente creativa no hace caso de los preceptos de la crítica y buena parte de las escritoras hace literatura como se le da la gana, corresponda o no a lo que dijo Cixous.

Pero además, como planteé en *Los prisioneros de la torre*, la mirada femenina, que fue una toma de posición consciente para varias escritoras de mi generación o mayores, es hoy en muchas jóvenes algo espontáneo (no necesariamente producido con conciencia política de género, aunque de hecho ésta aparezca en la lectura), un elemento más que no se busca programáticamente. Y esta libertad permite (una vez más) paradójicamente, que las perspectivas femeninas aparezcan del modo más original y pueblen de gestos inusuales la literatura.

Así Selva Almada comienza publicando sus extraordinarios poemas de *Mal de muñecas* (donde está el significativo "Matemos a las Barbies"), textos donde explora juguetona pero críticamente la alienación que produce el corset del género, mas abandona luego esa tematización específica para permitir que la mirada femenina fluya por su cuenta, no tan específicamente ligada a tramas o argumentaciones, que aparezca como un ingrediente más por ejemplo en una semiotización diferente del paisaje del Litoral. La naturaleza en Almada tiene rasgos que no se encuentran en otras escrituras. Ya se veía en su primera novela, *Niños*, y también se ve en el fragmento aquí antologado, donde leemos:

"Al pasar, el Negro va tocando los troncos, las cortezas sueltas como la sangre seca de una herida, el musgo que crece sobre algunos, un suave manchón de vello púbico."

Esta y otras imágenes construyen el paisaje como cuerpo que roza, crece, es tocado y se deja tentar por el Negro que lo penetra. También ocurría de otro modo en la escritura de *Niños*, más lírica, por ejemplo en esta cita:

"El último verano que pasé con él, la delicada ampolla que contenía la infancia se rompió, la sentí quebrarse adentro mío, justo acá, un ligero dolor físico, un retorcijón en las tripas. La infancia se me fue, con restos de sangre, por la entrepierna."

Contar con nostalgia y hasta dolor el final de la infancia es un tópico de la literatura masculina. *Niños* lo retoma pero aporta a ese quiebre la contundencia de la carne. Como señala Luce Irigaray, las mujeres tenemos una conciencia diferente de los ciclos temporales porque las etapas (fin de la virginidad, menstruaciones, embarazos, menopausia) se inscriben en nuestros cuerpos de un modo ineludible, a diferencia de los ciclos en los varones. Esto construye otra idea del tiempo y lo histórico, que se pone en una relación con el cuerpo indiscernible. Almada hace del pasaje infancia-pubertad un quiebre carnal que empieza como metáfora clásica, donde la infancia se rompe como una ampolla pero ese quiebre está contado connotando el desgarramiento del himen que ahora está más pronto que antes a romperse. La metáfora termina rompiendo su inherente abstracción para señalar el otro momento brutal del pasaje: la menstruación. Y así, el dolor y la sangre se vuelven metonimia de esa etapa terminada.

Si la cultura patriarcal considera a las mujeres más cuerpo que razón, nosotras podemos hacer de esa condena un plus de saber y usar la adquirida facilidad para conectarnos con lo corporal para escribir (para pensar) de otro modo el mundo. Asumimos así la enunciación pública que exige la literatura (un gesto que, como muestra Sigfried Weigel, implica para nosotras, las escritoras, un riesgo mayor que el que asumen los hombres) para revelar perspectivas nuevas. El neorregionalismo de Selva Almada debe llamarse femenino, pero no por discriminación positiva ni porque quien lo escribe sea mujer sino porque realmente consigue una conexión con la naturaleza y un paisaje que antes, así, no habían sido escritos.

Sin embargo, sería un error grave volver precepto lo que en Selva Almada es un ejercicio de libertad y determinar que el imaginario carnal con el que construye sus metáforas es requerimiento de una escritura de mujer, y condenar a quien no sigue ese recurso. En mi opinión, la crítica que quiera trabajar la literatura desde el género debe andar humildemente *detrás* de lo que se escribe, acompañar lo que va surgiendo y renunciar a hacer del oficio social de la lectura reflexiva una suerte de ciencia con verdades esenciales, preceptivas y autoridad para señalar los procedimientos en abstracto. Ningún procedimiento es en sí mismo bueno o malo en arte, todo depende del contexto y hasta del momento de lectura, porque si se ha vuelto una receta, deja de funcionar. Lo que hace Almada es muy interesante ahora, pero otras mujeres hacen otras cosas que también son novedosamente femeninas, en el sentido en que lo estamos definiendo: el punto de llegada de una mirada que alumbró con contradicciones la diferencia antes oprimida (una mirada “bizca”, sugiere Sigfried Weigel), antes públicamente impronunciable, una mirada que exhibe las incompatibilidades entre lo que se espera de una y lo que una siente como verdades profundas o rebeldía que apenas se abre paso desde el fondo de sí misma. Esto aparece con una escritura diametralmente opuesta a la de Almada en ciertas narradoras realistas, cuidadosamente contenidas y concisas que toman de narrativas como la norteamericana (Carver, Cheever, Flannery O’Connor) la enseñanza de contar sin explicar, de generar clima alrededor de detalles y momentos pequeños, de no subrayar eso que los formalistas rusos llamaban la “motivación”, los encadenamientos causa-efecto que tanto gustaba la narrativa decimonónica de poner en foco. Así ocurre (entre otros casos) en los cuentos de Patricia Suárez y también en el fragmento de esta antología donde Mariana Dimópulos consigue una voz narradora femenina lacónica que deja en el misterio todas sus motivaciones y, en cambio, se ocupa con contundencia de la creación de climas. Su narrativa entra en una tendencia bastante representativa en la nueva narrativa argentina escrita por hombres y mujeres, pero su mirada femenina pasa precisamente porque el clima que acá se crea es disruptivo respecto de lo que espera el sentido común que escriba una mujer.

Las mujeres, se sabe, quieren casarse y tener hijos; las mujeres, se sabe, admiran a los “hombres de libros” y respetan con veneración su filosofar; las mujeres, se sabe, nacieron para esperar a sus hombres mirando el río y no para que ellos las esperen ya que se fueron nadando, ágiles y sin dar explicaciones ni a ellos ni al lector, y no quieren volver. La sutileza con que está construido el fragmento dibuja el clima de encierro e insatisfacción primero y después desautomatiza la usual dramatización de la vida sexual femenina como algo ansiado, trágico, extremo, para construir sin alharacas una serena disposición a la coyuntura, a la ocasionalidad, que también va en contra de lo que los prejuicios esperan.

También va en contra de lo esperado el trabajo con el humor y la insolencia, algo que reaparece en la narrativa de Natalia Moret y que también está en el texto acá elegido. Era tradicional estigmatizar a las mujeres como seres carentes de sentido del humor, plantear que no teníamos ironía y escribíamos con solemne cursilería. Toda la obra de Silvina Ocampo fue malinterpretada por la crítica porque no aceptaba sus chistes. Que las críticas fueran a veces mujeres no cambiaba las cosas: como se ha dicho, asumir la mirada femenina no es automática consecuencia de ser mujer y no es nuevo afirmar que los grupos opresores consiguen convencer a los grupos oprimidos de que se identifiquen con el amo y se desprecien entre sí. Si Silvina Ocampo tuvo que esperar a sus últimos años para que se entendiera la ironía y la crueldad bizarra de su imaginario y se considerara a esos ingredientes virtudes originales, las escritoras jóvenes pueden ejercitar todas estas cosas espontáneamente e incluso meterse, como Natalia Moret, con los grandes varones del canon literario nacional para ironizar sobre sus relaciones con las mujeres, en un gesto doblemente divertido e insolente porque se burla como escritora nueva y todavía no canonizada de los escritores indiscutibles, pero además se burla como mujer de los absurdos pactos de amistad masculina.

Para bien y para mal, para alumbrar formas y temáticas nuevas o para incursionar en recetas antiguas que antes eran solamente territorio de varones, para subrayar relaciones inéditas con el saber o la tradición literaria o para repetir con eficacia los gestos de soberbia y esnobismo intelectual que antes solamente ellos exhibían, para explorar en imaginarios

irracional y marginado o para asumir abiertamente tópicos ya consagrados de la literatura, para no subrayar problemáticas específicamente femeninas o para encararlas, las escritoras jóvenes entran hoy a la literatura, en su mayoría, sin gestos especialmente programáticos, ejercen con espontaneidad su reciente derecho aunque ese derecho no sea siempre, todavía, tan reconocido como debiera.

Ese corrimiento en nuestras posiciones enunciativas produce también corrimientos en la literatura masculina. En *Los prisioneros de la torre* mostré cómo los escritores de las generaciones de postdictadura exploraban nuevas formas de ser varón, de mirar como varón, transformaciones que vienen produciendo los enormes cambios en el Orden de Géneros de las últimas dos décadas, signadas por un lado por la progresiva legitimidad que señalamos para la diferencia femenina (un problema que ahora tiene derecho a pronunciarse y reconocerse en sus infinitos y complejíssimos matices), y por el otro por la progresiva legitimidad de las sexualidades no heterosexuales, también con sus especificidades y heterogéneos acentos. Tal vez una antología como ésta pueda complementarse con una que seleccione entonces fragmentos de escritores sensibles a una mirada de género desplazada de la convencional, escritores que hacen algo antes impensable: preguntarse por la masculinidad.

Porque como señala Idelber Avelar, que aparezca la pregunta por la masculinidad en la literatura es un síntoma. La masculinidad no era una pregunta. El amo no tiene por qué definirse e interrogarse si nadie lo cuestiona. Ha aparecido este interrogante porque los enormes terremotos que sufrió el Orden de Géneros con las luchas y conquistas feministas y las luchas y conquistas de lesbianas, gays, travestis, transexuales y bisexuales no pueden no afectar lo que se escribe. En ese sentido la literatura se va dibujando como un objeto de estudio nuevo donde el factor género deja de ser solamente una necesidad afortunadamente recesiva de la discriminación positiva para volverse una exigencia clave para la comprensión del arte que hoy estamos produciendo.

RESUMEN

Este dossier articula una serie de colaboraciones de escritores y escritoras argentinos contemporáneos (Abbate, Almada, Becerra, Dimópulos, García Lao, Jarkowski, Kohan, Moret, Oloixarac, Pérez, Vitagliano) desde una perspectiva crítica que se plantea, de un lado, trazar algunos tópicos o problemas de la narrativa argentina actual y, del otro, relevar las transformaciones detectadas en ese campo en los últimos años, así como las posibles alteraciones en las formas de producción, circulación y consumo literario. En este contexto, apelando a la destreza crítica de Elsa Drucaroff, el dossier ofrece también un espacio de reflexión sobre un problema cada vez más vigente: la existencia de marcas femeninas en la textualidad escrita por mujeres.

Palabras clave: narrativa argentina actual – mercado – edición – literatura de mujeres – crítica literaria

ABSTRACT

This dossier is composed of a series of contributions by contemporary male and female writers from Argentina (Abbate, Almada, Becerra, Dimópulos, García Lao, Jarkowski, Kohan, Moret, Oloixarac, Pérez, Vitagliano), adopting a critical perspective which aims to –on the one hand– trace some topics or problematic issues present in current Argentinian narrative and –on the other– outline the main transformations observed in such field in the last years, as well as possible changes in the forms of literary production, circulation and consumption. In this context, by appealing to Elsa Drucaroff's critical skills, the dossier also offers a space of reflection on an issue ever more prevailing: the existence of female marks in women's textuality.

Key words: contemporary Argentinian narrative – market – printing – women's literature – literary criticism

PRESENTACIÓN

AIMÉ CÉSAIRE: PIEL NEGRA, MÁSCARA NEGRA

Francisco Aiello*

En 1907, Pablo Picasso suscitó reacciones adversas al dar a conocer en París *Les demoiselles d'Avignon*, cuyas cinco figuras femeninas se constituyen a partir de trazos deformantes que ostentan una ruptura con el academicismo imperante en la época. Los rostros de las mujeres situadas a la derecha incrementan el desconcierto por el carácter brusco de sus cortes, por su tamaño y por su colorido, al punto que se insinúa que se trata de máscaras. Si bien no hay certeza sobre el origen del modelo que tomó Picasso, es sabido que este artista estaba familiarizado con piezas venidas de África, gracias al museo Trocadero y a las colecciones privadas de Matisse y Derain. De manera que puede reconocerse en *Les demoiselles d'Avignon* un signo emergente del interés por las culturas primitivas que, a principios del siglo XX, se instalaba en Europa.

La creciente atracción por el África dio lugar a manifestaciones culturales que, durante el período comprendido entre las dos Guerras Mundiales, surgieron desde distintas disciplinas, pues –además de las artes plásticas– la literatura y la etnografía europeas contribuyeron en el socavamiento de la consensuada imagen de un continente signado por el salvajismo y el atraso atribuidos por el discurso racista. Por otra parte, en tanto París se mantenía firme en su lugar de capital mundial de las letras –según la fórmula de Casanova–, congregaba allí a personalidades de la cultura venidas de otros países de Europa, pero también de toda América y del África.

Cuando en 1931 Aimé Césaire (1913-2008) dejó atrás su paupérrima Martinica, resultó flagrante el contraste con la vida cultural de París, donde permaneció durante casi una década con el propósito de adquirir una formación académica en instituciones de máximo prestigio, como el liceo Louis-le-Grand y la École Normale Supérieure. Apenas llegado a la ciudad, Césaire tuvo contacto –y rápidamente trabó una amistad que no se interrumpiría– con el senegalés Léopold Sédar Senghor. Este encuentro, así como ese marco en el cual era posible conocer expresiones de la cultura africana implicaron la oportunidad de descubrir el continente desde donde sus ancestros habían sido llevados hasta las Antillas en calidad de esclavos. La relevancia del contacto con Senghor ha sido reiterada en numerosas oportunidades a lo largo de la trayectoria de Césaire, quien de hecho insiste sobre esta cuestión durante las entrevistas concedidas a Isabelle Constant, publicadas por primera vez en 2006 y cuya versión castellana forma parte de este dossier.

Distintas publicaciones de efímera existencia en los años 30 ofrecen un testimonio de la confrontación de los estudiantes antillanos y africanos de expresión francesa con los complejos de inferioridad internalizados por la empresa colonial, la cual encontraba su legitimación en el discurso racista que emergía de distintas ciencias desde fines del siglo XIX. Entre esas revistas cabe destacar *L'Étudiant noir*, de la cual se conservan solamente los números 1 y 3, aparecidos respectivamente en marzo y en mayo-junio de 1935, pues se encuentran extraviados los otros tres números que se cree tuvo la publicación. Órgano de la Asociación de Estudiantes Martiniqueños en Francia (presidida por el joven Césaire), esta pequeña revista supuso un espacio de discusión en el cual se polemizaba con los comunistas franceses y con el grupo nucleado en la predecesora revista *Légitime défense*, quienes incluían ya los conflictos raciales entre los de clase. Césaire, una de las plumas

* Es Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se desempeña como docente en el Departamento de Letras. Actualmente lleva adelante una investigación posdoctoral en el marco de una beca del CONICET, bajo la dirección de la Dra. Aymará de Llano. Se especializa en la literatura del Caribe francófono. Ha participado en numerosas reuniones científicas y publicado artículos en revistas especializadas del país y del exterior. Recientemente participó del volumen colectivo *Moradas narrativas. Latinoamérica en el siglo XX* (Editorial Martín, 2012).

conspicuas de *L'Étudiant noir*, consideraba que la concientización racial era primordial: antes que comunista, había que ser negro. De hecho, el tercer número de la revista cuenta con un texto de Césaire –el cual integra este dossier, gracias a la traducción de Florencia Bonfiglio– en el cual se registra por primera vez el neologismo *négritude*, aun cuando su surgimiento obedezca a las discusiones mantenidas por el grupo a cargo de la revista. Frente a las alternativas *noir* –adjetivo cromático meramente descriptivo– y *nègre* –vocablo peyorativo que aludía a los afrodescendientes–, optar por la segunda para forjar la idea de *négritude* implicó un posicionamiento combativo contra los ataques racistas al invertir la carga negativa en una afirmación identitaria, que asimismo se distanciaba de las distintas perifrasis empleadas en la época para evadir la palabra negro.

Sin embargo, el más célebre poema del martiniqueño, *Cahier d'un retour au pays natal*, presenta una caracterización más desarrollada de la noción de *négritude*. Este texto, cuya redacción se inició en 1935 durante unas vacaciones de Césaire en Yugoslavia, se publicó por primera vez en la revista *Volontés* en el año 1939, cuando su autor emprendía el regreso a Martinica, justo antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial, lo que implicó además que su poema pasara desapercibido. Fue gracias a un encuentro azaroso que el *Cahier* alcanzó su merecida notoriedad, deudora de la escala que debió hacer André Breton en Martinica durante su viaje a los Estados Unidos. Es conocida la anécdota –quizás narrada con mayor detalle por Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant en *Lettres créoles*–, según la cual el fundador del surrealismo se encontró –mientras elegía un lazo para su hija en una mercería– con un ejemplar de la revista *Tropiques*, fundada por Césaire y René Ménil en 1941. Allí se había publicado poesía de Césaire, la cual suscitó tal interés en Breton que éste solicitó un encuentro con el autor, cuyos méritos poéticos destacó en “Un grand poète noir”, texto que ofició de epílogo a la versión bilingüe francés-inglés del *Cahier* que el fundador del surrealismo alentó en 1947 desde Nueva York.

Mientras que la fama internacional en tanto poeta se incrementaba –y siguió confirmándose a través de una producción poética prolongada durante varias décadas hasta *Moi, laminaire* de 1982–, Césaire emprendió su extensa actividad política, la cual desarrolló como alcalde de Fort-de-France (1945-2001) y como diputado ante la Asamblea Nacional (1945-1994). De su dilatada participación parlamentaria sobresale la sanción de la ley de “departamentalización” en 1946, mediante la cual Martinica, Guadalupe, Guayana y Reunión –isla del Océano Índico– trabaron nuevo vínculo con Francia al asumir el rótulo político-administrativo de “departamentos ultramarinos”. Esta normativa instaló una controversia con los sectores de vocación independentista, lo que obligó a Césaire a insistir en sus argumentos incluso en entrevistas ofrecidas más de medio siglo después de la aprobación de la ley, como puede observarse en la que le realiza Isabelle Constant –incluida en este dossier–, pero también en aquella a cargo de Françoise Vergès publicada en el volumen *Nègre je suis, nègre je resterai* de 2005.

El desempeño como *homme politique* ha instado a una morigeración de su figura entre las generaciones posteriores, en tanto suele encomiarse el gesto de reivindicación del hombre negro al tiempo que se objeta su labor de diputado-alcalde. Los escritores que a fines de la década de 1980 se agruparon bajo el credo estético-político de la *créolité* –Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant– son representantes cabales de esta posición, puesto que se reconocen “hijos de Césaire” sin que tal filiación obste el señalamiento de su desatención a la cultura martiniqueña, en particular a la lengua *créole*. Ha sido Confiant quien le dirigió severas críticas ampliamente desarrolladas en su libro *Aimé Césaire. Une traversée paradoxale du siècle* (1993). La llamada “Lettre d'un homme de trente ans”, que Confiant publicó por primera vez en 1982 y cuya traducción ofrecemos en este dossier, es un documento elocuente de la actitud disidente del joven intelectual que pretende socavar los pilares del campo intelectual en el que busca insertarse. Este texto de formato epistolar critica a Césaire por su indiferencia frente a los distintos movimientos políticos y sociales tanto de Martinica como de Guadalupe, los cuales reclamaban mejoras en el nivel de vida de los isleños –en particular, en lo referido a las condiciones laborales–, aunque también la independencia respecto de Francia. Asimismo, la denuncia de Confiant apunta contra la represión de las manifestaciones populares comandadas desde la administración metropolitana.

La situación política internacional de los años sesenta, que asistió a la independencia de numerosos países africanos, motivó la producción dramática de Césaire, en tanto el teatro permitía una ampliación del público impensable a través de la poesía caracterizada por el hermetismo. Las piezas del tríptico insisten en el drama de la situación colonial que ha sometido al hombre negro. Las dos primeras –*La tragédie du roi Christophe* (1963) y *Une saison au Congo* (1966)– recrean respectivamente el momento histórico posterior a la independencia de Haití –declarada en 1804– y del Congo que tuvo lugar en 1960. Si estas dos obras se refieren explícitamente a los ámbitos antillano y africano, *Une tempête* –reescritura de *The tempest* de Shakespeare– alude de manera oblicua a los conflictos propios de los afroamericanos; a través del contrapunto entre los personajes Calibán y Ariel puede advertirse la resonancia de los debates entre las posiciones antagónicas de Malcolm X y Martin Luther King en los Estados Unidos. Parte de esta producción dramática fue tempranamente volcada al castellano, gracias a la tarea de la escritora española Carmen Kurtz, quien en 1971 dio a conocer sus versiones de *La tragedia del rey Christophe* y de *Una tempestad* a través del sello catalán Barral.

A 50 años de la primera publicación de *La tragédie du roi Christophe*, incluimos el artículo “Aimé Césaire: de la negritud a la visión transcultural del mundo” de Josias Semujanga, quien vincula el texto dramático con el contexto de producción aunque la historia, como sabemos, se sitúa en las primeras décadas del siglo XIX, cuando la nación haitiana se dividió en un reino al norte y una república al sur –con Alexandre Pétion como presidente–, tal como la propia pieza informa en la primera escena del Acto I. Semujanga lee la pieza como una voluntad de construcción de un patrimonio propiamente negro, el cual se compone de elementos provenientes de distintas tradiciones culturales –como el rey dios yoruba Shango o la misma forma de la tragedia griega–, de los que Césaire se apropia integrándolos.

La cuestión colonial también resultó ineludible en la producción ensayística de Césaire, tanto en su beligerante *Discours sur le colonialisme* (1950) como en su extenso trabajo histórico *Toussaint Louverture. La Révolution française et le problème colonial* (1960), consagrado al héroe de la Revolución haitiana. Sin duda el primero de ellos ha sido uno de los textos más leídos y citados de Césaire. Escrito por encargo de una publicación francesa de derecha, el manuscrito del *Discurso* fue rápidamente rechazado por el comité de lectura, por lo cual finalmente apareció en la revista *Présence africaine* en 1950 y se reeditó como libro en la editorial homónima en 1955. Entre sus ideas centrales cabe recordar que Césaire sostiene allí que, a causa de Hitler y del nazismo, Europa ha sufrido fronteras adentro el yugo de la barbarie al que ha sometido a los territorios colonizados. Además, el ensayo polemiza con intelectuales renombrados de la época, como Roger Caillois, pero especialmente con el psicoanalista Octave Mannoni, quien había publicado recientemente su estudio *Psychologie de la colonisation* dedicado a las relaciones entre colonizados y colonizadores en Madagascar.

También Frantz Fanon, alumno de Césaire en el liceo Victor Schœlcher de Fort-de-France, dirigió severas críticas a Mannoni en su libro *Peau noire, masques blancs*, el cual aprovecha las reflexiones del *Discours sur le colonialisme*, que aparece citado reiteradamente a lo largo del estudio –e incluso como epígrafe de la introducción–, poniendo en evidencia un homenaje y una filiación. Mientras a principios de siglo, Pablo Picasso –y otros artistas europeos– acudían a máscaras africanas en un afán de exotismo que confrontara con el arte oficial, Fanon denuncia en los años 50 la actitud de los hombres negros que, a causa del complejo de inferioridad internalizado, padecen la alienación producida por su firme voluntad de llevar una máscara blanca. La metáfora de la máscara condensa para Fanon el gesto mediante el cual los antillanos se empeñan en asimilarse a los franceses, asumiendo como propias su lengua y sus costumbres y negando la herencia africana. De alguna manera resuena en este planteo el perfil que Césaire traza en su texto de 1935 para el primer número de la revista *L'Étudiant noir* –incluido en este Dossier–, pues allí el autor arremete contra la asimilación de los negros, cuyo evidente signo exterior se condensa en las corbatas blancas y los sombreros hongo, atuendo que provoca la imagen distorsionada que los afrodescendientes perciben de sí mismos.

Se le ha criticado a Césaire su uso excluyente del francés en detrimento del *créole* –en sus escritos y su actividad pública, pues hacía uso de esta lengua sincrética en la vida cotidiana–, aunque hay consenso en el reconocimiento del avance sustancial que supuso su empeño en la reivindicación del hombre negro. De manera que no le cabe la impugnación de Fanon: Césaire no se encuentra entre los antillanos que portaron una máscara blanca. Césaire tempranamente se despojó de los estigmas que le había inculcado la educación colonial para asumir una máscara negra, no entendida como una forma de fingimiento, sino construida como reivindicación que celebra la piel negra en tanto signo exterior de la herencia cultural y de un sistema de valores provenientes del África.

Première Année... N. 1		Le Numéro : 1 franc		MARS 1934	
<h1>L'Étudiant noir</h1>					
Journal de l'Association des Étudiants Martiniquais en France					
Administration et Rédaction : 55, Boulevard Jourdan — Paris-14			ABONNEMENTS : FRANCE et COLONIES 12 fr. / ÉTRANGER 15 fr.		
<h2>SOMMAIRE</h2>					
I. — Questions Corporatives		Réflexions sur une réunion d'Étudiants Martiniquais.		Littérature antillaise. Un livre sur la Martinique, par L. SAINVILLE.	
LA QUESTION DES BOURSES, p. 1. par A. MAUCÉE.		II. — Les Idées et les Lettres		MULATRES... POUR LE BIEN ET LE MAL; par C. GRATIANT.	
COMMUNIQUE. Puisse-t-on nous entendre... par A. CHARPENTIER		NEGRIERIES. Jeunesse noire et assimilation, par A. CESAIRE.		III. — Avez-vous lu ceci ?	
VŒU : Est-ce bien l'homme qu'il nous faut ? par R. SAUPHANOR.		L'HUMANISME ET NOUS : R. Meron par L. SEDAR SENGHOR. Langage et Musique chez les Nègres du Congo, par H. EBOUE.		Simple questions à « Je Suis Partout », par L. SAINVILLE.	
A PROPOS DE L'ASSOCIATION, par G. MIDAS.		GUIGNOL QUOLOF, par PAULETTE NARDAL.		SPORTS, par C. BRANCHI. Sommaire.	



MI BOLÍGRAFO KATAROULO: ENTREVISTAS CON AIMÉ CÉSAIRE*

Isabelle Constant**

No es necesario presentar a Aimé Césaire pues es la gran figura de Martinica. Lo que caracteriza a estas entrevistas es que Césaire no se contenta con la opinión sesgada, sino que observa todas las facetas de un problema antes de ofrecer un punto de vista con todos sus contrastes.¹ El político conserva todo el respeto de los franceses y el afecto de los martiniqueños. Aimé Césaire representa siempre al pueblo martiniqueño. Su discurso revela que no habla en nombre propio, puesto que sólo el pueblo le interesa. En un momento en que Francia se interroga acerca de la colonización y la memoria de la esclavitud, Césaire sigue siendo el hombre a quien los políticos acuden en busca de aprobación. Su palabra y sus actos tienen suma relevancia, como lo prueba el reciente debate en torno de la enseñanza de la colonización en la escuela secundaria.² El artículo 4 de la ley del 23 de febrero de 2005 establecía que los programas escolares reconocían “el rol positivo de la presencia francesa en ultramar”. Siempre en el centro de la política martiniqueña, Césaire anuncia el 5 de diciembre de 2005 a través de un comunicado su decisión de no recibir al ministro del interior Nicolas Sarkozy durante su visita prevista a Martinica: “No acepto recibir al ministro del interior Nicolas Sarkozy porque, siendo autor del *Discurso sobre el colonialismo*, permanezco fiel a mi doctrina y anticolonialista acérrimo. Así, no sería capaz de sumarme al espíritu de la letra de la ley del 23 de febrero de 2005”.³ Gracias a este repudio y a las manifestaciones de distintas asociaciones y organizaciones políticas y sindicales de Martinica, la abrogación, primero rechazada por la mayoritaria UMP [Union pour un mouvement populaire] de la Asamblea Nacional, finalmente tuvo lugar, aunque más discretamente. El artículo en cuestión fue suprimido mediante decreto por el Consejo Constitucional: “No le correspondía a la ley escribir la historia”, declaró Jean-Louis Debré, Presidente de la Asamblea Nacional. La visita de Sarkozy a Césaire se produjo entonces el 10 de marzo de 2006, y en esa ocasión Aimé Césaire entregó, de manera muy simbólica, un ejemplar de su *Discurso sobre el colonialismo* dedicado al presidente del UMP. Así fue como el gobierno se reconcilió con Martinica. No obstante, Césaire advierte en estas entrevistas que se opone al uso de su persona para fines políticos. Incluso durante la visita de Dieudonné a Martinica,⁴ un encuentro televisado en el despacho de Aimé Césaire parece avalar todo lo que el actor ha podido y podrá decir.

* La versión original en francés “Mon Stylo Kataroulo: Entretiens avec Aimé Césaire” apareció en *Nouvelles Études Francophones*, vol. 21, 1 (Printemps 2006), pp. 9-20. Agradecemos a la revista y a Isabelle Constant la autorización para traducir y publicar esta entrevista.

** Isabelle Constant nació en Francia y estudió en la Université de la Sorbonne hasta que se trasladó a los Estados Unidos. Tras concluir sus estudios doctorales, enseñó en universidades de Oregon, Idaho, Australia y Martinica. Especialista en literatura francesa y francófona, es autora de *Les mots étincelants de Christiane Rochefort* (Rodopi, 1996), *Le rêve dans le roman africain et antillais* (Karthala, 2008) y co-editora de *Négritude: Legacy and Present Relevance* (Cambridge Scholars Press, 2009). Actualmente es docente de Literatura Francesa y Francófona en la University of the West Indies, Cave Hill, Barbados, representante del Conseil International d'Études Francophones para la región caribeña, directora del Cave Hill Film Society y colaboradora en *Nouvelles Études Francophones*.

¹ Mi primera entrevista con Aimé Césaire tuvo lugar el martes 25 de noviembre de 2003. La segunda, por la cual agradezco afectuosamente a mi amiga Christine Ayrault y en la que centro mis preguntas sobre Léopold Sédar Senghor, así como sobre la memoria de la esclavitud y el rol de la colonización, se desarrolló el 21 de marzo de 2006. Se transcriben aquí ambas entrevistas.

² Véase, al respecto, la carta abierta que Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau dirigieron a Nicolas Sarkozy –ministro del interior por aquel entonces–, la cual puede consultarse en *Katatay* N° 3/4, en traducción de Graciela Ortiz (N.del t.).

³ Cit. en “Appel à la mobilisation contre la visite de Sarkozy.” *Le Nouvel Observateur* 7750 (6 déc. 2005). <http://tempsreel.nouvelobs.com/politique/20051206.OBS7750/appel-a-la-mobilisation-contre-la-visite-de-sarkozy.html>

⁴ Se desató una polémica en Francia en 2004-5 a propósito de ciertas declaraciones antisemitas por parte de Dieudonné, un actor que, habiendo viajado para realizar un espectáculo y buscar apoyo en Martinica, fue agredido allí por jóvenes judíos. El episodio dio lugar a un clima de tensión y a opiniones antisemitas en Martinica.

Pero Aimé Césaire está cansado de las chicanas políticas. Con la inquietud de no repetirse una y otra vez, declara con razón: “Mi poesía habla por mí”.⁵

Mientras la poesía de Césaire, en especial el *Cuaderno de un retorno al país natal*, es la palabra que reveló el África francófona a sí misma y a sus independencias, en Martinica esta no fue comprendida ni tenida en cuenta, pues tampoco se enseñaba. Sin embargo, Césaire nos informa que la situación ha cambiado. El poeta y sus obras son redescubiertos. Cuando algunos lectores le preguntan por qué escribe, en ocasiones, de manera tan oscura, Césaire responde declamando “Atibon-Legba”,⁶ un poema de su amigo haitiano René Depestre. Aimé Césaire, exaltado cuando le preguntamos sobre su relación con Léopold Sédar Senghor, nos conduce por sus recuerdos y nos describe una amistad, que –vuelta legendaria por haberse trabado entre dos grandes hombres– se trata, ante todo, de una amistad muy simple entre dos jóvenes unidos por la experiencia y la sensibilidad. Aimé Césaire me recibe en su despacho decorado con objetos de arte africano en el primer piso de la antigua municipalidad de Fort de France, en compañía de su secretaria Joëlle.

Isabelle Constant: ¿Qué fue lo que más lo marcó durante su infancia en Martinica?

Aimé Césaire: Lea *Cuaderno de un retorno al país natal* y verá. Lo esencial está allí. Nací en el norte de Martinica y asistí a la escuela comunal como todo el mundo. Nací en un medio rural, en un medio que está en contacto permanente, casi diario, con el mundo campesino de la zona.

IC: Mis alumnos universitarios en Barbados (University of the West Indies) estudian *Cuaderno de un retorno al país natal* y *Una tempestad*; y se preguntan acerca del sentido del estribillo “au bout du petit matin” [al final de la madrugada] en el *Cuaderno*. ¿Qué significa?

AC: Estoy en un barco y llegamos a Martinica al final de la madrugada y, al tomar contacto con mi país, me invaden ciertos sentimientos, de los que doy cuenta. Si queremos dar un sentido a una expresión banal, llego a mi país, tengo la impresión de un mundo nuevo que surge ante mí y que me da la idea de una vida nueva imaginable.

IC: Puede entenderse bien por qué escribió *La tragedia del rey Christophe* y *Una temporada en el Congo*, ¿qué lo llevó a escribir *Una tempestad*, adaptación de *La tempestad* de Shakespeare?

AC: En aquel entonces, yo estaba en contacto con Jean-Marie Serreau y él me pidió una obra. Elegí la adaptación de *La tempestad* de Shakespeare. Dije, *La tempestad*, sí, pero lo que sería interesante, lo que me interesa es una tempestad particular: la tempestad de Martinica, lo que ocurre en mi país. Me pareció que ese título podría ser el símbolo de la pregunta que puede hacerse sobre mi país.

IC: ¿Qué encuentros fueron para usted fundadores, los más importantes de su vida?

AC: El encuentro con París, el liceo Louis-le-Grand y, sobre todo –para mí está conectado–, el encuentro con Léopold Sédar Senghor. Senghor es un amigo entrañable que conocí tempranamente. Fue por los años 1932, 1933. Senghor lo debe saber mejor, porque tiene una memoria sagrada. Llego a París, me dirijo a la periferia, a Cachan Bagneux; al día siguiente, tomo el tranvía hasta al Barrio Latino y voy a la calle Saint Jacques, al liceo Louis-le-Grand. Me inscribo en este liceo. Me había mandado mi profesor de historia y geografía, Eugène Revert, quien escribió un libro muy importante sobre Martinica, su tesis de doctorado. Cuando me preguntó “Césaire, ¿qué vas a hacer después del bachillerato?”, le dije “Lo mismo que usted, señor profesor”. Se rió y me dijo: “Si quieres hacer lo mismo que yo, ve al liceo Louis-le-Grand, entra en primero superior y todo va a ir bien, porque conozco al director, que fue mi compañero en la École Normale”. Y, al salir de la secretaría

⁵ Cit. en Aimé Césaire, *Nègre je suis, Nègre je resteraï. Entretiens avec Françoise Vergès* (Paris, Albin Michel, 2005, p. 13). Estas entrevistas con la historiadora Vergès conciden en varios puntos con mi entrevista a Césaire en 2003 y se las puede consultar con interés; véase, en particular su posfacio sobre el poscolonialismo, versión histórica del posmodernismo.

⁶ Atibon-Legba, en la religión vudú, es el dios de las encrucijadas y una figura esencial del panteón vudú, ya que pone en relación a los seres humanos y a las divinidades.

donde acababa de inscribirme, ¿con quién me encuentro? Léopold Sédar Senghor, que se me acerca espontáneamente. Él ya estaba en el liceo desde hacía uno o dos años. Estaba en *khâgne*, el segundo año, y yo en *hypokhâgne*, el primer año. No hay una diferencia sustancial; era el mismo curso repartido en dos niveles. Pero él era el experimentado y yo el recién llegado. Me da un abrazo y me dice: “Y bien, *bizut*” –tal como se denomina a los recién llegados en la jerga del liceo–, “¿tu nombre? ¿de dónde eres?”. Le respondo: “Aimé Césaire de Martinica”. Y él me dice: “Léopold Sédar Senghor de Senegal. Bien, serás mi *bizut*”. Se trata de un encuentro que es, para mí, extremadamente importante, porque ciertamente, llego a Francia, y el primer contacto que tengo, lo tengo con el África. Es determinante porque nos hicimos muy amigos, nos veíamos todos los días. ¿De qué hablábamos? De nuestros asuntos comunes, yo de Martinica, de las Antillas, él del África. Es muy importante para mí, verdaderamente una señal del destino. El segundo encuentro muy importante es el que tuve con André Breton. Diez o doce años después, casi al final de la Segunda Guerra. Él dejó Francia para ir a Estados Unidos. Hizo escala en Martinica. Permaneció casi un mes en residencia vigilada. Nos vimos todos los días. Yo había leído, como todo el mundo, poemas surrealistas, pero no lo conocía. Ese encuentro fue decisivo. Si el encuentro con Senghor fue el encuentro con el África, el encuentro con André Breton fue el encuentro con la poesía moderna, la poesía francesa.

IC: ¿Usted se considera surrealista?

AC: Me considero, sobre todo, martiniqueño y negro. Pero me di cuenta de que el surrealismo era muy interesante –mucho más interesante de lo que piensan los franceses– y de que para mí era una llave. Porque el surrealismo me indicaba que hay un yo superficial –por supuesto, vivimos en sociedad–, pero también está el yo real, que es el yo profundo, y la poesía vive precisamente del yo profundo. Para conocerse mejor, hay que ir más profundo de lo que se va en general, y la poesía es uno de esos medios privilegiados que nos revela a nosotros mismos. Eso es lo que me interesó del surrealismo. Sí, claro, yo soy un buen estudiante negro; es más o menos lo que piensan los estudiantes franceses. Pero Breton, sin saberlo, me enseñó a encontrar en mí al Negro fundamental, aunque él no lo sabía. Comprendí que eso era lo esencial. Es de lo que ha vivido mi poesía. Me ha dado la clave de mí mismo.

IC: Pero usted había escrito el *Cuaderno* antes de conocer a Breton...

AC: Usted sabe cómo es. Lo escribí antes. El surrealismo estaba en el aire. Pero Breton se sorprendió mucho cuando leyó ese libro; creyó que yo era surrealista. En otras palabras, yo hacía surrealismo sin saberlo. Era parte del espíritu del siglo. Y resulta que mi proceder, sin que lo supiera, coincidía con el proceder de los surrealistas. Y eso le interesó mucho a Breton.

IC: Para volver a Senghor, ¿cuáles son los puntos de vista que compartieron y las diferencias de opinión que pudieron tener?

AC: Lo que teníamos en común es evidente. Yo soy un negro que llega de Martinica. Veo a un negro que se me acerca. Soy muy sensible a eso. ¿Es martiniqueño? ¿guadalupeño? ¿africano? Estoy impactado por ver a un hombre de color. Llego a un país de blancos, voy al despacho del director que me recibe, me inscribo y el primer alumno que veo no es un blanco, sino un negro. Me sorprende mucho y enseguida él se aproxima, yo avanzo hacia él y nos abrazamos; resulta muy natural. No hay complicaciones. Convergamos que eso produce un *shock*. Estaba muy contento de ver a uno de los míos en un país que no es el mío.

IC: ¿El punto de vista común es, sobre todo, la *Négritude*?

AC: Nos tuvimos afecto y simpatía. Abrázame, eres mi hermano, y todo se vuelve sencillo. Hablamos sobre cosas banales de la vida en el liceo y después de literatura. Inevitablemente hablábamos del racismo y de lo que leíamos en el periódico. Hay temas candentes, que no pueden dejar de tratarse. Un negro nuevo que conoce a un negro experimentado. Cada uno presenta al otro su país y sus problemas, y buscamos las semejanzas, las diferencias. Intentamos determinar si podemos hacer algo juntos. Está

claro que hay discusiones y puntos de vista que coinciden y otros que son diferentes. Enseguida él entiende que la situación de Martinica es una cosa y que la situación de Senegal es otra. Nos interesamos por la cuestión del negro que tiene distintas aristas según el país con el que estamos vinculados. Senegal me interesa. ¿Cuál es la situación allí? ¿Cómo es el pueblo senegalés? ¿Cuáles son sus partidos políticos? ¿A qué se le da mayor importancia en Senegal? Y después él hace lo mismo con Martinica. Es señal del interés que cada uno tiene por el otro, aunque se trata más de un pedido de información que de decisiones filosóficas. Me doy cuenta de que Senegal tiene problemas que le son propios, de los que no puedo desinteresarme, y él se da cuenta, a partir de mis explicaciones, de que hay problemas que no son los de Senegal. La misma cuestión puede asumir formas diferentes según se desarrolle en África o en Martinica, si bien hay, de todos modos, una preocupación común de base.

IC: ¿Podría decirse que usted tenía una visión común con Léopold Sedar Senghor especialmente en lo referido a la noción de francofonía?

AC: ¿Qué es la francofonía? No sé muy bien. Sé que Senghor le tenía cierta simpatía, lo que me parecía normal. Pero yo nunca quise formar parte de la francofonía. La francofonía no ha sido para mí un elemento conductor. De un autor que escribe en francés me interesa saber lo que escribe y constatar semejanzas y diferencias. Lo que más me inquieta es que los gobiernos estén interesados. Cada vez que un gobierno tiene interés en algo, pueden tender a hacer de eso un instrumento político; ahora bien, yo no soy instrumento político de nadie. No tomo como palabra santa todo lo que dicen ciertos francófonos. No soy hostil a la francofonía, pero para mí no es una religión.

IC: ¿Qué piensa de la frase de Senghor que ha hecho correr tanta tinta: “La razón es helena y la emoción negra”?

AC: Creo que se le ha dado demasiada importancia a esa frase. Es la frase de un profesor. Tampoco me afecta. Usted da clases a estudiantes y explica, por ejemplo, la diferencia entre Europa y África. Bien, se llega a expresar la idea de que son dos cosas diferentes. En África, lo que más importa es la emoción, es cierto, pero los griegos hicieron un gran esfuerzo por intentar razonar, calcular, aunque eso no quiere decir que los griegos no tengan sentimientos ni que no haya razón entre los negros. Se ve bien la tendencia. Los griegos estudiaron mucho aquellos problemas que revelan racionalidad, es cierto, y esa tendencia no es sustantiva en la realidad negra, en la que en cambio se encuentra emoción por todas partes. Pero una clasificación nunca es perfecta. A mí no me desagradaba. Lo que me desagradaría es que se encerrara a cada uno en una categoría fundamental. Cuando leo una tragedia griega, créame, hay emoción. Y cuando leo a tal escritor africano, digo que allí hay una doctrina. Entonces, las fórmulas son interesantes pero son simplificadoras: no hay que tomarlas al pie de la letra. Es el caso de Senghor: ¿cómo clasificarlo? Es muy admirador de la razón helena, yo me adhiero bastante, pero también me inclino hacia la emoción negra. Pero es cierto que en la literatura griega encontramos una preocupación por la razón que no encontramos en la literatura negra. Recuerde lo que nos enseñaron en el liceo. En el siglo XVIII: la razón, la razón, la razón. En el siglo XIX: el romanticismo, la emoción, la emoción. Son simplificaciones. Hay que tener cuidado de no tomarlas al pie de la letra.

IC: ¿Quiénes son sus autores preferidos?

AC: No tengo autores preferidos. Toda la poesía francesa, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, los simbolistas franceses.

IC: ¿No le gustan las novelas?

AC: No soy novelista para nada, pero reconozco su importancia.

IC: ¿Qué piensa del movimiento de la *Créolité*, de Chamoiseau y de Confiant?

AC: Admito que, en verdad, no he prestado mucha atención a la *Créolité*. Sé que existe, está muy bien, no veo ningún inconveniente. ¿Por qué no? No soy fanático de nada. Supongo que habrá allí cosas muy interesantes sin duda. No tengo nada contra el *créole*. Ocurre sencillamente que en mi generación aprendimos a leer en francés, un escritor pensaba en

francés. Bien, es así, podría haber sido el inglés o el español si hubiera nacido en Santa Lucía o en Barbados o en un país hispanoparlante. Como todos los martiniqueños, fui a la escuela francesa, republicana incluso. Y usted sabe que Francia, en particular, tenía una política extremadamente centralizadora y asimilacionista. Recordemos que en Bretaña, si escuchaban a un alumno hablar en bretón, éste recibía un castigo; lo mismo ocurría en Martinica. De modo que nací en un mundo francés, no me he vuelto anti-francés para nada. Pero lo más importante que me ocurrió es que tempranamente tomé conciencia de que, si yo era francés, no era un francés como los otros; yo era ante todo martiniqueño y, más específicamente todavía, era un martiniqueño negro. Al decir negro, de inmediato veo al África detrás. Y fue así como irrité a muchos martiniqueños que no tenían ningún deseo de recordarlo. Ese es el punto importante. Estaban un poco acomplejados. Para la burguesía martiniqueña, el África era el mundo del salvajismo y un mundo primitivo. Y yo de inmediato me interesé en ese mundo. Me pareció esencial.

IC: ¿Cree que la *Créolité* es heredera de la *Négritude*?

AC: Probablemente. La *Créolité* no me ha parecido esencial. Detrás de la *Créolité*, hay algo que para mí es fundamental. *Créole* significa “nacido en el país”. Había negros importados del África. Se establecieron y sus hijos fueron *créoles*. Son hijos de africanos, nacidos en el país, que se hicieron *créoles*.

IC: ¿Hay todavía huellas de la colonización y de la esclavitud en la mente de la gente?

AC: Por supuesto, la esclavitud no es algo viejo. Fuimos liberados en 1848. Precisamente todas esas tradiciones, todos esos recuerdos, propios del clima creado por la colonización, han sido más o menos reprimidos por los martiniqueños. Como si se tratara de recuerdos que no querían tener, como si tuvieran complejos. Nos habíamos vuelto franceses, completamente franceses: ésa era la aspiración, sobre todo porque hubo mezcla de razas, estaban los mulatos. Los martiniqueños negaban todo lo posible su base negra. En cuanto a mí, no sólo no tuve vergüenza, sino que tomé conciencia de eso. En cierto sentido, tengo una cultura francesa, pero no soy un francés como los otros. Tengo un abuelo y tengo ancestros que vinieron de África. Algo queda de eso. Incluso el *créole*, ¿cómo podría entenderse el nacimiento del *créole* sin el pasado africano? La lengua *créole* es la lengua francesa, pero deformada, hablada por africanos, deformada de acuerdo con las reglas de la fonética africana y de la sintaxis africana. El *créole* mismo está plagado de africanismos. En *créole* se dice *mwen ka alé* por *je m'en vais* [*me voy*]; el *ka* indica el durativo. El futuro se indica por el *ké*: *mwen ké alé, je viendrai* [*vendré*]. *J'allais* [*iba*]: *mwen té alé*. Luego *j'étais en train d'aller* [*estaba yendo*]: *mwen té ka alé*. Lo esencial es que el *créole* tiene una sintaxis africana. Aunque esté penetrado por la influencia europea, hay un basamento negro. Precisamente el surrealismo me permitía acceder al yo profundo del cual los martiniqueños hacían todo lo posible por despojarse.

IC: ¿Sus escritos dan testimonio de la evolución de su carrera política? ¿Son paralelos?

AC: En mi opinión, están conectados, pero no de manera directa. Yo escribo, pero tengo una profesión, tengo una función, hago política. Pero lo que hago, sea la política u otra cosa, los eventos de mi vida ordinaria, todo eso alimenta mi obra. La política forma parte, inevitablemente, de mi obra, porque la obra es el reflejo de mi vida. Todo se relaciona: se crea o se recibe, pero es indisoluble. No está de un lado el hombre poético y del otro el hombre político, sino que para mí está el hombre, y el hombre con sus varias facetas.

IC: En su opinión, en la actualidad, ¿la literatura antillana existe como literatura constituida o forma parte de la literatura francesa?

AC: Confieso que no me he interesado por la cuestión de la clasificación de la literatura o de mi literatura. ¿Qué es? ¿Pertenece a Francia o está constituida? No lo sé. Lo que quiero es que haya una literatura antillana y que esa literatura represente el alma o el estado de ánimo de la Martinica. No me preocupa para nada la clasificación. Son los críticos quienes, un siglo después o cincuenta años después, clasifican lo que escribimos bajo una u otra categoría. No me preocupó por estos problemas de clasificación antes de escribir. Lo que me interesa es escribir para expresar lo más profundo de mí mismo.

Los críticos verán más tarde y yo mismo veré dónde se me puede ubicar. Pero lo que quiero es expresar algo de mi pueblo, ya que estoy atravesado por mi pueblo.

IC: ¿Usted piensa que Francia se ocupa lo suficiente de Martinica?

AC: Se ocupan demasiado, ¿no? No se puede hacer nada sin ellos. Tengo que pedir permiso para lo que sea. Estoy a favor de la autonomía. Quiero lo que quiere el pueblo martiniqueño, y el pueblo martiniqueño no aspira a la independencia. Y comprendo muy bien por qué. La independencia les daría miedo. Se han acostumbrado tanto a una política de asistencia y dependencia que en la actualidad no tienen los medios para vivir la independencia de un modo respetable. Observe las dificultades que enfrentan las islas, los países que nos rodean; las dificultades de la descolonización. Es muy serio, usted sabe, para los habitantes de Santa Lucía y de Barbados. Los martiniqueños no tienen ni la conciencia, ni la ambición, ni los medios para la independencia. Eso llegará quizás algún día, pero en el estado actual, no es su aspiración. Tienen miedo sobre todo. Es mi opinión. En todo caso, la independencia no me desagrada para nada, pero actualmente no representa la ambición de los martiniqueños. Sin importar el régimen en que estemos, hay algo que es capital, lo importante es ser martiniqueño, hay que tener conciencia de eso. Tenemos una cultura, no me atrevo a decir una civilización, tenemos tradiciones. Tenemos una psicología y una personalidad, y hay que preservarla a como dé lugar. Y me parece que el régimen de la autonomía es un régimen que nos permitiría tener en cuenta la realidad y al mismo tiempo tener en cuenta nuestra personalidad.

IC: Si volviera atrás, ¿volvería a pelear por el estatuto de departamento?

AC: Para mí, lo más importante es el pueblo martiniqueño. Cuando fui electo diputado, ¿qué me pidieron los martiniqueños? Todavía veo la escena: “Ve a Francia y regresa con una ley que defina a Martinica como un departamento francés”. El pueblo lo quiso, no yo. Y jamás hubo una ley más popular. El menos popular y el menos entusiasta era yo, porque sentía que cumplía un encargo. Los martiniqueños lo querían. ¿Se equivocaban? No lo sé. La ambición de los martiniqueños era ser totalmente franceses. Por otra parte, veía que, en buena medida, había intereses muy precisos. No soñaban para nada con asumir la independencia, aceptaban ser franceses. Pero la idea era la siguiente: “Queremos ser totalmente franceses. Visto que somos franceses, denos los mismos salarios que a los franceses, los mismos subsidios que a los franceses, denos las leyes sociales que se votaron para Francia”. ¿Y por qué no? Tenían intenciones bien puntuales. En particular querían las leyes sociales que se votaban en Francia. Era una época, después de la guerra, en la que se votaban numerosas leyes sociales, pero que no se aplicaban necesariamente a Martinica. Y los martiniqueños pretendían la aplicación de esas leyes. Franceses, sí, pero totalmente franceses y no franceses totalmente apartados. Ésa era la idea. Yo sostuve ese punto de vista. Pero siempre pensé que lo que decían era justo, pero había que tener cuidado, porque también implicaba riesgos. Traía ventajas pero también inconvenientes. Y los martiniqueños no parecían considerarlo. Y yo sentía que tarde o temprano –y, de hecho, bastante más temprano que tarde– iba a aparecer un problema en el cual no habían pensado: el problema de la identidad. Era libertad, igualdad, fraternidad, pero no pensaban en la identidad. Ahora bien, ¿cómo se caracteriza al siglo XX? Por el despertar de identidades particulares, de identidades regionales, en Francia, en Alemania, en Italia. No podía dejar de pasar también en Martinica. Es un problema nuevo, el de la identidad. Es por ello que fui el conquistador de la ley de departamentalización, pero también convertido en el centro de la identidad martiniqueña. Entonces, asimilación, sí; pero tarde o temprano tendrán un problema. La identidad antillana.

IC: ¿Qué piensa de la elección del 10 de mayo como fecha de conmemoración de la abolición de la esclavitud? ¿Por qué hubo una polémica sobre ese asunto?

AC: Acababa de ser elegido diputado en 1948. Con un grupo de hombres de color en París habíamos decidido celebrar el centenario de la abolición de la esclavitud el 27 de abril de 1948. Ese día pronuncié un discurso en la Sorbona ante el presidente de la república, Vincent Auriol. El texto que establece la abolición de la esclavitud es un decreto del 27 de

abril de 1848, aparecido en el periódico *Le Moniteur* del 2 de mayo de 1848. Esa fecha histórica me parece la más apropiada para celebrar este acontecimiento.⁷

IC: ¿Cuál es su opinión sobre la mundialización?

AC: Le tengo mucho miedo, aunque no sé muy bien de qué se trata; la palabra es tan vaga. Pero, en cualquier caso, sé que todos los países, incluida Francia... también. La personalidad de los franceses se siente amenazada. Si Francia misma está amenazada, nosotros –que no somos más que un peñasco perdido en el Océano Atlántico– seremos la roca del diamante, pequeña, insignificante. Ahí también hay un peligro. Más que nunca, el mundo es dialéctico. La mundialización acarrea lo opuesto a la mundialización, dicho de otro modo, la especificación, la personalización de los pueblos. En lo sucesivo el hombre se siente en peligro.

IC: ¿Qué piensa del comunitarismo en Francia, del velo en las escuelas?

AC: No sé bien a qué se llama comunitarismo: ¿al hecho, al sentimiento de pertenecer a una comunidad? Cada país tiene su cultura, sus tradiciones. Para mí la escuela es laica. El velo no existía antes. Es muy difícil para nosotros. Es la cuestión de los islamistas. Cuando yo estaba en el liceo, nadie hablaba de eso, nadie le prestaba atención. Y bruscamente renace, parece casi artificial, ¿no? Pero, de todos modos, resulta severo decirle a alguien: “Vamos, váyase de aquí porque lleva un velo en la cabeza”. Es delicado, porque en cualquier caso debe respetarse a la gente. En Francia, la tradición era no mezclar la escuela y la religión, aunque debo decir que hay muchas escuelas católicas en las que se portan cruces. Personalmente, me inclino a hacer respetar la laicidad, a no confundir la religión y la instrucción pública. Pero una vez más, es una cuestión de tacto. Momentos en los que se debe hacer, momentos en los que se puede cerrar los ojos.

IC: ¿Usted cree que Martinica debe acercarse más al Caribe o a la Unión Europea?

AC: Los martiniqueños nunca fueron muy propensos a la Unión Caribe y, sin embargo, es lo que parece normal, porque es la misma civilización, la misma cultura, pero los países caribeños, en la situación actual, son más rivales que hermanos. Todo lo que hacemos aquí también lo hacen al lado y, en general, en condiciones más ventajosas que nosotros. Cuando quisimos formar la región, yo conocía a Pompidou, era Presidente de la república. Lo había conocido por Senghor, era muy amigo de Senghor. Le dije: “Señor Presidente, haga una sola región Martinica-Guadalupe” e incluso había agregado a la Guayana. Me miró y me dijo: “Césaire, ¿usted cree que los guadalupeños los quieren a ustedes? Puede ser que ustedes los martiniqueños quieran la región, pero los guadalupeños no querrán para nada una región con Fort de France como capital”. Y hay que decir que no estaba errado. Vaya a ver a Madame Lucette Michaux-Chevry,⁸ ella le contará. Es que en realidad es cierto que somos hermanos, pero al mismo tiempo hay una suerte de sorda envidia, de sorda rivalidad, eso existe. En la medida en que nos parecemos tanto, no siempre resulta fácil gobernar juntos. Hay que trabajar para hacer de la fraternidad una realidad, pero, en fin, es muy difícil pronunciarse sobre asuntos tan delicados. Hace falta buscar un equilibrio, es una búsqueda, pero no es algo evidente.

IC: A propósito de la escritura, ¿para usted evoca la claridad o la opacidad?

AC: No sé cómo escribo. Una disertación debe ser clara, pero si escribo poesía, reivindico el derecho a no ser claro.

IC: ¿Los martiniqueños lo leen?

AC: No estoy seguro. Desde hace un tiempo vienen a verme y a veces me sorprendo. Tengo la impresión de que me descubren...

⁷ El Comité para la memoria de la esclavitud propone el 10 de mayo, fecha del voto de la ley Taubira 2001, la cual reconoce a la esclavitud como crimen contra la humanidad. Un colectivo de asociaciones solicita que se mantenga la fecha del 23 de mayo para conmemorar la manifestación que reunió a decenas de miles de personas en París en 1998. Otras propuestas evocan el 4 de mayo, fecha de la primera abolición por la Convención en 1794.

⁸ Césaire alude a la política guadalupeña, quien en su extensa trayectoria ha ocupado distintos cargos ejecutivos y legislativos. Actualmente es senadora por la Guadalupe. (N.del t.).

Je suis Atibon-Legba
 Mon chapeau vient de la Guinée
 De même que ma canne de bambou
 De même que ma vieille douleur
 De même que mes vieux os
 Je suis le patron des portiers
 Et des garçons d'ascenseur
 Je suis Legba-Bois Legba-Cayes
 Je suis Legba-Signangnon
 Et ses sept frères Kataroulo
 Je suis Legba-Kataroulo
 Ce soir je plante mon reposoir
 Le grand médecinier de mon âme
 Dans la terre de l'homme blanc
 A la croisée de ses chemins
 Je baise trois fois sa porte
 Je baise trois fois ses yeux!
 Je suis Alegba-Papa

Le dieu de vos portes
 Ce soir c'est moi
 Le maître de vos layons
 Et de vos carrefours de blancs
 Moi le protecteur des fourmis
 Et des plantes de votre maison
 Je suis le chef des barrières
 De l'esprit et du corps humains!
 J'arrive couvert de poussière
 Je suis le grand Ancêtre noir
 Je vois j'entends ce qui se passe
 Sur les sentiers et les routes
 Vos cœurs et vos jardins de blancs
 N'ont guère de secrets pour moi
 J'arrive tout cassé de mes voyages
 Et je lance mon grand âge
 Sur les pistes où rampent
 Vos trahisons de blancs!

O vous juge d'Alabama
 Je ne vois dans vos mains
 Ni cruche d'eau ni bougie noire
 Je ne vois pas mon vêvé tracé
 Sur le plancher de la maison
 Où est la bonne farine blanche
 Où sont mes points cardinaux
 Mes vieux os arrivent chez vous
 O juge et ils ne voient pas
 De bagui où poser leurs chagrins
 Ils voient des coqs blancs
 Ils voient des poules blanches
 Juge où sont nos épices
 Où est le sel et le piment
 Où est l'huile d'arachide
 Où est le maïs grillé
 Où sont nos étoiles de rhum

Où sont mon rada et mon mahi
 Où est mon yanvalou?
 Au diable vos plats insipides
 Au diable le vin blanc
 Au diable la pomme et la poire
 Au diable tous vos mensonges
 Je veux pour ma faim des ignames
 Des malangas et des giraumonts
 Des bananes et des patates douces
 Au diable vos valse et vos tangos
 La vieille faim de mes jambes
 Réclame un crabignan-legba
 La vieille soif de mes os
 Réclame des pas virils d'homme!

Je suis Papa-Legba
 Je suis Legba-Clairondé
 Je suis Legba-Sé
 Je suis Alegba-Si
 Je sors de leur fourreau
 Mes sept frères Kataroulo
 Je change aussi en épée
 Ma pipe de terre cuite
 Je change aussi en épée
 Ma canne de bambou
 Je change aussi en épée
 Mon grand chapeau de Guinée
 Je change aussi en épée
 Mon tronc de médicinier
 Je change aussi en épée
 Mon sang que tu as versé!

O juge voici une épée
 Pour chaque porte de la maison
 Une épée pour chaque tête
 Voici les douze apôtres de ma foi
 Mes douze épées Kataroulo
 Les douze Legbas de mes os
 Et pas un ne trahira mon sang
 Il n'y a pas de Judas dans mon corps
 Juge il y a un seul vieil homme
 Qui veille sur le chemin des hommes
 Il y a un seul vieux coq-bataille
 O juge qui lance dans vos allées
 Les grandes ailes rouges de sa vérité!⁹

Aquí están las Antillas y su complejidad. Con esto le he dicho todo, ¿no? Voy a firmar su *Cuaderno de un retorno al país natal* con mi bolígrafo Kataroulo.¹⁰

Traducción del francés de Francisco Aiello.

⁹ Soy Atibon-Legba / Mi sombrero viene de la Guinea / Al igual que mi caña de bambú / Al igual que mi viejo dolor / Al igual que mis viejos huesos / Soy el patrón de los porteros / Y de los muchachos de ascensor / Soy Legba-Bois Legba-Cayes / Soy Legba-Signangnon / Y sus siete hermanos Kataroulo / Soy Legba-Kataroulo / Esta noche planto mi monumento / El gran piñón de mi alma / En la tierra del hombre blanco / En el cruce de sus caminos / Bajo tres veces su puerta / ¡Bajo tres veces sus ojos! / Soy Alegba-Papa // El dios de sus puertas / Esta noche soy yo / El amo de sus senderos / Y de sus encrucijadas de blancos / Yo, el protector de las hormigas / Y de las plantas de su casa / Soy el jefe de las barreras / ¡Del espíritu y del cuerpo humanos! / Llego



cubierto de polvo / Soy el gran Ancestro negro / Veo escucho lo que ocurre / En las sendas y en las rutas / Sus corazones y sus jardines blancos / Casi no tienen secretos para mí / Llego todo roto de mis viajes / Y lanzo mi gran alma / Sobre las pistas en las que trepan / ¡Sus traiciones de blancos! // Oh, usted, juez de Alabama / No veo en sus manos / Ni cántaro de agua ni vela negra / No veo mi sueño trazado / Sobre el suelo de la casa / Donde la buena harina blanca / Donde están mis puntos cardinales / Mis viejos huesos llegan a su casa / Oh, juez, y no ven / Templo donde depositar sus lágrimas / Ven gallos blancos / Ven gallinas blancas // Juez, ¿dónde están nuestras especias? / ¿Dónde están la sal y la pimienta? / ¿Dónde está el aceite de mani? / ¿Dónde está el maíz tostado? / ¿Dónde están nuestras estrellas de ron? / ¿Dónde están mi tambor y mi ritmo mahi? / ¿Dónde está mi ritmo yanvalou? / Al diablo sus plantas insípidas / Al diablo el vino blanco / Al diablo la manzana y la pera / Al diablo todas sus mentiras / Quiero para mi hambre ñames / Malangas y calabazas / Bananas y patatas dulces / El viejo apetito de mis piernas / Reclama un baile crabignan-legba / La vieja sed de mis huesos / ¡Reclama pasos viriles de hombre! // Soy Papa-Legba / Soy Legba-Clairondé / Soy Legba-Sé / Soy Alegba-Si / Saco de su funda / Mis siete hermanos Kataroulo / Transformo también en espada / Mi pipa de tierra cocida / Transformo también en espada / Mi caña de bambú / Transformo también en espada / Mi gran sombrero de la Guinea / Transformo también en espada / Mi tronco de ñame / Transformo también en espada / Mi sangre que tú has vertido. // Oh, juez, he aquí una espada / Para cada puerta de la casa / Una espada para cada cabeza / He aquí los doce apóstoles de mi fe / Mis doce espadas Kataroulo / Los doce Legbas de mis huesos / Y ninguno traicionará mi sangre / No hay ningún Judas en mi cuerpo / Juez, hay un único hombre viejo / Que vela en el camino de los hombres / Hay un único viejo gallo de combate / Oh, juez, que lanza en sus caminos / ¡Las grandes alas rojas de la verdad!

¹⁰ Kataroulo es el maestro de los cuentos de Haití.

AIMÉ CÉSAIRE: DE LA *NÉGRITUDE* A LA VISIÓN TRANSCULTURAL DEL MUNDO

Josias Semujanga*

La literatura, transcultural y comunión

Puede parecer fácil hablar de la obra de Césaire. Quisiera reflexionar sobre los textos de Césaire para comprender, a partir de ellos, su época. Césaire se encuentra entre los autores que han marcado el siglo XX, siglo que fue para los colonizados el tiempo de la barbarie sin nombre. Tiempo del racismo y de las abyecciones coloniales, entre las cuales el racismo anti-negro es el más frecuente y el más expandido. Tiempo de los horrores, de las masacres y de los genocidios. Tiempo, en fin, de interrogantes sobre el sentido y el valor de la literatura, de la belleza y de la estética en este mundo, que es el nuestro, con sus osarios y sus ruinas. Césaire se subleva contra este tiempo de la *reificación* del hombre, sobre el cual habla en *Discurso sobre el colonialismo*. Su obra es una respuesta a la política de asimilación cultural propuesta por el régimen colonial. Éste niega a los colonizados la posibilidad de enriquecer el mundo con sus especificidades culturales.

Quisiera ilustrar estas proposiciones con la lectura de la pieza de Césaire *La tragédie du roi Christophe*, partiendo de la hipótesis de que esta obra es una respuesta artística a la política asimilacionista, negadora de la cultura del otro.

La tragedia como respuesta a la asimilación

La tragedia del rey Christophe es la primera pieza que Césaire escribe directamente para el teatro. Jean-Marie Serreau la lleva a escena en 1960 y en 1963 es editada en una versión que tiene en cuenta las modificaciones propuestas por el director. La obra es, así, perfectamente contemporánea de la independencia del Congo (alcanzada en 1960), la cual inspirará de modo explícito una segunda pieza, *Une saison au Congo*.

A diferencia de su producción poética, la escritura teatral de Césaire está anclada en la actualidad, aun mediante el desvío del relato histórico. En efecto, la historia de Christophe, el primer rey del primer Estado negro independiente –Haití–, es un espejo de los hechos contemporáneos en el África. De manera que Césaire vuelve sobre un episodio fundador, que, refiriéndose a una isla de las Antillas –Haití–, alude al África, lo que reafirma el presupuesto del pensamiento de la *Négritude*: las historias de todos los negros, del África como de otras partes, serían solidarias. Christophe observa: "¡Pobre África! Pobre Haití, quiero decir. Es lo mismo después de todo." (Césaire, 1970: 49).¹

Distinguimos, de inmediato, diversas apuestas de la creación: por un lado, la apuesta ideológica, que confluye en el combate de Césaire por la *Négritude*; es decir, la unificación y el reconocimiento de la cultura negra. Por otro lado, una apuesta política, ligada al contexto de creación: la pieza ofrece un ejemplo histórico de deriva dictatorial, de los problemas suscitados cuando una colonia obtiene repentinamente su independencia. Y también del dilema del propio Césaire en tanto protagonista de la denominada política de la departamentalización, cuyo resultado ha sido que ciertas colonias francesas del Océano Índico y del Mar Caribe aún hoy no sean independientes. Césaire lo ha explicado extensamente: "No soy asimilacionista [...] Soy independentista. Como todo martiniqueño,

* Licenciado en Letras por la Université de Burundi (1986), obtuvo una maestría (1989) y un doctorado (1992) en la Université Laval (Quebec, Canadá). Enseñó en la Université Nationale de Rwanda y de Western Ontario. Desde 1999, es profesor de literaturas francófonas del África y de las Antillas en la Université de Montreal. Entre sus publicaciones más recientes, cabe citar: *Les formes transculturelles du roman francophone* (2004), *La rumeur* (2004), *Le témoignage d'un génocide ou les chatolements d'un discours indicible* (2007), *Le génocide, sujet de fiction?* (2008).

¹ Semujanga toma todas las citas de la edición en francés de *La tragédie du roi Christophe* consignada en la bibliografía. La traducción al español de tales citas es nuestra (N. del t.).

creo en la independencia, ¡pero todavía hace falta que los martiniqueños la quieran de verdad!” (Vergès, 2005: 43).

La tragedia del rey Christophe contribuye al establecimiento de una base común que una a los negros, un zócalo sobre el cual fundar una nación y un Estado. En este sentido, la apuesta central de la pieza, explícitamente evocada por Martial Besse, es la del “patrimonio” (Césaire, 1970: 64). La misión que se asigna Césaire es la de dar a conocer la dignidad de la cultura negra, tanto por los colonialistas como —y sobre todo— por los propios negros, puesto que desde el comienzo de la pieza un paseante expresa esa duda del pueblo respecto de la independencia: “¡Antes Luis XVIII que Christophe!” (Césaire, 1970: 23).

¿A quién se dirige Césaire?

En la pieza de Césaire, una fuerte retórica didáctica, asumida por el Presentador haitiano en tanto figura del saber, habilita a pensar que el público destinatario es la *élite* negra del África o del Caribe. El prólogo de la pieza pone en cortocircuito la tradicional escena de exposición de la tragedia clásica: se trata del modelo griego —o shakespeareano— en el que el argumento de la pieza es presentado a los espectadores por el corifeo. Se constata un incremento en el didactismo, sobre todo en lo referido al vocabulario y a las costumbres locales haitianas, lo que lleva a pensar que el destinatario sería más bien extranjero, quizás europeo. El prólogo está dividido en dos partes, siendo el primer sainete una apertura *in medias res*, en medio de una pelea de gallos, los cuales se llaman Pétion y Christophe. De allí la primera frase del presentador: “Tras este combate emplumado, retomemos el aliento” (1970: 14). Ahora bien, esta primera parte es muy desestabilizante para el espectador que no conoce la cultura haitiana. En efecto, rebosa de regionalismos haitianos, de palabras españolas, que se traducen mediante notas en la edición del texto, pero que en escena no son explicitadas.

Ya en la apertura de la obra, el espectador se encuentra en pleno contexto haitiano. La segunda parte del prólogo contrabalancea este efecto al poner en escena a un “presentador” que asume la parte didáctica de la pieza. De su monólogo se relevan elementos de didactismo de distinto tipo; histórico, por un lado:

¿Quién es Christophe? ¿Quién es Pétion? Mi rol consiste en que se los diga: en la isla de Haití, antaño colonia francesa bajo el nombre de Santo Domingo, había a principios del siglo XIX un general negro (1970: 14).

También hay didactismo de tipo lingüístico, con “traducciones” y propuestas de equivalencias de los términos específicos de Haití en un vocabulario conocido por cualquier lector francófono: “Tambour-Maître o Becqueté-Zié, si prefieren, el gran Tambor y Arráncale-el-ojo” (1970: 14). Prueba de esto son giros tales como “lo que en Santo Domingo se llamaba” o “como se dice en las islas”. Contamos, entonces, con una lección de historia ofrecida por un presentador sabio, quien conoce a la vez la lengua local y la de un hipotético espectador europeo —o bien perteneciente a las *élites* antillanas y africanas—, ubicándose como transmisor de una historia que sabe desconocida. Supone que el espectador nunca escuchó hablar de ella y se dirige a él como a un incrédulo: “sí, Christophe fue rey, igual que Luis XIII, Luis XIV, Luis XV y tantos más” (1970: 16). Es entonces la *élite* negra la que enseña al europeo una historia que tiene relación con la suya. Se puede ver aquí una respuesta a la experiencia traumática, recordada con frecuencia por Césaire en sus entrevistas, de las clases de historia impartidas en las Antillas en las que se hacía aprender a los niños negros las costumbres de “nuestros ancestros los galos”. Se trata, así, de devolver el rango de docente a la *élite* negra y de recentrar el contenido de la enseñanza sobre la historia específica de Haití, como forma metonímica de toda el África o el mundo de los negros.

La refundación de la nación negra

La pieza favorece la “manifestación del nacionalismo a través de un drama histórico”: para Césaire y su personaje Christophe, la tarea consiste en crear un “patrimonio”

como fundamento de la nación y del nuevo Estado. Se trata aquí de un nacionalismo de construcción, que actúa en dos niveles: en primer lugar, a nivel microestructural, en la historia del rey Christophe, que se ha esforzado en edificar una nación. Retoma por su cuenta la idea expresada por Matial Besse, “constituir un patrimonio al pueblo”, lo que redefine como: “un patrimonio de energía y de orgullo” (1970: 64). Este proceso de construcción nacional se realiza a través del reemplazo de los signos de la cultura colonizadora por signos específicamente haitianos, los cuales definen el “genio nacional” (1970: 56). Así, Chanlatte propone hacer del ron la “bebida nacional”, y Christophe, yendo más lejos, introduce un cambio lexical en expresiones que son frases hechas, para reemplazar la alusión francesa por una referencia local:

Y por eso aquí estamos sin ceremonias, a la haitiana diría yo, no en una sala del Tau como ustedes dicen, sino en la galería, si me atrevo a decir, de nuestra choza tropical y bebiendo no champán sino Brabancourt 3 étoiles, el mejor *clairin* de Haití (1970: 64).²

Se ve aquí la marca de una conciencia en Christophe del alcance ideológico de la lengua y de su potencial alienante cuando vehiculiza referencias exteriores para describir otra identidad.

El mismo proceso de construcción de patrimonio actúa también a nivel macroestructural: la obra misma de Césaire, en tanto pieza sobre la historia de un pueblo negro, contribuye a edificar una base nacional de cultura negra (no solamente haitiana, puesto que, en el marco del movimiento de la *Négritude*, Césaire piensa el África y las Antillas de manera global), de la cual forma parte el rey Christophe. Él es incluso una de las figuras principales de esta construcción nacional, ya que Haití fue el primer Estado negro independiente y adquiere, de esa manera, un estatuto de referencia y de ejemplo. ¿Una metonimia? ¿Una puesta en abismo?

Procedimientos estéticos para una refundación de la nación

El presentador recurre a las figuras míticas africanas para refundar la nación a fin de establecer puntos de contacto entre la situación haitiana y el origen cultural africano. Convoca a la figura yoruba, un rey-dios emblemático, *Shango*, y la compara con Christophe. La reactualización de esta figura africana en una pieza contemporánea, que transcurre en otra época, consagra a Shango como mito, es decir, como imagen explicativa del mundo que puede someterse a diversas interpretaciones. La interpretación que hace Césaire de Shango es doblemente interesante: en primer término, avanza en el sentido de la creación de un patrimonio –se podría decir un panteón– negro, del cual Shango sería una figura, pero además la enriquece como mito al hacer de este un doble de Christophe, rey promisorio aunque sanguinario que incurrirá en la crueldad, como lo hiciera su figura tutelar. La mitificación de Christophe se realiza en dos momentos. Primero, mediante el trazado explícito de un paralelo con otros reyes históricos: “sí, Christophe fue rey, igual que Luis XIII, Luis XIV, Luis XV y tantos más” (1970: 16).

En un segundo momento, Christophe sigue el mismo camino que Luis XIV, quien se comparaba con Apolo haciéndose llamar el Rey Sol, para ser de cierta manera elevado al nivel de su padrino. Para crear un mito negro, Césaire no le asigna un dios europeo como figura tutelar, sino uno africano. Se ve aquí una confluencia de mitos: para hacer de Christophe un personaje elevado al rango de mito, Césaire lo compara implícitamente a otra figura mítica, como es Shango; de esta manera, recrea una mitología específicamente negra.

Asimismo, Césaire establece mediante este procedimiento mítico una comunión entre la *élite* y el pueblo. La opción por el teatro como género, a diferencia de la poesía, más elitista, responde a una necesidad de acercamiento entre la *élite* y la masa. A través del teatro, Césaire quiere hablar a un público más numeroso, ya que el teatro es un arte

² El *clairin* es una bebida alcohólica típica de Haití, similar al ron (N. del t.).

político –en el sentido etimológico de *polis*, la ciudad–, el cual tiene un rol a desempeñar en la vida de la sociedad. Para el autor, la poesía pertenece al dominio del ser, el teatro al dominio de la *acción*. Ésta, simbolizada por el teatro, es especialmente necesaria en el momento de las independencias, cuando –como lo muestra el ejemplo del rey Christophe o de Lumumba (héroe de la segunda pieza histórica de Césaire, *Une saison au Congo*)– el fracaso puede obedecer al desafecto o a la incompreensión del pueblo respecto del proyecto de los dirigentes. Esto último se vuelve evidente en la *Tragédie*, sobre todo en los sainetes entre actos, en los que un paisano puede declarar “hay algo estropeado en la maquinaria de este país”. La proximidad que el teatro permite establecer entre la obra y el pensamiento político de las *élites* y del pueblo está presente en el proceder césairiano, en tanto acto político necesario para el éxito de las independencias en curso.

Tras las huellas de Nietzsche o la tragedia griega como forma transcultural

Césaire elige entonces la forma teatral para crear un mito que sirva de base –en tanto patrimonio– a la construcción nacional de un Estado negro, independiente de la tutela colonial, y adopta la tragedia griega para la creación de sus mitos literarios. Hará referencia a *El origen de la tragedia* de Nietzsche, donde se abordan las funciones sociales, culturales y políticas de la tragedia en la antigua sociedad griega. Veamos cómo retoma estas funciones, las reapropia y utiliza como fundamento de la cultura negro-africana, a partir de dos elementos importantes de la tragedia antigua: la figura de Prometeo y la música. Tal evocación del género tiene el propósito de establecer puentes entre las culturas negro-africanas y europeas. Esto se debe a que, ligada al carácter universal del hombre que oscila entre la voluntad de poder y sus límites, la tragedia en tanto género literario sirve aquí de símbolo transcultural.

Es necesario recordar que Césaire, según su propio testimonio, se inspiró ampliamente en la forma y el espíritu de las tragedias griegas, recogiendo del teatro antiguo la falta que provoca la maldición y la caída: la “desmesura” del héroe, la *hybris*. Nietzsche, en *El origen de la tragedia*, toma como figura emblemática de la *hybris* trágica a Prometeo, personaje epónimo de la tragedia de Esquilo, padre fundador del género. La desmesura de Prometeo desafía a los dioses, lo cual vuelve inevitable su castigo. Sin embargo, a diferencia de la lógica judeo-cristiana, este castigo a la falta no es seguido de arrepentimiento; por el contrario, el héroe persiste en su postura desafiante, que es la única fuerza de revuelta del hombre frente a los dioses. Por eso, Prometeo encarna la esencia de la dignidad humana. La caída, ineluctable, del héroe, no es signo de un fracaso total; señala en cambio, paradójicamente, la victoria que supone la afrenta hecha a los dioses, victoria que no se ve anulada por la muerte del héroe.

Las piezas de Césaire adoptan esta perspectiva prometeica; los héroes cometen la falta trágica por su deseo de absoluto, que los conduce a comportarse como creadores, por lo que se vuelven culpables de desmesura. La caída es, entonces, ineluctable, pero dentro de una lógica que no desacredita la acción de los protagonistas.

En un primer nivel de lectura de la pieza, las manifestaciones de la desmesura del héroe se multiplican; es culpable a tal punto que muestra en sus discursos que se dirige conciente y voluntariamente hacia fuerzas que lo superan. La tragedia es explícita en este aspecto, dado que pone en escena el análisis lúcido de Christophe sobre su propio comportamiento. Madame Christophe expresa sus temores en los términos aristotélicos de la tragedia: “con tal de que un día no pese sobre la infelicidad de los hijos la desmesura del padre” (1970: 58).

Christophe es conciente de que lucha contra un poder superior:

¡Precisamente, este pueblo debe procurarse, desear, lograr algo imposible!
¡Contra la Suerte, contra la Historia, contra la Naturaleza, ah! ¡Ah! ¡El insólito
atentado de nuestras manos desnudas! ¡Alzado por nuestras manos heridas, el
desafío insensato! (1970: 62).

El énfasis del ritmo ternario, que opone los verbos cuyo sujeto es el pueblo a los enemigos que debe vencer, da cuenta del entusiasmo –en el sentido fuerte de energía

divina— que inspira el proyecto de Christophe: es una guerra “insensata”, “imposible”, desde el inicio bajo el signo del fracaso, contra las leyes que rigen el mundo, cuya omnipotencia se inscribe incluso en la letra, en las mayúsculas empleadas en Suerte, Historia, Naturaleza. Ahora bien, esta “cosa imposible” que Christophe desea se concreta en la construcción de una “Ciudadela”, a su vez engalanada con una mayúscula: el paralelo con el mito judeo-cristiano de la Torre de Babel se vuelve evidente, y anuncia la cólera divina. En efecto, el combate que emprende Christophe es tanto más culpable de desmesura cuanto que reivindica esta dimensión de desafío, y no tiene, pues, la excusa de la inocencia que se encuentra en el mito cristiano de la Caída. Pero en esta tragedia moderna no es una fuerza trascendente la que viene a castigar la falta humana; la desmesura del proyecto lleva en sí su propia destrucción, el disparador de la máquina infernal que termina por aplastar a los protagonistas. De hecho, son el pueblo o la armada rebelde, es decir, las fuerzas políticas, los que derriban al héroe.

El respeto del esquema trágico, que conduce inexorablemente a la caída y a la búsqueda del absoluto que encarnan los protagonistas, constituye un mensaje político fuerte: el personaje de Césaire, que persigue y actualiza un mito de la desmesura, es él mismo un avatar de un mito político. Representa la locura de una política del ideal. La puesta en abismo de los mitos se instala en el corazón de la estructura de la pieza y participa en la mitificación de Christophe, quien se apoya en mitos políticos, el África, la creación de un hombre nuevo, etc. De esta manera, encarna, quizás a su pesar, arquetipos que se encuentran en los mitos literarios desde el teatro antiguo.

La tragedia se orienta hacia la caída como en la estructura de los mitos fundadores. Así, en el mito de Ícaro, el hombre busca convertirse en pájaro para alcanzar el sol. Ahora bien, al acercarse, sus alas se funden y cae. En sentido literal y figurado, recuerda el imperativo según el cual los hombres no deben pretender igualar a los dioses. La tragedia evoca esta prohibición hecha a los hombres de limitar sus deseos a las cosas realizables. El teatro trágico provoca desde la escena una forma de catarsis en el espectador.

La música/ la poesía o la belleza primordial del mundo

Si ciertas réplicas, ciertas situaciones de diálogo se extraen directamente de la historia, la marca de la reescritura, la literariedad, consiste en despegarse de la crónica histórica para hacer un teatro poético. Se trata, en efecto, del deslizamiento genérico en la obra de Césaire (recordemos que su primera pieza, *Et les chiens se taisaient*, es adaptación de un poema): la fusión entre los géneros teatral y poético es a tal punto significativa que, según su concepción, “la poesía es del orden del ser, el teatro del orden de la acción”.

Se observa la oposición, teorizada por Platón, entre mito y logos, que volvemos a encontrar en la separación entre la palabra verdadera, la *prorsa oratio* que es la prosa, y la escritura desviada, la *versus oratio*, caracterizada por una circularidad de los sonidos, que es la poesía. Ahora bien, en el conjunto de palabras de los personajes, se destaca una parte importante de texto explícitamente poético, marcado por la tipografía. Este deslizamiento hacia la poesía opera sobre todo en las escenas en las que los personajes tienen largos parlamentos: se abandona, así, tanto el ritmo de la acción como parte de la verosimilitud histórica vinculada con el intercambio en prosa de réplicas cortas, en beneficio de una pausa, de un detenimiento en el dominio de lo poético. La muerte del rebelde Metellus (I, 5) da lugar a un largo monólogo que ocupa casi toda la escena, en versos muy rítmicos. Esta secuencia, por otra parte, evoca la de otra pieza de Césaire —*Et les chiens se taisaient*— que pone en escena la muerte de un personaje esencializado en su función mítica de “Rebelde”, dado que no es designado de otro modo.

Una referencia a la concepción mallarmeana, evocada por Césaire, que consiste en devolver a la música su bien, dando otro sentido a las palabras de la lengua común. La palabra *poética* está, por ende, asociada a una búsqueda del ser (en las funciones genéricas definidas por Césaire), ese ser Negro que es la propia significación del mito de la *Négritude*.

La forma musical también está presente a través de canciones. Hay un personaje encargado de portar esta palabra específica: Hugonin. En alguna medida, se reconoce en este personaje al tipo de “bufón” shakespeariano (el término está en la *Tragedia...*),

aunque también tiene una vertiente seria y la singularidad de su rol parece obedecer a esa función de vocero de la “canción popular”. Nietzsche, en *El origen de la tragedia*, define su especificidad en la oposición que considera estar en el origen de la tragedia antigua: el enfrentamiento de lo apolíneo y lo dionisiaco. La canción popular, según el autor, condensa los dos postulados:

[Ella es] el *perpetuum vestigium* de una mezcla de lo apolíneo con lo dionisiaco [...] doble instinto artístico de la Naturaleza; instinto que deja su huella en la canción popular, de la misma manera que los impulsos orgiásticos de un pueblo se perpetúan eternamente en la música (Nietzsche 1972: 48).³

El término “conmoción” aparece precisamente en boca de Hugonin:⁴ “hay países conmocionados, países convulsionarios y el nuestro es del lote” (26). No hacemos el recuento de los numerosos *couplets* que en ambas piezas son cantados en escena por los personajes. Ahora bien, en la teorización nietzscheana —en la cual Césaire confiesa haber fundado su concepción de la tragedia— la canción popular, la música, es el vector de realización del mismo deseo que anima la tragedia, definido por Nietzsche como el deseo de “lo uno originario”, del cual la música produce una “copia”.

El sueño de una unidad perdida del ser, dividida en pulsiones apolíneas y dionisiacas, es lo que la música logra expresar y lo que busca la tragedia, especialmente incorporando la música. La belleza primordial del mundo y su universalidad a través de las culturas específicas. Ahora bien, tal sueño de la identidad perdida, esa reunificación de un yo originario, es el mito hacia el cual tiende Césaire: la *Négritude* confronta fundamentalmente la alienación de los hombres colonizados con los valores del hombre colonizador. Por eso la omnipresencia de las canciones populares en las piezas, su interpretación en escena, es esencial y constitutiva del significado literario que impone Césaire a la trama histórica, aquello que funda la dimensión mítica de la pieza. Bajo la máscara del detalle folclórico, se juega la apuesta mayor del teatro del ser, es decir, del teatro poético de Césaire.

Conclusión

La tragédie du roi Christophe como respuesta artística a la política de la igualdad de las culturas. El rey Christophe es un mito; por lo tanto, significa varias cosas. En efecto, un mito no es una idea en particular, sino cierta manera de significar las cosas. Es un “modo de comunicación” diferente de aquel del lenguaje “ordinario”, de primer grado, que funciona sobre la base de definiciones compartidas por los hablantes. El mito se suma a ese sistema primario de sentido y tiene la particularidad de no modificarlo *formalmente*. De manera que, en la forma, nada diferencia un enunciado mítico de un simple enunciado. Hay comunicación mítica cuando lo esencial del mensaje percibido por el receptor no es aquello que se dice explícitamente, sino lo que está sobreentendido o, más bien, connotado. La otra particularidad del mito es la de privar al objeto de su sentido primario para sustituirlo, como si el sentido mítico fuera un sentido “natural” y primario.

Existe un mito colonial: la *négrité* [negritud] o la negación de la humanidad. Hay un mito “Negro”, puesto que la palabra “negro” no es neutra: es el sostén de la ideología colonialista. Contiene y connota una acumulación de clisés, prejuicios y estereotipos que se confunden con la naturaleza misma del ser “Negro” y se encuentran incluso en el discurso de Christophe: pereza (“este pueblo rezagado”), falta de organización, indolencia, etc.: una prueba más de la alienación amenazante que ya hemos observado. En el primer nivel de sentido, la palabra negro significa hombre de piel oscura. A esto se agrega un segundo nivel que es mítico; la palabra “negro” significa el universo semántico de la negatividad con los enunciados específicos: pereza, fealdad, barbarismo, irresponsabilidad, etc. Este soporte semántico de la ideología colonialista y racista se denomina “négrité” o la negación de la humanidad al hombre negro.

³ La traducción al castellano pertenece a Eduardo Ovejero Mauri (Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Madrid: Espasa-Calpe, 2000, p. 72). (N. del T.).

⁴ Semujanga retoma el vocablo “conmoción” de la traducción francesa de la cita de Nietzsche; en la traducción que citamos de Ovejero Mauri encontramos, en cambio, la palabra “impulso” (N. del T.).

Luego, hay una reinversión del mito: la *Négritude* o la recuperación de la humanidad. Césaire parte de esa red semántica de la “Négrité” para subvertirla y crear una nueva significación del mito que sería positivo en esta oportunidad, el cual denomina con otro neologismo: la *Négritude*. Para la creación estética, el género trágico es el medio de comunicación que permite, en este texto en particular, realizar tal inversión: pasar de la negatividad a la positividad de los intercambios en el contexto colonial, en el cual el hombre negro es dominado o negado por el colonizador.

La tragédie du roi Christophe es una obra teatral con sus formas y su contenido; tres actos y una forma particular: la tragedia. Ahora bien, la tragedia no es un género cualquiera, sino que cuenta con una plusvalía de significación: la tragedia, entendida como fundamento de la cultura occidental, forma noble, el *Gran Género*, es el lugar de actos originarios y heroicos que fundan la dignidad del hombre. Se desemboca en una significación total, rica y compleja: el rey Christophe se eleva al rango de figura emblemática, “igual que Luis XIII, Luis XIV, Luis XV y tantos más”, según el presentador al comienzo de la pieza. Esta cultura que habla a la civilización occidental de igual a igual es la *Négritude*.

Frente a la asimilación cultural, la empresa césairiana propone una obra transcultural que engloba los géneros y las formas de varias culturas en su seno: haitiana, africana y europea. La creación estética se vuelve una respuesta al conflicto político por el establecimiento del diálogo de culturas a través de sus respectivas obras. La posibilidad misma de tal cultura, que une a Europa y al África, se origina en la idea directriz de toda la obra del poeta martiniqueño: la Universalidad, la idea de que el hombre, negro o blanco, puede optar por una universalidad que implica el respeto y la igualdad. Esto da pruebas de una concepción de la política, aún muy actual, que no se opone a la reflexión histórica ni a la construcción cultural a largo plazo. Tal concepción de la estética señala, por otra parte, que ninguna cultura constituye en sí misma el lugar privilegiado para juzgar a las otras culturas, como fue el caso del proyecto colonial. Toda comunidad, al producir obras y un imaginario propios, participa por esto mismo de la potencialidad creadora de todas las culturas o de la transcultura. Ese lugar que atraviesa y trasciende todas las culturas y hace que la creación estética proceda a una búsqueda o a un movimiento hacia la cara oculta de las cosas, hacia una transrealidad próxima a lo sagrado, hacia aquello que religa los distintos niveles de la realidad a través de y más allá de una única cultura que conduce a la humanidad a un proceso transcultural.

En definitiva, la obra de Césaire desarrolla un pensamiento político basado en el mito de la *Négritude*. Construido contra la ideología colonial francesa de la época, el proyecto de la *Négritude* es a la vez cultural y político. Se trata, más allá de una visión partidaria y racial del mundo, de un humanismo activo y concreto, destinado a todos los oprimidos del planeta. Su pensamiento anticolonialista ha nutrido la obra de pensadores tan variados como Frantz Fanon, Édouard Glissant, Albert Memmi o Hannah Arendt.

Bibliografía

- Césaire, Aimé (1955). *Discours sur le colonialisme*. París: Présence Africaine.
 Césaire, Aimé (1966). *Une saison au Congo*. París: Présence Africaine.
 Césaire, Aimé (1970). *La tragédie du roi Christophe*. París: Présence Africaine.
 Barthes, Roland (1957). *Mythologies*. París: Seuil.
 Nietzsche, Friedrich (1972). *La naissance de la tragédie*. París: Gallimard.
 Traore, Bakary (1958). *Le théâtre négro-Africain et ses fonctions sociales*. París: Présence Africaine.
 Confiand, Raphaël (1993). *Aimé Césaire, une traversée paradoxale du siècle*. París: Stock.
 Vergès, Françoise (2005). *Aimé Césaire. Nègre je suis, nègre je resterai. Entretiens*. París: Albin Michel, 2005.

Traducción del francés de Francisco Aiello.

 EL ESTUDIANTE NEGRO (PARÍS, 1935)*

 Aimé Césaire

Juventud negra y asimilación

Un día, el Negro se apoderó de la corbata del Blanco, tomó un sombrero hongo, se disfrazó y, riendo, partió... No era sino un juego, pero el Negro se dejó llevar por el juego; se habituó tan bien a la corbata y al sombrero hongo que terminó creyendo que siempre los había llevado: se burló de aquellos que no lo llevaban y renegó de su padre cuyo nombre es Espíritu-de-Sabana... Es un poco la historia del Negro de la pre-guerra que no es sino el Negro de la pre-razón. Se metió en la Escuela de los Blancos; quiso devenir "otro"; quiso ser "asimilado".

Diría fácilmente que es cosa de locos, si no recordara que el loco es todavía, en cierto sentido, "el hombre que tiene fe en sí mismo". Pero el Negro que mata al Negro que lleva en sí no tiene ninguna "fe en sí mismo", y es por ello que se salva de la locura.

Si la asimilación no es locura, es con total seguridad zoncera, pues querer ser asimilado es olvidar que nadie puede cambiar de fauna: es desconocer la "alteridad" que es ley de la Naturaleza. Lo cual es tan cierto que el Pueblo, hijo mayor de la Naturaleza, nos advierte de ello todos los días.

Un decreto dice a los Negros:

"Ustedes son parecidos a los Blancos: ustedes se han asimilado."

El pueblo, más sabio que los decretos, porque sigue a la Naturaleza, nos grita:

"Fuera de aquí; ustedes son diferentes de nosotros; no son sino metecos y Negros"; y se mofa del "moreno con sombrero hongo", reprende al "mal blanqueado", aporrea al "negro".

Reconozco que se hace justicia, pues desdichado aquel que necesita el argumento del garrote para convencerse de que no puede sino ser él mismo. Por otra parte, basta con reflexionar sobre la noción de asimilación para darse cuenta de que se trata de una cuestión peligrosa, tanto para el colonizador como para el colonizado.

El colonizador que ha 'asimilado' se asquea pronto de su obra: no siendo las copias más que copias, los modelos sienten por ellas el desprecio que se siente por el mono o por el loro, pues si el hombre tiene miedo del 'otro', también siente repugnancia hacia lo semejante. Sucede lo mismo con el colonizado; una vez que se asemeja a su formador, no comprende el desprecio de éste y lo odia; es así como he oído decir que ciertos discípulos odian a sus maestros, porque el maestro quiere siempre permanecer maestro, cuando el discípulo ha dejado de ser discípulo.

Es verdad por lo tanto que la asimilación, nacida del miedo y de la timidez, termina siempre en el desprecio y en el odio, y que lleva en sí los gérmenes de lucha; lucha de lo mismo contra lo mismo, es decir, la peor de las luchas.

Es por ello que la juventud negra da la espalda a la tribu de los Viejos. La tribu de los Viejos dice: "asimilación", nosotros respondemos: "¡resurrección!".

* Los dos textos que aquí presentamos por primera vez en español aparecieron originalmente en la revista fundada por Aimé Césaire en 1935 en París: *L'Étudiant noir. Journal de l'Association des Étudiants Martiniquais*. "Jeunesse noire et assimilation" fue publicado en el N° 1, marzo de 1935, en la sección "Negrieries" (p. 3), mientras que "Conscience raciale et révolution sociale" apareció en el N° 3, mayo-junio de 1935, bajo el doble encabezado "Les Idées. Negrieries" (pp.1-2). Agradecemos los permisos de traducción de ambos textos respectivamente a Raphaël Confiant, quien reproduce el primero en *Aimé Césaire. Un traversée paradoxale du siècle* (1993, 2006) y a Christian Filostrat, quien incluye un facsímil del segundo en su libro *Négritude Agonistes, Assimilation against Nationalism in the French-speaking Caribbean and Guyane* (New Jersey, Africana Homestead, 2008, pp. 123-126). (N. de la T.).

¿Qué quiere decir la juventud negra? Vivir.

Pero para vivir verdaderamente, hay que ser uno mismo. El actor es quien no vive verdaderamente; hace vivir a una multitud de hombres –cuestión de roles– pero no se da vida a sí mismo.

La juventud negra no quiere jugar ningún papel, quiere ser ella misma.

La historia de los Negros es un drama en tres episodios, y alcanzamos su tercer momento.

Los Negros fueron primero sometidos; “idiotas y brutos”, se decía. Luego se tornó hacia ellos una mirada más indulgente; se dijo: “Valen más que su reputación”, y se trató de formarlos; se los “asimiló”; fueron a la escuela de los maestros. “Grandes niños”, se decía, pues solo el niño permanece perpetuamente en la escuela de los maestros.

Los jóvenes Negros de hoy no quieren ni sometimiento ni asimilación, quieren emancipación.

“Hombres”, se dirá, pues solo el hombre marcha sin tutor por los grandes caminos del pensamiento. Sometimiento y asimilación se parecen: son dos formas de pasividad.

Durante estos dos períodos, el Negro ha sido igualmente estéril.

La emancipación es, por el contrario, acción y creación.

La juventud negra quiere actuar y crear. Quiere tener sus poetas, sus novelistas, que le dirán a ella sus males, y a ella sus grandezas; quiere contribuir a la vida universal, a la humanización de la humanidad; y para ello, una vez más, es necesario conservarse o reencontrarse: es el primado del yo.

Pero para ser uno mismo, hay que luchar; primero contra los hermanos enajenados que tienen miedo de ser ellos mismos; es la turba senil de los asimilados.

Luego contra aquellos que quieren extender su yo; es la legión feroz de los asimiladores.

En fin, para ser uno mismo, hay que luchar contra uno mismo; hay que destruir la indiferencia, extirpar el oscurantismo, cortar el sentimentalismo de raíz; y lo que hay que cortar sobre todo, Meredith se los dirá:

“Juventud negra, es solo un pelo lo que les impide actuar: es lo idéntico, y son ustedes quienes lo llevan”.

“Rápense al ras, para que lo idéntico no se escape”

“Es la primera condición para la acción y la creación”

“La cabellera larga es aflicción”.

Conciencia racial y revolución social

El materialismo no dice que los pensamientos no sean eficaces, sino solamente que sus causas no son los pensamientos. Que sus efectos no son los pensamientos (Nizan, *Les Chiens de garde*).

¿Qué revolución fue jamás hecha por el mundo inocente de las curiosidades? ¿Quién alzó alguna vez un juguete contra su propietario? Sin embargo, es esa la hazaña que quieren realizar nuestros revolucionarios negros cuando demandan al negro que se rebele contra el capitalismo que lo oprime. ¿Hay otra forma, en efecto, de llamar a un pueblo de asimilados sino ‘juguete’? Ya lo decía Dostoievsky, palabras más, palabras menos. Toda raza que cree no tener nada para decirle al mundo no es más que una “curiosidad étnica”, y todo individuo que cree que en el encuentro del dar y del recibir un pueblo llega con las manos vacías no es más que un juguete.

“Actuá” se le dice al negro. Pero como actuar es crear, y como crear es moldear y hacer elevar su sustancia natural, el negro, indiferente y alejado de sí mismo, no actuará.

Un mal extraño nos corroe, en efecto, en las Antillas: un miedo de sí mismo, una capitulación del ser frente al parecer, una debilidad que lleva a un pueblo de explotados a darle la espalda a su naturaleza, puesto que una raza de explotadores lo avergüenza con el pérfido designio de abolir “la conciencia propia de los explotados”.

Los explotadores blancos nos han dado, a nosotros explotados negros, una cultura, pero una cultura blanca; una civilización, pero una civilización blanca; una moral, pero una moral blanca, paralizándonos así a través de mallas invisibles para el caso hipotético de que nos liberáramos de la más sensible esclavitud material que nos han impuesto. Y urden su trama, pacientemente, incansablemente, con astucia diligente hasta que morimos en el conocimiento de nosotros mismos.

Por consiguiente, si es cierto que el filósofo revolucionario es aquel que elabora las técnicas de liberación, si es cierto que la obra de la dialéctica revolucionaria es la de destruir “todas las percepciones falsas prodigadas a los hombres para ocultar su servidumbre”, ¿no debemos denunciar la adormecedora cultura identificadora y colocar en las prisiones que el capitalismo blanco edificó para nosotros todos nuestros valores raciales al igual que tantas bombas liberadoras? Han pues olvidado lo principal quienes dicen al negro que se rebele sin antes hacerle tomar conciencia de sí mismo, sin decirle que es bello y bueno y legítimo ser negro.

Han olvidado hablarle al negro con el único lenguaje que él podría legítimamente entender, puesto que, diferente en eso de “el empleado del despacho de M. Gradgrind”, “el esclavo negro” tiene la sangre llena todavía de afectos humanos y es por el afecto humano, como lo remarca Chesterton, que amará la fidelidad o la libertad.

La verdad es que aquellos que predicán al negro la revuelta no tienen fe en el negro y que, en su orgullo de ser revolucionarios, olvidan que son negros, primeramente y siempre: esclavitud aún, y de la más estéril especie.

El héroe de Paul Morand, el “asimilado” Occide es también revolucionario: gracias a él, Haití tiene sus Soviets, Puerto Príncipe se convierte en Octobreville; hermosa ventaja si queda prisionero de los blancos, ¡mono estérilmente imitador!

Peor para ellos, quienes se contentan con ser Occides por menosprecio de aquello que llaman “racismo”. En cuanto a nosotros, nosotros queremos explotar nuestros propios valores, conocer nuestras fuerzas por experiencia personal, profundizar nuestro propio dominio racial, seguros como estamos de encontrar en lo profundo las fuentes que brotan de lo humano universal.

Así, pues, antes de hacer la Revolución y para hacer la Revolución, –la verdadera– el mar de fondo destructivo y no el sacudimiento de lo superfluo, una condición es esencial: romper la mecánica identificación de las razas, arrancar los valores superficiales, asir en nosotros al negro inmediato, plantar nuestra negritud como un bello árbol hasta que brinde sus frutos más auténticos.

Solos, entonces, tendremos conciencia de nosotros; solos, entonces, sabremos hasta dónde podemos correr solos; solos, entonces, sabremos dónde nos falta el soplo, y puesto que habremos capturado nuestra diferencia particular, y que “disfrutaremos lealmente de nuestro ser”, podremos triunfar de todas las esclavitudes nacidas de la “civilización”.

Ser revolucionario, está bien; pero para nosotros los negros, es insuficiente; no debemos ser revolucionarios accidentalmente negros, sino propiamente negros revolucionarios, y conviene colocar el acento tanto sobre el sustantivo como sobre el calificativo.

Es por eso que a aquellos que quieren ser revolucionarios únicamente para poder burlarse del negro de nariz “bastante aplastada”; es por eso que a aquellos que creen en Marx únicamente para pasar la línea, les decimos:

Para la Revolución, trabajemos en tomar posesión de nosotros mismos, dominando desde arriba la cultura blanca oficial, “aparejo espiritual” del imperialismo conquistador. Consagrémonos valerosamente a la tarea cultural, sin temor de caer en un idealismo burgués, siendo el idealista quien considera la idea una hija de la Idea y como matriz de ideas, mientras que nosotros vemos allí una promesa que no puede no desarrollarse en una ramificación de actos.

Sí, trabajemos en ser negros, con la certeza de que significa trabajar para la Revolución, puesto que hará la Revolución aquel que esté en su fuerza y estará en su fuerza quien esté en su verdadero carácter.

Traducción del francés de Florencia Bonfiglio.

CARTA DE UN HOMBRE DE 30 AÑOS A AIMÉ CÉSAIRE

Raphaël Confiant*

Señor Diputado-Alcalde:

Tengo 30 años. No había nacido aún cuando usted lograba que el Parlamento francés adoptara la ley de 1946 y soy, por lo tanto, uno de los hijos de esta departamentalización, que se ha vuelto desde entonces una farsa-tragedia.

No lo culpo. Usted mismo, en 1968, ante la Corte de seguridad del Estado, durante el proceso de GONG,¹ confesaba su desconcierto en estos términos:

“Dado que hablan de la ley de 1946, yo fui quien la obtuvo, la conozco bien, fui un convencido partidario. ¿Qué hay que hacer? ¿Hacer una autocrítica, decir que me equivoqué? Es todo eso a la vez. Por supuesto, me equivoqué, pero el error era perdonable.”

Después hubo diciembre de 1959,² la OJAM,³ mayo de 1967 en Point-à-Pitre,⁴ febrero de 1974 en Lorrain⁵ y otras más, es decir tantas oportunidades que usted y los suyos tuvieron para intentar reparar ese error, para procurar corregir el curso de la Historia. Oportunidades perdidas, perdidas en los raros momentos en que nuestro pueblo se ponía de pie. No lo culpo. En cuanto al momento, en 1959 o en 1974, por ejemplo, tal vez usted no tenía aún la sensación de que algo se pudría o de que algo estaba a punto de pudrirse. Tal vez...

Pero, la otra noche, cuando lo escuché, a la sombra de su ciudadela irrisoria de la municipalidad de Fort-de-France, repetir su enésimo número de prestidigitación verbal, cuando lo escuché arrastrar por el barro los nacionalismos-independentistas, colmar de un desprecio sardónico y soberano a aquellos a quienes trata de cabecillas de insultos y de fanfarronadas, sentí vergüenza por usted. (Esa misma vergüenza que me había asaltado cuando, el día posterior al 10 de mayo, su primera reivindicación fue solicitar el aumento del 40% de la pensión de los ex-combatientes.) Tuve, repentinamente, un sentimiento muy fuerte de tener 30 años y de haberme aferrado a la borda de un navío a punto de naufragar: nuestra Martinica. Lo veía sacando, de modo lamentable, un nuevo conejo de su sombrero y presentándolo con el tono triunfal de Arquímedes al salir de su bañera. Tuve vergüenza por todos nosotros, por mí, por los demás, esa miserable corte de aduladores alimentarios.

¿Pues qué sabe usted de nosotros? ¿Qué sabe de mi generación? ¿Y de la siguiente, la de los que tienen 20/25 años? ¿Qué sabe de nuestras vidas, de nuestras esperanzas? Es claro que no valemos ni un centavo de su atención. “¡Ah, qué tarea! ¡Levantar este pueblo!”, debe pensar usted tal como Christophe. “Y aquí estoy, como maestro de escuela, agitando la vara en la cara de una nación de imbéciles.” ¡Pues no! No tiene derecho a juzgarnos:

* Raphaël Confiant (Martinica, 1951) es novelista y ensayista. Comenzó a publicar su obra narrativa en *créole* a fines de los años 70, aunque sus títulos en francés son mucho más numerosos, en tanto cuenta con más de 20 novelas. En el campo del ensayo, se destaca su firma en el manifiesto *Éloge de la créolité*, que dio a conocer en 1989 en co-autoría con Patrick Chamoiseau y Jean Bernabé. La tarea como escritor comprometido con la defensa de la lengua y la cultura *créoles* se complementa con la actividad en el campo de la investigación en tanto miembro del GEREK (Grupo de Estudio y de Investigación en el espacio creolófono). En 1993 dio a conocer su polémico *Aimé Césaire. Un traversée paradoxale du siècle*, ensayo en el que repasa la trayectoria del padre de la *négritude* desde una perspectiva crítica que cuestiona, entre otros aspectos, el desinterés de Césaire por el *créole* y su impulso a la ley de departamentalización. Agradecemos a Raphaël Confiant y a la editorial Écriture que autorizó la publicación en español de la carta que aquí presentamos, la cual se incluye en los anexos de la reedición aparecida en 2006 (pp. 333-336). “Lettre d’un homme de trente ans à Aimé Césaire” apareció originalmente en el semanario *Antilla*, n°19, el 1 de junio de 1982.

¹ Confiant se refiere al proceso judicial ante la Corte de Seguridad del Estado al que fueron sometidos los líderes de GONG (Agrupación de Organizaciones Nacionalistas de Guadalupe) a fines de la década de 1960. (N. del T.)

² En diciembre de 1959 murieron tres jóvenes en Martinica como resultado de un enfrentamiento con las CRS (compañías republicanas de seguridad), éste suscitado por un conflicto callejero entre un martiniqueño y un francés. (N. del T.)

³ La sigla alude a la Organización de la Juventud Anticolonialista de Martinica, responsable de la primera manifestación independentista de la isla, la cual tuvo lugar el 24 de diciembre de 1962. (N. del T.)

⁴ En Point-à-Pitre (Guadalupe), el 26 de mayo de 1967 —tras dos días de huelga en reclamo de mejora salarial y de derechos sociales— los obreros de la construcción son reprimidos, lo que da lugar a un enfrentamiento cuyo resultado es la muerte de 87 civiles. (N. del T.)

⁵ En febrero de 1974, en el marco de una huelga de trabajadores de la banana, dos obreros son asesinados a disparos por la gendarmería francesa. (N. del T.)

- Cuando los jóvenes del Schœlcher son agredidos por militares franceses y Chloé es asesinado en su prisión, ¿quién estará a su lado? Combate obrero.
- Cuando decenas de vendedoras de verduras, que venían de todas las zonas rurales de la isla, hacen una huelga en el mercado de la ciudad para exigir la construcción de un mercado cubierto, ¿quién las apoyará? El UPM.⁶
- ¿Quién apoyará a los camioneros en huelga ante las granadas de las guardias móviles? La CSTM⁷ y el MIM-Parole au peuple.⁸
- ¿Quién organizará la primera huelga general de cortadores de caña en veinte años? La UCTM y Asé Pléré.

Le ahorro la letanía de los ejemplos. De ninguna manera quiero otorgar certificados de satisfacción, aunque quiero simplemente preguntarles a usted y a su partido, el PPM [Partido Progresista Martiniqueño]: ¿qué saben ustedes de esos jóvenes Rasta, de esas vendedoras, de esos camioneros, de los cortadores de caña? “Lábrame, lábrame, grito armado de mi pueblo”, escribía usted en *Y los perros callaban*. ¿Qué sabe usted de los obreros de Antilles-Plastiques, de Manufrance y de Jalmar? ¡Nada! ¡Absolutamente nada! Así, al tratar de irresponsables y de agresivos a quienes los apoyaron, a quienes intentaron, con torpeza por cierto, sacarnos de los días extranjeros, usted denigra en verdad a las clases bajas de su propio pueblo. Al excluir altivamente de su llamado a la unidad de la izquierda al GRS, al Combat ouvrier, al MIM o a los independentistas fuera de estructura entre quienes me encuentro, usted muestra su verdadero rostro una vez más, el de un francés incorregible, el de un adversario empedernido de la independencia nacional, la cual, sin embargo, usted sabe ineluctable.

“Pienso que, en la esfera de influencia francesa, hay todo tipo de modalidades posibles de anexión”, escribía usted maquiavélicamente. ¿Qué nueva modalidad nos está elaborando en estos días? ¿Qué sucia, viciosa modalidad va a surgir de las conjeturas de su partido y sus aliados y va a anexarnos a Francia por otros 50 años? Tengo 30 años, estoy harto.

Harto de las elecciones francesas, de los *meetings* falsos, de las argucias jurídicas, de las moratorias. Harto de Francia en las Antillas: de su televisión, de su cultura, de sus supermercados, de su escuela, de los pálidos rostros bronceados. Los casi 40 años han sido suficientes, señor Diputado-Alcalde. ¡Suficientes! Usted nos trata de agresivos y es precisamente eso lo que le ha faltado a lo largo de su interminable carrera, ese sentido de la insolencia histórica que hizo que un Sékou Touré le gritara “¡no!” a De Gaulle o que los negros norteamericanos escupieran toda una década en la cara de la América del Norte blanca y racista. Su cortesía francesa nos mató; usted, el más negro de los franceses, que reclamaba la autogestión, la autonomía, la moratoria o no sé qué en el tono de la conversación de la cena de gala o de las “muy humildes protestas al Príncipe”. Con orgullo reivindicamos el insulto, la hosquedad, el rechazo visceral de esta francidad envenenada que usted contribuyó a inculcarnos con la ayuda de la negritud. Tenga temor de nuestra cólera y nuestra desesperanza, ya que, al igual que Calibán, exclamaremos:

“El día que tenga el sentimiento de que todo está perdido, déjame robar algunos barriles de tu pólvora infernal y, desde lo alto del empuje donde te gusta planear, verás volar por los aires esta isla, mi bien, mi obra, con, así lo espero, Próspero y yo entre los restos”.

Negro-cimarrón de opereta, profeta, eso es, en su tierra, ¿a qué nuevo abismo va a sumergirnos su último llamado a la connivencia de flojos y timoratos? ¿Sabrá medir nuestro desasosiego? ¿Sabe cuál será su peso cuando suene la hora del Tribunal de la Historia para usted?

¿Qué hizo de nuestro grito?

“No sé qué méritos me reconocerá este pueblo”, escribió usted con una melancolía profética...

Traducción del francés de Francisco Aiello.

⁶ Union pour un Mouvement Populaire [Unión por un Movimiento Popular]. (N. del T.).

⁷ Centrale Syndicale de Travailleurs Martiniquais [Central Sindical de Trabajadores Martiniqueños]. (N. del T.).

⁸ MIM es la sigla correspondiente al Mouvement Indépendantiste Martiniquais, fundado en 1978 por militantes vinculados con el periódico *La parole du peuple*. (N. del T.).

RESUMEN

Este Dossier en homenaje a Aimé Césaire (1913-2008) está integrado por una presentación de la trayectoria del autor y político martiniqueño, a cargo del Coordinador del Dossier, Francisco Aiello y por los siguientes textos traducidos del francés: las “Entrevistas con Aimé Césaire” realizadas por Isabelle Constant (2003, 2006), las cuales ofrecen una mirada retrospectiva del itinerario césairiano; un artículo crítico sobre *La tragédie du roi Christophe* a cargo de Josias Semujanga; dos contribuciones firmadas por el joven Aimé Césaire aparecidas en 1935 en la revista parisina *L'Étudiant Noir*; y una carta abierta de Raphaël Confiant, originalmente escrita en 1982, que interpela el desempeño político de Césaire.

Palabras clave: Caribe francófono – Aimé Césaire – *La tragédie du roi Christophe* – *L'Étudiant Noir* – Raphaël Confiant

ABSTRACT

This Dossier in honor of Aimé Césaire (1913-2008) consists of a presentation of the trajectory of the Martinican author and politician, in charge of Francisco Aiello (Coordinator of the Dossier), and the following texts translated from the French: the “Interviews with Aimé Césaire” conducted by Isabelle Constant (2003, 2006), which offer a retrospective of the Césairean itinerary; a critical article on *La tragédie du roi Christophe* written by Josias Semujanga; two contributions signed by young Aimé Césaire which appeared in 1935 in the Parisian magazine *L'Étudiant Noir*; and an open letter to Césaire written by Raphaël Confiant in 1982, where Césaire's political performance is strongly questioned.

Key words: Francophone Caribbean – Aimé Césaire – *La tragédie du roi Christophe* – *L'Étudiant Noir* – Raphaël Confiant

Rotaciones

**SEXUALIDADES E IDENTIDADES DISIDENTES
EN AMÉRICA LATINA: DESDE EL VIRREINATO HASTA
NUESTROS DÍAS**

PRESENTACIÓN

Silvia Dapía*

En noviembre de 2011, en la ciudad de Nueva York, el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de John Jay College, City University of New York (CUNY), organizó un simposio titulado "Otorgando poder a la tribu: LGBTI, igualdad y justicia en Latinoamérica", centrado en temas relacionados con derechos humanos y leyes de anti-discriminación de género, de orientación o identidad sexual, y con los debates actuales sobre inmigración, homofobia, matrimonios de individuos del mismo sexo. El objetivo era examinar la compleja proliferación de cuestiones de derechos humanos, teoría, historia, literatura, sexualidad y política en el movimiento de lesbianas, gays, bisexuales, transgéneros e intersexuales (LGBTI) a través de las Américas, con especial énfasis en Latinoamérica. Factores que han constreñido o facilitado políticas a seguir en los sistemas legales de los distintos países con relevancia para la comunidad LGBTI; teoría y activismo de la comunidad de LGBTI en Latinoamérica y su relación con la "nueva izquierda"; cuestiones de inmigración y exilio, su impacto en los miembros de la comunidad LGBTI; literatura, performance y la comunidad de LGBTI latinoamericanos exiliados en los Estados Unidos —estos son algunos de los aspectos que intentamos dilucidar—. Los participantes contribuyeron con su conocimiento y experiencia para profundizar temas muchas veces invisibilizados u ocultados y en el contexto de los muy entusiastas diálogos y debates surgió la idea de la creación de este dossier. Los cuatro ensayos aquí incluidos se inscriben en el ámbito de la historia colonial y en el de la literatura contemporánea latinoamericanas.

El estudio de la historia se ha diversificado y expandido incluyendo la historia de la sexualidad. En este marco se inscriben los ensayos de Robinson A. Herrera y de Zeb Tortorici, quienes estudian el tema de la sexualidad en la América Latina colonial. España, desde su llegada a América, estableció una serie de normas con respecto al uso de la sexualidad y el cuerpo que fueron sancionadas tanto desde el ámbito religioso como desde el civil, limitando el ejercicio de la sexualidad al espacio del matrimonio y sólo con fines reproductivos. Con la condena de ciertas conductas caracterizadas como "impropias" o "indebidas", las cuales comprendían desde los así llamados "crímenes contra la naturaleza" (*pecados contra natura*) como la sodomía y el bestialismo, hasta las prohibiciones contra el incesto, las autoridades coloniales regularon la esfera privada tan eficientemente como la pública. Cortes penales y tribunales eclesiásticos se complementarán en un mecanismo de control social, vigilando y castigando comportamientos percibidos como transgresores. El trabajo de Robinson A. Herrera, "Tintineo de cadenas: control social y transgresiones sexuales en la Guatemala colonial" intenta iluminar aspectos de control colonial y sexualidad en el período colonial tardío en Guatemala. A través del examen de casos relacionados con el deseo del mismo sexo, la pedofilia y el incesto, Robinson nos muestra cómo la noción de lo "indebido" o "impropio" se instrumentaliza para controlar la vida social y cotidiana en uno de los territorios del virreinato de "Nueva España", la Guatemala colonial.

* Doctorada por la Universidad de Colonia, Alemania, actualmente es profesora de literatura y cultura latinoamericanas en John Jay College y en el Programa de Doctorado en Lenguas y Literaturas Hispánicas y Luso-Brasileñas de la City University of New York (CUNY). Entre sus publicaciones figuran *Die Rezeption der Sprachkritik Fritz Mauthners im Werk von Jorge Luis Borges* (1993) y numerosos artículos en revistas especializadas como *Chasqui*, *Diálogos Latinoamericanos*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Revista Iberoamericana*, *Modern Fiction Studies*, *Polish American Studies*, *Semiotics*, *The Polish Review* y *Variaciones Borges*. Es miembro del consejo editorial de la revista *Variaciones Borges* desde el 2006.

Por su parte, en "Geografías nefandas y homosociabilidad en el México colonial", Zeb Tortorici ha estudiado temáticas similares en otro de los territorios de Nueva España. Sin embargo, en oposición a Robinson, quien enfatiza la represión y criminalización de la sexualidad en el período colonial tardío en el virreinato de Nueva España, Tortorici sugiere que los mecanismos de regulación social del cuerpo y la sexualidad permitían, sin embargo, la formación de intersticios o espacios clandestinos donde se desarrollaban subculturas sodomíticas. En otras palabras, en lugar de centrarse en el mundo de la represión como modelo dominante de interpretación del deseo sexual en la América Latina colonial, Tortorici traza un recorrido muy distinto de la sociabilidad masculina en el pasado colonial de México donde, ante los mecanismos represivos del poder, una multitud de individuos creó sus propias subculturas sexuales. Tortorici nos muestra cómo estas *geografías nefandas* o espacios sociales donde había oportunidad de participar en actos sexuales con miembros del mismo sexo eran posibilitadas a partir de una variedad de factores incluyendo interacciones sociales, económicas, festividades populares y espacios sociales de género.

Pero la represión y la criminalización de la sexualidad no van a ser privativos de Guatemala o México, ni menos aún de la conquista de América o de la época colonial. En el siglo XIX las incipientes naciones latinoamericanas continúan excluyendo sexualidades e identidades de género disidentes por medio del discurso religioso y adjuntando a éste el de la ciencia, particularmente el del higienismo médico. El siglo XX, por su parte, no hará sino profundizar la violencia y discriminación hacia estas identidades que se oponen a la norma hegemónica. En este contexto se inscribe el ensayo de Daniel Balderston, "Crímenes de odio y la invención de una literatura *queer* ecuatoriana: en torno a 'Un hombre muerto a puntapiés' de Pablo Palacio".

"Un Hombre Muerto a Puntapiés" (1927) es un referente obligado al tratar el tema de la homosexualidad en la literatura latinoamericana, ya que se trata de la primera narración ecuatoriana que aborda directamente el tema. Comparando la representación de Quito de los años veinte del texto de Palacio con el Quito de los años ochenta de "Angelote amor mío" (1983) de Javier Vásquez y con el texto *Resígnate a perder* (1998) de Javier Ponce, Balderston subraya las continuidades entre el entorno homofóbico y la violencia que existe en los tres textos, a pesar de que los últimos evocan un medio social *queer* impensable para los personajes del primero. Balderston muestra cómo la autoría de esa retórica de violencia es asignada en estas obras a sus narradores. El ensayo culmina con un análisis de un ensayo de Néstor Perlongher, "Matan a una marica" (1985), el cual se centra en la violencia anti-gay en Brasil y Argentina. En consonancia con otros de sus ensayos críticos –particularmente, "Baladas de la loca alegría" y "Los caminos del afecto" –Balderston entiende aquí que una tradición literaria *queer* es forjada a través de ecos de textos anteriores que resuenan en ciertos textos por medio de la inclusión de citas implícitas o explícitas.

También en una tradición literaria de identidades sexuales disidentes se inscribe el trabajo de Elena Martínez, "La escritura del cuerpo lésbico: la poesía de Alina Galliano". En su ensayo Martínez examina el poemario *Los días que ahora tengo* de la poeta cubana residente en Nueva York Alina Galliano. El trabajo se centra en los procedimientos poéticos de la escritura de Galliano, con énfasis en los temas de erotismo y seducción. Haciendo referencia a estudios sobre erotismo, Martínez examina cómo desde las primeras líneas del texto de Galliano la voz poética articula el deseo erótico y su identidad lésbica y se define como sujeto deseante.

El dossier, al igual que el mencionado simposio llevado a cabo en John Jay College, intenta contribuir a la producción de nuevos enfoques sobre el tema de las sexualidades e identidades de género disidentes en el mundo latinoamericano, así como a la aceptación de estas disidencias por las sociedades latinoamericanas y el resto del mundo.

TINTINEO DE CADENAS: CONTROL SOCIAL Y TRANSGRESIONES SEXUALES EN LA GUATEMALA COLONIAL

Robinson A. Herrera*

Introducción

Hacia mediados del siglo dieciocho Santiago de Guatemala, en el valle de Panchoy, hoy Antigua, se había ya consolidado como una próspera ciudad colonial. Por casi dos siglos había funcionado como capital de la América Central española. Sin embargo, al igual que había ocurrido con otras ciudades durante el siglo XVI, Santiago sufrió un trágico terremoto en 1773, lo cual, en combinación con intereses varios, obligó, en 1776, a transferir la capital a un nuevo sitio. La prosperidad del área se construyó sobre un sistema coercitivo, brutalmente eficiente, administrado por una pequeña élite constituida en su mayoría por españoles, criollos y peninsulares. Estos grupos representaban una absoluta minoría con respecto a la población hispánica de Guatemala. La mayoría de los habitantes estaba formada por un grupo diverso de individuos a los que se les llamaba *ladinos*,¹ grupo este que incluía nativos y gente de descendencia africana.² A pesar de no ser un grupo muy numeroso, los españoles organizaron un sistema de gobierno colonial que ejerció el poder sobre la mayoría desde el siglo XVI hasta el presente, si incluimos a sus descendientes. El poder del gobierno español se asentaba sobre un sistema muy bien orquestado de violencia cotidiana y amenazas permanentes para controlar a la población. Así, la violencia oficial penetraba todos los aspectos de la vida diaria, desde el comercio hasta los más íntimos.

A pesar de que distintos e importantes trabajos han tratado diferentes aspectos de la historia de Guatemala,³ sólo muy recientemente la historia de los géneros en esa región ha recibido seria atención por parte de estudiosos e historiadores.⁴ Aun menos atención han recibido las intersecciones de violencia, gobierno colonial y sexualidad que allí se daban. El control de la sexualidad fue un verdadero instrumento de poder para el dominio español. Con la condena de ciertas conductas caracterizadas como “impropias”, categoría que abarcaba desde los así llamados “crímenes contra la naturaleza” (*pecados contra natura*) como la sodomía y el bestialismo hasta las prohibiciones contra el incesto, las autoridades coloniales regimentaron la esfera privada tan eficientemente como la pública.⁵ Sin embargo, el funcionamiento de ese proceso de regulación en la Guatemala colonial no ha sido adecuadamente explicado.⁶

El presente trabajo intenta iluminar aspectos de control colonial y sexualidad en el período colonial tardío en Guatemala. Esto es, tratará de arrojar luz sobre casos poco conocidos referidos a las áreas de Santiago de Guatemala y Nueva Guatemala. Al mismo

* Doctor en Historia por la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), es profesor en Florida State University. Entre sus publicaciones se destaca el libro *Natives, Europeans and Africans in Sixteenth-Century Santiago de Guatemala* (2010).

¹ Más amplio que el término *mestizo*, *ladino* incluye negros y casi todas las categorías de hibridación étnica. Ver Severo Martínez Peláez, *La Patria del Criollo: Ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca*, Guatemala: Talleres de Ediciones en Marcha, edición decimoprimer, 1990: 270 (primera edición 1973).

² Ver Paul Lokken, “Marriage as Slave Emancipation in Seventeenth-Century Rural Guatemala”, *The Americas*, 58, 2 (Octubre, 2001): 175-200.

³ Ver Christopher H. Lutz, *Santiago de Guatemala, 1541-1773. City, Caste, and the Colonial Experience*, Norman: University of Oklahoma Press, 1994; Murdo J. MacLeod, *Spanish Central America: A Socioeconomic History, 1520-1720*, Berkeley: University of California Press, 1973, Martínez Peláez, *op. cit.*, 1973 y William L. Sherman, *Forced Native Labor in Sixteenth-Century Central America*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1979.

⁴ Ver Catherine Komisaruk, *Women and Men in Guatemala: Gender, Ethnicity, and Social Relations in the Central American Capital*, tesis de doctorado inédita, Departamento de Historia, Universidad de California, Los Angeles, 2000 y, más recientemente, Martha Few, *Women Who Live Evil Lives*, Austin: University of Texas Press, 2002.

⁵ Para una discusión acerca de la aplicabilidad de las teorías de Jürgen Habermas de las esferas pública y privada ver Pablo Piccato, *The Tyranny of Opinion: Honor in the Construction of the Mexican Public Sphere*, Duke University Press, 2010: 17.

⁶ Sobre información y control en la Guatemala colonial ver Jordana Dym, *From Sovereign Villages to National States: City, State, and Federation in Central America, 1759-1839*, University of New Mexico Press, 2006.

tiempo, es nuestro objetivo presentar un marco metodológico en el cual esos casos puedan ser analizados.⁷ A través del examen de casos relacionados con el deseo hacia el mismo sexo, pedofilia e incesto, emerge importante información sobre la noción de “impropiedad” y su uso para normalizar la vida cotidiana. Para los residentes de Guatemala en el período colonial, los casos relacionados con conductas “inapropiadas” deben haber sido motivo de escándalo y tema de cuantiosos chismes. Al mismo tiempo servían como ejemplo de lo “inaceptable”, reforzando así modos “apropiados” de conducta. En tanto árbitros de lo que constituía la sexualidad “correcta” y administradores de castigo para aquellos que caían afuera de lo aceptado, las autoridades coloniales incrementaban su control sobre la mayoría de los ladinos, nativos y africanos. Así, aun conscientes del peligro de anacronismo, si entendemos al proletariado como la mayoría de los habitantes de la ciudad que viven de su trabajo y a la burguesía como la élite que los domina, las palabras de Marx y Engels se nos presentan acertadas: “Las leyes, la moral, la religión, son [para el proletariado] otros tantos prejuicios burgueses tras los que anidan otros tantos intereses de la burguesía.”⁸

Fuentes y metodología

Las fuentes consultadas para este trabajo pertenecen al Archivo General de Centro América (AGCA) y comprenden desde mediados del siglo XVIII hasta comienzos del siglo XIX, cubriendo el punto más alto de la dominación española así como su debilitamiento. Los documentos consultados contienen información que evidencia que, aunque no inmóvil, la vida transcurría a ritmo lento en Guatemala, ya que ninguno de los casos hallados en el archivo revelan cambios significativos en los procedimientos legales o punitivos ni transferencia de poder de la pequeña élite tradicional al resto de la población, la cual no tenía autoridad alguna y era en este sentido relativamente impotente. Las fuentes son del Ramo Criminal del AGCA. Estas ponen de manifiesto no sólo el interés que las autoridades tenían en mantener el decoro en el comportamiento sino también la manipulación del sistema legal para beneficio personal, otra faceta de la vida de esos tiempos que se remontaba a los comienzos de la dominación colonial. Entre los documentos consultados hay declaraciones de testigos, demandas y contrademandas, procedimientos de investigación, procesos criminales y médicos. Estos documentos revelan los intentos del poder por castigar a los transgresores, en su esfuerzo por mantener la cohesión de la comunidad.⁹

Como toda fuente que contiene testimonios, los documentos consultados requieren una lectura sutil, y el deseo de ponerse del lado de la aparente víctima debe ser cuidadosamente evitado. Interpretados literalmente, los contenidos de los archivos son a veces estremecedores, particularmente aquellos referidos a niños.¹⁰ Cuando la narrativa es seguida hasta su conclusión, lo que en un primer momento parece una confesión sincera, muchas veces resulta ser un puro engaño fabricado por el acusado para forzar acciones favorables a él.¹¹ Por cierto, los redactores de los documentos eran escépticos con respecto no sólo a las declaraciones de aquellos que consideraban inferiores sino también a las de los testigos en general, ya que desconfiaban de la habilidad de la gente para describir adecuadamente sus propias experiencias.¹²

⁷ Salvo indicación contraria, los casos fechados antes de 1776 ocurrieron en Santiago y los posteriores a 1776 en Nueva Guatemala.

⁸ Karl Marx y Frederick Engels, *Manifiesto del partido comunista*, <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/48-manif.htm>

⁹ Ver Ramón A. Gutiérrez, *When Jesus Came, the Corn Mothers Went Away: Marriage, Sexuality, and Power in New Mexico, 1500-1846*, Stanford: Stanford University Press, 1991; Christine Hunefeldt, *Liberalism in the Bedroom: Quarreling Spouses in Nineteenth-Century Lima*, Pennsylvania State University Press, 2000 y Asunción Lavrin, ed., *Sexuality and Marriage in Colonial Latin America*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.

¹⁰ Para la consulta de trabajos sobre la niñez durante el período colonial ver Bianca Premo, *Children of the Father King: Youth, Authority, and Legal Minority in Colonial Lima*, University of North Carolina Press, 2005 y Ordina E. González, ed., *Raising an Empire: Children in Early Modern Iberia and Colonial Latin America*, University of New Mexico Press, 2007.

¹¹ Ver Adelina Sarrión Mora, *Sexualidad y confesión*, Madrid: Alianza Universidad, 1994 y Natalie Zemon Davis, *Fictions in the Archives: Pardon Tales and Their Tellers in Sixteenth-Century France*, Stanford: Stanford University Press, 1997.

¹² Jorge Cañizares-Esguerra, *How to Write the History of the New World: Histories, Epistemologies, and Identities in the Eighteenth-Century Atlantic World*, Stanford: Stanford University Press, 2001: 52. Ver también Kathryn Burns, “Notaries, Truth and Consequences”, *The American Historical Review*, 110, 2 (2005): 350-379 y María Elena Martínez, *Genealogical Fictions: Limpieza de Sangre, Religion, and Gender in Colonial Mexico* (Stanford University Press, 2008): 74.

Deseo del mismo sexo

Los españoles aborrecían lo que ellos denominaban “pecado nefando”. Este estaba estrechamente asociado al concepto de “lujuria”, específicamente prohibido por el sexto mandamiento de la ley de Dios.¹³ Durante todo el período colonial el “pecado nefando”, deseo sexual inmoderado, era considerado completamente fuera de los límites de la conducta sexual aceptable y fuertemente vinculado con la relación sexual entre personas de sexo masculino. En el siglo dieciocho la expresión “pecado nefando” se identificaba con sodomía. La palabra sodomía, a su vez, era usada como un término insultante, especialmente en referencia a los nativos y no europeos en general, creando, al mismo tiempo, un sentido de otredad. Los cargos de sodomía servían para deslegitimar y dañar tanto el honor como la masculinidad del acusado.¹⁴ El acusado era así feminizado y ridiculizado, convirtiéndose en objeto de desprecio y burlas crueles. En la sociedad colonial, un hombre no dispuesto a sufrir tal desprecio tenía que evitar aun la apariencia de haber estado involucrado en cualquier clase de actividad que pudiera relacionarse con la sodomía.¹⁵ El castigo por sodomía podía llegar a incluir el ser quemado en la hoguera en la plaza pública.¹⁶ Espectáculos brutales tales como inmolaciones públicas ejemplifican lo que Slavoj Žižek denomina violencia simbólica, aquella que enmascara la violencia objetiva del racismo y la discriminación.¹⁷ Además, esas formas de violencia mantenían la violencia sistemática esencial para el control de la sociedad que la élite detentadora del poder necesitaba.¹⁸

Si tenemos en cuenta la pérdida del honor y los gravísimos castigos de los cuales eran víctimas aquellos caracterizados como sodomitas, se vuelve notable el hecho de que Ignacio Peralta, alias Beneraciones, continuara solicitando hombres para la relación sexual aun durante su encarcelamiento por acusaciones de sodomía.¹⁹ Por cierto, la conducta de Peralta en 1756 escandalizó a sus propios compañeros de celda, quienes temían ser también acusados de sodomía y tener que padecer así la vergüenza pública y los castigos que Peralta había tenido que soportar. De acuerdo con el testigo Pedro Rodríguez, identificado como mulato de la cercana ciudad de San Miguel, hubo por lo menos otro hombre en la celda con el cual Peralta había tenido relaciones íntimas. Rodríguez declaró que voces apagadas y el sonido de las cadenas de Peralta lo habían despertado de su sueño, viendo entonces a Peralta y a un joven nativo llamado Laureano cometiendo un acto de sodomía. Lo que llevó a Rodríguez a denunciar a Peralta no fue, según parece, el haber presenciado el acto de sodomía sino el intento de Peralta de seducirlo.

Rodríguez declaró que Peralta se había refregado contra su cuerpo, llegando al extremo de intentar tocar las “partes” (genitales) del denunciante. Para dar fuerza a sus acusaciones, Rodríguez afirmó que había oído decir al ex prisionero Antonio Capricho que Peralta había intentado también tocar sus “partes”. El hecho de que Rodríguez no haya denunciado a Peralta sino después del mencionado intento de seducción (y la consecuente transgresión por parte de Peralta del espacio de Rodríguez en la celda a fin de obtener el contacto físico) indicaría que no consideraba las actividades nocturnas del acusado como algo de su incumbencia o que simplemente no le molestaban.²⁰ Debido a la falta de documentación resulta imposible conocer los pensamientos de Rodríguez en el momento de la denuncia.

¹³ Martin Nesvig, “The Complicated Terrain of Latin American Homosexuality”, *Hispanic American Historical Review*, 81: 3-4 (2001): 689-729.

¹⁴ Ver Richard C. Trexler, *Sex and Conquest: Gendered Violence, Political Order, and The European Conquest of the Americas*, Ithaca: Cornell University Press, 1995: 168-169.

¹⁵ Ver Serge Gruzinski, “Las cenizas del deseo: homosexuales novohispanos a mediados del siglo XVI”, en S. Ortega, ed., *De la santidad a la perversión*, México: Enlace, 1982: 255-81.

¹⁶ Clark L. Taylor, “Legends, Syncretism, and Continuing Echoes of Homosexuality from Pre-Columbian and Colonial México”, en Stephen O. Murray, ed., *Latin American Male Homo Sexualities*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995: 88-89.

¹⁷ Slavoj Žižek, *Violence*, New York: Picador, 2008: 2 y 10-11.

¹⁸ Žižek, *Violence*: 36-40.

¹⁹ AGCA A2.2 2652 144 Pecado Nefando, Agosto 13, 1756.

²⁰ Las seducciones fallidas podían conducir a todo tipo de acusaciones de sodomía. Ver Geoffrey Spurling, “Under Investigation for The Abominable Sin”, en Richard Boyer y Geoffrey Spurling, eds., *Colonial Lives*, Oxford: Oxford University Press, 2000: 112-129.

El caso mencionado revela también las condiciones de hacinamiento de las prisiones. Hombres durmiendo en apretada proximidad parece haber sido la norma, sin consideración alguna de la noción de privacidad. No existía, por lo menos entre los pobres, ningún concepto de privacidad en los lugares para dormir, siendo aceptada como normal la íntima proximidad. Los pobres dormían en lo que podríamos llamar casas de alojamiento.²¹ Iban a trabajar durante el día y durante la noche se amontonaban en ellas para dormir, pagando de a una noche. Los que llegaban primero dormían en una cama, muy frecuentemente en compañía; los que llegaban tarde dormían en el piso.²² Para evitar todo revuelo que pudiera poner en peligro sus propias actividades, la tendencia era tener relaciones sexuales con aquellos más próximos. Por lo tanto, Peralta se habría acostumbrado a mantener relaciones íntimas con individuos que no eran necesariamente de su simpatía. En todo caso, la cárcel le dio a Peralta una mayor libertad, dado que la yuxtaposición de los presos, una relativa privacidad y una mayor aceptación de la actividad sexual de personas del mismo sexo le permitían mantener sus actos velados y en secreto.²³

La documentación en los archivos no revela si Peralta fue sometido a castigos adicionales por su supuesta actividad sexual con Laureano y por el intento de seducir a Rodríguez. La preocupación principal de las autoridades yacía en mantener el orden entre los prisioneros. Esperaban todo tipo de conducta sospechosa de los presos ya que los consideraban “gentes de las más rústicas” sin pizca de instrucción cristiana, la cual podría haberles ayudado a resistir y evitar crímenes tales como la sodomía.²⁴ En tal escenario, castigar a Peralta podría haber resultado contraproducente. No era, por cierto, que las autoridades coloniales escatimaran el uso de la violencia cuando consideraban que servía a sus fines,²⁵ sino más bien que en este caso particular el castigo, en vez de haber servido como ejemplo podría haber significado un problema: el riesgo de poner en evidencia la inhabilidad e impotencia de las autoridades para controlar algo que había ocurrido ante sus propios ojos. Porque si ellos no podían controlar la intimidad de los hombres en la cárcel ¿cómo se podía seriamente pensar que pudieran ejercer algún tipo de control sobre la sociedad en su totalidad? Así, las autoridades recurrieron a un procedimiento casi cómico con el objeto de pillar a Peralta *in flagranti crimine*; separaron a los otros prisioneros de Peralta y enviaron a un funcionario judicial a dormir junto a él, con la esperanza de que el sospechoso cometiera nuevamente un intento de seducción, ahora con el funcionario. Por supuesto, Peralta advirtió fácilmente la maniobra y no efectuó intento alguno. Pero como las autoridades no podían manifestarse débiles y sin agallas, enviaron a Laureano a otra celda, como muestra de que seguían detentando el poder. Por su parte, las acciones de Peralta dejan ver su resistencia al encarcelamiento. Como bien lo expresó Greg Denning, “los seres humanos obtienen gran satisfacción no sólo al contribuir al orden de los sistemas de los cuales ellos son parte, sino también al observar sus propios esfuerzos por derrotar esos sistemas” y “al hallar un escabroso equilibrio entre desafío y conformidad.”²⁶ Así, las actividades de Peralta en la cárcel con individuos del mismo sexo —a la sazón, la causa de su encarcelamiento— revelan un deseo de subvertir precisamente el sistema que lo quiere castigar y, al mismo tiempo, de llevar a cabo una farsa simulando conformidad con las medidas que ese mismo sistema le impuso.

Transgresiones contra menores

Además de los casos de deseo hacia personas del mismo sexo, las autoridades coloniales enfrentaron casos de violación de niños y menores. Estos incluyen tanto acoso

²¹ Dónde alojar a los trabajadores pobres ha sido un problema permanente de sociedades con masas privadas de derechos. Ver Peter Kropotkin, *The Conquest of Bread (La conquista del pan)*, The Project Gutenberg Etext, originalmente publicado en 1892: 45-49.

²² AGCA A1.15 4369 35548 José Ygnacio Flores por haber untado ajo en sus partes pudientes a María Mexicana, Julio 29, 1800.

²³ B. R. Burg, *Sodomy and the Perception of Evil: English Sea Rovers in the Seventeenth-Century Caribbean*, New York: New York University Press, 1983: 108.

²⁴ AGCA A2.2 2652 144 Pecado Nefando, Agosto 13, 1756.

²⁵ Ver Murdo J. MacLeod, “Some Thoughts on the Pax Colonial, Colonial Violence, and Perceptions of Both”, en Susan Schroeder, ed., *Native Resistance and the Pax Colonial in New Spain*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1998: 129-142.

²⁶ Greg Denning, *Mr Bligh's Bad Language: Passion, Power and Theatre on the Bounty*, Cambridge University Press, 1992: 83.

a menores del mismo o de distinto sexo y violaciones de niños de siete años de edad. La categorización de las transgresiones variaba dependiendo de si habían sido cometidas con menores del mismo sexo (“pecado nefando”) o de diferente sexo, siendo llamadas en este segundo caso “estupro” (violación de una virgen) o *rapto*.²⁷ Estas categorizaciones conllevan una serie de entendimientos y discursos que deben haber sido bien conocidos por los habitantes de la Guatemala colonial. Así, mientras que el estupro deshonraba a las familias por la supuesta inhabilidad de las mismas para “proteger” a las niñas, condenándolas de este modo a ser menos aceptables para el matrimonio, el “pecado nefando” era evaluado de modo distinto ya que podía implicar un velado consentimiento por parte de la supuesta víctima.²⁸ Por cierto, los miembros de las familias de víctimas de sexo masculino parecen haber evitado la expresión “pecado nefando”, recurriendo en cambio a giros tales como “estupro de niños” o “violación de niño de sexo masculino”. La violación era difícil de castigar ya que los testigos eran escasos y los exámenes médicos no arrojaban pruebas concluyentes.²⁹ Entonces como ahora, la violación conllevaba el estigma social como así también la humillación de la víctima por un individuo más fuerte. Cuestiones étnicas o de clase influían por cierto en los distintos casos; los infractores mejor ubicados en cuanto a raza y clase social recibían mínimos castigos por sus actos o escapaban totalmente a las consecuencias de los mismos.³⁰

En 1794 Benito Ruiz tuvo sospechas de que el sastre mestizo Paulino Jimenes, de cincuenta años de edad, había sodomizado a su nieto Josef María Clemente, de siete u ocho años de edad.³¹ El asunto le fue revelado a Ruiz por su hija Aniceta, quien era, a su vez, la madre de Josef. Muy probablemente, Ruiz llevó el asunto a juicio para dar más credibilidad a la acusación, ya que Aniceta, por ser mujer, podría no haber sido tomada en serio. Aniceta se dirigió a Ruiz urgiéndolo a ir a ver “la maldad que el viejo Paulino había cometido con Josef Clemente”. Cualquiera que presentase una acusación, sin importar su edad, debía, según el sistema legal español, presentar un testimonio formal. Para empeorar las cosas, los testigos tenían que repetir el testimonio en presencia del acusado durante un proceso conocido como “careo”. Es fácil imaginar la vergüenza, la culpa y el trauma que las víctimas de violación en general, y los niños en particular, deben haber sufrido posteriormente al careo. De acuerdo con los requerimientos legales, Josef se vio obligado a relatar cómo un día, en una canaleta de desagüe cerca de una laguna, Jimenes le ordenó quitarse la ropa, procediendo seguidamente a sodomizarlo. Ante la indagación de los investigadores, Ruiz declaró que la indecente atracción de Jimenes hacia el niño se le había hecho evidente en dos situaciones, cuando vio a Jimenes dándole bocados de comida a Josef y cuando Jimenes le impidió a Ruiz aplicarle un castigo al menor. Según la declaración de Ruiz, Jimenes dormía frecuentemente en la misma cama en que el niño dormía, lo cual atribuía a la “escases de camas que no las había”, recurrente rasgo que sugeriría que la gente dormía donde podía y que no había, además, camas específicamente destinadas a niños o a adultos. Posteriormente, Ruiz declaró que Jimenes solía acariciar a Josef en la cama y que lo violó en más de una ocasión, asegurándose de darle dinero al niño para que no hablara cada vez que esto ocurría. Ruiz llevó testigos que corroboraron su declaración de que Jimenes había llevado a nadar a Josef el día en que este decía haber sido violado. Sin embargo, el médico Narciso Esparragosa, después de haber examinado cuidadosamente a Josef, llegó a la conclusión de que el menor no había sido sodomizado. Además, el testimonio de Josef cambiaba permanentemente. La inexactitud de la memoria de un niño bajo la presión de tener que testificar es comprensible, pero condenatoria para el caso. En un momento del proceso Josef afirmó que había cambiado su declaración instruido por su madre acerca de cómo contestar las preguntas y que temía

²⁷ El código legal español reconocía dos formas distintas de estupro, *estupro con violencia* y *estupro con seducción*. La diferencia estaba basada en acuerdos comunes dentro de un marco patriarcal. Ver Premo, *Children of the Father King*, op. cit.: 118.

²⁸ Para una discusión sobre la pederastia en Centroamérica ver Pete Sigal, *From Moon Goddesses to Virgins: The Colonization of Yucatecan Maya Sexual Desire*, Austin: University of Texas Press, 2000: 232-236.

²⁹ Asunción Lavrin, “Sexuality in Colonial Mexico: A Church Dilemma”, en Lavrin, ed., *Sexuality and Marriage in Colonial Latin America*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1989: 71-72.

³⁰ Steve J. Stern, *The Secret History of Gender: Women, Men and Power in Late Colonial Mexico*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1995: 165-66.

una paliza si no contestaba como le había sido indicado. Sea esto cierto o no, ¿qué podría haber motivado a Aniceta y a Ruiz a inventar toda esta historia y manipular tan vilmente al niño? Aparentemente Jimenes debía dinero a Aniceta y esta pensó que acusándolo de haber abusado de Josef podría haber acelerado el pago. Jimenes fue absuelto por falta de evidencia médica y por los testimonios contradictorios no sólo de Josef sino de otros testigos traídos por Ruiz y Aniceta.

Jimenes devino sospechoso porque varios testigos consideraban extraña su conducta. El no haber sido visto por dos años en compañía de una mujer inmediatamente lo convirtió en persona sospechosa ante los ojos de quienes, aun sabiendo muy poco del caso, estaban deseosos de propinarle una paliza. Jimenes parecía haber sido un solitario con muy pocos amigos; ciertamente no desplegaba la clase de testigos de los que Ruiz y Aniceta se sirvieron para sostener sus acusaciones. Además, el hecho de que Jimenes hubiera ido a nadar a la laguna con Josef constituía un campo fértil para sospechas e investigaciones. Al modo de ver de los testigos era totalmente inaceptable que un quincuagenario fuera a nadar con un menor con el cual no estaba directamente relacionado. Así, aunque los hombres tenían más flexibilidad y margen para las relaciones que las mujeres, tenían que ajustarse de todos modos a normas de aceptabilidad. Un soltero que aparentemente no tenía relaciones íntimas con mujeres no podía ir a nadar con un muchachito con el cual no estaba directamente vinculado sin llamar la atención por sus acciones.

Mucho más comunes que los casos arriba mencionados eran los que involucraban a hombres y jovencitas. Los términos empleados en los documentos son semejantes a los usados en otros textos para referir a jovencitas que han sido violadas: expresiones como “[virginidad] perdida”, “deflorada”, y otros giros semejantes que tendrían un impacto negativo sobre la reputación de la menor. En tales casos, el matrimonio era a menudo un recurso empleado para restaurar la reputación de la joven.³² Para determinar si la violación había realmente ocurrido era necesario un examen médico. Pero no siempre médicos de sexo masculino realizaban este trabajo. A menudo quienes lo realizaban eran las mujeres que tradicionalmente se ocupaban de la salud femenina, conocidas como *parteras*. Cuando se sospechaba que una joven había sido violada, los padres u otros parientes buscaban los servicios de estas para determinar la veracidad del caso. Así, cuando Rita Moreno, de once años de edad, hermana menor de María Dionicia, comenzó a quejarse de ciertos dolores, Dionicia buscó inmediatamente la opinión de “una partera llamada Felipa”.³³ La partera advirtió que Moreno había sido efectivamente violada. Armada con esa información, Dionicia inició lo que finalmente resultó ser un esfuerzo sin éxito para obtener el castigo del violador de su hermana, un tal Bonifacio Isidro Beyugo.

Contra Dionicia se erigió un jurado muy probablemente incomprensivo y desfavorable, la opinión de un médico que determinó que Moreno conservaba su virginidad “intacta”, y la negativa de Beyugo, quien insistía en afirmar que él no había hecho nada incorrecto. Si bien admitía que había estado con Moreno la noche en que la supuesta violación fue cometida, Beyugo declaró que en aquel momento estaba totalmente ebrio, con sus facultades físicas y mentales disminuidas, y que en ese estado no podía haber hecho daño a nadie. Según un testigo, Beyugo afirmó que si él no hubiera estado ebrio esa noche, Moreno lo habría sin duda seducido a él. Su defensa basada en la ebriedad y su intento de arrojar toda la culpa sobre Moreno no era inusual. Pero el hecho de que Moreno sólo tenía once años de edad restaba solidez a su defensa, si bien era común y corriente en esos días echar la culpa a la mujer en la mayoría de las acusaciones de violación. No obstante, la falta de evidencia médica requerida por el juzgado, el diagnóstico de la partera considerado inadmisibles, como así también los testimonios enfrentados llevaron finalmente a que Beyugo fuera declarado inocente y sobreseído de todo cargo.

³¹ AGCA A2.2 3471 175 Pecado Nefando, Agosto 5, 1794.

³² Eileen J. Suárez Findlay, *Imposing Decency: The Politics of Sexuality and Race in Puerto Rico, 1870-1920*, Durham: Duke University Press, 2000: 24. Ver también Ann Twinam, *Public Lives, Private Secrets: Gender, Honor, Sexuality, And Illegitimacy in Colonial Spanish America*, Stanford: Stanford University Press, 1999: 36-38.

³³ AGCA A2.2 3125 159 Ysidro Beyugo estupro de Rita Moreno, junio 26, 1784.

El incesto y el abuso sexual de niños aparecen a menudo interrelacionados en muchos documentos. No todos los casos de incesto involucran a niños, por cierto. Algunos comprenden a adultos que quizá no hayan tenido conocimiento de sus relaciones sanguíneas.³⁴ Hay por lo menos un caso de violación de una mujer mayor por parte de su hijo.³⁵ Sin embargo, los más pertinentes a la presente discusión son aquellos que involucran a niños.³⁶ Tales situaciones combinan dos transgresiones a las normas sociales entonces vigentes, incesto y estupro. Las investigaciones de casos de incesto seguían la misma rutina usada para los otros casos mencionados: las autoridades llamaban a los testigos, buscaban evidencia física, y finalmente llegaban a una conclusión.

En por lo menos un caso, el alcohol tuvo un papel prominente en un violento episodio. Josef Garcia, alias Machero, fue acusado de haber violado a su hija, Josefa Olaya, de ocho años de edad.³⁷ Los vecinos de Garcia fueron alertados de que algo inadecuado estaba ocurriendo cuando escucharon los fuertes gritos lanzados por Olaya desde su casa. Uno de los vecinos irrumpió en la casa y vio a Garcia lanzándose sobre Olaya. Los testigos narraron la violenta impresión y repugnancia que les causó el espectáculo, informando que la madre de Olaya estaba internada en un hospital cuando el abuso tuvo lugar. Una partera examinó a Olaya y dictaminó que no había sido violada. Como en otros casos, Olaya tuvo que dar su testimonio y lo hizo como pudo. Declaró que su padre la había atacado en dos ocasiones previas, conminándola a que no dijera nada a su abuela acerca de lo ocurrido. Las afirmaciones de la partera y el testimonio de Olaya dieron como resultado que Garcia no fuera condenado. Pero el hecho de que la violación no hubiera ocurrido no significaba que Olaya no hubiese sufrido una experiencia traumática como resultado de la violencia ejercida sobre ella. Este caso ilumina una información muy importante acerca de aspectos peculiares de esa sociedad que se refieren al abuso de menores.

La naturaleza intra-familiar del incesto requiere la mediación de un miembro de la familia interesado o preocupado por el caso o de un miembro de la comunidad. Un caso considerado ultrajante para la comunidad podía ser comunicado a las autoridades y, efectivamente, eso ocurría a menudo. En el caso de Olaya, si no hubiera sido por sus alaridos y la preocupación que tales signos despertaron en quienes se hallaban cerca, el caso podría haber pasado inadvertido y no haber sido denunciado. La indignación de la comunidad llevó a reportar el caso a las autoridades. Es interesante notar aquí que existía en ese tiempo una concepción conflictiva acerca de los niños. Eran considerados, al mismo tiempo, seres indefensos por la comunidad y adultos en miniatura por las autoridades. ¿De qué otro modo podría explicarse entonces la simultaneidad de la intervención de vecinos en defensa de Olaya y las exigencias del sistema legal que obligaba a los menores a presentar sus propios testimonios como si fuesen adultos y, lo que era aun peor, a confrontar a sus propios victimarios? La indignación de la comunidad conducía a la investigación de inaceptables crímenes contra menores. Una vez iniciada la investigación, se convocaba a testigos voluntarios con el propósito de corroborar los testimonios de los niños. Los testigos frecuentemente tenían relaciones de parentesco o de amistad con el acusado, lo cual podía favorecerlo. Pero sin duda, para otros, corroborar el testimonio de un menor reportaba, sino satisfacción personal, por lo menos el reconocimiento positivo de haber ayudado a proteger a un niño.

Por su parte, las autoridades rápidamente descartaban declaraciones y recuerdos del niño si estos eran imperfectos o si los detalles cambiaban excesivamente durante el o los relatos. Si, por una parte, se excusaba a los niños de no entender los crímenes de los cuales habían sido víctimas, por la otra se esperaba que ellos recordaran los eventos de una manera gráfica y detallada. Esto generaba expectativas contradictorias acerca de los testimonios de los menores, lo cual contribuía a debilitar la fuerza y el peso de sus relatos. Los niños debían recordar de una manera satisfactoria desde el punto de vista legal

³⁴ AGCA A1.15 26711 2893 Incestuosos, septiembre 16, 1730. Ver también Twinam, *Public Lives*, op. cit.: 233.

³⁵ AGCA A2.2 3162 160 Incestuosos, agosto 22, 1785.

³⁶ En áreas de gran volumen de información las evidencias indican que en la mayoría de los casos el incesto involucró principalmente a hijas y sobrinas. Ver Kathy Waldron, "The Sinners and the Bishop in Colonial Venezuela: The *Visita* of Bishop Mariano Martí, 1771-1784", en Lavrin, *Sexuality and Marriage*, op. cit.: 168.

³⁷ A2.2 2522 138 Josef Garcia alias Machero, estupro de su propia hija, diciembre 14, 1795.

eventos traumáticos cuando todavía no poseían el vocabulario adecuado para explicar lo que habían sufrido. En un lenguaje indudablemente elaborado por un notario pero todavía evidenciando dificultad para recordar y relatar eventos sin una real comprensión de lo que había pasado, Josefa Olaya habría dicho que “aunque [el padre] no la lastimo, pero no dexaba de sentir dolor”. Las palabras “no la lastimo” refieren a la denunciada violación, un evento que Olaya, dada su edad, no podía entender. En cuanto al caso de Josef Clemente, si bien es debatible debido a que habría sido aleccionado para declarar, evidencia el mismo tipo de intento de adaptar un acto inexplicable (desde la perspectiva del niño) a las expectativas de un sistema legal rígido que insistía en hacer testificar a los menores frente a sus agresores. Cuando a Josef le fue requerido describir los ataques que había sufrido expresó que “por las noches el viejo le ponía su pajarito animado al suio”. Si bien las acciones descritas debían haber sido inexplicables y atemorizantes para Josef, se esperaba de él una descripción precisa. Por lo tanto, los niños debían desempeñarse dentro de un sistema legal hostil, un sistema que, supuestamente buscando protegerlos, creaba una situación insostenible para hacer justicia en favor de ellos.

Conclusiones

La implícita amenaza a la armonía de la comunidad debida al rampante desinterés por las formas aceptables de conducta conducía a menudo a la participación de las autoridades. En cierto modo, existía un sistema de autocontrol donde los códigos de lo que era “apropiado” desde el punto de vista sexual eran permanentemente validados a través de rituales de denuncia, investigaciones, juicios y encarcelamiento. Las ceremonias de justicia servían como elementos didácticos que imponían en el pueblo un sentido de autoridad detentada por aquellos que administraban el sistema legal. El poder del sistema colonial era a su vez reforzado por el control sobre la sexualidad de la población. El control del deseo hacia el mismo sexo entre personas de sexo masculino era esencial para mantener firmes las categorías y conceptos de masculinidad y femineidad. Se esperaban determinadas conductas de los hombres y de las mujeres; y cualquiera que cayera afuera de los límites de esas definiciones amenazaba con romper el tejido de la respetabilidad sexual y las formas aceptadas de la interacción sexual. La subyugación de lo considerado pecaminoso en la sexualidad masculina desempeñaba un papel esencial en el control de la sociedad en su totalidad.

La violación y el intento de violación de menores, ya fuere por parte de extraños o de miembros de la familia, eran también percibidos como una amenaza contra el orden. Los abusos de menores llevaban al desorden comunitario y amenazaban el poder de la autoridad. Aun más que en el caso de deseo hacia el mismo sexo, el autocontrol social servía como barrera contra el abuso sexual de menores. A menudo, aquellos miembros de la comunidad sensibles a los ultrajes contra menores, si no denunciaban el hecho, servían por lo menos como testigos para contribuir al castigo de los responsables.³⁸ Los niños eran considerados dignos de protección, pero los mismos mecanismos que existían para salvaguardar la seguridad del menor sólo debilitaban el valor de los testimonios acerca de los abusos.

El control de la sexualidad servía como componente esencial de la dominación colonial sobre las poblaciones. Las investigaciones sobre la restricción de la sexualidad arrojan luz sobre lo que en siglos posteriores se convertiría en fuerza institucional de represión, el estado opresor y todos sus aparatos de coerción.³⁹ La mayoría de las poblaciones coloniales encontraron toda forma de elementos de intrusión y dominación en la vida cotidiana, y si bien a menudo buscaron tomar el control de estas situaciones, terminaron finalmente viviendo lo que Walter Benjamin identificó como una perpetua “situación de emergencia”, una situación difícilmente reconocible para aquellos que nunca sufrieron opresión o para quienes carecen de la necesaria sensibilidad para percibir el sufrimiento ajeno.

Traducción del inglés por Silvia Dapía.

³⁸ Queda para otro estudio el problema de si etnicidad, clase y posición sirvieron para acallar la indignación convirtiéndola en disconformidad silenciosa, esto es, si los españoles podían cometer abusos sexuales contra menores sin temor a ser denunciados por nativos y africanos.

³⁹ David Graeber, *Fragments of an Anarchist Anthropology*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004: 65-68.

GEOGRAFÍAS NEFANDAS Y HOMOSOCIABILIDAD EN EL MÉXICO COLONIAL

Zeb Tor*

En este trabajo nos proponemos examinar el tema de la homosociabilidad en el México colonial en conjunción con los significados sociales construidos alrededor de los contextos urbanos, rurales y marítimos. Empleando el análisis microhistórico y las metodologías relacionadas con la historia social, argumentamos que la sociedad colonial permitía –y, en algunas instancias, alentaba– la creación de *geografías nefandas* o espacios sociales donde había oportunidad de participar en actos sexuales con miembros del mismo sexo, oportunidad posibilitada a partir de una variedad de factores incluyendo interacciones sociales, económicas, festividades populares y espacios sociales de género. Obviamente estos factores estaban estrechamente unidos con dinámicas de poder relacionadas con la edad, el estatus social, la clase, el lenguaje y la raza. Mucha de la literatura historiográfica sobre la época colonial en América Latina que se concentra en el período comprendido desde la segunda mitad del siglo dieciséis a comienzos del diecinueve perpetúa juicios erróneos sobre la represión y criminalización de la sexualidad. Algunos investigadores suponen que los centros urbanos de América Latina en la época colonial –con población cultural y étnicamente diversa, sometidos al criterio de las cortes penales seculares así como de los tribunales eclesiásticos de la inquisición– se caracterizaban principalmente por la represión de la sodomía. Asunción Lavrin, un importante investigador de género y sexualidad en el México colonial, por ejemplo, ha afirmado recientemente que "entre las formas más reprimidas de sexualidad estaba el pecado llamado nefando o sodomítico, hoy entendido por homosexualidad. Se concebía como una de las peores manifestaciones de la sexualidad y casi siempre se entendía como un problema entre hombres."¹ Estas afirmaciones se repiten en distintos trabajos de investigación sobre género y sexualidad en la América Latina colonial a pesar de que en 1985 Serge Gruzinski urgía a los historiadores a repensar la relación entre tolerancia social y sodomía: "el abismo que separa el bajo número de las víctimas [sodomitas ejecutados por la real justicia] y la población real de delincuentes invita también a preguntarse sobre el grado de tolerancia o clandestinidad que rodeaba sus existencias."²

No hay duda de que el énfasis generalizado y excesivo sobre la represión como reacción principal a la sodomía entre los siglos XVI y XVIII se basa en gran parte en el discurso teológico y en las reacciones oficiales de la iglesia católica al sexo fuera del matrimonio. En el temprano siglo V, por ejemplo, San Agustín consideró no naturales y pecaminosos aquellos actos sexuales que no tenían lugar en el "receptáculo apropiado para la procreación."³ Por lo menos en el discurso oficial, las actitudes negativas de la iglesia hacia la sodomía se han mantenido relativamente constantes a través de los siglos. En cuanto a los *pecados contra natura* tales como la masturbación, bestialismo, relaciones hombre-mujer en posiciones inapropiadas y copulación con un miembro del mismo sexo –todos los cuales caen bajo la categoría de *lujuria*– Santo Tomás de Aquino escribió en el siglo XIII en su *Summa theologiae*: "Así como el orden de la recta razón viene del hombre,

* Doctor en Historia por la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA). Profesor de estudios coloniales en el Departamento de Español y Portugués en la Universidad de Nueva York. Su tesis doctoral versó sobre los "pecados contra natura" en la Nueva España entre el siglo XVI e inicios del siglo XIX. Ha publicado diversos estudios sobre sexualidad y género en América Latina durante la época colonial y es co-editor del libro *Centering Animals in Latin American History* (Duke University Press, 2013).

¹ Asunción Lavrin, "La sexualidad y las normas de la moral sexual," en Antonio Rubial García, ed., *Historia de la vida cotidiana en México: La ciudad barroca* (México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2005), 506.

² Serge Gruzinski, "Las cenizas del deseo: Homosexuales novohispanos a mediados del siglo XVII," en *De la santidad a la perversión. o de porqué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana*, ed. Sergio (México: Editorial Grijalbo, 1985), 265.

³ Judith C. Brown, *Immodest Acts: The Life of a Lesbian Nun in Renaissance Italy* (New York: Oxford University Press, 1986): 15.

del mismo modo el orden de la naturaleza viene de Dios. De este modo, en los pecados 'contra natura,' en los cuales el orden de la naturaleza es violado, se injuria a Dios mismo, el creador del orden de la naturaleza."⁴ En la América Latina colonial, autoridades locales, siguiendo la lógica de los padres de la iglesia y de los teólogos medievales como San Agustín y Santo Tomás, consideraron "contra natura" todo acto sexual que no culminara en procreación y, por lo tanto, merecedor de castigo por cortes penales o eclesiásticas, dependiendo del contexto y la jurisdicción local.

Para muchos investigadores que escriben sobre la modernidad temprana europea y el pasado colonial, la confesión se ha convertido en el lugar privilegiado de represión sexual y de encuentro entre colonizadores y colonizados. A fin de estudiar la naturaleza represiva de la iglesia católica en las colonias de Hispanoamérica, numerosos historiadores han recurrido al análisis de manuales de confesión como el *Confessionario mayor, y menor en lengua mexicana* del fraile Bartolomé de Alva. El *Confessionario* fue escrito en 1634 en náhuatl (la lengua de los aztecas) y español con el objetivo de ayudar a los sacerdotes españoles a administrar a los indígenas, recientemente convertidos, el sacramento de la confesión en su propia lengua. Baste un ejemplo tomado del confesionario de 1634 de Alva para demostrar la naturaleza sexual de las preguntas que se les hacían a los indígenas varones que se confesaban sobre el sexto mandamiento. Alva aconsejaba a los sacerdotes españoles que hablaban náhuatl que les hicieran a los indígenas que iban a la iglesia las siguientes preguntas: "Por ventura, quando te embriagaste, perdiendo tus sentidos, caiste en el abominable pecado de la sodomía, teniendo que ver con otro. O as cometido el pecado contra naturaleza, teniendo acto con algun animal. As tenido con tus mismas carnes, teniendo el objeto en alguna muger. Y si fuere muger, se le preguntará. Teniendo el objeto en algun hombre, teniendo polucion, y derramamiento de semen, como si verdaderamente tubieses acto con la tal persona."⁵ El confesionario de Bartolomé de Alva y otros semejantes parecen delinear un cuadro de la autoridad sacerdotal colonial en el cual *nada* —desde la menstruación, masturbación, relaciones adúlteras y violación, hasta el incesto, sodomía y bestialismo— quedaba fuera del ámbito de interés del confesor o de su comprensión. La naturaleza invasiva y abarcante de las preguntas de los manuales coloniales ha llevado a algunos historiadores a enfatizar, quizás de manera excesiva, el poder del sacerdote y el aspecto sexualizado del diálogo entre el confesor y el penitente en la instancia de la confesión. Serge Gruzinski, por ejemplo, afirma que en el contexto colonial "la confesión parece propiciar un proceso de 'desterritorialización' que tiende a desligar al individuo [indígena] de su medio y grupo social."⁶

Surgen entonces las siguientes preguntas: ¿Cómo cambia este cuadro de sodomía, erotismo del mismo sexo y sociabilidad en la América latina colonial cuando nos trasladamos del mundo privilegiado de la confesión a las descripciones de la época de relaciones entre varones tal y como aparecen en las transcripciones de casos penales e inquisitoriales? ¿Cómo podríamos obtener una mejor comprensión de las geografías sociales —*geografías nefandas*— de las relaciones masculinas del mismo sexo en el ámbito urbano, especialmente cuando nos alejamos de la represión como modelo dominante de interpretación del deseo sexual en el pasado? Un examen detenido de casos criminales e inquisitoriales de la vasta región de Nueva España pinta un cuadro muy diferente de la sociabilidad masculina en el pasado, señalando culturas de erotismo del mismo sexo particularmente vibrantes entre laicos y en el clérigo. De acuerdo con Matthew Restall y Kris Lane, la relativa poca frecuencia de casos de sodomía en México, en comparación con otras partes de Hispanoamérica incluyendo Perú y Brasil, parece demostrar que "algunos hombres en México podían mantener relaciones del mismo sexo en tanto fueran discretos."⁷ Estas afirmaciones son correctas pero atenúan en gran medida el predominio de la sodomía y la homosociabilidad en el mundo ibérico de la modernidad temprana, el

⁴ Mark Jordan, *The Invention of Sodomy in Christian Theology* (Chicago: University of Chicago Press, 1997): 146.

⁵ Fray Bartolomé de Alva, *A Guide to Confession Large and Small in the Mexican Language (1634)*, traducida por Barry D. Sell, John Frederick Schwaller, y Lu Ann Homza (Tulsa: University of Oklahoma Press, 1999), 106-108.

⁶ Serge Gruzinski, "Confesión, alianza y sexualidad entre los indios de Nueva España. Introducción al estudio de los confesionarios en lenguas indígenas," en *El placer de pecar y el afán de normar*, ed. Sergio Ortega. México: Joaquín Mortiz, 1987. 204.

⁷ Matthew Restall y Kris Lane, *Latin American in Colonial Times*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 199.

cual, de acuerdo con Rafael Carrasco, "tenía sus espacios aparte y se incluía en un mundo del vicio rechazado globalmente como tal, sin que se hiciera hincapié precisamente en lo sexual. Las cárceles, las galeras, los penales, todos los centros de trabajos forzados, ofrecían, entre tantas calamidades que el hombre honrado sólo podía considerar con horror y piedad, el espectáculo de la promiscuidad y la deshonestidad más escandalosas, madre de todas las aberraciones."⁸

Por varias décadas los historiadores del México colonial han basado su comprensión de la sexualidad entre miembros del mismo sexo, en gran medida, en los casos de sodomía encontrados en el Archivo General de la Nación (AGN) en México y en el Archivo General de Indias (AGI) en Sevilla, España. Si bien un conjunto particular de documentos incompletos encontrados en el Archivo General de Indias –unas pocas cartas fechadas en 1658, una lista de catorce hombres ejecutados en Puebla y Ciudad de México por haber cometido sodomía, y un resumen de investigaciones judiciales– ha sido especialmente importante en la generación de una productiva investigación sobre el tema de la sodomía en México colonial, el exceso de confianza en el corpus de documentos del AGN y del AGI no ha sino limitado nuestra comprensión histórica de la sodomía en la Nueva España.⁹ El presente ensayo, en cambio, emplea una variedad de casos penales e inquisitoriales provenientes de *archivos nacionales y locales* del mundo ibérico durante la modernidad temprana, a fin de recrear el vibrante mundo –si bien relativamente desconocido– del espacio social, la sociabilidad masculina y el homoerotismo de la Nueva España de los siglos XVII y XVIII. Como demuestran los documentos, la sociedad colonial fue mucho menos intolerante con respecto a las prácticas sexuales supuestamente perversas que lo que los investigadores han asumido. En los espacios urbanos y rurales muchos hombres fueron capaces de crear y mantener persistentes subculturas sodomíticas que giraban alrededor de la cuestión del deseo del cuerpo.

Quizás no sorprenda la afirmación de que el espacio físico desempeñó un papel central en las *geografías nefandas* y en las configuraciones espaciales de los actos eróticos en la ciudad y el campo. Los lugares privados, semipúblicos y públicos donde tenían lugar actos de sodomía –residencias personales, cuartos rentados, tavernas, prisiones, puertos, baños turcos, haciendas e iglesias– eran muchas veces seleccionados para maximizar la privacidad y, en otros casos, eran elegidos espontáneamente como resultado del encuentro con alguien con los mismos deseos. Los lugares que facilitaban los actos de sodomía eran muy a menudo espacios dominados por el sexo masculino, donde la posibilidad de contacto sexual entre hombres aumentaba entre aquellos que habían sido privados de la presencia femenina por largos períodos de tiempo: presos, militares, marinos y clérigos. Los lugares donde los actos de sodomía tenían lugar –recluidos o visibles– ejercieron una fuerte influencia en las reacciones populares y oficiales, las cuales se extendían desde el desinterés y la burla a la incredulidad total, ofensa moral e indignación. La ubicación se hallaba en la intersección con la etnicidad y la clase social y hay muchos ejemplos en los archivos de América Latina en el período colonial de esclavos que tuvieron relaciones sexuales con sus amos en talleres o haciendas y de clérigos que tuvieron relaciones sexuales con seminaristas y hombres que iban a confesarse. Al analizar aquí las *geografías nefandas* de la Nueva España, subrayamos redes urbanas masculinas que creaban espacios sociales a través de viviendas, habitaciones alquiladas y fiestas para aquellos afines.¹⁰

En espacios dominados por los hombres, incluyendo conventos, iglesias, puestos militares, fortalezas, escuelas, talleres y fábricas textiles, encontramos una cantidad inusual de actividad sodomítica, según los registros de los archivos. En los comienzos del siglo XVIII, por ejemplo, Juan de Dios, quien había sido encontrado culpable de sodomía con una cantidad de hombres en una fábrica textil en Coyoacán, afirmó que "ya era corrupto

⁸ Rafael Carrasco, *Inquisición y represión sexual en Valencia: Historia de los sodomitas (1565-1785)*. Barcelona: Laertes S.A. de Ediciones, 1985. 163-164.

⁹ Para un extenso análisis de esos documentos de 1658 ver Gruzinski, "Las cenizas del deseo," y Garza Federico Carvajal, *Butterflies Will Burn: Prosecuting Sodomites in Early Modern Spain and Mexico*, Austin: University of Texas Press, 2003.

¹⁰ Tomo la frase "geografía nefanda" de Carrasco, *Inquisición y represión sexual en Valencia*, 156-166.

aquello [sodomía] en todos los obrajes diciendole que en su tierra en dando una libra de sera al S[antíssi]ma Sacramento los absolví del peccado."¹¹ Un caso que tuvo lugar en 1771 en Guatemala, en el cual Salvador Vila y otro soldado fueron condenados al exilio por el crimen de sodomía, apunta a las barracas militares como espacio de homosociabilidad masculina.¹² Algunos maestros y educadores fueron también acusados de coercionar a los estudiantes para cometer actos sexuales. Estos casos, como el de los clérigos y penitentes, estaban claramente marcados por relaciones desiguales de poder. En 1737, por ejemplo, un adolescente español acusó a Blas Joseph de Jocano de vestirse con ropa clerical, dar clases en su casa a niños y haberse masturbado en siete ocasiones.¹³ Jocano negó todos los cargos y fue exonerado por las autoridades eclesiásticas. Sin embargo, otros "alumnos" atestiguaron que también les había pedido favores sexuales. En otro caso, Nicolás de Guadalupe, un maestro *mulato* libre en Xaltocan, fue denunciado y juzgado por haber cometido sodomía con tres alumnos de entre ocho y diez años.¹⁴ Aunque la sentencia final no fue registrada, Nicolás de Guadalupe confesó plenamente sus crímenes, demostrando, de algún modo, que las escuelas eran uno de los lugares donde algunos hombres buscaban posibles parejas sexuales.

De todos los espacios potenciales donde se podía cometer sodomía en los comienzos de la modernidad en el mundo hispánico, habitados ante todo por hombres, los más notorios incluyen las prisiones, los barcos, los puertos marítimos. Por ejemplo, entre 1597 y 1603, Gerónimo Juan Ponce, un marinero *mulato* de unos veinte años de edad, fue acusado repetidamente de sodomía en el mar y en las ciudades de San Juan de Ulúa (México), Habana (Cuba) y Sevilla (España).¹⁵ Este caso subraya la naturaleza transatlántica de las redes sodomíticas; el juicio oficial y el castigo del acusado variaban según las jurisdicciones. Preso en la Habana por sus crímenes, Ponce fue transferido a las cárceles de Sevilla mientras duraba el juicio. Durante el mismo, también fue acusado por Domingo López, otro preso *mulato*, de haberlo coaccionado a cometer el pecado de sodomía. Entre los presos y guardias circulaba el rumor de que ambos hombres eran *putos* que habían sido sorprendidos "en el suelo el d[ic]ho Domingo echado de barriga en el suelo quitados los calçones y alzada la camisa trasera." Se presentaron cargos en contra de los dos hombres.¹⁶ Aunque Ponce fue torturado repetidas veces en la Habana y en Sevilla, insistió con firmeza en su inocencia, permaneciendo en silencio durante cada una de las pruebas. López finalmente confesó que "el d[ic]ho Juan Ponze llegó a meterle el miembro por el culo y hacienda fuerza para meterlo y metió la punta del miembro porque lo demas no le cabia por ser gordo y despues de aver acavado se hallo este confesante moxado el culo de la simiente que le avia echado el d[ic]ho Juan Ponze."¹⁷ Por sus crímenes, los dos hombres fueron sentenciados a muerte por la Casa de la Contratación aunque el registro histórico parece mostrar que sólo Ponce fue ejecutado a garrote en 1605 y su cuerpo quemado. Aunque estos castigos severos y sensacionalistas mantenían el interés de muchos, las ejecuciones por sodomía en Latinoamérica en el período colonial eran muy raras y casi todos los hombres que participaban en actos sexuales con miembros del mismo sexo o bien evadían a las autoridades locales o bien eran castigados de manera relativamente indulgente, especialmente en el siglo XVIII y a comienzos del XIX.

Rumores sobre actos de sodomía en las prisiones coloniales en México y Guatemala también salen a la luz en las transcripciones de documentos de archivos. En Monterrey en 1637, un hombre reportó, inicialmente en lengua náhuatl, que "por quanto a muchos años que oye dezir de publico y notorio que el d[ic]ho don Francisco yndio es somético y comete el pecado nefando de sodomia en la carcel donde ordinario duerme con dos indezuolos el uno llamado Guacama de nacion [indígena] Tepeguana y el otro llamado Francisco de nacion [indígena] Aguata."¹⁸ A pesar de las aserveraciones de los muchachos de que

¹¹ Archivo General de la Nación (AGN), México, Indiferente Virreinal, caja 5182, exp. 48, f. 53.

¹² Archivo General de Centro América (AGCA), Guatemala, 2.2, exp. 6604, leg. 297.

¹³ AGN, Indiferente Virreinal, Caja 4944, exp. 5, ff. 29.

¹⁴ AGN, Indiferente Virreinal 5569, exp. 106.

¹⁵ Archivo General de Indias (AGI), España, Pleitos de la Casa de la Contratación, Escribanía 1075C, ff. 117.

¹⁶ AGI, Pleitos de la Casa de la Contratación, Escribanía 1075C, f. 1.

¹⁷ AGI, Pleitos de la Casa de la Contratación, Escribanía 1075C, f. 14v.

¹⁸ Archivo Municipal de Monterrey, Nuevo León (AMMNL), México, Criminal 2, exp. 28.

Francisco había intentado repetidamente forzarlos a cometer sodomía, los tres fueron eventualmente absueltos. En un caso incompleto, en Guatemala a mediados del siglo XVIII, Ygnacio Peralta, quien se hallaba en prisión por el delito de sodomía, fue acusado de "trae[r] escandalizados a los demas presos con palabras inpudicas y que ai tradision de aver cometido el pecado nefando dentro de la prision en que se [h]alla."¹⁹ En Ciudad de México, in 1813, Juan Romero y Manuel Guevara fueron separados e investigados por haber cometido sodomía cuando estaban juntos en la cárcel.²⁰ El evento acontecido en 1813 en Ciudad de México llevó al director de la prisión a pedir a sus superiores que tomaran todas las medidas necesarias "a fin de evitar los pecados nefandos de sodomía, tactos ylicitos, poluciones, y demas escandalos que originan en esta carcel [...] estas chispas de sodomía que a cada paso resultan en esta carcel son muy perjudicables en la republica y las que acarrear el azote de Dios que estando experimentando en el tiempo presente, y son tan abominables al Señor estas culpas que por ellas embió fuego del cielo sobre Sodoma y Gomorra y otras dos ciudades adonde se cometian estos abominables delitos."²¹

Para nuestros objetivos, la geografía social es especialmente importante para recabar datos oficiales en tanto permite vislumbrar los mundos en gran parte invisibles de la subcultura urbana de la sodomía caracterizada por travestismo, la adopción de nombres femeninos y personales, la prostitución entre hombres mayores y adolescentes, y las fiestas donde los *putos* convergían sobre el *pulque*—una espesa bebida alcohólica, fermentada hecha con varias especies de maguey o agave—y otras bebidas alcohólicas. Serge Gruzinski nota que, en 1658, en la Ciudad de México, en un caso de sodomía en el cual trece hombres fueron ejecutados "aparecen los espacios distintos y complementarios del deseo 'nefando'; los lugares desiertos para encuentros furtivos, las reuniones festivas en las que se 'liga' a alguna pareja, las casas de cita. Falta mencionar los temascales [baño cerrado prehispánico de vapor o sauna que tiene efectos rituales y terapéuticos] en la oscuridad, en los cuales se mezclaban los cuerpos 'en los aposentillos ocultos que hay en ellos.'"²² En éste así como en otros casos —tal como el fenomenal caso penal de sodomía que tuvo lugar en 1604 en el cual más de una docena de indígenas Purépecha en Michoacán confesaron haber cometido el *pecado nefando*— encontramos pruebas de fiestas y encuentros clandestinos, organizados en habitaciones alquiladas y en casas privadas, donde hombres interesados podían procurarse potenciales parejas sexuales.²³ Y, como demuestra Carrasco, aún la atmósfera festiva cotidiana de los rituales patrocinados por la iglesia tales como casamientos y las celebraciones posteriores podían dar lugar a encuentros homosociales: "para presenciar cualquier regocijo público, o con ocasión de asistir [a] un matrimonio, y una vez allí, el ocio, la desacostumbrada libertad, la comida, el vino, la comunicativa excitación colectiva, la conversación sobre temas poco honestos con ocasionales compañeros de peregrinaciones nocturnas por barrios de mala fama, todo un concurso de circunstancias propicias y de situaciones turbadoras, les llevó a ceder al apremio del placer, siendo incapaces de resistir la atracción que produjo en ellos de repente."²⁴ Si bien Gruzinski afirma que existían subculturas sodomíticas en zonas urbanas tales como Puebla y Ciudad de México, este caso de 1604 insinúa que incluso en las zonas rurales había comunidades de hombres estrechamente unidas que buscaban a otros hombres para el sexo. Si bien los atisbos en estos espacios sociales son sumamente raros, el juicio por sodomía de un sacerdote, don Juan Vallejo Hermosillo, en el productivo siglo XVIII —el caso más importante de sodomía descubierto hasta ahora en los archivos mexicanos cometido por un sacerdote— demuestra que esas fiestas y subculturas urbanas no fueron meros fugaces fenómenos urbanos.

¹⁹ AGCA, A2.2, exp. 2.652, leg. 144.

²⁰ AGN, Indiferente Virreinal 5589, exp. 22; AGN, Indiferente Virreinal 5647, exp. 37.

²¹ AGN, Indiferente Virreinal 5647, exp. 37.

²² Gruzinski, "Las cenizas del deseo," 277.

²³ Para más información sobre los casos de sodomía de 1604 ver Zeb Tortorici, "'Heran Todos Putos': Sodomitical Subcultures and Disordered Desire in Early Colonial Mexico," *Ethnohistory* 54:1 (Duke University Press, Jan. 2007): 36-67.

²⁴ Carrasco, *Inquisición y represión sexual en Valencia*, 160.

El extraordinario caso de Vallejo se inició en una corte eclesiástica en 1712 cuando Diego Magdaleno, uno de los esclavos *mulato* de Vallejo, lo denunció por cometer regularmente "el abominable, torpe, y feo pecado de sodomía."²⁵ Magdaleno dijo que durante los once años que trabajó para el cura había visto a Vallejo encerrarse en sus cuartos privados en innumerables ocasiones con distintos hombres incluyendo a un sirviente llamado Juan, un pintor llamado Miguel, y un *mulato* llamado Tibursio.²⁶ Espiando a través de un agujero en la pared, Magdaleno dijo que había visto con sus propios ojos a Tibursio y a los otros participando en relaciones sexuales con el cura, receptivas y de penetración.²⁷ Magdaleno había resistido los avances del sacerdote, los cuales también se habían extendido a un número de muchachos, incluyendo a Andrés González y a Juan Francisco. Cuando las autoridades eclesiásticas convocaron testigos para interrogarlos, se encontraron con muchos jóvenes que dieron testimonio de la misma historia: el sacerdote les ofrecía comida y ropa para que entraran en su dormitorio, luego ponía sus manos dentro de los pantalones de los jóvenes e intentaba cometer *pecado nefando* con ellos. Un testigo mencionó que un número de "hombres agembrados" a menudo acompañaban a Vallejo en espacios públicos, lo cual indica que la mala reputación de Vallejo no era un secreto que el sacerdote intentara ocultar. Y mientras alguna gente se hallaba claramente ofendida por la indiscreción de Vallejo, otros sabían sobre el caso e intercambiaban chismes al respecto sin denunciarlo a las autoridades penales o a las eclesiásticas.

La denuncia inicial de Magdaleno fue registrada el 17 de agosto de 1712 y unas pocas semanas más tarde, cuando las autoridades eclesiásticas ratificaban su declaración, Magdaleno dijo que sólo unos días después de la denuncia inicial, el sacerdote lo encerró en su habitación, lo forzó violentamente a desvestirse, lo golpeó, lo azotó, lo mordió y lo obligó a introducir sus dedos en el "vaso posterior" del cura. Como Magdaleno, de acuerdo con su testimonio, no consintió a ser penetrado por el sacerdote, fue coercionado a penetrar analmente al sacerdote. Magdaleno introdujo sus dedos en el trasero del sacerdote: "le metió el dedo pulgar, y sintiendo no ocupaba el hueco, le metió dos dedos, juntos, por la parte del intestino o vaso posterior [de Vallejo], y sintiendo que estaba mas ancho, le metió tres dedos de la mano derecha, y que assi lo reconosio lo havierto [aberto]."²⁸ Ni qué decir que después de que los testimonios en su contra fueron corroborados, Vallejo fue encarcelado, sus bienes incautados y se le tomó testimonio.

El sacerdote estuvo inicialmente reticente: "dixo que es verdad y confiesa haver cometido d[ic]ho pecado de sodomía como fragil y miserable, habia como quatro años, poco mas o menos."²⁹ Vallejo, que tenía treinta y siete años, era originalmente de la Ciudad de México y había sido ordenado sacerdote sólo tres años antes de ser encarcelado. Vallejo mencionó a seis hombres con los cuales había hecho el sexo antes y después de ser ordenado sacerdote. La lista incluía a Tibursio, un esclavo *mulato* llamado Manuel, un pintor llamado Miguel, "un *negrillo*" llamado Nicolás, este último también estaba en prisión por un cargo sin relación con el *pecado nefando*. En su segunda confesión tomada el 12 de septiembre de 1712, Vallejo relató cómo empezó a cometer *pecado nefando* cuando sólo tenía trece años de edad, dejándose penetrar por un esclavo llamado Juan de Dios.

²⁵ AGN, Indiferente Virreinal, caja 5264, exp. 9, fols. 1-77.

²⁶ Como era común con gente que esperaba muchos años antes de hacer denuncias formales, Diego Magdaleno declara que no había hecho antes la denuncia porque tenía miedo de ser castigado por haber guardado el secreto durante tantos años.

²⁷ AGN, Indiferente Virreinal, caja 5264, exp. 9: "y lo á visto por no tener serrada la puerta de su quarto sino solo entre avierta, una vez sirviendo de muger el mulato tibursio, y otra vez sirviendole a este mismo de hombre, y en otro sirviendo de muger con otro que no lo pudo conoser, y a lo que le parece era lobo."

²⁸ AGN, Indiferente Virreinal, caja 5264, exp. 9, f. 7: "y lo echo en la cama forsexandolo, y le dijo sirviese de muger que no consintio pero como servio forzado, le dixo el testigo serviria de hombre biendo que de un tiron que le dio se corto la sinta de los calzones, y dandole otro tiron le rasgo los calzones por detras a que biendose casi sobre el lo resistio y entonces, le dio dho Don Juan dos veces en cada nalgas, y una mordida con su propria voca, y le dixo el testigo serviria de hombre a que asintio, y acostandose se le subio ensima el testigo y le metio el dedo pulgar, y sintiendo no ocupaba el hueco, le metio dos dedos, juntos, por la parte del intestino o vaso posterior, y sintiendo que estava mas ancho, le metio tres dedos de la mano derecha, y que assi lo reconosio lo havierto, y usado que por dicha parte estava el referido Don Juan, quien dixo a este testigo que no entendia de esso, a que le respondió que nunca lo havia ussado; y que assi mesmo oi dia de la fecha serian como a las seis de la mañana estando este testigo durmiendo en la cosina..."

²⁹ AGN, Indiferente Virreinal, caja 5264, exp. 9, f. 10. Entre los bienes confiscados había una faja con la figura de Cristo, estampas, una caja de madera, zapatos, polleras, ropa interior, bolsas, capas, ropas sacerdotales, objetos de plata, rosarios, un colchón, libros, una estantería, sillas y muñecas.

De acuerdo con Vallejo, hubo siete u ocho encuentros, pero Vallejo cortó la relación porque el sexo "le lastimaba." Esta referencia podría permitirnos especular que más tarde Vallejo haya intentado tener relaciones sexuales con la misma diferencia de edad y de poder con muchachos más jóvenes.

Las partes más fascinantes de las confesiones de Vallejo permiten parcialmente reconstruir aspectos no muy conocidos de la cultura sodomítica urbana, incluyendo fiestas para *putos* y encuentros concertados entre hombres. Esto parece implicar la existencia, a principios del siglo XVIII, de prostitución de varones y proxenetismo dentro y alrededor de la Ciudad de México. En un momento de su confesión, por ejemplo, Vallejo hace una breve referencia a una fiesta con mucho alcohol a la que asistieron unos setenta hombres, muchos de los cuales bebían la tradicional bebida alcohólica fermentada llamada *pulque*. Vallejo declara que uno de sus últimos compañeros sexuales, el pintor Miguel, "le conto al declarante, que un negrilla nombrado Nicolas q[ue] sirve a una muger q[ue] llaman la Guemes en d[ic]ha calle de Chavarria lo combido [convidó] para que fuese a una casa enfrente de Santa Clara y que con esto fue, y vio habia como setenta hombres y que les yban resiviendo [recibiendo] con d[ic]has y que en una sala grande estaba puesto estando con coxines [cojines] en q[ue] se sentaban poniendose algunos las capas como enaguas y que se besaban y abrasaban y tenian seis o ocho ollas de pulque y q[ue] habiendose llegado una a el a besarle y solicitar cometer dho pecado, lo registro y le hirio con un cuchillo y se salio ... y que tenia d[ic]ho miguel escritos en un papel los nombres de muchos sujetos q[ue] cometian este pecado."³⁰ Los detalles de la fiesta son decepcionantemente escasos ya sea porque Vallejo no participó en la fiesta o porque optó por no compartir más información con los inquisidores. Dicho esto, la referencia nos ofrece un vistazo a las realidades urbanas masculinas que circulaban conocimiento clandestino sobre ciertas fiestas, donde podían expresar abiertamente sus deseos por el mismo sexo, buscar parejas sexuales, beber y tener relaciones con hombres que pensaban en forma semejante.

Igualmente interesante para entender la cultura sexual urbana de la Ciudad de México a comienzo del siglo XVIII son las referencias de Vallejo a numerosos espacios semipúblicos y *aposenos* donde hombres y travestis se reunían para cometer el pecado nefando o participar en prostitución informal. Vallejo habló de un *aposeno*, por ejemplo, donde muchos hombres, incluido un *mulato* de piel clara llamado "Luna," iba a conocer a otros hombres para tener sexo. Un *mulato* libre llamado Sebastián Calbario, a quien Vallejo conoció en una taverna y con quien tuvo sexo treinta veces, parece haber organizado repetidos encuentros entre Vallejo y un número de estos hombres. Calbario "le llebó varios sujetos a el mesmo fin," como por ejemplo un indígena extremadamente afeminado, un joven indígena carnicero y otro que vendía *tecomates* (tazas hechas de calabaza o arcilla) en la calle.³¹ Vallejo hizo el sexo repetidamente con cuatro de los jóvenes indígenas que le había traído Calbario, y si bien en el testimonio de Vallejo no hay referencia a un intercambio monetario, éste debía constituir algún tipo de acto de *lenocinio* de parte de Calbario. Es posible que Calbario se haya beneficiado financieramente al presentar a estos hombres que estaban dispuestos a pagar a los jóvenes indígenas, quienes, por su lado, muy probablemente participarían en actos de sodomía a cambio de algún tipo de retribución. Si bien no podemos concluir con certeza que hubo intercambio de dinero en este caso particular, el intercambio de regalos, ropa y dinero era, en el período colonial, uno de los pilares de las relaciones sodomíticas basadas en la diferencia de edad entre sacerdotes y varones jóvenes.

En la sociedad colonial, así como en los comienzos de la modernidad europea, un número de sacerdotes como Vallejo, muchos de los cuales no abandonaron sus funciones sacerdotales, se hacían pasar por laicos españoles para encontrarse con mujeres y hombres, ocasionalmente manteniendo largas relaciones y engendrando hijos. El historiador Juan Pedro Viqueira Albán observa que las calles de Ciudad de México en la

³⁰ AGN, Indiferente Virreinal, caja 5264, exp. 9, fols. 10-18.

³¹ AGN, Indiferente Virreinal, caja 5264, exp. 9, f. 27: "y que las veses que con él [Calbario] cometio dho pecado fueron como treinta y tantas, reciprocamente siempre, y que éste le llebó varios sujetos a el mesmo fin."

época colonial eran "el centro mismo de la sociabilidad; eran el espacio privilegiado para la interacción social. En las calles, los residentes de la ciudad trabajaban, se paseaban, se divertían y se embriagaban. El sexo y la muerte estaban también presentes diariamente en las calles."³² Los sacerdotes que deliberadamente se despojaban de su vestimenta clerical para pasearse en los espacios públicos a menudo lo hacían para interactuar social y románticamente con la población laica de Nueva España. En efecto, estos sacerdotes que se hacían pasar por laicos para procurarse parejas sexuales no tenían siquiera que ir muy lejos: "por la noche las calles rodeando edificios tales como conventos o monasterios, que eran menos transitadas y generalmente más oscuras, se convertían en los lugares ideales para cometer 'obscenidades,' esto es, actos sexuales."³³ La calle, entonces, era el lugar ideal el encuentro de hombres y mujeres solteros, pero también para que los hombres se encontrasen con otros hombres en pos de potenciales relaciones sexuales. La reputación seguía a algunos sacerdotes, ya sea que estuvieran en el convento o en las calles, como fue el caso Francisco Salvador de Zavala, a quien otros miembros del clérigo se refirieron durante su juicio como "*un público nefando*."³⁴ Esa reputación podía, como vimos en el caso de Vallejo, actuar a favor del sacerdote que buscaba tener sexo con otro hombre, dependiendo de sus actitudes sexuales.

A pesar de la posibilidad de alquilar habitaciones o de participar en actividades sexuales en habitaciones y casas, para la gran mayoría de la población de México colonial, tanto en los centros urbanos como en los rurales, había pocos espacios privados, surgiendo así el uso clandestino de espacios públicos o semipúblicos para encuentros secretos del mismo sexo. En los archivos del México colonial hay numerosos ejemplos de hombres que fueron encontrados teniendo sexo con otros hombres en el espacio público. Los casos consultados para este ensayo presentan una variedad de espacios que se extiende desde los corredores de la iglesia a las plantaciones, en los cuales distintos individuos iniciaban actos del mismo sexo. Encontramos también referencias a baños públicos y baños turcos, tavernas, enfermerías, los alrededores de las plazas centrales, corredores públicos y callejones nocturnos, caminos rurales, pastizales y haciendas. Si bien los espacios públicos rurales tenían la ventaja de estar generalmente lejos de las autoridades coloniales, no faltaban los espectadores ocasionales que veían actos sodomíticos y los denunciaban a las autoridades. Las "geografías nefandas," construidas por los hombres, se derramaban literalmente en las plazas públicas, calles y haciendas de Nueva España. Ciertamente podemos suponer que hubo más actividad sodomítica que la que está documentada.

Si prestamos atención a los datos demográficos, vemos que *mulatos*, *mestizos* e indígenas son los grupos que predominan en las relaciones sexuales de Vallejo. Volviendo a la confesión, le tomó al sacerdote varios días enumerar todos los pecados sexuales que había cometido con casi ciento veinte hombres. En esta extraordinaria confesión, Vallejo admitió haber tenido relaciones con seis *negros* o *negrillos*, cincuenta y dos *mulatos*, quince indígenas jóvenes, diecinueve *mestizos*, dos *lobos* (hijos de africanos e indígenas), un español, un muchacho pelirrojo (*un moço bermejo*), dos *chinos* (filipinos o descendientes de filipinos) y diecisiete hombres de identidad racial desconocida. Vallejo también se refirió a varias de sus ex-parejas que habían sido encarceladas por las autoridades penales por sodomía. Esa lista incluía, entre otros, a Barbero Xavier (quien estaba en prisión por haber sido sorprendido teniendo relaciones sexuales con un *mestizo*), un *mulato* de piel clara llamado Nicolás y un jovencito *mulato* que fue azotado doscientas veces como castigo por su crimen.

Estando todavía en prisión y esperando el resultado de su caso, Vallejo murió en 1715 debido a causas desconocidas en las cárceles secretas de la Inquisición. No recibió sentencia en vida y el caso contra Vallejo no registra nada más después de su muerte, aunque los documentos del archivo sugieren que no recibió castigo póstumo por los crímenes cometidos en vida. Nos deja este caso un fascinante, si bien incompleto,

³² Juan Pedro Viqueira Albán, *Propriety and Permissiveness in Bourbon Mexico* (Lanham: SR Books, 2004), 98.

³³ Viqueira Albán, *Propriety and Permissiveness in Bourbon Mexico*, 100.

³⁴ AGN, Inquisición 547, exp. 1, f. 4.

documento acerca de un sacerdote que transitó (y en parte contribuyó a construir) interrelaciones sociales y subculturas sodomíticas en la Ciudad de México en el temprano siglo diecisiete. Si Vallejo hubiera sobrevivido el proceso, ¿hubiera sido tratado con la tolerancia y permisividad con que habían sido tratados otros sacerdotes que fueron enjuiciados y condenados por sodomía en el México colonial? Dado que Vallejo no profanó el sacramento de la confesión y que no había denuncias contra él aduciendo que hubiera incitado a jóvenes en el confesionario a tener relaciones sexuales con él, ¿podría haber recibido castigos menores —o no haber recibido castigo alguno— ya que sus acciones no calificaban técnicamente de herejías? Y podríamos también con razón preguntarnos si el testimonio de Vallejo es verídico en su totalidad. Porque a no ser que haya llevado un diario o algún registro similar de su vida (nada, a este respecto, se menciona en el caso), ¿cómo es posible que haya recordado con tanta precisión los detalles demográficos y sexuales del excepcional número de individuos con quienes tuvo relaciones?

Aunque la mayor parte de su relato no es vívidamente detallado, en un fragmento típico de su confesión Vallejo especificó que había mantenido relaciones sexuales con los siguientes individuos: un mulato libre llamado Juan Manuel (entre doce y catorce veces), un joven mestizo de piel oscura con una cara poco atractiva (más de cuarenta veces), un muchachito indígena que hacía rosarios (más de cuarenta veces), un mulato joven (sólo dos veces), un sirviente mulato llamado José que trabajaba en la calle de San Bernardo (más de treinta veces), un hombre indígena llamado Domingo que siempre había asumido el papel pasivo en la penetración (cinco o seis veces). Y la lista sigue. Dado que, como señalamos, no hay denuncias que adujeran que Vallejo incitó al delito de sodomía en el confesionario y que él mismo nunca mencionó el confesionario como el lugar de sus encuentros sexuales, sería tal vez acertado asumir que Vallejo no profanó el sacramento ni utilizó su posición para tomar ventaja sobre los parroquianos que acudían a confesarse. El caso de Vallejo prueba, en parte, que los sacerdotes podían desenvolverse por sí mismos para relacionarse con las subculturas homosexuales urbanas y satisfacer sus deseos sin incurrir en riesgosas incitaciones en el confesionario. Vallejo encontró su lugar en el mundo de las subculturas sodomíticas de Ciudad de México algunos años antes de entrar en el sacerdocio, debido a lo cual su espacio preferido para la búsqueda de parejas homosexuales era el homosocial de la calle y no el confesionario. Aún cuando podríamos suponer que Vallejo se convirtió en sacerdote en parte para obtener mayor acceso a hombres jóvenes, especialmente considerando que él entraba en años, en los documentos no figura ninguna discusión sobre ese aspecto. Parecería que la mayoría —si bien no todos— de los encuentros de Vallejo con otros hombres se producían espontáneamente y con mutuo consentimiento. Todo lo cual apunta nuevamente a las extensas redes urbanas de hombres que sabían dónde y cuándo encontrar sexo con otros hombres en Ciudad de México, Puebla y otras ciudades coloniales.

Un modo de acceder al erotismo y a la sociabilidad masculina de la época es por medio de la indagación de los registros de los archivos en busca de evidencia de afectos y romances entre personas del sexo masculino. Escribiendo acerca de dos casos de sodomía que ocurrieron entre 1595 y 1608 cuyo protagonista fue el Dr. Gaspar González de Souza, un canónigo de la catedral de La Plata (la capital de la Audiencia Real de Charcas en lo que es hoy Bolivia), el historiador Geoffrey Spurling anota que la conducta afectiva entre el sacerdote y uno de sus amantes, Don Diego Mexía, es lo que principalmente escandalizaba a los que presenciaban los actos de los nombrados. De acuerdo a numerosos testigos, "los dos dormían en la misma habitación, sin sirvientes (lo cual era visto como algo sumamente inusual) y con la puerta cerrada con llave desde el interior del recinto... comían del mismo plato y bebían de la misma copa, y algunos testigos dijeron que el Dr. González llegó a tomar trozos de comida que él ya había mordido, ofreciéndoselos a Mexía y en ciertos momentos introduciéndoselos directamente en la boca ...y habían sido vistos en momentos de mayor intimidad abrazándose y besándose."³⁵ En última instancia, la fortuna, la jerarquía y la posición de González lo protegieron de ser condenado por sodomía, pero la corte juzgó y condenó a sus amantes. Las observaciones de Spurling acerca de relaciones íntimas entre hombres que tenían lugar en Charcas y eran públicamente concidas son también válidas para el México colonial. Cuando dos

hombres eran demasiado indiscretos en términos de sus afectos e intimidad, algunos observadores percibían esa conducta como "escandalosa" y ofensiva, lo cual a menudo daba lugar a chismes y a posibles denuncias. Los lazos afectivos y las intimidades en público entre personas del mismo sexo eran para muchos signos importantes de posibles actos de sodomía. Esta sección del trabajo se concentrará entonces en el estudio de las distintas formas en que los signos de intimidad emocional y física eran interpretados, muchas veces erróneamente, tanto a nivel popular como oficial, como potenciales índices de sodomía y de actos sexuales entre personas del mismo sexo.

Uno de los primeros casos registrados en el cual estos signos parecen haber motivado el cargo de sodomía es el referido a dos marineros italianos, Antonio Lipares y un joven de la tripulación, Cebrian, a bordo de un barco cerca de la isla de Hispaniola, en 1542. Un marinero declaró haber visto a "los dos durmiendo juntos en una misma cama" y dijo también que ellos "se besaron mutuamente en la boca," lo cual le había parecido sospechoso.³⁶ Tomado prisionero e interrogado, Cebrian declaró que, habiéndose casado con la hija de Lipares en Italia, ese hombre era su suegro. Aseguró que era normal para ellos compartir la cama y que sintiéndose Cebrian enfermo, Lipares afectuosamente lo abrazó y le dio un beso en la mejilla. Por su parte, Antonio Lipares se refirió al "*mucho y limpio amor*" que sentía por su yerno. Lipares y Cebrian fueron absueltos por falta de pruebas y puestos en libertad poco tiempo después de haber sido encarcelados en Santo Domingo. Si damos credibilidad a esos testimonios, este caso nos muestra cómo, especialmente en espacios dominados por hombres, la afectividad entre dos personas de sexo masculino podía ser fácilmente mal interpretada. La verdad acerca de los dos hombres mencionados, esto es, si se trataba de una relación de amantes que trataron de disimular ante las autoridades o si ellos efectivamente tenían una relación familiar de yerno y suegro, escapa a nuestro conocimiento.

En 1626, cerca de la costa de Acapulco, a bordo de otro barco, unos marineros denunciaron a Pedro de Valla por brujería y por dar muestras de afecto, intercambiando "palabras amorosas" con el capitán de la nave, Francisco de Barrios. Un marinero mulato, Francisco Marroquin, expresó que los había escuchado llamarse uno al otro "mi alma, mi vida" y los vio compartiendo una cama.³⁷ Parece que la denuncia nunca fue investigada por la Inquisición, que, cualquiera haya sido el caso, podría haber estado por lo menos interesada en las acusaciones de brujería. Los dos casos mencionados muestran que afecto, intimidad e intercambio de palabras amorosas eran elementos de alto potencial para ser interpretados como indicadores de tendencias sodomíticas o para ser usados por enemigos personales a fin de ensuciar la reputación de aquel que era acusado de tales conductas.³⁸ Sin embargo, a menudo, como en el caso de Juan de la Vega, ejecutado junto a otros trece hombres en 1658 en Ciudad de México por sodomía, el hecho de que fuera visitado por "unos mozuelos a quienes el susodicho llamaba de mi alma, mi vida, mi corazón, y los susodichos se sentaban con él y dormían juntos en un aposento," las expresiones verbales de afecto eran interpretadas como reveladoras de intención e interés sexual por parte del que las usaba.³⁹

Otros casos registran expresiones de afecto menos ambiguas. En 1621, en Panamá, Francisco Hernández y un matrimonio espionaron a Cristóbal Zamorano, un español octogenario, compartiendo una hamaca en su recinto privado con un sirviente, Moreno de Laguna, español de veinticuatro años de edad.⁴⁰ De acuerdo a sus testimonios, habían

³⁵ Geoffrey Spurling, "Honor, Sexuality, and the Colonial Church: The Sins of Dr. González, Cathedral Canon," en *The Faces of Honor: Sex, Shame, and Violence in Colonial Latin America*, ed. Lyman L. Johnson, ay Sonya Lipsett-Rivera (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1998), 50.

³⁶ AGN, Inquisición 212, exp 1, fols. 11-21: "viniendo de la vela este [festig] vido que el dho Antonio lipares e cebrian lombardo se besaban con las bocas y que a este tº le paresio mal y como lo vido."

³⁷ AGN, Inquisición 356, exp. 117, fols. 224-230.

³⁸ Por otro caso de signos de sodomía mal interpretados ver AGCA, A1.15 (5), exp. 872, leg. 119. En este caso de Nicaragua que data de 1774 había rumores de que Antonio Gandulla (español, 32 años de edad) y Francisco Martínez (mulato, 15 años) compartían un dormitorio y solían cenar juntos. Don Tomás Hernández de Silva los denunció a los dos por sodomía. Fueron liberados en 1775 debido a falta de pruebas y Hernández de Silva fue multado con 25 pesos para el pago del costo del juicio.

³⁹ AGI, Mexico 38, N. 57/3/2.

⁴⁰ AGI, Pleitos Audiencia de Panamá, Escribanía 541A, ff. 242.

visto a los hombres abrazándose, besándose y acariciándose el uno al otro; los dos estaban juntos frecuentemente y habían viajado juntos por lo menos dos veces a una isla donde Zamorano había invertido en una empresa de pesca. Aunque el hecho de que un octogenario viajara con su sirviente no era inusual, la corte escuchó los testimonios de unos esclavos, quienes afirmaban que Zamorano y su joven acompañante dormían regularmente en la misma habitación. Este caso confirma la observación de Giraldo Botero de que hombres y mujeres en relaciones sexuales duraderas con miembros del mismo sexo "comparten espacios de la vida cotidiana como la casa, la cama, los viajes," aunque en este caso particular se presenta adicionalmente la dinámica amo-sirviente.⁴¹ A pesar de que ambos hombres negaron haber hecho algo malo (excepto por una ocasión en la que Zamorano tocó a Moreno de manera inapropiada), las numerosas declaraciones de testigos oculares fueron consideradas suficientemente importantes por la corte penal para condenarlos por sodomía. Las autoridades sentenciaron a Zamorano a la humillación pública, al pago de una multa de 4.000 ducados y de la mitad de los costos del juicio, y al exilio forzado por seis años. Moreno fue sentenciado a 200 latigazos y dos años en las galeras. En un intento de reducir la sentencia, la defensa hizo una apelación e intentó desacreditar a los testigos enfatizando los repetidos actos de caridad de Zamorano hacia las cofradías. La estrategia funcionó en parte, ya que finalmente las autoridades revocaron el acto de humillación pública de Zamorano y el castigo a latigazos de Moreno. Exitosas y parcialmente exitosas apelaciones como la mencionada muestran que la interpretación de signos a nivel de las cortes seculares locales era un proceso que estaba siempre sujeto a la revisión por parte de cortes superiores.

Los celos entre hombres era otro importante signo, indicador de una potencial relación romántica. En el caso discutido por Geoffrey Spurling, "la corte consideró los celos del Dr. González de las relaciones de Mexía con [Catalina de] Gálvez y otra mujer, como signo de su culpa [por sodomía con Mexía]."⁴² En 1634, en Colima, Agustina de Acosta, una *mulata* libre, denunció a su marido, Gerónimo López, otro *mulato* libre, por haber abusado de ella amenazándola con matarla.⁴³ Durante la investigación criminal, un número de testigos atestiguaron que el motivo por el cual López había maltratado a su mujer era el haberse involucrado en una relación sexual subrepticia con su empleador, Diego de Rueda. De acuerdo a lo declarado por el hermano de Rueda, Diego era un *puto* que había sido extremadamente celoso de Gerónimo López. Aunque ambos hombres fueron encarcelados, fueron absueltos de todo cargo debido a falta de pruebas.

Aunque sabemos que los hombres y mujeres en México en la época colonial no usaban la palabra "amor" para expresar sus sentimientos mutuos de carácter afectivo, "usaban frases como 'de mi gusto' o 'afiliación y voluntad' para describir esos sentimientos."⁴⁴ Refiriéndose al cortejo entre mujeres y hombres en México, Asunción Lavrin nos dice que "la existencia de fuertes lazos afectivos en la pareja no debería sorprendernos. Amor era un elemento esencial del discurso religioso sobre sexualidad y matrimonio, aún cuando las autoridades eclesiásticas tuvieran una visión negativa de sus consecuencias si no era controlado."⁴⁵ Como se ha visto en algunos de los casos referidos, el discurso de apego emocional también devino un factor importante en las relaciones entre el mismo sexo en Latinoamérica en tiempos coloniales. También las expresiones epistolares de afecto y "amor" entre personas del mismo sexo tienen su lugar en la historiografía de la sexualidad en el temprano modernismo de Europa y en Latinoamérica colonial. Sabemos a través de la investigación de Luiz Mott acerca de la sodomía y la Inquisición en Portugal durante

⁴¹ Carolina Giraldo Botero, "Deseo y represión. Homoeroticidad en la Nueva Granada (1559-1822)" (Bogotá: Centro de Estudios Socioculturales e Internacionales CESO, 2002), 33.

⁴² Spurling, "Honor, Sexuality, and the Colonial Church," 51.

⁴³ Archivo Histórico del Municipio de Colima (AHMC), México, Caja 24, exp. 37, ff. 69. See also BPEJ-FE, Caja 13, exp. 13, prog. 234, ff. 55 para un caso de sodomía en 1813 en Guadalajara en el cual José Guadalupe Silva estaba públicamente vinculado a Gabriel Meza. Por tratar de besar, abrazar y ser cariñoso con Meza, Silva fue condenado a dos años de trabajo en proyectos públicos.

⁴⁴ Patricia Seed, *To Honor, Love, and Obey in Colonial Mexico: Conflicts Over Marriage Choice, 1574-1821* (Stanford: Stanford University Press, 1988), 48.

⁴⁵ Asunción Lavrin, "Sexuality in Colonial Mexico," en *Sexuality and Marriage in Colonial Latin America*, ed. Asunción Lavrin (Lincoln: University of Nebraska Press, 1981), 59.

el temprano modernismo y en Brasil en tiempos de la colonia, que unas once "cartas de 'indescriptible' amor" intercambiadas entre frailes en la segunda mitad del siglo diecisiete han sido preservadas en archivos.⁴⁶ Mott sostiene que fueron hombres los que escribieron esas cartas a pesar de que los sodomitas "enfrentaban riesgos que podían amenazar sus vidas y que para evitar encarcelamiento, tortura y muerte en la hoguera no es lógico que aquellos que practicaban tal espantoso crimen –amor entre el mismo sexo– escribieran cartas dejando una evidencia escrita que podría ser usada como declaraciones formales de culpabilidad."⁴⁷ Aunque evidencias de afecto físico, apego emocional y palabras cariñosas son abundantes en la documentación de México colonial, pruebas espistolares de tales lazos afectivos son prácticamente inexistentes.

En los archivos de México encontré solamente un caso, en Guadalajara, en el temprano siglo diecinueve, cuyos registros incluyen cartas intercambiadas entre dos hombres que parecen haber sido amantes. José Nabor de la Encarnación fue primero denunciado por sus vecinos por administrar una casa de prostitución y por organizar encuentros entre prostitutas y clientes masculinos. Mujeres que trabajaban en ese lugar encontraron cartas en el escritorio de Nabor enviadas por Apolinario Salmón, notables por "sus expresiones obsenas y amatorias" acerca de la relación entre los dos hombres.⁴⁸ Las autoridades confiscaron las dos cartas escritas y enviadas por Salmón mientras éste estaba en prisión como pruebas de sodomía entre los citados. Para dar una idea del contenido de las cartas diremos que Salmón encabezó la segunda de ellas con "mi alma por vida tú" y seguidamente pedía a Nabor que le mandara hilo y seda con el objeto de tejerle un par de medias. Salmón escribe: "no pienses que lo que temandaba pedir, no hera para mi sino para mandarte haser tu par de medias pore star osioso ahora, pues aqui tu seda berde la azul y negra con esta no alcanza para [h]aserla. Mandamela a la tarde, mandame tambien el hilo que este retondito, y no mas que Dios guarde tu vida muchos años+Polinario Salmón O O O O O O O O O O O X X X X X, hay [ahí] te mando esos vesitos y esos abrasos. Resibelos con mucho gusto ya me muero de ganas que me des mi lenguita y mis brasitos que estoy con el [palabra ilegible] de no saber que alcahuete estaria mordiendo mi lenguita."⁴⁹ Parece que tal correspondencia entra en la categoría de "los pocos ejemplos de cartas de amor preservadas para la posteridad [que] revelan el mundo de pequeños asuntos, términos cariñosos y comunicaciones informales que siempre han intercambiado amantes de todas las edades."⁵⁰ Sin embargo, Salmón declaró que si bien él había escrito las cartas lo había hecho a pedido de otro preso y en forma clandestina las envió a una mujer casada con quien Nabor tenía contacto.

Aunque el fiscal consideraba que las cartas eran pruebas suficientes de que Nabor había cometido "crimen nefando" con Salmón, legalmente eran meramente circunstanciales. Siendo interrogado, un testigo dijo que "la vos publica es de que José Nabor [h]a sido siempre un alcahuete infame inclinado por su viciada propención a afectar modelos afeminados tanto como presentarse publicamente vestido con traje de muggger."⁵¹ Por su parte, Salmón fue posteriormente incriminado tras investigaciones en su pasado, lo cual reveló un proceso criminal contra él en 1801, en el cual fue juzgado por usar un "instrumento obsceno," un falo artificial, y fue sentenciado a recibir cien latigazos y cinco años de trabajo en proyectos públicos. Debido a que Salmón estaba gravemente enfermo cuando fue sentenciado, se le eximió de ser azotado. Esto indica que debemos ser cautelosos en asumir que todos los castigos que figuran en los registros de las cortes fueron ejecutados. A pesar de la evidencia escuchada y el antecedente criminal, la corte estuvo de acuerdo con el *defensor* de que la "correspondencia mas pestilente" entre Nabor y Salmón no era concluyente: "la correspondencia amoratoria entre los de un sexo no es argument del connate proximo al crimen de que se trata...yualmente es cierto que

⁴⁶ Luiz Mott, "My Pretty Boy: Love Letters from a Sodomite Friar, Lisbon (1690)," en *Pelo Vaso Traseiro: Sodomy and Sodomites in Luso-Brazilian History*, ed. Harold Johnson y Francis A. Dutra (Tucson: Fenestra Books, 2007), 236.

⁴⁷ Mott, "My Pretty Boy," 132.

⁴⁸ Biblioteca Pública del Estado de Jalisco, Fondos Especiales (BPEJ-FE), Caja 11, exp. 6, prog. 64.

⁴⁹ BPEJ-FE, Caja 11, exp. 6, prog. 64, f. 4.

⁵⁰ Lavrin, "Sexuality in Colonial Mexico," 59.

⁵¹ BPEJ-FE, Caja 11, exp. 6, prog. 64, f. 6.

el reo por sola su declaracion no puede ser condenado."⁵² Como un rasgo "iluminista" acerca de la tortura y la obtención de verdad jurídica, el juez que presidía el caso rechazó la propuesta del fiscal de aplicar tortura a Salmón y a Nabor para extraer la "verdad." En octubre de 1807 Salmón fue puesto en libertad. Las cartas entre estos hombres son documentos únicos que permiten entrever los lazos afectivos y la relación romántica, duradera, entre dos hombres a comienzos del siglo diecinueve. Pero más importante aún es que muestran que los signos de romance y afecto entre miembros del mismo sexo pueden ser ambiguos y, a fines del período colonial, eran prueba insuficiente para declarar a alguien culpable por el crimen de sodomía.

Este ensayo sólo ha comenzado a delinear ciertos aspectos —espacio social, conexiones urbanas, lazos afectivos— de la homosociabilidad masculina y el erotismo homosexual en Nueva España entre los siglos diecisiete y diecinueve. Esto nos fuerza a desafiarnos para ir más allá de los modelos de represión en la comprensión de la sexualidad y los *pecados contra natura* en Latinoamérica durante el período colonial. Este ensayo ha demostrado que cuando limitamos nuestras discusiones sobre homosexualidad colonial a los temas de represión, castigo y pena de muerte imponemos la perpetuación de una versión deformada del pasado colonial. Aunque no podemos negar que la represión (junto a la violencia e intimidación ejercida sobre las relaciones homosexuales) fue un componente de la sociedad colonial, los casos y los testimonios discutidos en este ensayo muestran sin ambigüedad alguna que la represión no fue simplemente el modo dominante de conceptualizar la homosexualidad en México en tiempos de la colonia. Tales conclusiones resuenan al considerar casos similares acerca de la homosexualidad masculina en otras partes de Latinoamérica colonial, notablemente en Brasil y Nueva Granada, como así también en Inglaterra, Alemania, Francia, Italia, España y Portugal. Trazando con más precisión los espacios de erotismo y las *geografías nefandas* en el temprano mundo moderno llegamos a una visión decididamente menos represiva del pasado, en el cual florecieron subculturas sexuales y donde, ante los mecanismos represivos del estado, una multitud de individuos crearon sus propias comunidades, espacios sociales, terminologías y categorías de identidad.

Traducción del inglés por Silvia Dapía

⁵² BPEJ-FE, Caja 11, exp. 6, prog. 64, f.34.

CRÍMENES DE ODIOS Y LA INVENCION DE UNA LITERATURA QUEER ECUATORIANA: EN TORNO A “UN HOMBRE MUERTO A PUNTAPIÉS” DE PABLO PALACIO

Daniel Balderston*¹

La aversión siempre conlleva la marca del deseo.
Peter Stallybrass y Allon White,
The Politics and Poetics of Transgression

“Un hombre muerto a puntapiés”, publicado por el escritor ecuatoriano Pablo Palacio en 1926-27, es un ejemplo paradigmático de narrativa sobre la violencia homofóbica. El narrador de la historia lee en el diario un artículo en el cual se decía que un hombre había sido muerto a golpes la noche anterior luego de haber pedido un cigarrillo en la calle. Según el artículo, “lo único que pudo saberse, por un dato accidental, es que el difunto era vicioso” (7). Era esa la única clave. El narrador, quien fantasea con ser un detective de gabinete a *la* Auguste Dupin, se propone usar la lógica para descifrar el hecho, pero evitando la lógica deductiva (“un modo de investigar que parte de lo más conocido a lo menos conocido” (8)) decide, en cambio, usar la inducción que “[p]arte de lo menos conocido a lo más conocido” (9)). Relee el artículo numerosas veces, luego entrevista a un oficial de policía quien le muestra fotografías del muerto y le da algunos datos fragmentarios acerca del caso. Partiendo de esto, el narrador reconstruye el crimen de la siguiente manera: la víctima, acuciada por el deseo, salió a caminar por Quito en busca de compañía sexual; miró insistentemente a un hombre y luego a un muchacho, siendo entonces enfrentado y asesinado por el padre del muchacho quien, como el título del artículo informaba, golpeó a la víctima en la calle hasta matarla. La mayor parte de esta reconstrucción es enteramente producto de la imaginación del narrador, dependiendo de lo que él supone (“lo más conocido”) que es una reacción lógica y comprensible hacia un hombre que estaría buscando compañía sexual en la calle. El relato finaliza con una dramática reconstrucción del crimen:

¡Cómo debieron sonar esos maravillosos puntapiés!

Como el aplastarse de una naranja, arrojada vigorosamente sobre un muro; como el caer de un paraguas cuyas varillas chocan estremeciéndose; como el romperse de una nuez entre los dedos; ¡o mejor como el encuentro de otra recia suela de zapato contra otra nariz!

Así:

¡Chaj!

con un gran espacio sabroso

¡Chaj!

Y después: ¡cómo se encarnizaría Epaminondas [el padre del muchacho de catorce años], agitado por el instinto de perversidad que hace que los asesinos acribillen sus víctimas a puñaladas! ¡Ese instinto que presiona algunos dedos inocentes cada vez más, por puro juego,

* Profesor Andrew W. Mellon de Lenguas Modernas en la Universidad de Pittsburgh. Obtuvo su doctorado en Literatura Comparada en Princeton y ha enseñado en las universidades de Tulane y de Iowa, entre otras. Dirige el Centro Borges y la revista *Variaciones Borges* y es autor de numerosos libros y artículos sobre este autor y sobre otros escritores latinoamericanos. Especialista en Borges, en literatura brasileña y en estudios de género y sexualidades en América Latina, ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *Borges: realidades y simulacros* (2000), *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas* (2004), *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges* (2010).

¹ Quiero agradecer a Silvia Dapia y Raúl Romero por su invitación a participar en una conferencia del John Jay College en noviembre de 2011, y a Carmen Millán de Benavides por la suya a participar en el Ciclo Rosa en Bogotá en agosto de 2012. A la vez, estoy agradecido a María Auxiliadora Balladares y Alicia Ortega por sus minuciosas lecturas y sus valiosas sugerencias; la introducción de Alicia Ortega a *Un hombre muerto a puntapiés* y a *Débora* fue también una gran ayuda.

sobre los cuellos de los amigos hasta que queden amoratados y con los ojos encendidos!

¡Cómo batiría la suela del zapato de Epaminondas sobre la nariz de Octavio Ramírez!

¡Chaj!

¡Chaj! vertiginosamente

¡Chaj!

en tanto que mil lucecitas, como agujas, cosían las tinieblas. (13)

Lo que es estremecedor de esta "reconstrucción" final es el obvio placer que el narrador siente imaginando el crimen. Denomina el impulso de los asesinos a actuar "instinto de perversidad," desplazando aquí el concepto de "perversión" de la víctima al asesino, pero a la vez claramente goza imaginando cada golpe contra la cabeza de la víctima. Palacio pone a los lectores en el marco mental del *gay-basher*, absteniéndose al mismo tiempo de todo comentario que pudiera sugerir un juicio o valoración acerca del modo de pensar del narrador.

El crimen en sí está fuera de la escena, no es visible: es *obsceno* en el sentido original del término. Pero esta "obscenidad" así consumada es el verdadero centro de la narración. El narrador, en realidad, imagina la mayor parte de la historia. Es él quien imagina la búsqueda de compañía sexual en un lugar público en términos vívidos: "Anduvo casi desesperado, durante dos horas, por las calles céntricas, fijando anhelosamente sus ojos brillantes sobre las espaldas de los hombres que encontraba; los seguía de cerca, procurando aprovechar cualquiera oportunidad aunque receloso de sufrir un desaire" (12). Como no hay nada en la noticia periodística que justifique esa precisión del relato, y la información del policía es puramente exterior al caso (algunas fotografías, unos pocos fragmentos de testimonios de algunos testigos presenciales), está claro que el narrador ha penetrado en la mente de la víctima y nos lleva a hacer lo mismo como lectores, junto con él, al mismo tiempo que cambia de posición al final del cuento para colocarse en el lugar del victimario. La "perversidad" que Palacio evoca, entonces, es multiforme y cambiante, permitiendo así la identificación con los dos actores principales del crimen. Es interesante aquí la forma en que el relato dramatiza las motivaciones de ambos hombres en las calles de Quito sin abrir juicio acerca de ninguno de los dos: ambas motivaciones tienen sentido en la forma en que Palacio las expone.

Esto es algo diferente de lo que sucede en otras narrativas latinoamericanas del mismo período. "El hombre que parecía un caballo", un cuento que el autor guatemalteco Rafael Arévalo Martínez escribió en 1914 acerca del poeta colombiano Porfirio Barba Jacob, representa una reacción homofóbica frente a una figura seductora, pero lo hace sin cambiar de punto de vista: Arévalo nunca habita la mente del Señor de Aretal.² Las narrativas cubanas *El ángel de Sodoma* (1927) de Alfonso Hernández-Catá y *Hombres sin mujer* (1935) de Carlos Montenegro emplean las convenciones del naturalismo para "explicar" actos de depravación, sin poner en duda el juicio de que aquellos actos sean vistos como problemáticos tanto moral como científicamente. Palacio, usando la estructura de la historia detectivesca y manteniendo su centro en la mente del detective, hace algo mucho más inesperado que los ejemplos citados. A diferencia de otras narrativas que ponen finalmente el acento en el suicidio del hombre gay (o la novela *Bom Crioulo* de Adolfo Caminha de 1895, que termina en un asesinato-suicidio), la de Palacio recrea en forma cruda un acto particularmente violento de homofobia.³

El narrador utilizado por Palacio reconstruye el crimen habitando sucesivamente la mente de la víctima y la del victimario. La imaginación del narrador es febril, sus sentimientos crecen fuera de control. Su identificación con uno y luego con el otro da como resultado un curioso efecto que dista mucho de la comprensión y la empatía. Su rara

² Para mi análisis del cuento de Arévalo ver *El deseo, enorme cicatriz luminosa*, págs. 35-44.

³ Para un análisis de las obras de Caminha, Hernández-Catá y Montenegro, ver mi artículo "Interpellation, Inversion, Identification" (2009). Hay una nueva edición de la novela de Hernández-Catá con un valioso material introductorio y notas de Maite Zubiaurre.

reacción emocional comienza a registrarse ya en el comienzo del relato, inmediatamente después de citar la noticia del *Diario de la Tarde*: “Yo no sé en qué estado de ánimo me encontraba entonces. Lo cierto es que reí a satisfacción. ¡Un hombre muerto a puntapiés! Era lo más gracioso, lo más hilarante de cuanto para mí podía suceder” (7). La cosa más graciosa y más hilarante que podía suceder: no a mí, por supuesto, sino para mí. El narrador se complace con la desgracia del otro aun antes de recrear el crimen. Esto es, antes de detenerse en la frase donde se decía que se sabía que la víctima era un perverso; evidentemente, el aspecto “hilarante” tenía más que ver con la forma en que Ramírez había sido asesinado en la calle –con la frase “muerto a puntapiés” como centro de atención– tal vez por la excesiva corporalidad y agresividad del término.

El centro de interés se desplaza luego hacia la víctima, y en vez de considerarla “hilarante,” el narrador se ve atraído hacia la misma –literalmente traza un retrato de la víctima basado en las fotografías de la escena del crimen que le mostraron, agregando algunos toques de su propiedad como: un “[b]usto cuyo pecho tiene algo de mujer” (10)–. Es recién entonces cuando pone al personaje en acción, siguiendo sus andanzas por las calles de Quito: “Considerando inútil el trotar por las calles concurridas, se desvió lentamente hacia los arrabales” (12). La descripción que hace Palacio de la búsqueda de compañía sexual es curiosa, ya que cuenta cómo Ramírez sigue a los hombres y los mira de atrás, y en el caso de uno de ellos, un trabajador, este lo mira a él primero. Es decir, no sigue las pautas del ligue callejero homosexual que se ha descrito en una infinidad de textos posteriores. El verbo “se desvió” denota una acción física, pero también sugiere una transgresión o perversión; el narrador, entonces, se “desvía” también del rumbo inicial que él mismo se había trazado.

El cuento de Palacio se articula así en una serie de actos de imaginación e identificación a través de los cuales el narrador termina al lado de él, afuera de sí mismo, debido a la forma en que febrilmente reimagina el crimen, haciéndole ocupar el lugar de la víctima y luego del victimario. El artículo del diario citado al comienzo del relato emplea la palabra “vicioso” para calificar a la víctima, pero la perversión termina siendo contagiosa: es lo que lleva a los asesinos a la acción, es lo que lleva al narrador a sus actos de indagación e imaginación. El mundo alrededor del crimen es perverso. Cada uno, entonces, deviene perverso. El autor mismo reconoce esto en “El antropófago”, cuento del volumen de 1928, en donde escribe: “No quiero que ningún malintencionado diga después que soy yo pariente de mi defendido, como ya me lo dijo un Comisario a propósito de aquel asunto de Orlando Ramírez” (16).

Curiosamente, en la edición crítica de las obras completas de Palacio, realizada por el desacreditado profesor de Sacramento State Wilfrido Corral, no hay mención de homosexualidad o, mejor dicho, de ninguna clase de sexualidad. Corral menciona la ausencia de enfoques feministas respecto a la obra de Palacio con esta extraña frase: “No he leído ninguna crítica feminista al respecto, y ni [María del Carmen] Fernández ni [Celina] Manzoni..., que no por ser mujeres tendrían que emplear el enfoque feminista, se han pronunciado al respecto” (Ixxii). Corral ubica a Palacio en toda clase de contextos intelectuales excepto tal vez el obviamente *queer*; esto, por supuesto, proviene de un hombre que recientemente renunció a su cargo después de acosar sexualmente a siete mujeres, cuatro estudiantes y tres colegas, incluyendo una monja; llamó a dos de las colegas (incluyendo la monja) “perras lesbianas”, así que no hay que ir muy lejos para conectar su desdén por lecturas *queer* y feministas con la extraña notoriedad que adquirió después en su vida personal y profesional.⁴ Es como si el cuento de Palacio se volviera contra su crítico, mostrando hasta qué punto su homofobia y misoginia privaron a Corral de la posibilidad de interpretar la obra correctamente, aun cuando la estuviera publicando para la más importante serie de ediciones críticas de clásicos latinoamericanos. Se puede ver hasta dónde puede llegar alguien con el fin de evitar el contagio de *queerness*.

Pedro Artieda dedica veinte páginas (23-44) de su libro *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana* (2003) a una discusión del cuento, aunque realiza poco análisis

⁴ Ver <http://www.sacbee.com/2011/05/21/3642915/sac-state-prepares-for-trial-as.html> y <http://www.bendbulletin.com/article/20110915/NEWS0107109150375/>.

textual de éste. Artieda también lo menciona al pasar en "El arcoiris ilumina el laberinto de la narrativa gay en Ecuador", en el nuevo libro que editamos Arturo Matute Castro y yo, *Cartografías queer: Sexualidades y activismo LGBT en América Latina* (2011), en el cual cita al escritor Javier Vásconez, en su cuento de 1983 "Angelote amor mío": "Has sido la Diabla en los abismos de la Alameda en esas noches donde aparece un hombre muerto a puntapiés en el infierno de la ciudad conventual" (138; 123-24). Como José Quiroga y yo anotamos en *Sexualidades en disputa*, y como también desarrollé más tarde en "Baladas de la loca alegría" y en "Los caminos del afecto", una tradición literaria *queer* es forjada a través de citas, ya que es por este medio que podemos percibir que los textos son intencionalmente repetidos, como un eco, en otros textos subsiguientes. En este caso, el cuento de Vásconez destaca a un personaje llamado Jacinto, al que se refiere como "Arcangel anal, ojo de Dios persignando tus vicios" (123), y de quien se dice: "Demonio de Ángel, has muerto como debías morir, pervirtiendo colegiales en un cine de barrio. Retazo de Ángel, has muerto vomitando sangre sobre el regazo de un adolescente. ¿Buscabas a Dios en el pantalón mugriento de quien te apuñaló?" (124-25). Es interesante señalar aquí que, como en el relato de Palacio, la referencia es oblicua, pronunciada por un ex secretario del protagonista, quien se refiere al hecho por sed de venganza, pero que alcanza extremos de auto-humillación en su ataque al otro.

Vásconez, quien es conocido por sus historias acerca de distintas variedades de crímenes sexuales (aunque usualmente heterosexuales) explora una especie de relación sadomasoquista en "Angelote amor mío". (Sade es de hecho el autor del epígrafe del relato). El narrador asiste al funeral de Jacinto y observa su cuerpo con interés, ya que fue un cuerpo –y una persona– que lo dominó. El había sido algo así como un esclavo sexual de Jacinto y también un espectador de las aventuras de Jacinto con otros; busca en el cuerpo que yace ante él los signos de violencia que hubiera deseado haber perpetrado él mismo. La evocación del cuento de Palacio incluye, entonces, una especie de reescritura del relato desde el punto de vista del muchacho que el protagonista trata de "levantar" en la calle; en el relato de Vásconez este incidente, reescrito a través de un aviso en un diario, en el cual Jacinto está buscando un secretario, es sólo el comienzo de una serie de incidentes, finalizando en el cine de barrio donde Jacinto es asesinado. El narrador dice de Jacinto "el sentido de la historia te pasó por la entrepierna" (123), claramente sugerido por la forma de su violenta muerte.

El narrador empleado por Vásconez cita con satisfacción un comentario de otra persona, "el Viejo Castañeda", quien dice en el velorio: "Pobre Jacinto, era maricón, pero un maricón con mucha clase. Eso nos hace falta para diferenciarnos de los otros, mucha clase en todo..." (124). El término "otros" obviamente incluye el escabroso mundo de relaciones que Jacinto frecuentaba y en el cual halló la muerte; la traición a su propia clase deviene la razón por la cual los miembros de su familia, en el velatorio, se sienten casi aliviados ahora que Jacinto es "un poco de historia en la ciudad" (123).⁵ El narrador es también alguien que se mueve entre clases sociales, pero él lo ha hecho gracias a los favores de Jacinto; es consciente que lo *queer* ofrece oportunidades de movilidad social, pero también nota que la muerte de Jacinto es un signo de los peligros de esa movilidad. En el relato de Palacio el *queer* peligroso era un extraño o, por lo menos, alguien de otra ciudad; en Vásconez, las diferencias de clase y la sexualidad sirven para convertir en extraños a habitantes de la misma ciudad. Al mismo tiempo, el deseo provee modos de encuentro social más allá de los límites de clase, aun si algunos de estos encuentros lo son al costo de otros –el apuñalamiento de Jacinto en el cine, el narrador efectuando abortos ilícitos en su casa (y conservando los fetos abortados en el sótano)–. Hacia el final del cuento, el narrador camina por la ciudad, "sospechando que al otro lado de la calle se encontraba el crimen, el ángel asesino que cambiaría el rumbo de mi vida" (133). Finalmente entra a un bar y abre el paquete que la hermana de Jacinto le ha dado en el funeral y descubre que se trata de la dentadura postiza de Jacinto, la cual parece reirse de él.

⁵ El sentimiento de alivio de los parientes es desarrollado más adelante en el relato (126 y 128). El tema de la diferencia de clase entre la familia de Jacinto y el narrador es de fundamental importancia en el relato y queda simbolizado finalmente en el extraño regalo que la hermana de Jacinto entrega al narrador: la dentadura postiza de Jacinto.

Además de la evocación explícita del cuento de Palacio, está claro que el relato de Vásconez es una reescritura actualizada de “Un hombre muerto a puntapiés”. Quito es muy diferente en los años ochenta de lo que era en la década del veinte. Vásconez evoca un medio social *queer* en el cual el narrador, Jacinto y Castañeda viven un *habitus queer* que los personajes de Palacio nunca hubiesen podido pensar como posible. Al mismo tiempo, Vásconez subraya las continuidades entre el aislamiento y la violencia que existe en las vidas de los personajes de Palacio y los suyos. El Quito de 1983 del relato de Vásconez es todavía un lugar donde alguien puede ser golpeado hasta morir, tanto pública como anónimamente; además, el estigma de la homosexualidad es tan grande que la familia de Jacinto lo acepta de nuevo en su círculo recién después de su muerte.⁶

Resignate a perder (1998) de Javier Ponce establece otro tipo de diálogo con “Un hombre muerto a puntapiés”.⁷ Como las “reescrituras” de *El beso de la mujer araña* que estudiamos José Quiroga y yo en *Sexualidades en disputa* –los casos que estudiamos fueron *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz, *La más maravillosa música* de Osvaldo Bazán y *Tengo miedo torero* de Pedro Lemebel– la relación no trabaja sobre la base de citas explícitas, como es el caso del cuento de Vásconez y como se observa en los ecos de Porfirio Barba Jacob en los textos colombianos que estudié en “Baladas de la loca alegría”. Aquí, como en las reescrituras de *El beso de la mujer araña*, la relación se da a nivel de la trama, que muestra una relación interesante con el relato de Palacio.

Es una novela escrita en dos series intercaladas: una en cursiva donde el director del archivo histórico de Quito cuenta su vida, y sobre todo sus amores con una mujer, a quien ha llamado Nadja en homenaje al personaje de la novela de André Breton, y con un prostituto travesti que lleva el nombre, o el nombre de guerra, de Caramelo. La otra secuencia está narrada en tercera persona, y narra la historia del protagonista y de sus dos amores. No es una novela muy bien lograda –fue la segunda novela y el cuarto libro literario de Ponce, que ahora es Ministro de Agricultura del gobierno de Rafael Correa, después de haber sido su Ministro de Defensa– pero definitivamente vale la pena comentarse en este contexto porque muestra la actualidad del relato de Palacio de 1926-27. Como se ve, la relación no es explícita pero se podría pensar la novela como una actualización y ampliación del relato o novela corta de Palacio.

El protagonista, como director del archivo histórico de Quito, se interesa sobre todo en los chismes escandalosos contenidos en los libros del cabildo de la ciudad. Su relación con Nadja comienza justamente por eso, porque ella se acerca al archivo –es estudiante de historia y trabaja en una tesis sobre la historia colonial de la ciudad– por su investigación. El protagonista ha vivido en París en la época del 68 y escribió allí una novela sobre la historia de Quito que luego quemó (33-34, 64.). De cierto modo, la novela que leemos es una reescritura de esa novela quemada, ahora a tres voces, la del protagonista, Santos Feijó, la de Nadja y la de Caramelo. Además están las historias escandalosas de la colonia, y el hecho de que Santos Feijó, luego del abandono de su carrera literaria, ha intercalado y escondido libros de literatura en los archivos históricos: “Infatigable lector de novelas, se deshacía de ellas o las iba acumulando en el archivo histórico, confundidas entre la bibliografía que allí reposaba” (40). No es difícil imaginar que uno de esos libros intercalados es *Un hombre muerto a puntapiés*.

Santos Feijó y Nadja se dedican a un juego que consiste en imaginar historias posibles del pasado quiteño, pero luego no logran saber si esas historias son reales o ficticias (55). De modo paralelo, las historias que los dos sueñan se intercalan en la vida diaria. Así, la relación entre Santos Feijó y sus dos amores tiene un estatus precario donde imaginación, historia, ficción, sueño y ensueño se confunden. Es decir, la presencia fuerte del pasado que está en el relato de Palacio a través del recorte de diario se reemplaza aquí con nada

⁶ Otro relato ecuatoriano centrado en el tema de la violencia homofóbica es “Cristina envuelto en la noche” de Raúl Vallejo, en el cual un hombre conquista a una mujer transexual en la calle, y cuyo título ya sugiere, a través del adjetivo masculino, la disonancia en el cuerpo de “la muchacha viril” (76), quien se llama a sí misma Cristina. Claro, aquí Vallejo está violando las normas actuales de referirse a una persona trans con el género con el que la identifica: así, el adjetivo “envuelto” del título es una marca perturbadora.

⁷ En lo que sigue estoy en deuda con Alicia Ortega por la sección 7.2.4 (“*Resignate a perder*”, de Javier Ponce. Violencia, culpa, deseo homosexual”) de su tesis doctoral.

menos que el archivo histórico de la ciudad de Quito; pesa todo su pasado escrito, tanto los legajos y libros del cabildo como las obras literarias que intercala Santos Feijó en sus estantes. Y se reimagina constantemente, buscando los ecos del pasado en el presente, la reinención del pasado, la verdad histórica, el poder de la ficción.

La historia de Santos Feijó enfoca el descubrimiento juvenil de su atracción hacia los travestis durante su estancia en París, y su fascinación a su vuelta a Quito por la figura de Caramelo. Éste al principio parece más bien una figura inventada o imaginada, pero luego cobra mayor realidad, especialmente cuando cuenta su historia personal en un pueblo cercano a Puerto Bolívar en la costa sur del Ecuador (99-112). Es una historia de violaciones sucesivas, de sobrevivencia a través de la prostitución callejera, y finalmente termina en su muerte a manos de un grupo de borrachos en los festejos de Año Nuevo; como en el cuento de Palacio, es una muerte a golpes, no por armas blancas o armas de fuego. Es de notar que Santos Feijó es testigo de varios episodios de agresión callejera en contra de Caramelo y nunca interviene: no protege a su amor. Su relato comienza y termina con una expresión de culpa, pero se ve que queda paralizado durante los ataques no sólo por miedo sino también por fascinación. Su mayor goce sexual no es a través del tacto sino a través de la vista, es decir que el voyeurismo es crucial tanto en su experiencia como en la narración posterior de los hechos. Eso, claro, tiene muchísimo que ver con la actitud del narrador de "Un hombre muerto a puntapiés".

Otro punto en común es la relación con la prosa de vanguardia. No en vano Santos Feijó llama a su amada Nadja en homenaje al personaje de la novela de Breton (30-34). En la literatura ecuatoriana de las décadas del veinte y del treinta Palacio es una de las figuras más asociadas a la vanguardia.⁸ Al inscribir su novela firmemente en la línea vanguardista, y en la tradición experimental del Boom (pensemos en las estructuras narrativas de Vargas Llosa, que se imitan en la novela de Ponce), el autor hace un homenaje implícito al vanguardista más importante de su país.

La novela de Ponce está hecha de actos de violencia presenciados, recordados, imaginados, narrados. En este sentido, el relato de Palacio le sirve de invitación e inspiración. No cabe duda que tanto en *Resignate a perder* como en "Angelote amor mío" se escribe la actualidad del texto de Palacio: su relato cobra nueva vida en estas reescrituras, y se establece una tradición no sólo de lectura sino de escritura, como describí en "Baladas de la loca alegría" y "Los caminos del afecto", que versan sobre la invención de tradiciones *queer* en América Latina.⁹

"Matan a una marica", un ensayo de Néstor Perlongher de 1985, se centra en la violencia anti-gay en Brasil y Argentina. Perlongher se interesa en "la oscura circunstancia en que el encuentro entre la loca y el macho deviene fatal" (35). Como en otras partes de su obra, muchas de las anécdotas examinadas involucran a trabajadores sexuales, pero la ecuación más abarcadora de "machismo" con "fascismo" sugiere que su tesis es más amplia (40). Varias veces Perlongher usa un lenguaje de sacrificio, "de ritual expiatorio" (36). Además de los casos reales discutidos al comienzo, Perlongher se refiere a la muerte de la Manuela de *El lugar sin límites* de Donoso, a la que considera como el paradigma de una especie de instinto *queer* hacia la muerte: "El deseo desafía –por pura intensidad– la muerte; es derrotado" (39). Perlongher se envuelve en un elaborado juego retórico que, a mi parecer, incluye la inculpación de la víctima; Vásquez y Ponce, como Palacio antes, también despliegan esta retórica, aunque ambos asignan la autoría de la misma a sus más bien retorcidos narradores. Perlongher termina su ensayo con una frase provocativa: "Tal vez [...] al matar a una loca se asesine a un devenir mujer del hombre" (40). En *Between Men* (1985) y en *The Epistemology of the Closet* (1990), Eve Kosofsky Sedgwick exploró lo que inicialmente llamó "pánico homosexual". Ciertamente, "Un hombre muerto

⁸ Ver la tesis doctoral de Alicia Ortega (Pittsburgh, 2012) para la polémica entre Palacio y Gallegos Lara (388-89). Nótese también que Palacio es incluido en la *Prosa hispanoamericana de vanguardia* de Hugo Verani y Hugo Achugar, aunque a través de otro texto.

⁹ Alicia Ortega también nota esto: "Imposible no reconocer el diálogo [de *Resignate a perder*] con "Un hombre muerto a puntapiés" de Pablo Palacio, pues ambos textos dan cuenta de una violencia que, impune, decanta sobre cuerpos cuya sola presencia desestabiliza el pacto social: cuerpos que detonan el deseo homosexual; que representan, a la vez, amenaza y seducción" (352).

a puntapiés” es un ejemplo elocuente de violencia que surge del pánico; a través de la figura del narrador, esta dinámica se dirige hacia un público más amplio, por medio de publicaciones de diarios y la circulación del relato mismo. Así, Palacio establece un paradigma de lector fascinado con la violencia –el mismo asunto desarrollado más tarde por Vásconez y Ponce–.¹⁰

En *Binding Violence* Moira Fradinger sugiere que las representaciones de violencia pueden ser “ficciones de origen político” (4). Esto parece aplicarse a “Un hombre muerto a puntapiés”: ochenta años después de su publicación es un punto de referencia en la literatura ecuatoriana, un texto que es parte de un pequeño canon acerca de vidas *queer* publicado tempranamente en el siglo veinte y que ha sido frecuentado asiduamente en años recientes por escritores y críticos en busca de linajes y tradiciones. Lo curioso de este caso, como algunos de los otros que he mencionado, es que las vidas *queer* en estos relatos terminan en suicidio u homicidio, sugiriendo que estas no son historias de nacimiento sino de muerte. Sin embargo, en tanto los lectores vuelven a los textos, estos ofrecen otro mensaje, y uno que es en realidad el centro del cuento de Palacio: que hay posibilidades para ser descubiertas a través de una lectura cuidadosa y de actos de imaginación. Que la memoria necesita ser forjada. Que hay que prestar atención.

Bibliografía

- Artieda, Pedro (2003). *La homosexualidad masculina en la narrativa ecuatoriana*. Quito: Eskeletra.
- Balderston, Daniel (2004). *El deseo, enorme cicatriz luminosa. Ensayos sobre homosexualidades latinoamericanas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- _____(2006). “Los caminos del afecto: La invención de una literatura queer en América Latina”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 63-64 (2006): 125-49.
- _____(2008). “Baladas de la loca alegría: literatura *queer* en Colombia”, *Revista Iberoamericana* 74.225 (2008): 1059-73.
- _____(2009). “Interpellation, Inversion, Identification: The Making of Sexual Diversity in Latin America, 1895-1938”, *A contracorriente* 6.2 (2009): 104-21.
- Balderston, Daniel y José Quiroga (2005). *Sexualidades en disputa*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Balderston, Daniel y Arturo Matute Castro, eds. (2011). *Cartografías queer: Sexualidades y activismo LGBT en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Fradinger, Moira (2010). *Binding Violence: Literary Visions of Political Origins*. Stanford: Stanford UP.
- Hernández-Catá, Alfonso (2011). *El ángel de Sodoma*. Ed. Maite Zubiaurre. Doral, FL: Stockcero.
- Ortega Caicedo, Alicia (2012). *La novela ecuatoriana en el siglo XX: Escenarios, disputas, prácticas intelectuales. Memoria de la crítica literaria*. Tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh.
- _____(2009). “Pablo Palacio: Descrédito de la realidad, bolo suburbano y escritura”, *Un hombre muerto a puntapiés/Debora* de Pablo Palacio. Buenos Aires: Final Abierto, 11-36.
- Palacio, Pablo (2000). *Obras completas*. Ed. Wilfrido H. Corral. Paris: Colección Archivos.
- Perlongher, Néstor (1997). *Prosa plebeya: Ensayos 1980-1992*. Ed. Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue.
- Ponce, Javier (1998). *Resignate a perder*. Quito: Seix Barral.
- Vallejo, Raúl (1994). “Cristina envuelto en la noche”, *Fiesta de solitarios*. Quito: Libresa, 67-78.
- Vásconez, José (1998). *Un extraño en el puerto*. México: Alfaguara

Traducción del inglés por Silvia Dapía.

¹⁰ Raúl Vallejo también incluye la prensa en la trama de “Cristina envuelto en la noche” como un elemento central en el relato (del mismo modo como lo hicieron en sus relatos Palacio y Vásconez).

LA CANCIÓN DE EROS: CARTOGRAFÍA DE LA PASIÓN EN *LOS DÍAS QUE AHORA TENGO* DE ALINA GALLIANO

Elena M. Martínez*

El vínculo entre deseo, poesía/creatividad y subjetividad femenina rige los cuarenta años del itinerario de la poeta cubana Alina Galliano (1950), quien reside en la ciudad de Nueva York desde la década de los sesenta. En este trabajo me propongo estudiar el poemario *Los días que ahora tengo*, el cual consta de 300 poemas escritos entre el 2007 y el 2012. Son poemas que hablan de la pasión amorosa lesbiana, el goce, las ausencias, la memoria ancestral y colectiva y lo autobiográfico, a la vez que recogen la temática de un conocimiento espiritual y de sus prácticas. En estos textos de amor, deseo y seducción, la palabra “cuerpo” es lugar privilegiado. Recordemos que “cuerpo” tiene dos acepciones distintas: una se refiere al sistema orgánico que constituye un ser, y la otra al conjunto de textos que compone la obra escrita. La misma Galliano, en conversación con Aimée Bolaños, ha señalado que la poesía es un “cuerpo de palabras” vivo que respira y es respirado por ella (Bolaños, 2008: 160). Galliano además considera la creación como un cuerpo erótico y ve a Dios o la energía divina como un amante en constante entrega de sí. De este modo, según la propia autora, la poesía es atemporal y está en un constante descubrimiento de sus facetas en creación.

Esa atemporalidad a la que se refiere la poeta se inscribe en el título *Los días que ahora tengo*, frase que insiste en la vitalidad del presente y la fuerza expresiva de éste. La atemporalidad es elemento primordial de la propuesta sobre amor y erotismo del libro. Propuesta que comparte la asociación que hace Octavio Paz en *La llama doble: amor y erotismo*, donde explora la conexión íntima entre sexo, erotismo y amor, desde la memoria histórica hasta la vida cotidiana más inmediata, y analiza cómo el amor no es búsqueda de la idea o la esencia; tampoco es un camino hacia un estado más allá de la idea y la no-idea, del bien y del mal, el ser o el no ser. Puntualiza Paz que el amor no busca nada más allá de sí mismo, ningún bien, ningún premio; tampoco persigue una finalidad que lo trascienda. Es indiferente a toda trascendencia: principia y acaba en el mismo. Es una atracción por un alma y un cuerpo; no una idea: una persona. Esa persona es única y está dotada de libertad; para poseerla, el amante tiene que ganar su voluntad. Posesión y entrega son actos recíprocos (Paz, 1993: 210). Por erotismo se entiende el arte de amar; expresión cultural de las fantasías del deseo. Como es sabido, si el acto sexual es la satisfacción natural del instinto, el erotismo tiene que ver con rituales de la imaginación.

Siguiendo esa línea de pensamiento, el cuerpo escritural que se perfila a través de las páginas de este libro y al que está vinculado el título del poemario, esos días a los que la hablante alude y que tiene, son días de conocimiento físico e inmediato. Conocimiento corporal propio y de sus amantes. Así, el cuerpo de las mujeres amadas o deseadas es el territorio donde se dibuja un mapa del deseo y una historia propia o compartida de seducción. Desde los primeros versos del poemario, la voz hablante poetiza el impulso erótico y su identidad lésbica y se define como sujeto que proclama su pasión y enfatiza la libertad amorosa como fuente inagotable de autenticidad. En este entramado, el amor se define en términos de la pasión –de la reafirmación de la energía sexual siempre cambiante, en proceso de transformación–. Es decir: se inscribe el deseo sexual como marca de identidad y la hablante se distancia de los otros/las otras que deciden acomodar sus vidas a una rutina. En la expresión de la libertad del amor, la poeta entiende la

*Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de New York, es profesora de Baruch College (CUNY). Entre sus publicaciones sobre literatura latinoamericana y cuestiones de género y sexualidades, se destacan los siguientes libros: *El discurso dialógico de La era imaginaria de René Vázquez Díaz* (Madrid: Betania, 1991), *Onetti: estrategias textuales y operaciones del lector* (Madrid: Verbum, 1992) y *Lesbian Voices from Latin America: Breaking Ground* (New York: Garland, 1996).

prerrogativa de querer, entiéndase aquí “querer” como ejercicio de la sensualidad, como la afirmación más profunda del ser humano. En esta expresión del erotismo se desdeña todo lo que pertenezca a la esfera de lo acomodaticio, lo que se repite; asimismo rechaza los acuerdos y las concesiones necesarias para vivir en pareja. Aun más, ve las convenciones de la pareja como coartadas a la libertad humana; como un sistema en que hay que acatar y enmudecer: “Que estás acompañada,/ que tienes cómplice para enmudecer o acatar/ que todo anda bien/ porque es igual al día de ayer y al año anterior/ y que tú, como los demás,/ vas de la mano de alguien,/ pero no de la tuya,/ que tú como los demás/ describes el horizonte según lo que ves,/ pero nunca según lo que en verdad sabes del horizonte” (poema 1).

La hablante se aleja así del resto de la gente, y proclama su deseo de vivir sin restricciones. Prefiere vivir de cara a lo que el resto de la humanidad ve como “la peligrosa energía del amor” y que para ella es torrente de la creatividad literaria y de la vitalidad humana. En el poema 12 presenta el amor como espacio de transformaciones, de un presente inmediato: “Hoy sé que para amar no se requiere,/ mirarse ojo a ojo y predecirse,/ sino mirar de frente y caminar el corazón sin prisas/ y estar a bien con aquello que te llama/ de modo radical y sin reservas.” (poema 12).

En esta concepción del amor, el presente es clave y la hablante afirma: “donde las sílabas del amor continuamente tendrían que abrirse/ a un horario de presente que nunca se repite,/ porque allí, se sabe decir hola y adiós despertando los dientes/ a un radical espacio de amor desconocido” (poema 2). El vivir en el presente le abre posibilidades a viajes (entiéndase “viaje” como metáfora de espacios y circunstancias reales o ficticias; como metáfora de movimientos y de expansión intelectual o espiritual), a geografías lejanas, a aventuras de la imaginación.

Esa experiencia del momento, la cual es de gran intensidad y lleva a la hablante a afirmar en el poema 3: “la fiereza radical con la que el corazón en mí devora vida”, le da un matiz indomable al sujeto poético. En este mismo poema se advierte cómo el origen de su conducta indómita y su inconformismo proviene de su infancia, en la que su madre la llamaba “noctámbula y radical.” Esa rebeldía y la repetida afirmación del ser como ente individual hace que el sujeto poético siempre esté en proceso de evolución, lo cual resume en la línea “continuamente me modifico”. Asimismo, sobre el tema de la inconformidad y la ruptura con las apariencias sociales se dice en el poema 6: “a la elocuencia de estar con un vivir sin apariencias,/ un vivir donde la vida es siempre.../ un vivir que conoce tus perezas, tus inconformidades, tu destiempo.” Más adelante en el poema 16 aparece una vez más el tema de vivir sin ataduras; esto es, de vivir de cara a la pasión y al goce momentáneo: “Sí, estos son los días que ahora tengo/ son como son, como tienen que ser/ como es posible que ahora sean,/ no me piden disculpas,/ me viven y los vivo sin reservas,/ comen mi pan, se acuestan en mi lecho,/ saben amarme bien, se levantan conmigo/ y como yo ignoran los relojes,/ cambian el curso a las mareas/ y saben soltarle al corazón/ los nudos y las velas.” (poema 16).

Volviendo a las correspondencias entre la poética de Galliano y la propuesta de amor y erotismo de Paz, vemos que, así entendido, el amor es un espacio trascendental y privilegiado. Es un continuo fluir en que acontece la percepción instantánea de todos los tiempos en uno, de todas las vidas de la hablante en una sola; es un tiempo fuera de las limitaciones y los calendarios –es una suma y totalidad de vida–. De ahí que el título *Los días que ahora tengo* implique una coincidencia con la visión que presenta Paz cuando advierte:

Al nacer, fuimos arrancados de la totalidad; en el amor todos nos hemos sentido regresar a la totalidad original. Por esto, las imágenes poéticas transforman a la persona amada en naturaleza –montaña, agua, nube, estrella, selva, mar, ola– y, a su vez, la naturaleza habla como si fuese mujer. Reconciliación con la totalidad que es el mundo. También con los tres tiempos. El amor no es la eternidad; tampoco es el tiempo de los calendarios y los relojes, el tiempo sucesivo. El tiempo del amor no es grande ni chico; es la percepción instantánea de todos los tiempos en uno solo, de todas las vidas en un instante (1993: 220).

En este tiempo continuo y en el potente correr del presente se ama y se escribe. Por eso, cuando la hablante recuerda a una amante no lo hace con nostalgia sino que recuerda con deleite su cuerpo en el acto amatorio y como partícipe en ese acto. Así, leemos en el poema 14: “puntos claves para encontrarle al cuerpo de la amada/ ciudades, obeliscos, torreones, lunas, cráteres o cofres/ donde la gana de vivir/ es otro mar que nos espera siempre/ a ras de la cintura, entre los dientes,/ seguridad explícita que desconoce del no su contenido/ pues constantemente cincela a presente de partitura y ritmo” (poema 14).

De este modo, los días que ahora tiene, con o sin amante, proponen otro movimiento; proponen un ritmo y un compás de libertad. Esta libertad que goza la voz poética la lleva a imaginar, inventar o recrear una mujer inexistente, como advierte en el poema 17 en que termina diciendo: “Ella, la vivida por mí, la inexistente.” (poema 17). Los días que la hablante tiene son días de creación y donde se crean paradigmas de lo fantástico. Como observa en el poema 16 cuando se refiere a esos días diciendo: “pueden romper la córnea al Ojo,/ desintegrarle a la razón sus equilibrios/ y crear paradigmas a lo fantástico/ que toca o se reparte en pensamientos/ fabricando la estera a mi presente.” (poema 16).

Como canción de Eros que es, *Los días que ahora tengo* se caracterizan por el tratamiento de lo sensual manifestado en varias formas. Contribuyen a la calidad sensual del libro las alusiones a los sentidos: el tacto, el gusto, el oído y la vista. Como en Proust, aquí el recuerdo de las amantes y de las experiencias es muy sensorial. Se habla del tacto, de los olores y los sabores de las pieles de las mujeres. En muchas ocasiones se comparan estos olores y sabores con los elementos de la naturaleza, las frutas, las plantas y las flores.

Las alusiones al gusto de las frutas –especialmente aquellas de la geografía tropical: los mangos, las piñas, los higos, las naranjas, el níspero– y a las flores –jazmines, orquídeas, rosas, claveles– están en función del discurso romántico y de la seducción. En muchos poemas se vincula el cuerpo de las amantes con las frutas, como leemos en el poema 24: “Mis días que te viven y auto viven/ días donde pueden ser para mí paladar/ albaricoque, piña, mango dulce,/ festín enardecíendome el deseo/ de tenerte a mi modo y sin reservas”. Como con las frutas y las flores, la poeta explora la sensualidad de las plantas, la menta, la hierbabuena, el cilantro, algo que también hace en su libro “Inevitable sílaba” (*Otro fuego a liturgia*).

Las referencias al mar, motivo recurrente en estos textos y en toda su poesía, tienen dos funciones: acrecentar la atmósfera de sensualidad y subrayar el carácter impetuoso del discurso pasional. De este modo, en las noches junto al mar se desborda la sensualidad de la voz poética cuyo cuerpo alcanza una plenitud casi orgásmica al entrar en contacto con los elementos naturales, como vemos en el poema 64: “cuento las horas que me faltan para irme a Cape May/ para untarme la piel de arena oscura y vivir respirando entre las aguas/ bajo noches temibles, centelleantes,/ noches sin más sonido que el preciso acariciándome los huesos,/ las grietas de la clavícula, los espasmos que como una marea/ se agolpan de repente a contra fémur.”

Como las alusiones al mar y a las noches, las referencias a ciertos animales feroces se usan como elementos de un símil o una metáfora para hablar de la pasión. Así, las panteras, los tigres, los cóndores, los leopardos, entre otros, se identifican con la impetuosidad pasional del sujeto hablante. También los fenómenos naturales –los volcanes, los truenos, los relámpagos, las mareas, los torbellinos, las centellas– aparecen continuamente como términos de un símil o una metáfora. O, en muchos poemas, la fuerza de la pasión de las amantes se equipara a la fuerza de los elementos de la naturaleza: los volcanes, las olas, la fiereza de tigres o panteras, como en el poema 13 en que las partes del cuerpo –dedos, huesos, dientes, carne– aparecen en función de su pasión y se compara la acción intensa del acto amatorio con la fuerza de las olas y los tigres. En este poema leemos: “liberarme los dedos con sus ganas/ de espumas y arrecifes a contra vientre/ cuando montan mis olas de furor/ o se abren a la voracidad de ese otro orgasmo/ que teje su poder entre mis dientes/ para que yo me beba todo el infinito/ donde el hueso y la carne se someten/ a explosiones de tigres o volcanes...” (poema 13).

En otros poemas la naturaleza aparece en función de una vena espiritualista o una reflexión metafísica. En ocasiones se habla de la ubicación de la hablante sola frente a

la naturaleza y en diálogo con lo trascendental. En tales momentos la hablante hace una reflexión espiritual en que sopesa el tiempo presente como conjunción entre pasado y futuro, encrucijada de tiempos y de universos que coinciden: “pues todo lo que soy viene en mi búsqueda/ y como una sola ecuación me reconoce y dice/ que pasados y futuros respiran mi presente/ que este hoy donde habitan mis días y mis noches/ es en verdad la música de esa raíz donde los universos/ describen a los cosmos: las estrellas, los átomos” (poema 39).

Como se viene señalando, en muchas instancias los elementos de la naturaleza: la luz, el mar, las Islas (escritas con mayúscula), las criaturas marinas, las flores, las plantas, los animales feroces como los leones y las panteras y los tiburones, y los olores, los sabores y las sensaciones físicas están en función de la escritura del deseo de y por el cuerpo femenino. Este vocabulario contribuye a acentuar la sensualidad y sexualidad que caracteriza el libro. Hay un sincronismo entre sentimientos y naturaleza: apreciamos, así, que las acciones de la naturaleza coinciden con las de las amantes. De este modo, hay ocasiones en que se habla de una naturaleza agreste para expresar el dolor de una despedida o de una ruptura. En el poema 15 “Un adiós puede borrar de pronto a las mareas/ la inmensidad de todo un horizonte/ aunque uno se entienda barco y vela./ Con un adiós se pierden estaciones a la miel,/ los olivos, los perales...”.

Parte central de la atmósfera de sensualidad y del discurso amoroso son las innumerables referencias al cuerpo femenino: el de la misma hablante o el de las amantes. La poeta procede con atención minimalista a describir movimientos del cuerpo o gestos. Enfatiza los muslos, los flancos, los hombros, la entrepierna, la saliva, la aorta, los cuellos. Asimismo se mencionan con minuciosidad poética ciertos gestos del rostro, movimientos del entrecejo, el cabello “que conversa con los hombros”, una pestaña de la amante que retiene entre sus dedos. El discurso del cuerpo femenino tiene dos vertientes: por un lado, la fuerza y la impetuosidad; por el otro, la delicadeza extrema y detallista. La sensualidad y la disposición de cultivar los sentidos y los placeres identificados con estos en la obra de Galliano es múltiple, distendida en toda la geografía corporal y abierta a las sensaciones más atrevidas o sutiles. Se puede decir que la poética de la sensualidad femenina propuesta aquí es afín con y se hace eco de la afirmación de Luce Irigaray cuando advierte en *This Sex Which is Not One* que: “El sexo de la mujer está en todo su cuerpo... la geografía de su placer es mucho más diversificada, múltiple en sus diferencias, compleja, sutil, de lo que se ha imaginado... dentro de un imaginario que está demasiado centrado en lo único y lo mismo” (Irigaray, 28).

En muchos poemas Alina Galliano se inscribe con nombre y apellido como modo de afirmación de su ser a través de la experiencia física. Es el caso del poema 37, en que vemos la sexualidad como signo de vida. La hablante apunta: “vagina húmeda, duros los senos/ y la carne elástica,/ buenos indicadores de vivir esta vida/ con ganas y a sabiendas,/ me siento a gusto porque sé que ser Alina/ es ser consciencia y saber que mi energía/ continuamente se transforma y habla/ su lenguaje de luz con el planeta”. Y luego agrega: “y me siento Mujer libre y sonora/ capaz de enamorar y enamorarse/ con fuerza de huracán hasta los tuétanos...” (poema 37).

Otros poemas, por ejemplo el número 96, hablan del autoerotismo: “el deseo de mí misma, consiente a esas pasiones,/ de Alina con Alina de modo electrizante,/ mientras toda la noche rompe por la garganta/ donde el río Hudson, toca la sal del mar, su movimiento,/ cuando atraviesa la isla de Manhattan.” Galliano comparte la idea de Audre Lorde de que lo erótico es una medida entre los comienzos de nuestro sentido de ser y el caos de nuestros sentimientos más fuertes, como precisa Lorde: “(the erotic) is an internal sense of satisfaction to which, once we have experienced it, we know we can aspire. For once having experienced the depth of feeling and recognizing its power, in honor and self-respect we can require no less of ourselves” (*Uses of the Erotic*). Pero si para Audre Lorde lo erótico es el móvil que echa a andar lo político para lograr transformaciones sociales, para Galliano lo erótico no es móvil político sino instrumento de afirmación del ser, de la libertad individual y de descubrimiento de un saber que va más allá de lo intelectual. Esto es: un conocimiento, una forma de aprehender el mundo a través de los sentidos, fuente de información y de expresión de lo más esencial del ser humano.

Otra experiencia del cuerpo se presenta en algunos poemas en que el sufrimiento físico y emocional de la hablante está vinculado con un accidente. Este es el caso de los poemas 34, 54, 62 y 170. A diferencia de muchos de los otros poemas que hablan de las partes del cuerpo como lugar marcado por el deleite sexual o sensual, aquí las costillas, el fémur, las rodillas, los hombros son lugares de sufrimiento físico. Si en muchos de los poemas el nombre de Alina está asociado a la libertad y al disfrute sexual, en el poema 54 el cuerpo propio y la identidad son lugares de dolor físico: “Pero hay días que sólo soy de Alina, con intención de serlo,/ días en que mi cuerpo enfrenta a un radical de espejos/ lo izquierdo del hueso temporal y el lóbulo”. Sin embargo, esa geografía corporal se aúna en las últimas líneas del poema a una de satisfacción a través del autoerotismo y de la autoafirmación. En algunos poemas, se habla de una amante que está ausente y cuya ausencia le permite afirmarse a través del auto erotismo: “y en deleite/ he aprendido a gritar también mi nombre,/ no solamente el tuyo” (poema 34).

Continuando con la temática de ausencia y de dolor, de expresión diferente son los poemas 19, 20, 27, 40, 94, los cuales hablan del amor que la hablante sintió por una amante que murió, sentimiento que opone al que siente por otras mujeres. Así, los poemas 19, 20 y 27 presentan una visión romántica del amor malogrado y prevalece en ellos un tono de tristeza. En el poema 27 el dolor por la ausencia de la mujer querida se textualiza, la hablante se pregunta cómo seguir viviendo “...sin el olor de la mujer amada,/ la que murió con desencuentros y fuera de mis brazos,/ la que supo hacer temblar su nombre entre mis labios/ y llenarme de música los besos/ o echar a andar mi frente entre sus pechos/ en absoluta entrega al sentimiento.” Asimismo el poema 40 evoca a esa amante y, a diferencia de otros poemas, aquí sólo se habla de amor en vez de deleite sensual. A pesar de las expresiones de pena citadas anteriormente, el sufrimiento y la desesperanza no son parte esencial de la identidad textual de Galliano. En algunos momentos en que la poeta se define como “disonante y brava” inmediatamente apunta que “no se permite aunque quisiera/ comer oscuridad o desesperanza.”

Como el cuerpo femenino, la sensualidad, las geografías exóticas y lo cósmico, la memoria es parte integral de las señas de identidad de la poética de Galliano. La memoria es proveedora de ricas fuentes, como ella misma advierte en entrevista con José Corrales: “El espacio de la memoria es fecundo y está estrechamente unido a la fecundidad del cosmos” (14-15). Con respecto a la memoria, sabemos que es un aspecto central de muchos de los escritores de la diáspora cubana, como apunta la poeta Maya Islas en su ensayo “Reflexiones sobre los arquetipos feministas en la poesía cubana de Nueva York”: “el empleo de la memoria como piedra angular de la creación poética es el elemento más sobresaliente, original y posiblemente mejor desarrollado de nuestra literatura cubana” (244).

También importante en Galliano es la memoria cultural y familiar. Es interesante ver cómo las referencias a la memoria se transforman bajo el signo poético. Si en *En el vientre del trópico* el recuerdo de las herencias culturales –coloniales y africanas– se unen creando un mosaico plural de voces y de encarnaciones míticas, aquí, como en muchos de sus poemarios anteriores, la hablante reconstituye el cuerpo autobiográfico a través de las alusiones a la madre, al padre, a las abuelas y a los personajes de su pueblo natal, Campechuela, en Cuba. Sin embargo, no se escribe para rescatar una memoria. La escritura se constituye en el fluir del presente; como apunta la misma poeta en el ensayo “La memoria que nunca se fragmenta”, no hay nostalgia en su escritura.

Entre los poemas que rescatan una memoria, se encuentran los que hablan de la madre: el 58, 192 y 228, entre otros. Si en el poema 58 el motivo de la madre le permite a la hablante discurrir sobre su vida presente y explayarse en conexiones entre esta vida y las previas, en el poema 228 el motivo de la madre funciona como enlace que le permite a la voz poética unirse con otras generaciones familiares y formar toda una genealogía femenina. Por otro lado, el poema 33, sobre su abuela Nena, reescribe la sensualidad del cuerpo de la abuela, el cual olía a comida. Desde temprana edad, la voz poética despierta a la sensualidad de los cuerpos femeninos a través del afecto y la afinidad con las mujeres de su familia –en especial las abuelas–, lo cual la lleva a proclamarse heredera de una tradición femenina, una línea que forma una “orfebrería” de mujeres que desconocen los

límites del cuerpo. Como en el poema 58 en que la madre asocia a la hablante con su herencia, aquí la abuela Nena es raíz de sabiduría que la poeta rescata como modo de reclamar su conexión con una casta de mujeres rebeldes e indómitas. Esto la lleva a concluir el poema advirtiendo “y yo soy parte de esa orfebrería,/ de esa línea sonámbula/ que desconoce límites al cuerpo.”

En otros poemas, parte de la reconstrucción del cuerpo familiar e infantil consiste en hablar de los elementos del pueblo. Es el caso del poema 4 en que destacan los bustos de las figuras patrias, lo cual da a la hablante la oportunidad de delatar el papel secundario que se les adjudicaba a las mujeres, vistas solamente en función de su capacidad reproductora: “Mi pueblo que tenía un parque con glorieta estilo árabe/ y pinos y canteros de crotos,/ el busto de Martí, del General Masso, quizás el de Ignacio Agramonte, el de Maceo/ y algo conmemorativo/ para dar homenaje a las mujeres,/ por eso de parirnos” (poema 4).

Asimismo hay abundantes referencias a vidas pasadas y a elementos de discursos espirituales o religiosos. El discurso espiritual ofrece un sincretismo de tradiciones en que elementos de la santería afrocaribeña como Yemayá y Elegguá se aluden junto con elementos de la línea budista y la hindú: Krishna, Muladhara y el Kundalini. Lo interesante aquí es la forma en que la poeta une los aspectos de varias vertientes espiritualistas y los asocia a la temática sensual y sexual del libro.¹

Unido al tema erótico aparece en *Los días que ahora tengo* una poética del lugar. Se mencionan ciertos espacios exteriores y geográficos: islas, ciudad (que sabemos es Nueva York); espacios de la casa familiar de su niñez y el de su casa actual. Es visible la asociación entre el espacio geográfico y el cuerpo/los cuerpos. Aun más, se puede hablar de una geografía de lo sensual y lo exótico en *Los días que ahora tengo* como en *La geometría de lo incandescente*, donde las referencias a múltiples viajes a Marruecos, a Indonesia, al Mar Rojo marcaban la tónica sensual. En otros poemas se manifiesta una clara predilección por lo cubano, lo cual aparece en el vocabulario y en unas formas barrocas que evocan la separación de la isla, separación que, haciéndonos eco de las palabras de Reinaldo García Ramos, es una “fértil lejanía” que estimula la imaginación (202). En muchos de estos textos poéticos, como en los de *Hasta el presente (poesía casi completa)*, la hablante, ubicada en un ámbito natural en que abundan las referencias a los caracoles, al agua, a la noche, crea una “imagería densa y críptica”, como bien la llama Aimée Bolaños en su libro *Poesía insular de signo infinito*.

Abundan las menciones a las Islas en sus poemas y se hace una asociación entre el signo isla y el signo mujer. En el poema XXII de *La orilla del asombro* se comparan la isla y la mujer: “De una isla/ jamás/ nadie se escapa/ es como una mujer/ de la cual nunca/ podemos deshacernos/ por completo;/ su verde/ nos retiene abiertamente/ fuera de todo amor/ logra existirnos/ ser algo de la calle/ y de las gentes:/ se levanta contigo/ te sorprende/ frente al espejo/ peinas/ su silueta/ pretendes olvidarla/ pero escuchas/ en tus zapatos/ el eco de su huella/ que imperturbable/ a todo sobresalto/ te sigue, sin ayuda,/ a donde quiera...” (1989: 283).

En *En el vientre del trópico*, la poeta aúna trópico, islas y lo femenino. Como sabemos, el signo “vientre” está muy marcado por la experiencia femenina ya que es un signo metonímico de la capacidad reproductora de la mujer. En este libro la poeta articula una mitología afrocaribeña basada en unos códigos que le fueron dados, a la vez que escribe sobre una historia del trópico, de su vegetación, de sus dioses de origen africano, de la sensualidad del paisaje y de una venganza histórica en una mítica isla. El espacio de la Isla está asociado con una historia personal y colectiva; resume sentimientos intensos y contradictorios que dominan la voluntad del individuo. Refiriéndose a *En el vientre del trópico* Octavio de la Suarée advierte que es obra de transición, y puntualiza: “Galliano se empapa de la mitología afrocubana y abandona las estructuras tradicionales para adentrarse en los confines del poema largo que mejor se ajusta a la narrativa empleada” (2007: 240).

¹ Este aspecto del libro y, en general, de la obra de Galliano requeriría un estudio aparte.

Además de aludir a Cuba, el signo Isla se refiere a Manhattan: ciudad donde reside la poeta y elemento que irrumpe en su poesía en la década de los ochenta. Pero si Cuba es evocada por medio de geografías tropicales exuberantes, recurrentes en su poesía, la única isla que la poeta reconoce como suya, como parte esencial de su historia, es Manhattan, tal como ha expresado en entrevistas personales.

La isla de Manhattan aparece en las referencias al interior de su casa así como en las alusiones al exterior. El motivo del hogar de la infancia y el motivo de su casa actual conviven en su poesía. En uno de los pocos poemas en que aparece cierta nostalgia, el poema 8 –uno de los más hermosos de este libro–, se aúnan también el recuerdo de la casa de la infancia y de la gente querida, los amores, el mar, los olores y los sabores isleños de un país (escrito con mayúscula): “recuerdo besos, altos como palmeras,/ y abrazos con sabor a enredadera,/ recuerdo las mañanas con su aguerrido sol/ y el olor a café recién colado,/ recuerdo el mar y su sabor isleño rodando por mi rostro...” (poema 8).

Si el espacio de la casa familiar de la niñez es lugar del descubrimiento de la sensualidad y de los olores y sabores, la casa actual en que reside la hablante es el lugar por excelencia de la pasión amorosa. Este es espacio de expansión y sensualidad en que la voz hablante vive a plenitud su deseo, y en que sus ganas de vivir no tienen límites, ni horarios, ni calendarios. En algunos casos se personifica la casa, la cual comulga con la hablante en el reclamo de la mujer querida. Esto es, definida por sus olores, sus tibiezas, su erotismo, la casa está estrechamente ligada a la vida afectiva y sexual de la hablante. Así pues, es lugar de la *jouissance femenina*, como se ve en el poema 7: “Desde las maderas del piso hasta los techos/ la casa le reclama a tus ausencias/ posibles cercanías al espacio que habita tu figura,/ las gavetas conversan la maravilla que sería/ si tu ropa interior y tus olores recrearan/ lo sensual de esa viva metáfora a tus íntimos,/ las toallas, como yo,/ reflejan el deseo/ de absorber tu humedad abiertamente...”.

Mientras que la casa es para la hablante un microcosmos de intimidad física, la apertura de la ciudad de Nueva York es el escenario mayor de los encuentros fortuitos e inesperados. Como Walt Whitman, Galliano es poeta de ciudad, de la experiencia humana urbana: trenes, calles, edificios, avenidas de Manhattan y parques (el Parque Central y Los claustros) son lugares de reunión de la voz poética y sus amantes y de experiencias vitales. Sus vivencias amorosas se dan en el trasfondo de la ciudad de Nueva York. Ciertas calles, esquinas, cafés, parques, cines, alumbrados típicos de un área de Manhattan, son parte del entramado y del ambiente romántico. De este modo, Manhattan es ruta principal en la cartografía romántica de la poeta: el amor a la ciudad de Manhattan, a las mujeres y a la poesía forman un vínculo estrecho. Las lectoras/los lectores pueden rastrear las rutas del deseo ya sea en la casa, la ciudad o los países lejanos.

Al identificar la ciudad con los temas de la libertad, el individualismo y el anticonformismo del poemario, la voz poética une Manhattan con el cuerpo femenino y el cuerpo escritural. Sobre este uso en particular se destacan los poemas 66, 236, 246, 247, 250, 252, 257, 261, 281 y 293. En otros se alude a ciudades lejanas o no identificadas. Si en el poema 6 se habla de “ciudades del querer que sean reescritas sin esfuerzo”, en otros poemas la voz poética se deleita y se reconstituye en su existencia en Manhattan. La ciudad se identifica con ciertos encuentros románticos, aunque en muchos otros poemas aparece la hablante a solas con la ciudad. De este modo, se da una comunión y comunicación especial entre sujeto y ciudad. Ejemplo de esto es el poema 66 en que leemos: “Desnuda la ciudad me reconoce./ Habito entre sus formas un borde de silencios,/ allí como un deseo me abre a sus perfiles.”

Como se ha venido señalando, la producción poética de Alina Galliano tiene una marcada representación sensual. Los sentidos del gusto, el tacto, el olfato y el oído son prevalentes. Su poesía está llena de matices melódicos en que los objetos aludidos o representados no tienen utilidad práctica. De Galliano, se puede decir lo que Alberto Julián Pérez afirma de la poesía de Rubén Darío: “Frente al mundo práctico de su sociedad, las cosas representadas son meros adornos sin utilidad: son imágenes en su plenitud, que poseen forma, ritmo y comunican al lector una perspectiva ingeniosa y excepcional” (31).

Galliano incluye objetos del mundo natural valorados por el arte. La música, elemento central de la memoria cultural de la poeta, trae a su poesía su aspecto melódico. La gran

cantidad de referencias musicales son ricas (y merecerían un estudio aparte).² Octavio De la Suarée apunta en su Epílogo a *Otro fuego a liturgia* que en algunos de los poemas de Galliano el ciclo y el ritmo se aproximan a las canciones y a las baladas alemanas. El énfasis en la música o la estructura musical que caracteriza su poesía se hace más evidente en la sección 2: “Parte número dos: las infinitas notas”, que comienza con una copia de la partitura de la *Fantasia en G Mayor* de J. S. Bach. Además de aludir continuamente a los motivos musicales, a óperas, sinfonías, sonatas, la estructura misma de los poemas es musical, como ha señalado Aimée Bolaños:

Compuestos los poemas como espectáculo de los sentidos, la elocuencia fluye de palabras artificiosas que dicen y ornamentan, si bien además aluden a lo indecible. A semejanza de la forma fugada de la música barroca, las variaciones conforman el poema y cada poemario es una progresión constante que explora semejanzas y diferencias, para devenir una experiencia en movimiento (2007: 13).

Entre los procedimientos poéticos usados por la escritora se encuentran la acumulación de efectos visuales y sonoros y la descripción de efectos y sensaciones. Como se ha venido insistiendo, la sensualidad es el núcleo de interés poético de este libro en particular, a la vez que caracteriza todo el universo poético de Alina Galliano; universo que se destaca por la fina calidad de sus imágenes y un lenguaje delicado. En este poetizar sobre el amor y la pasión amorosa, la poeta recurre a un lenguaje rico, amplio, culto. Para Galliano, el lenguaje tiene mucho valor, y la poeta busca la riqueza expresiva; la variedad del vocabulario. El registro léxico incluye nombres geográficos, cultismos, palabras en desuso, algún que otro neologismo.

La riqueza del lenguaje y la complejidad del mundo representado le dan gran madurez al discurso poético de *Los días que ahora tengo*. Aquí asistimos a una consagración a través del idioma y las imágenes para alcanzar la plenitud estética. En cuanto al lenguaje del poemario podemos decir lo que Aimée Bolaños advirtió en su Prólogo a *Otro fuego a liturgia*: “El sensualizado lenguaje que no se restringe a sí mismo porque es voz, movimiento, ritmo, emoción, elevación espiritualista, establece una continuidad estética, que acoge la diversidad de motivos y tiempos creativos” (2007: 11). La sensualidad y las cadencias del decir poético de Galliano hacen pensar en la estructura musical, en las palabras como notas que forman un pentagrama musical –como apuntó la misma escritora en entrevista personal–. De este modo, su poesía goza de gran musicalidad, de ritmo y de belleza lingüística.

Asimismo el libro es un mosaico rico en alusiones literarias y culturales que incluye nombres de escritores, poetas, compositores musicales: Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, así como referencias a la música popular española y latinoamericana. Algunas líneas de boleros conocidos entran a la escritura poética de Galliano para acentuar la tónica de romanticismo y sensualidad en sus textos y expandir el horizonte de referencias culturales de los lectores.

Con estos textos escritos entre el 2007 y el 2012, Alina Galliano cierra un círculo, concluye una travesía en la cual retoma y transforma muchos de los elementos de su práctica poética para llegar a la orilla de una nueva creación literaria. La hablante respondiendo al canto de las sirenas nos regala a lectoras/lectores poemas que cuentan historias de deseo y de seducción. Las formas del amor y los rituales de la imaginación que se inscriben aquí reafirman la libertad de la expresión y de las experiencias humanas. Así, estos poemas proponen y diseminan nuevas estrategias para nombrar lo humano mientras que reinscriben la experiencia femenina dentro de las coordenadas del discurso amoroso. *Los días que ahora tengo* de Alina Galliano nos recuerda que la escritura poética, como el acto de la seducción, exige rituales de la imaginación y la exaltación de la palabra como recurso estético.

²El conocimiento de la música clásica que denota tener la autora en las referencias que hace es singular. Esto se presta para una lectura que considere las referencias musicales y la relación estrecha con los temas de los poemas.

Bibliografía

- Bolaños, Aimeé (2007). "Alina Galliano, la poesía inagotable", Prólogo a Alina Galliano, *Otro fuego a liturgia. Poemas*. Madrid: Betania.
- _____ (2008). *Poesía insular de signo infinito. Una lectura de poetas de la diáspora*. Madrid: Betania.
- Corrales, José (1991). "Mar picado: la multiplicidad de la memoria: Conversación con Alina Galliano," *Brújula-Compass*, No. 10, New York, septiembre-octubre 1991.
- De la Suarée, Octavio (1994). "Silencio, memoria, sueños: tres temas de la poesía cubana de Nueva York", Pedro Monge Rafuls (ed.), *Lo que no se ha dicho*. New York: Ollantay: 253-262.
- _____ (2007). "Epílogo" a Alina Galliano, *Otro fuego a liturgia. Poemas*. Madrid: Betania.
- Galliano, Alina. *Los días que ahora tengo*. Poemario inédito y de próxima aparición.
- _____ (1989). *Hasta el presente (poesía casi completa)*. Madrid: Editorial Betania.
- _____ (1992). *La geometría de lo incandescente (en fija residencia)*. Universidad de Miami: Florida.
- _____ (1994). *En el vientre del trópico*. Nueva York: Serena Bay Books.
- _____ (2001). "La memoria que jamás se fragmenta". *Memorias del encuentro internacional con Cuba en la distancia*. Selección y prólogo de Fabio Murrieta. España: Editorial Hispano Cubana.
- _____ (2007). *Otro fuego a liturgia. Poemas*. Madrid: Betania.
- Irigaray, Luce (1985). *This Sex which is not One*. Translated by Catherine Porter and Carolyn Burke. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- García Ramos, Reinaldo (1994). "La fortaleza en el desierto", Pedro Monge Rafuls (ed.), *Lo que no se ha dicho*. New York: Ollantay: 199-207.
- Islas, Maya (1994). "Reflexiones sobre los arquetipos feministas en la poesía cubana de Nueva York", Pedro Monge Rafuls (ed.), *Lo que no se ha dicho*. New York: Ollantay: 239-252.
- Lázaro, Felipe (ed.) (2011). *Indómitas al sol. Cinco poetas cubanas de Nueva York*. Madrid: Editorial Betania.
- Lorde, Audre (1978). *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*. Nueva York: Out and OutBooks, Trumansberg.
- Paz, Octavio (1974). *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- _____ (1993). *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.
- Pérez, Alberto Julián (2011). *La poética de Rubén Darío: crisis romántica y modelos literarios modernistas*. Buenos Aires: Corregidor.

RESUMEN

El Dossier se propone explorar el tratamiento de las sexualidades e identidades de género disidentes en América latina desde la época colonial hasta nuestros días. Desde la historia se examinarán casos relacionados con el deseo del mismo sexo en la Guatemala colonial así como la homosociabilidad en el México colonial. Desde la literatura se propondrá la invención de una tradición literaria *queer* en la literatura ecuatoriana y se examinará la formación de la identidad lésbica en la obra de la escritora cubano-americana Alina Galliano.

Palabras clave: historia latinoamericana colonial – literatura latinoamericana contemporánea – sexualidades – estudios *queer* – estudios de género.

ABSTRACT

This Dossier attempts to explore sexuality and dissident gender identities in colonial and twentieth-century Latin America. Through the lens of history we shall examine same-sex eroticism in colonial Guatemala and the theme of homosociability in colonial Mexico. Through the lens of literature we shall trace the invention of a queer literary tradition in Ecuadorian literature and the formation of lesbian identities in the work of Cuban-American writer Alina Galliano.

Key words: colonial Latin American history – twentieth-century Latin American literature – sexualities – queer studies – gender studies.

Argumentos

**MARGO GLANTZ: LA MODA ENTRE LA ESCRITURA
Y LA IMAGEN**

por Julieta Viú*

La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente,
la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.
Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*

La moda no puede ser identificada con la simple manifestación de las
pasiones vanidosas o distintivas, sino que se convierte en una institución
excepcional, altamente problemática, una realidad sociohistórica
característica de Occidente y la propia modernidad.
Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero*

La moda, sobra decirlo, se ha convertido en uno de los aspectos más
importantes de la vida cotidiana. Como prueba de su invasora influencia
está la exposición dedicada en el otoño del 2000 al diseñador Giorgio
Armani en el Guggenheim de la 5ª Avenida, al mismo tiempo que se
exhibía una retrospectiva de las grandes pintoras rusas de principios del
siglo XX. Rellenar el cuerpo principal de un museo como el Guggenheim
con las creaciones de Giorgio Armani y enviar a las amazonas rusas
a las salas laterales implica un nuevo intento de clasificación, una
nueva manera de jerarquizar las manifestaciones culturales.
Margo Glantz, "Moda y terrorismo"

**De las fotografías de época a la obra de
Tamara de Lempicka**

La moda es para Margo Glantz una obsesión inquietante que le provoca fascinación y, al mismo tiempo, dispara la reflexión crítica. Es también un tópico, un auténtico pretexto sobre el que su escritura vuelve una y otra vez. A mediados de los años setenta, Glantz empezó a estudiar el vínculo que la narrativa de José Tomás de Cuéllar presenta con la moda a partir de observar pasajes de la obra en los que el pie cobra una importancia fundamental. En ese estudio académico, desarrolló lo que denominaría la "estética del calzado" (1983). Además abordó cómo, en la literatura mexicana del XIX, se representa a las mujeres, fundamentalmente, a partir de los pies y de los senos. "Se ha suprimido del lenguaje y de la contemplación una gran porción del cuerpo, el silencio que lo cubre

se vuelve una referencia mayor y lo invisible adquiere relieve al contrastar con lo visible" (1983: 38), afirma Margo Glantz. Estos ensayos que estudian el cuerpo, el calzado, la apariencia y el lujo cifran el ingreso de la escritora mexicana al mundo de la moda desde la crítica académica. Paralelamente en 1978, con *Las mil y una calorías. Novela dietética*, inicia sus "escritos sobre moda", esto es, textos literarios que se publicaron a fines del siglo XX y principios del XXI a favor, con y también contra la moda. *Las mil y una calorías* (1978), *El día de tu boda* (1982), *La lengua en la mano* (1983), *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos* (1984), *Erosiones* (1984) y su participación en: *Juan Rulfo's Mexico* (2003), *Sueños que caminan: Salvatore Ferragamo. 1898-1960* (2006) y *Tamara de Lempicka* (2009) constituyen un conjunto de textos que consideramos como "escritos fuera de lugar" por estar expulsados del canon. A

* Profesora en Letras. Becaria doctoral del CONICET. El proyecto de investigación, radicado en la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, se titula "Escritos fuera de lugar. Literatura y moda en la cultura latinoamericana: Margo Glantz, Carlos Monsiváis y María Moreno". Ha integrado equipos de investigación en el área de literatura latinoamericana. Desde el 2011, se desempeña como Ayudante de 2da. "Ad-honorem" en la Cátedra de Literatura Iberoamericana I de la FHyA-UNR.

pesar de que la escritora y el resto de su obra han adquirido reconocimiento, estos textos, que no dejan de ser literarios, no han sido hasta hoy considerados como merecerlo. Son escritos periféricos en más de un sentido. No fueron reeditados ni incluidos en compilaciones posteriores; cuentan con tiradas de pocos ejemplares; y, en algunos casos, fueron ediciones de autor. Sin embargo, revisten una importancia capital no sólo en referencia a sus primeras obras de ficción sino también a sus escritos recientes.

Margo Glantz estuvo en Buenos Aires en febrero de este año y aprovechamos su visita para conversar extensamente sobre el vínculo de la literatura con la moda. Sus textos sobre el pelo en el periódico *UnomásUno*, su participación en la revista *Vogue*, su ingreso a la literatura y la coexistencia de elementos visuales y textuales en sus obras, fueron algunos de los asuntos abordados. La escritora se ha enfrentado con la moda en distintos momentos y circunstancias de su vida y es relevante notar que ese hallazgo nunca le resultó indiferente sino por el contrario, supo despertar su interés volviéndola sensible al fenómeno. Uno de esos encuentros claves fue cuando, en el momento de una mudanza familiar, al llegar a la nueva casa, descubre olvidado un álbum de fotografías de actrices de cine de los años cuarenta. Las imágenes de Greta Garbo, una diva "cinevisada" como la llamará Glantz (1983), y de Joan Crawford impactaron fuertemente en ella al punto de suscitar un recuerdo imborrable. Otro de los encuentros, que relata fascinada, fue la atracción que sintió, cuando era chica, por los vestidos de su madre, muy inclinada a la coquetería y la elegancia. A estos recuerdos de infancia, que explican su vínculo afectivo con el fenómeno de la moda, sigue la mirada atenta y reflexiva por esta temática. Primero la relación con la moda se dio en el espacio familiar de su casa; luego esa mirada invade su interacción con el mundo social. En un viaje a Berlín, cuando "... todavía estaba el muro, había una cantidad impresionante de pequeñas boutiques con una moda maravillosa totalmente *sui generis*. Eran pequeños diseñadores que tenían su propia boutique y vendían cosas preciosas. De

repente, cuando cae el muro, empieza a cambiar la fisonomía de la ciudad y ya es todo igual. Las tienditas maravillosas que a mí me gustaban se habían convertido en Christian Dior, Yves Saint Laurent, los de siempre".¹ La mirada atenta de Glantz fue capaz de reparar en el proceso de uniformización –una de las funciones principales de la moda según el filósofo alemán Georg Simmel– que se produjo no sólo en la vestimenta sino también en la fisonomía de las ciudades. En otro viaje, en ocasión de una retrospectiva dedicada a Giorgio Armani en el Guggenheim de New York, Glantz se enfrenta al hecho provocador del estilista que ha reemplazado al artista plástico en el museo. "Si Armani es capaz de ocupar el lugar que antes estaba destinado a pintores como Kandinsky o Rothko, evidentemente la moda tiene cada vez más importancia".² Los viajes de la escritora a ciudades tan importantes para la moda como New York o Berlín le han permitido reflexionar sobre el lugar hegemónico que ésta ha adquirido en el último tiempo.

Presentamos a continuación un breve recorrido por aquellos textos paradigmáticos de Margo Glantz en torno al tópico de la moda. La reescritura, la asociación libre, el fragmento y la ironía son algunos de los rasgos comunes de las obras; sin embargo, destacamos el lugar otorgado a las imágenes. Nos referimos a escritos donde la representación no se resuelve sólo a nivel textual. Vestidos, fotografías de actrices, vidrieras y exposiciones captaron la mirada de Margo quien, obnubilada y fascinada ante ese poder, ya no pudo evitar que esas experiencias se filtraran e ingresaran en su escritura. Los textos asimilaron lo visual –componente fundamental de la moda– como elemento constitutivo del relato. Fotos, postales, dibujos e ilustraciones se incorporan a la producción literaria, definiendo una práctica tan innovadora como singular.

Las mil y una calorías. Novela dietética

Es su primera obra ficcional, que de novela tiene muy poco y de dietética, nada. El carácter híbrido del libro no posibilita inscribirlo en el género novela sino que nos

¹ Este fragmento fue extraído de la entrevista que se publica a continuación.

² *Ibidem*.

permite considerarlo próximo al registro del ensayo. Identificamos en la obra una serie de guiños al lector: la alusión del título al clásico libro oriental *Las mil y una noches*, referencia que se establece también a partir de las historias de todo tipo, naturalista, oncológica, de un vaticinio, etc., que Glantz narra allí. El juego que ella propone es que, si el cuerpo necesita determinadas calorías diarias para vivir, el ser humano necesita historias. A su vez, se apela al carácter cíclico de la leyenda ya que cuando parece terminar porque hemos llegado a la fábula número 100, se abre una sección titulada "Rescaldos" y comienza una numeración alfabética que a su vez es continuada por números romanos. Esta experimentación está marcada por un estilo vanguardista que impacta tanto por la tipografía utilizada (variedad de tamaños y estilos) como por la combinación de texto e imagen. La base del libro radica en la conjunción de elementos textuales y dibujos de Ariel Guzik. Las historias abordan múltiples temas, entre los que destacamos el maquillaje, los adornos femeninos, el calzado, la belleza y los rituales a los que se somete el cuerpo. Citamos a continuación el fragmento titulado "Historia de escaparate", acompañado, en la parte inferior derecha, por el dibujo de una persona con cuerpo de rana o de una rana con cara de persona que, en cualquiera de los casos, apunta a la construcción de una máscara.

LAS MUJERES SE ENTREGAN
A UN RITUAL DE TOCADOR
QUE CON FERVOR SAGRADO
LES PERMITE CONVERTIRSE
EN ANIMALES DE VITRINAS (1978: 31)³

La ilustración de Guzik funciona resaltando el componente irónico y enfatizando el juego de la apariencia. Vestirse, adornarse y maquillarse son prácticas cotidianas que responden a un "ritual de tocador" y que suponen una transformación del aspecto físico. El fragmento citado presenta una tensión en relación al uso de cosméticos debido a que

se supone que el fin de éstos es embellecer, sin embargo, maquillarse en exceso puede resultar contraproducente. Las mujeres, incitadas por la cultura del consumo, repiten conductas arraigadas que heredan desde hace siglos. El mandato social, impuesto por su condición femenina, no les permite advertir el contrasentido que ellas contienen. Juego de apariencias sociales, que el economista y sociólogo Thorstein Veblen analiza, como diferenciación social, considerando la indumentaria como derroche ostentoso que tiene por meta hacer visible el poder económico (2008). *Las mil y una calorías* significó una experimentación en muchos aspectos que impactan sobre lo visual. Comienza allí la búsqueda de un ritmo y de una representación capaces de conjugar el plano textual y el plano visual.

El día de tu boda⁴

Es un extenso ensayo construido a partir de las populares tarjetas postales coloreadas de los años veinte que circularon en México después de terminada la revolución. Textos fragmentarios se intercalan entre las tarjetas de bodas o de "familias felices" a manera de glosa o comentario. Las imágenes adquieren aquí una importancia mayor a la que tenían en *Las mil y una calorías*. Citamos a continuación un fragmento de "La moda y la moral":

La moda se imbrica en la moral. La moda y la moral presuponen de inmediato la existencia precisa de una cotidianeidad y los reglamentos característicos que conforman y moldean los sentimientos. Aquí sólo se puede amar de una manera: se ama con elegancia, con dignidad, con decencia. Y por ello el novio va vestido de frac y la novia lleva los velos con pudibunda sonrisa. Ambos llevan los labios pintados y él una flor en el ojal, y esas flores, naturalmente, un fragmento de azahar que corona con precisión renacentista la frente de la novia. Y el sentimiento amoroso se encarta desde Italia, viene envasado de origen, es importado y suele venderse cotidianamente en los mercados de la capital, en los de Oaxaca, en los de Querétaro ... (1982: 16)

³ Las imprentas mayúsculas son del original.

⁴ Este libro forma parte de una colección que la escritora organizó junto con Carlos Martínez Assad desde la Secretaría de Educación Pública (SEP). Glantz sintetiza el proyecto de la siguiente manera: "Se comentaban fotos de principios del siglo XX albergadas en el Archivo General de la Nación. Yo escogí las tarjetas postales coloreadas que venían desde Italia —de Turín, la marca de fábrica Fotocelere de Angelo Campassi" (Glantz, 2008).

Este fragmento dedicado a fotografías de bodas desmonta la construcción no sólo de la imagen sino también del mensaje moral que ella supone. Al referirse a los sentimientos expresados en las postales, escribe lo siguiente: "¡Mas hay que tener cuidado! ¡Nada de excesos! Todo tiene sus límites y muy estrechos. Hay que evitar el infarto. El hogar es, igual que la tarjeta, un universo cerrado" (1982: 18). Glantz toma una posición crítica respecto al hogar pequeño burgués y a la clase media a partir de desmontar la puesta en escena, esto es, la invención de una locación, un decorado, un vestuario y una pose. En la incesante interrogación por el sentido, aborda la composición, el enfoque y el encuadre; y, de esta manera, el estudio de las imágenes se vuelve reflexión sobre la técnica fotográfica. Se trata, al decir de la escritora, de un "teatro sin mundo", de poses y gestos sin historia. La postal alude a una boda porque hay novios aunque no haya cura ni juez. La particularidad de *El día de tu boda* es que la imagen es un elemento que interactúa con la escritura desde una exterioridad y, a la vez, se inscribe en el texto como tema.

De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos

Es un relato de representaciones religiosas, culturales, cinematográficas y literarias sobre el pelo. Glantz nos invita a dar un paseo por los usos y sentidos que ha tenido el cabello desde la Antigüedad hasta los años ochenta, momento de publicación del libro. A nivel estructural, presenta tres secciones disímiles entre sí. En la primera parte, compila artículos que había publicado por entregas en el *UnomásUno*, un periódico de tirada masiva. En la segunda, reúne un conjunto de recortes tanto de ilustraciones como de historias, mitos y leyendas. Y en la tercera, aborda la misma temática pero a través de versos, estrofas y oraciones.⁵ A diferencia de los libros anteriores, este caso se caracteriza por la continua alternancia entre imagen y texto. La imbricación y la relación de complementariedad se vuelve central. Citamos a continuación dos fragmentos ilustrativos de la versatilidad de la escritora: uno de ellos sobre Mary Pickford y el otro sobre Tarzán.

Los invencibles rulos de Mary Pickford: Caso extraño sin duda es el de Mary Pickford.

Hermosa como una damisela de novela gótica, Mary debió su fama al talismán dorado que llevaba sobre su cabeza. Su destino pendía, como el de Absalón, de sus cabellos y, como el de Sansón, de la fuerza de su cabellera.

A Mary Pickford le tocó romper un estereotipo y crear otro: los rizos de damisela que solían guardarse como enseña amorosa durante la época victoriana que transfirió al pelo visible la sexualidad, fueron a su vez transferidos a un museo.

El de San Diego, donde la novia-niña de América fue contemplada en el símbolo de su gloria. El otro rizo fue colocado en una vidriera especial de su casa, a guisa de diamante (1984: 110).

El cine se vuelve un lugar paradigmático para reflexionar sobre la moda ya que el mundo del espectáculo continuamente produce estrellas, divas e íconos de la moda. Mary Pickford, una de las máximas figuras del cine mudo, debe la fama a su cabellera, a esa cascada de bucles dorados que se convertirán en un fetiche. La historia de Mary, que nos cuenta Glantz, es la de unos rulos que, captados por la industria moderna espectacularista (Debord, 1995), se transforman en objeto de exhibición en el interior del museo. Pensar el vínculo entre el cine y el pelo provocó en Glantz el recuerdo de Tarzán.

Tarzán es andrógino: su pecho es lampiño y confirma el proverbio ese de la excepción a la regla. Su capacidad de derribar elefantes y matar tigres de un solo mazazo y dejándose caer por su liana sigue conmoviendo el celuloide. Es bueno citar aquí ese proverbio elaborado por Peret y Eluard: "Los pelos perdidos no vuelven gratis" (1984: 118).

De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos, da cuenta de que el pelo es capaz de despertar profusas asociaciones que manifiestan el amplio repertorio de historias que posee la escritora. De definiciones de diccionario a notas de revistas de moda, de historias bíblicas a frases publicitarias, de aforismos y proverbios a recetas. De esta manera, escribir en "Salones y laboratorios

⁵ La segunda y tercera parte fueron realizadas expresamente a partir de la decisión de reunir en un libro los artículos sobre el pelo.

de belleza" –la segunda parte del libro– es escribir el corte; decidir el límite; seleccionar, ajustar y adaptar un acervo de lecturas y, también, de imágenes de la tradición occidental.

Guía de forasteros

En enero de 1984, se publica el primer número de *Guía de forasteros. Estanquillo literario*, un periódico ilustrado que dirigió Margo Glantz mientras se desempeñaba como directora de Literatura en el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Un grupo de alumnos del Colegio de Letras Hispánicas llevó adelante el proyecto de construir un diario de literatura, cultura y sociedad mexicana entre 1789 y 1835. En la "Presentación" del primer número de la revista, se explicita lo siguiente:

La Guía nos señala los puntos célebres, esos puntos hacia los que el viajero se dirige inevitablemente, los textos más conocidos de la literatura nacional, textos que tradicionalmente se han concebido como obras específicamente literarias; pero nuestro mayor interés es destacar todo aquello que por un criterio excesivamente estrecho ha sido relegado o simplemente nunca se ha estudiado: noticias que por su frescura y la excelencia de su idioma espontáneo forman parte de un acervo que debemos recopilar ... (1984a: 1)

Se trató de una laboriosa tarea de búsqueda en archivos de textos y también de material gráfico ya que todos los números contaban con imágenes e ilustraciones. La publicación se mantuvo durante un par de años. Además del carácter académico, *Guía de forasteros* fue un proyecto literario, caracterizado por la libertad que tuvieron todos los que participaban en él. Enrique Flores, coordinador del proyecto, afirma que las secciones

en invención constante hacían posible la integración de lo más heterogéneo, espacios imaginarios que aliaban o permitían la coexistencia de la investigación y la invención, del objet trouvé y de lo apócrifo. Y con un equipo extraordinario reunido por Margo, compuesto de brillantes escritores jóvenes como Mauricio Molina -cómplice de aquellas épocas-, editores y diseñadores

apasionados como Rafael Becerra y el poeta Luis Cortés Bargalló, para no hablar del grupo de sobresalientes dibujantes que trabajó permanentemente asociado a la Guía, reunido en torno de varios de los hermanos Castro Leñero, que ilustraba cada texto, cada sección, cada nota, cada noticia -en alternancia con extraños dibujos, garabatos anónimos y grabados antiguos- con una originalidad incuestionable (1984a: 1).

Consideramos que planificar y llevar adelante un proyecto interdisciplinario como éste no hace más que manifestar la constancia de Margo Glantz en su búsqueda. Quien seis años atrás había escrito *Las mil y una calorías*, ahora incentivaba y hacía posible *Guía de forasteros*. Como sostiene Mauricio Molina, uno de los integrantes del equipo, fue ella con su visión la que marcaba el rumbo (2010). Hacemos hincapié en el valor que se le otorgó a las imágenes y a la diagramación de la revista –sintéticamente narrado por Enrique Flores– ya que se trató de un periódico ilustrado.

Interpretar la literatura de Margo Glantz a la luz del fenómeno de la moda nos permitió plantear un recorrido alternativo, esto es, focalizar y revalorizar un conjunto de obras dejadas de lado hasta el momento por la crítica literaria. Los primeros textos, algunos más experimentales que otros, encuentran en la moda la vía fecunda de asimilar y apropiarse del carácter visual de aquellas experiencias personales vividas durante su infancia. El subtítulo "De las fotografías de época a la obra de Tamara de Lempicka" establece un itinerario que focaliza el vínculo de la literatura con el fenómeno de la moda y que trasciende lo literario al tiempo que lo potencia. De este modo, creímos detectar como comienzo las fotografías de actrices de cine de los años cuarenta porque éstas cifran el primer recuerdo que la escritora tiene del fenómeno y cerramos con el catálogo *Tamara de Lempicka* en el que Glantz participó en el 2009. Este recorrido fue el que surgió a partir tanto de la entrevista como de la lectura de las obras. Si consideramos la relación literatura-moda, debemos atender a la interacción entre la experiencia y la escritura. Establecemos dos momentos importantes en la obra de Glantz: uno, desde 1978 hasta 1984, que comprende obras como *Las mil y una calorías*, *El día de tu boda* y *De la amorosa*

inclinación a enredarse en cabellos. Ellas cifran la consolidación del tópico de la moda. Además, no debemos olvidar que durante este período tiene lugar el proyecto *Guía de forasteros*. El segundo momento va desde el 2003 hasta el 2009 y contiene una serie de textos aislados, escritos para libros de artes y catálogos de exposiciones. En esta etapa, Glantz ya se había constituido en un referente cultural y fue invitada a participar en obras sobre Juan Rulfo, Salvatore

Ferragamo y Tamara de Lempicka, entre otros. De diversas maneras, los "escritos sobre moda" se vuelven permeables a la penetración de otras disciplinas. La interacción constante del texto con fotos, ilustraciones y dibujos define una práctica innovadora y, al mismo tiempo, singular. Es insoslayable señalar que imagen y escritura establecen un diálogo verdaderamente fecundo en la obra de la escritora mexicana.

CONVERSACIÓN CON MARGO GLANTZ: LA MODA COMO MATRIZ DE LA ESCRITURA

(Entrevista de Julieta Viú*)

En el mundo, en efecto, apenas hay nada que sea tan interesante como un adorno, como un traje, como un sombrero, como una flor, como una cinta, como cualquier cosa hecha para embellecer a nuestros ídolos, en fin. Para los poetas, sobre todo, el arte de la *toilette* femenina debiera tener un interés capital.

Enrique Gómez Carrillo, *Psicología de la moda femenina*

Julieta Viú: ¿Cuál fue el disparador de la moda como matriz de la escritura, qué cuestiones se jugaron en ese vínculo que, por muchas razones, está en el corazón de la modernidad?

Margo Glantz: Nunca me he preguntado por qué escribo sobre moda y qué sentido tiene escribir sobre moda. Sé que es una de las vetas importantes de mi escritura y una de mis obsesiones. Me pongo a escribir sobre lo que me gusta. Probablemente después pueda yo hacer una apreciación crítica de por qué he hecho ese tipo de cosas; pero en principio porque me interesa, porque me fascina, porque me obsesiona. A mí, me ha costado trabajo empezar a escribir ficción porque tenía una mirada muy dispar. Me interesaban cosas de muy distinto rango. Entonces ¿cómo combinarlas? ¿cómo hacer que funcionaran juntas? Hasta que encontré más o menos el tipo de organización textual que necesitaba y empecé a escribir de manera más regular. Quizá el libro que disparó eso fue *Las mil y una calorías*. Todos mis textos tienen una misma constante:

el coleccionismo, la disparidad de temas, la aparente imposibilidad de conectarlos, el fragmento como una de las formas de organización que permite armar como un mosaico el texto, es decir, con fragmentos pequeñitos que no tienen valor por sí mismos y que van a formar una especie de rompecabezas. Entonces, la moda tiene que ver con eso. Además, creo que la relación con la moda realmente se ha trabajado poco porque se la considera demasiado frívola ¿Cómo nos vamos a ocupar de eso académicamente? Uno de los textos pioneros fue *El sistema de la moda* de Barthes. Es evidente que ahora hay una cantidad enorme de gente que se da cuenta de que es fundamental para la historia de la cultura. A mí, me impresionó mucho llegar a Nueva York una vez y encontrarme con que el Guggenheim estaba totalmente dedicado a Armani. Entonces, pensé: Armani se volvió el diseñador más grande del mundo y entonces pasa a ocupar el lugar que ocupaba Kandinsky o Rothko o Listener o Malévich. He visto exposiciones de gente importantísima y, de repente, Armani ahí

encajado. Ya empieza a tomarse la moda como uno de los elementos más importantes de la sociedad. La moda dirige miles de cosas. Las grandes compañías de moda definen el mundo y cambian la fisonomía de las ciudades, es decir, todas se vuelven iguales porque en todas hay avenidas dedicadas a los mismos diseñadores. Uno va a Madrid, a Berlín, a París y de repente todo es igual. En todos los lugares, están los mismos diseñadores: Christian Dior, Yves Saint Laurent, etc. La moda uniformiza y cambia el diseño de las ciudades. Eso es muy importante y muy terrible, por otro lado. Cuando yo iba a Berlín y todavía estaba el muro, había una cantidad impresionante de pequeñas boutiques con una moda maravillosa totalmente *sui generis*. Eran pequeños diseñadores que tenían su propia boutique y vendían cosas preciosas. De repente, cuando cae el muro, empieza a cambiar la fisonomía de la ciudad y ya es todo igual. Las tienditas maravillosas que a mí me gustaban se habían convertido en Christian Dior, Yves Saint Laurent, los de siempre. Me acuerdo que una vez que estuve en Brasil en un congreso en el año noventa, me tocó compartir la habitación con una china insoportable que venía del Partido Comunista Chino. Yo le había comprado unas camisetas a mis hijas porque siempre les compro cosas cuando voy de viaje y ella me dijo: "Enséñame, enséñame! Esto hasta en Pekín lo puedo conseguir". Esa uniformización ya estaba en los noventa que apenas empezaba el neoliberalismo, imagínese lo que es ahora. La moda es una de las grandes invasiones. Antes uno se compraba anteojos baratos porque los marcos costaban nada. Ahora valen 5000 o 10000 pesos mexicanos porque hay que comprarse Yves Saint Laurent, Dolce & Gabbana, Versalles o Donna Karan. Y entonces lo que cuesta es lo que Donna Karan diseñó y no el artefacto en sí. La moda se vuelve imperial y es dictatorial también. Todo ese fenómeno me interesa trabajar.

JV: Es un tema interesantísimo que usted ha trabajado mucho pero no comparto la idea de que ahora se ha disipado el prejuicio acerca de que la moda es una frivolidad. Creo que sigue instalado todavía en cierto imaginario del presente.

MG: Es una frivolidad y la gente piensa que

ocuparse de eso es más frívolo aún. Pero no ven el trasfondo. A mí, me parece muy importante políticamente advertir que al mismo tiempo que es un gran diseñador de moda, Ferragamo hacía zapatos para Eva Braun. Evidentemente, a él no le importaba. Hacía para Silvana Mangano que estaba en contra de Mussolini y para la mujer de Mussolini. En ese sentido, era apolítico. La relación con el poderoso es lo que me parece tremendo.

JV: ¿Podrías precisar cuándo fue que nació esta pasión por la moda y por todo lo que la rodea como una fuerza que impele a la escritura?

MG: Pues yo creo que de muy jovencita. Me acuerdo que nosotros nos mudábamos de casa a cada momento y, de repente, en una época en que mis padres estaban más o menos bien económicamente nos mudamos a un barrio bastante de moda que se llamaba Corona Condesa. Nos mandaron a un departamento que cuando llegamos tenía una serie de álbumes de fotografías de actrices de cine de entonces –los años cuarenta o una cosa así–. Me acuerdo de Joan Crawford, Greta Garbo... Me fascinaba esa moda. Además, tengo la idea de que mi madre era una mujer muy elegante, muy guapa. Me acuerdo de ciertos vestidos suyos... No tenía demasiada ropa porque tenía poco dinero pero siempre tuvo un magnífico gusto. Entonces, creo que mi interés por la moda viene de mi madre y de esa pasión por el cine que me despertó el encuentro con fotografías de la época.

JV: ¿Sus primeros escritos sobre moda fueron para la revista *Vogue*?

MG: No me acuerdo muy bien. Es decir, a mí me pidieron que participara en *Vogue* porque yo publicaba ya artículos para *UnomásUno*. En 1977, empezó este periódico que luego naufragó. Cuando comenzó, me pidieron desde el número cero que participara y escribí un montón de textos. Ahí, ya estaba yo muy preocupada por la moda, que además funcionaba muy bien en el periódico. Aunque hablo de muchos temas, a veces, también de la moda. Era la primera vez que se hacía la edición de *Vogue* en México y los directores eran amigos míos. Entonces, el editor me llamó para que escribiera textos.

Tuve una columna mensual y estuve durante un tiempo largo hasta que cambiaron de director y me cortaron. Me acuerdo que tenía que escribir los artículos y, a veces, empezaba a las seis de la mañana.

JV: Entonces ¿fue más influyente *UnomásUno* que *Vogue*?

MG: Sí, fue más importante *UnomásUno*. *Vogue* era, por un lado, la vanidad de escribir allí que me divertía. Me parecía interesante, pues, era esa cosa de coquetería, de vanidad; y, por otro lado, porque me pagaban. Era un ingreso que, en aquella época, era importante. Además, como la moda me gustaba, pues me parecía muy bien estar en una revista como *Vogue*. Hay que pensar que aunque es una revista aparentemente muy frívola y lo es; también tenía, sobre todo antes, aspectos muy interesantes porque había muy buenos artículos, especialmente en la *Vogue* norteamericana, y además tenía fotografías de gente extraordinaria. Muchos empezaban como fotógrafos de moda y son de los más grandes fotógrafos que han existido. Era muy interesante esa combinación de frivolidad y profundidad que tenía.

JV: ¿Cómo se escribe para una revista como *Vogue*?

MG: Al principio, escribía como me daba la gana, con la mirada que yo tengo sobre la moda. Es una mirada fascinada y, al mismo tiempo, autocrítica y paródica. Es decir, siempre me ha fascinado la moda y he comprado ropa hasta morir. Pero, al mismo tiempo, hay una especie de distanciamiento crítico frente a ese consumismo.

JV: ¿Recuerda qué disparó su escritura?

MG: Yo empecé a reflexionar sobre la moda cuando fui a Estados Unidos en 1966 a dar un curso a un instituto de lenguas extranjeras en California, cerca de San Francisco, y era la época de los Rolling Stone, de los Beatles, de todo eso. Era el momento en que las mujeres empezaban a usar jeans y los hombres también, es decir, fue cuando el jean se instauró como una figura fundamental de la moda. La mujer dejó de usar falda, etc, etc. La moda se apropió de ese emblema proletario y, de

repente, éste se volvió universal. Yo empecé a escribir sobre eso en aquella época porque me impactó mucho. Fue un cambio social, visual y estético muy importante a través de una indumentaria específica. Los hippies alteraron el concepto de la vestimenta y de los valores, es decir, la vestimenta ligada a las clases sociales porque uniformizó. Había jeans de Christian Dior pero también en un supermercado cualquiera. Unos tenían marca y costaban carísimos y otros estaban a veinte dólares. Sin embargo, uniformizó. Esa uniformización empezó en los sesenta y la moda es muy importante porque visualmente cambió la sociedad.

JV: *Las mil y una calorías* me parece un texto importante para pensar el tópico de la moda por el título y por los elementos formales. ¿Hay allí cuestiones que usted después retoma en sus escritos sobre moda, podemos pensar que se trata de auténticos núcleos de la escritura?

MG: Sí, siempre volveré a eso. Mis textos siempre tendrán las mismas características. Muy distintos entre sí en cuanto a la estructura pero siempre son las mismas obsesiones. Creo que en última instancia es lo que le pasa a cualquier escritor.

JV: En 1984, se publicaron *Erosiones* y *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos*, compilaciones de sus artículos tanto para la revista *Vogue* como para el periódico *UnomásUno*. ¿A qué se debió la decisión de organizar y publicar los dos libros el mismo año?

MG: *Las mil y una calorías* me sirvió como una entrada a la ficción porque no me aceptaban como escritora de ficción. Yo era profesora y escribía ensayos. Pero cuando llevé ese texto a que me lo publicara por ejemplo Joaquín Mortiz, en aquel entonces el editor más importante de literatura mexicana, él me dijo que no me podía publicar eso porque eran como juguetitos. "Si hubiera sido de alguien consagrado te lo publicaba pero eso de ninguna manera", me dijo. Luego, lo llevé a varias editoriales más y nadie me lo quiso publicar. Entonces lo hice a cuenta de autor: una editorial de unos amigos míos, Premiá, me dio el pie de imprenta, pero en realidad lo pagué yo. Luego, hice un trabajo de difusión del texto. Lo presenté en una librería y los

vendía yo. Hice mil ejemplares: quinientos con tapa dura y quinientos con tapa blanda. Vendí casi todos y con eso pagué la edición. Me pasó lo mismo con *Doscientas ballenas azules*, que lo publiqué en una editorial muy interesante que se llamaba La máquina de escribir, que era de un escritor que acaba de morir la semana pasada, del que lamento mucho su muerte, que se llamaba Federico Campbell. Él decidió organizar una pequeña editorial también a cuenta de autor. Mucha gente importante empezó a publicar ahí. Gente muy joven, de veinte, veintidós años y yo que ya tenía cuarenta y siete, cuarenta y ocho o cincuenta. Pero como recién empezaba era como una jovencita de veinte. Fue muy curioso porque *Las mil y una calorías* que se suponía que era una novela dietética es un libro muy grande y *Doscientas ballenas azules* que habla de ballenas es un libro pequeñito. Como yo publicaba mis artículos sobre el pelo en el *UnomásUno* todas las semanas decidí hacer un libro con esos textos. Lo aumenté muchísimo, lo empecé a trabajar y lo dividí en secciones. Conseguí —en ese momento yo era directora de literatura en Bellas Artes y hacíamos un periódico literario muy bonito que se llamaba *Guía de forasteros* de historia de la literatura, de sociedad y cultura en México desde 1789 hasta 1835— hacer el periódico ilustrado que hablaba de literatura con temas y textos de la época y, al mismo tiempo, con crítica moderna. Entonces decidí organizar el material y hacer *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos* y gente que trabajaba conmigo en Bellas Artes en el departamento de Literatura, ilustradores, me dieron sus dibujos. Además, conseguí ilustraciones de otros artistas y empecé a hacer textos para la segunda y la tercera parte, que no aparecieron en *UnomásUno* sino que fueron consecuencia del trabajo que hacía allí.

JV: *Erosiones* se publicó por la editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México ¿armar una antología para esa editorial implicó pensar de otra manera la organización de los textos?

MG: Después de los dos primeros textos que publiqué, *Las mil y una calorías* y *Doscientas ballenas azules*, empecé a tener editores. Inmediatamente se publicó un libro que se llamó *Repeticiones* sobre literatura

mexicana. Luego, escribí *La lengua en la mano*, estos ensayos los publicó Premiá. Océano publicó *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos*. Escribí un libro que se llama *El día de tu boda* sobre fotografías de tarjetas postales que se vendían en México en los años veinte. Eran muy clásicas. Fotografías muy románticas, muy idílicas, de boda o de familias felices. De familias completamente clase media que eran muy felices con varios hijos y todo eso. Esas fotografías me inspiraron un texto ensayístico, de alguna manera siguiendo las tendencias de Barthes. Casi al mismo tiempo, publiqué *Las genealogías*, que también fue un libro que salió de fragmentos que se publicaban en *UnomásUno*. Muchos de mis libros surgieron de mi colaboración en ese periódico. Después de un tiempo, yo encontraba que a pesar de que eran artículos que estaban divididos porque la sección exigía un número de caracteres y una estructura, al mismo tiempo, podía extenderlos y organizar un libro que tuviese una coherencia mayor. Entonces empecé a publicar varios libros al mismo tiempo. Como había encontrado la forma, me disparé.

JV: Pensando en *Las mil y una calorías*, *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos* y *El día de tu boda* ¿cómo piensa usted ese trabajo entre imagen y texto?

MG: Era como instintivo y muy importante. Cuando hice *Las mil y una calorías*, Ariel, mi sobrino, tenía diecisiete años y acababa de irse de su casa. Entonces, tomó mi casa un poco como sustituta de la suya. En esa época en que los adolescentes detestan a sus padres, yo fui como la madre putativa. Él hacía hermosos dibujos. Entonces, decidí que mi libro funcionaba muy bien con dibujos y lo hicimos juntos a mano. También mi hija nos ayudó porque lo hicimos en papel albanene y con letras que fuimos pegando. Letras que se usaban para la publicidad y que se pegaban una a una. Es un texto manual. El cartón de las tapas era especial, era papel especial, las letras eran especiales y los dibujos de Ariel también eran especiales. Ariel es un genio. Fue el artista invitado de México en la bienal de Venecia este año porque construye instrumentos musicales que tienen que ver con las plantas y con la energía solar. Hace instrumentos de una belleza increíble en cuanto a estética y

aparte tiene una relación con la música muy interesante. Es un personaje ahora ¿no? En esa época empezaba a hacer dibujos y empezamos los dos juntos ya que hicimos el primer libro juntos. El primer texto publicado mío y el primer dibujo publicado de él fue en *Las mil y una calorías*.

JV: ¿Cómo surge su participación en Sueños que caminan. Salvatore Ferragamo?

MG: Bueno, mis padres tuvieron una zapatería cuando yo era chica. Por ello, estaba yo vinculada a la zapatería y al zapato en sí mismo como fetiche. Colecciono zapatos y todo eso. Cuando estuve como agregada cultural en Londres, vi una exposición muy importante de Ferragamo en el *Victoria and Albert Museum* que me pareció muy particular. Me gustó y me impresionó mucho ver que tenía hormas para cada uno de sus clientes. Tenía de Silvana Mangano, de Marilyn Monroe, de Mussolini y de su esposa. También había hecho zapatos para Eva Braun. Entonces, me parecía muy interesante esa relación equívoca entre moda y sociedad, más bien, entre moda y dictadura porque cómo Ferragamo que me interesaba tanto como diseñador era capaz de hacerle zapatos a esas personas. Su vida misma me interesaba, es decir, ser hijo de una familia numerosa completamente pobre de una pequeña ciudad de Italia. Eran como nueve hijos. Desde muy niño, empezó a relacionarse con zapateros y fue creciendo poco a poco hasta convertirse en el diseñador más importante de calzado. Se fue a Estados Unidos y empezó a hacer calzados para películas importantes. Vivió en Santa Bárbara y se fue haciendo la figura esencial del diseño de zapatos. Fue un hombre muy importante. Entonces, me interesaba esa relación entre un hombre que tenía ese sentido artístico, porque los zapatos son arte, pero que podía ser tan indiscriminador y hacer zapatos a gente tan asquerosa como Eva Braun, la esposa de Hitler o a la amante de Mussolini y al mismo Mussolini. Entonces, esa alianza ideológica y estética me parecía muy interesante. Como en México sabían que me interesaban los zapatos, me pidieron que escriba un ensayo sobre Ferragamo.

JV: ¿Cómo entiende usted la relación entre sus escritos de fines de los setenta y sus últimos textos?

MG: Creo que hay una genealogía textual que arranca con *Las mil y una calorías*. Quizá arranca con los ensayos anteriores, donde todavía no hago ficción, porque hay algunos ensayos sobre la literatura mexicana donde la moda es muy importante. El tercer tomo de mis *Obras reunidas*, tiene varios ensayos sobre literatura mexicana del siglo XIX. Allí, hay un texto sobre Cuéllar, un escritor costumbrista y para él la moda es muy importante. En crítica académica, el tema estaba ahí presente. Nadie había visto la importancia que tenían los pies y cómo se relaciona con la modernidad. Se trabajaba sólo de una manera más histórica, más seria. Bueno, yo sí lo trato. A la crítica le parece que son frivolidades cuando son cosas muy importantes.

JV: En términos generales, ¿cómo entiende y concibe hoy el vínculo entre la moda y la literatura?

MG: Creo que siempre ha habido una relación muy importante entre literatura y moda. Por ejemplo, Vargas Llosa escribió un libro que se llama *La orgía perpetua* sobre Madame Bovary y una de las cosas sustanciales de ese libro es cómo había una fijación de Flaubert en los zapatos de Emma. Lo primero que le ve León, el amante de Emma, son los botines y eso le produce una erección. En Proust, también la relación con la moda es importantísima, especialmente, la ropa interior. Balzac también. *La Educación sentimental* de Flaubert empieza con una descripción del vestido de la mujer de la que se enamorará y que será su ideal para siempre. Frédéric va viajando en un barco que recorre el Sena para llegar a París, él va como estudiante, y ve a una mujer maravillosa vestida con un traje impresionante que él describe muy minuciosamente: un sombrero, los listones del sombrero, el niño, una mucama, cómo está vestida y todo lo demás. En relación a las amantes que tiene Frédéric, el vestido que usan es muy significativo. Por ejemplo, el realismo del siglo XIX, *Anna Karenina*, es decir, la moda juega un papel importante. Está *El libro de los pasajes* de Benjamin, donde la moda es fundamental.

Bibliografía

- Croci, Paula y Vitale, Alejandra (Compiladoras) (2011). *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*. Buenos Aires: La marca.
- Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La marca.
- Glantz, Margo (1978). *Las mil y una calorías. Novela dietética*, México, Premiá editores.
- _____ (1982). *El día de tu boda*, México, SEP.
- _____ (1983). *La lengua en la mano*, México, Premiá editores.
- _____ (1984a). *De la amorosa inclinación a enredarse en cabellos*, México, Océano.
- _____ (1984b). *Guía de Forasteros. El estanquillo literario*, Año I, N° 1. México.
- _____ (2008). "Prólogo". En *Obras reunidas II. Narrativa*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Flores, Enrique (2010). "Margo Glantz, guía de forasteros". En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/margo-glantz-guia-de-forasteros>>
- Lipovetsky, Gilles (2012). *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama.
- Manzoni, Celina (Compiladora) (2003). *Margo Glantz, narraciones, ensayos y entrevistas. Margo Glantz y la crítica*. Caracas: Excultura.
- Molina, Mauricio (2010). "Guía de Forasteros: El periodismo como arqueología". En *Revista de la Universidad de México*, N° 74. Disponible en <<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/7410/pdf/74molina.pdf>>
- Simmel, Georg (1939). *Cultura femenina. Filosofía de la coquetería. Lo masculino y lo femenino. Filosofía de la moda*, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- Veblen, Thorstein (2008). *Consumo ostentoso*, Buenos Aires: Mil uno Editores.

RESUMEN

La entrevista a Margo Glantz aborda encuentros y tensiones entre la literatura y la moda. Sus escritos sobre el pelo en el periódico *UnomásUno*, su participación en la revista *Vogue*, su relación con el cine y la coexistencia de elementos textuales y visuales son algunos de los asuntos abordados en relación a distintos momentos de su obra.

ABSTRACT

The interview with Margo Glantz addresses the meeting points and tensions between literature and fashion. Her writings on hair for the *UnomásUno* journal, her participation in *Vogue* magazine, her relationship with the films and the coexistence of textual and visual elements are some of the issues addressed in relation to different periods in her work.

Reliquias

**CONTRA LAS “IDEAS RECIBIDAS”: LA DIFFUSION
DE LA LITTÉRATURE HISPANO-AMÉRICAIN EN FRANCE
AU XXE SIÈCLE DE SYLVIA MOLLOY**

por Maya González Roux*

*A mis colegas hispanistas de
l'Université Paris-Est Marne-la-Vallée*

El descubrimiento de la literatura hispanoamericana en Francia, el diálogo y el intercambio son los tres estadios que Sylvia Molloy delineó en *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle*, su tesis doctoral defendida a fines de los años 1960 en la Sorbona y publicada en 1972 en PUF (Presses Universitaires de France). Inexplicablemente y en perjuicio de los estudios comparatistas y latinoamericanos, el libro nunca fue traducido al español. Con los años, esto hizo de él una reliquia de biblioteca. Entre los breves agradecimientos del comienzo, no llama la atención leer el nombre de René Étiemble, director de la tesis y una referencia obligada al hablar de los primeros estudios comparatistas en Francia. Tampoco extraña la mención a Michel Berveiller, autor de *Le cosmopolitisme de Jorge Luis Borges* (1973) que contribuyó al conocimiento de Borges en Francia.

El descubrimiento, el diálogo y el intercambio son tres imágenes que se desprenden de los vínculos literarios entre Francia e Hispanoamérica, desde fines del siglo XIX hasta bien avanzada la década de 1960. A la cabeza de este tejido de relaciones, que se inicia con el desinterés casi total de Francia, asoman tres figuras tutelares: Rubén Darío, Ricardo Güiraldes y Jorge Luis Borges. Cada una de ellas ritma los períodos en que se divide el estudio de Molloy. A la indiferencia hacia Darío le sucede cierto conocimiento de Güiraldes, para más tarde culminar con el reconocimiento y posterior admiración por Borges. Como bien indica Molloy, estas imágenes pueden destilar un carácter arbitrario y responder a lo que uno, en este caso el crítico, les obliga a decir. Sin embargo, la autora prefiere avanzar sobre estas imágenes, indagarlas y, en cierto sentido, hendirlas, lo que lleva a que cada parte del libro, al abordar otras figuras intelectuales (pero no por ello secundarias) adquiera una textura crítica más novedosa.

El propósito de *La diffusion de la littérature hispano-américaine...* es contrastar las características de la recepción de la literatura hispanoamericana a través de algunos autores, y dar cuenta del interés creciente que fue suscitando en Francia durante la primera mitad del siglo pasado. A todas luces, la problemática identitaria es la que se insinúa en cada capítulo: ¿cuál es la percepción que tienen de ellos mismos los escritores hispanoamericanos?, ¿qué amalgama el carácter hispanoamericano?, ¿qué entiende Francia por “literatura hispanoamericana” y, por consiguiente, qué espera y exige de esta literatura? Son preguntas que subyacen a estas otras, en las últimas páginas del libro:

¿qué hacer con aquel “Arlejo” Carpentier que se suponía escritor negro?, ¿qué decir de aquel especialista de literatura hispanoamericana, cuyo nombre me callaré, que ignoraba que Vallejo había fallecido en París (cuando el propio Vallejo lo había anunciado en un poema muchas veces traducido al francés)?, ¿qué hacer con Georges Charbonnier quien, en sus Entrevistas con Jorge Luis Borges, habla –o más bien escribe– Vicente Uidobro?,

* Maya González Roux, Lovaina (Bélgica), 1977. Egresada de la carrera de Letras (Universidad Nacional de La Plata) y doctora en Estudios Hispanoamericanos (Université Paris 8) con una tesis titulada *Cheminevements de l'étranger: le devenir écrivain d'Edgardo Cozarinsky et Sylvia Molloy*. Publicó artículos críticos en revistas y libros nacionales e internacionales sobre literatura hispanoamericana y francesa. Fue profesora de literatura latinoamericana en la Université de Picardie Jules Verne (UPJV-Amiens), literatura comparada en la Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines y español en la Université Paris Diderot – Paris VII y Université Paris Est Marne-la-Vallée.

¿qué hacer sobre todo con las lagunas y las injusticias de Gloria Alcorta, traducida y recibida como discípula de Borges y Kafka, mientras que los cuentos de su compatriota Silvina Ocampo no son (salvo uno) traducidos al francés? ¿No se podría también objetar que la buena recepción en Francia de algunos escritores –regreso al caso de Gómez Carrillo, Larreta y Borges– se debió a razones discutibles y muchas veces como por fuera de la literatura hispanoamericana? Gómez Carrillo y Larreta porque eran escritores “españoles”, Borges en tanto que “hispano-anglo-portugués” o apátrida (Molloy 1972: 249).¹

El rol de “proveedor cultural” que asume Francia (imagen que asoma ya con Esteban Echeverría y que domina gran parte del siglo XX) es el disparador de la primera parte, que revisa brevemente las últimas décadas del siglo XIX, cuando el movimiento cultural entre Francia y América hispánica era unilateral: la primera ostentaba una cultura rica y de influencias múltiples, mientras que América poseía una literatura con una forma aún poco definida en la que predominaban las figuras aisladas que desbordaban, en su gran mayoría, los límites literarios. Después de Andrés Bello, se pregunta la autora, ¿dónde se podría ubicar a Domingo F. Sarmiento, Juan Montalvo, Eugenio María de Hostos, Manuel González Prada, José Martí y, más tarde, José E. Rodó? ¿En el universo literario o político? (Molloy 1972: 16). Estas “literaturas embrionarias” recibieron menos atención que las transformaciones políticas y económicas, principales intereses de Francia. Aun así, los contactos literarios existen, pero son casos aislados: “En Francia no hay una idea bien definida sobre lo que es la literatura hispanoamericana y también hay que decir que los propios hispanoamericanos tampoco la tienen” (Molloy 1972: 17). La conciencia literaria se anuncia hacia 1870, de la mano de la estabilidad política, y se concreta en 1890. De esta conciencia, de este esfuerzo por actualizar la literatura hispanoamericana con aportes europeos, nace el modernismo y con él, el primer período estudiado, desde 1900 a 1920.

Los viajes y las influencias librescas colman ese estado de “necesidad cultural” que caracteriza a estos años. Por primera vez en la historia de los intercambios culturales entre Francia e Hispanoamérica se puede hablar de una verdadera colonia literaria presente en París que posee, como subraya Molloy, un frente común: el modernismo. Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío, Amado Nervo, los hermanos García Calderón, Rufino Blanco Fombona, Enrique Larreta son algunos nombres que lo componen. Dicha colonia es bastante estable –muchos deciden instalarse definitivamente en París– lo que permite contemplar la creación de algunas revistas literarias o de interés general: *El Nuevo Mercurio*, *Mundial Magazine*, *Elegancias*, *La Revue sud-américaine*. Es también la época en la que las grandes familias, los Ocampo, los Errázuriz, se instalan en París.

¿Cómo fueron recibidos los hispanoamericanos en Francia? Podría pensarse que, debido a la hostilidad hacia el extranjero (“esos corruptores de nuestro espíritu nacional”, como escribía André Chéradame a Maurice Barrès (Molloy 1972: 20)), Francia tendría la misma actitud con la literatura hispanoamericana. Sin embargo, la actitud hacia el universo español es distinta y, como aún las aguas no están bien divididas, un número considerable de escritores hispanoamericanos son acogidos gracias al prestigio que goza España. Maurice Barrès y Remy de Gourmont, los dos maestros que miraron con interés las letras hispanoamericanas, diferían en sus perspectivas. Mientras que para Barrès esos países seguían siendo una prolongación de la península española, Gourmont manifestó, en sus preferencias, un interés por la cultura del nuevo mundo, interés que a su vez le fue retribuido: se visitaba a Gourmont, del mismo modo que antes se visitaba a Hugo, así como más tarde se hará “la visita a Larbaud”.

Entre los distintos hispanoamericanos en París resalta el prestigio de Gómez Carrillo y la atención que recibió frente a la indiferencia hacia Darío. Este punto es nodal para la elección de Darío como figura central de la primera parte de *La diffusion de la*

¹ Entre las diversas omisiones y los errores en la escritura de algunos nombres, Molloy señala el *Dictionnaire des auteurs* de Laffont-Bompiani que, en su edición de 1957, incluye a Güiraldes gracias a su amistad con Valery Larbaud pero omite los nombres de Asturias, Borges, Carpentier, García Calderón, Gómez Carrillo, Larreta, Reyes, entre otros. El autor del artículo que se le dedica a Güiraldes debía conocer la relación entre éste y Larbaud pues al hablar de Valerio Lares, el personaje de *Don Segundo Sombra*, lo nombra por error “Valerio Larba”. Molloy, 1972, 144.

littérature hispano-américaine... En lugar de observar la recepción de una literatura que "está demasiado marcada por una época [...] como para tener un valor realmente independiente" (Molloy 1972: 27), en referencia al conjunto de la obra de Gómez Carrillo, Sylvia Molloy se inclina hacia la figura del "desafortunado" Darío. El prestigio del escritor guatemalteco se debió a su imagen que sirvió para consolidar los mitos tanto en Francia como en América. Así, al mismo tiempo que en París Gómez Carrillo reafirmaba la imagen que tenían los franceses de los escritores hispanoamericanos (buenos oradores, rastacueros inteligentes que solían divertir pero que nadie tomaba en serio), estos últimos veían en él la personificación del mito de París: "Para más de un lector, sus libros fueron la manera de satisfacer por vía indirecta la nostalgia de lujo, de belleza, de aventuras fáciles, de exotismo, de todo aquello que París podía representar en América hispánica" (Molloy 1972: 28). Además, entre ambos escritores había otra diferencia, fundamental en lo que concierne a la recepción: la lengua y la traducción. Si la prosa del primero, de poco mérito literario, era de fácil traducción, los poemas de Darío constituían en cambio un verdadero desafío para los traductores (Molloy 1972: 32).

El panorama que ofrece la primera parte del libro es el de una "invitación al diálogo" en el que los contactos aún son raros a pesar de la fuerte presencia de escritores hispanoamericanos en París. El punto es que, en el contexto de ese diálogo, la calidad literaria de los modernistas fue ignorada o poco apreciada. Sólo el rol de las revistas literarias, a las que Molloy les dedica un capítulo, contribuyó a despertar la curiosidad de un público francés algo desorientado frente a aquella invasión de escritores modernistas, a quienes no sabía cómo leer, si como escritores españoles o americanos. Entre ellas, la revista *Mercur de France* tuvo el rol más activo (Molloy 1972: 85): ya en 1897 contaba con una sección, "Lettres latino-américaines", que poco tiempo después pasó a llamarse "Lettres hispano-américaines", y que marcó, por primera vez, el reconocimiento de la independencia literaria de nuestra literatura (Molloy 1972: 23).

El regreso de Rubén Darío a América Latina para morir en aquella "riqueza despoblada", como afirmó Ricardo Güiraldes, marca simbólicamente la nueva orientación de la literatura hispanoamericana en su intento de retomar contacto con la tierra americana. Este es el siguiente período (1920-1940) que analiza Sylvia Molloy, caracterizado por lo que ella denomina "americanismo crítico". La imagen del escritor ya no es la misma, como así tampoco la de la literatura hispanoamericana. El escritor mundano, el personaje pintoresco como Gómez Carrillo cede su lugar al intelectual. Es decir, Güiraldes –escritor tutelar de esta segunda parte– era recibido como amigo en casa de la condesa de Noailles y también como amigo y colega por los habitués de la "Maison des Amis des Livres": "Cada vez es menos necesario el pasaje por los salones literarios: pareciera ser que, a medida que la literatura hispanoamericana tiene más confianza en sí misma, recurre menos –sobre todo hacia el final de este período– a medios de difusión extraliterarios" (Molloy 1972: 107).

Luego de la Primera Guerra Mundial, cuando las relaciones culturales entre Francia e Hispanoamérica se habían interrumpido, la presencia de jóvenes escritores como Güiraldes, Gabriela Mistral, Alfonso Reyes o Mariano Brull, dio un nuevo impulso a dichos vínculos. Otros nombres ya eran más conocidos en Francia, como el de Ventura García Calderón quien, hábil para las relaciones diplomáticas, fundó varias revistas, entre ellas *La Revue de l'Amérique latine* que impulsó un número importante de traducciones de autores hispanoamericanos (Molloy 1972: 94-95).

Durante estas dos décadas, el cambio sustancial se percibe en la visión de la literatura hispanoamericana "como un todo y no como una serie de casos aislados, más o menos vinculados con España" (Molloy 1972: 95). La visión de conjunto que comienza a tener Francia es también el resultado de una mentalidad distinta de los escritores hispanoamericanos quienes, cada vez más conscientes de su literatura, desean definir su situación en el contexto de la literatura universal. No hay que olvidar, subraya Molloy, que el modernismo fue clave en esta transformación que propulsó la "meditación americana" de escritores como Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Ezequiel Martínez Estrada, Gonzalo Zaldumbide, José Carlos Mariátegui y Pedro Henríquez Ureña (Molloy 1972: 95). "¿Cómo hacer para que esta asimilación de influencias extranjeras siga siendo fértil sin por ello caer en la imitación y en el olvido de América? ¿Cómo arraigar, en el fondo, una literatura

cuyo punto de partida era, justamente, el desarraigo?” (Molloy 1972: 95-96), son algunas de las preguntas que estos escritores se formulaban y que ya estaban latentes en los modernistas. Por otro lado, es sugestivo el cambio ocurrido durante este período cuando la crítica francesa suple el desconocimiento que evidenciaba en las décadas anteriores y se esfuerza por documentarse. Así, al presentar en *La Nouvelle Revue française* los libros de Güiraldes –como también hará con otros escritores hispanoamericanos- Valery Larbaud no se limitó a la figura del escritor sino que proporcionó una visión más general para contextualizarlo en relación con los distintos movimientos literarios hispanoamericanos.

Como afirma Sylvia Molloy en la conclusión de su estudio, cada período analizado se asemeja a una imagen, pero la fisura que en este caso se observa deja espacio a otras dos figuras tan notorias, durante este período, como la de Güiraldes: Valery Larbaud y Jules Supervielle, a quienes la autora dedica sendos capítulos. Es conocida la amistad entre Larbaud y Güiraldes. Gracias a ella el primero pudo escribir varios artículos sobre literatura francesa en *La Nación* que revelaron aspectos menos conocidos por los lectores argentinos; en sentido inverso, Güiraldes dio a conocer a los intelectuales franceses la revista *Proa* y, a través de ella, a Borges. No hay que olvidar, señala Molloy, que Güiraldes envió un ejemplar de *Inquisiciones* a Larbaud y que fue éste quien escribió la primera crítica a una obra de Borges en Francia (Molloy 1972: 145). En cuanto a Supervielle, su rol recuerda que no siempre la traducción y la crítica operan como únicas introductoras de una literatura extranjera (Molloy 1972: 162).

Uno de los méritos de *La diffusion de la littérature hispano-américaine...* es el gran trabajo de documentación de Sylvia Molloy. El final del libro proporciona la extensa bibliografía crítica consultada, traducida o no al francés, publicada en Francia pero también fuera de ella, lo que permite ver con claridad el alcance de la difusión de la literatura hispanoamericana en ese país. Esto se destaca a lo largo de todo el libro, pero sobre todo en la última parte, que es donde realmente comienza un diálogo y, junto con él, el impulso de las traducciones, las colaboraciones en revistas, los artículos críticos.

“De 1940 a nuestros días: el diálogo y el intercambio”, título de esta parte, da cuenta de las transformaciones e inversiones producidas. Así, por ejemplo, la estadía en París, aunque prestigiosa, ya no es permanente sino temporal; el testimonio personal pierde importancia y en su lugar cobra un valor singular la obra literaria: “a partir de este momento, los escritores hispanoamericanos tienen plena confianza en sus textos y el público francés comienza a aceptarlos sin pedir, como garantía suplementaria, la presencia física del autor” (Molloy 1972: 178). También comienza a invertirse la importancia de París, en el momento en el que Francia se esfuerza por conocer y comprender la literatura hispanoamericana. Las élites literarias no están más en París sino en México, Buenos Aires, Santiago de Chile. En este sentido, el encuentro entre Victoria Ocampo y Roger Caillois, fundamental para los futuros intercambios culturales entre Buenos Aires y París, no tiene lugar en Francia sino en Argentina.

Si durante los años de la Segunda Guerra Mundial la crítica y las colaboraciones hispanoamericanas en las revistas francesas son muy pocas o casi inexistentes, al contrario de la sorprendente cantidad de traducciones, el panorama se presenta de otro modo a partir de los años 1950: “la difusión de la literatura hispanoamericana en Francia se orienta cada vez más hacia lo que podríamos denominar un esfuerzo organizado. Organizado, por supuesto, por Francia” (Molloy 1972: 180). Es el momento en el que Gallimard inaugura la colección “La Croix du Sud”, la Unesco incluye una serie iberoamericana en su “Colección de Obras representativas” y el editor Pierre Seghers incluye en dos de sus colecciones, “Poètes d’aujourd’hui” y “Autour du monde”, la poesía de América hispánica. Albin Michel, Laffont, Casterman, Éditions du Seuil siguen el ejemplo de Gallimard y Seghers y publican a Miguel Ángel Asturias, Severo Sarduy y Ernesto Sábato. A la par del universo editorial, la enseñanza también se beneficia de estos “esfuerzos organizados” con la fundación en 1954 de l’IHEAL (Institut des Hautes Études de l’Amérique latine) y la creación de la licenciatura “Certificat de Littératures et Civilisations latino-américaines” en París y en otras universidades del interior. En cuanto a las revistas, ahora son los franceses quienes escriben la crítica de la literatura hispanoamericana. A los diarios y revistas ya existentes se agregan *La Nouvelle Revue française*, *Les Temps modernes*, *Europe*, *La Table ronde*,

Les Lettres nouvelles, Esprit, Lettres françaises, Arts. Con respecto a las traducciones, muy abundantes por cierto, el propósito de Sylvia Molloy no es enumerarlas todas sino despejar el terreno para ver cuáles fueron los escritores hispanoamericanos más conocidos o mejor recibidos en Francia a partir de 1950. Hasta 1962, anota la autora, los dossiers de prensa se centraron sobre todo en las obras de Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier (de los tres, Borges ocupó el primer lugar).² Luego vinieron Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Octavio Paz, Pablo Neruda, Jorge Carrera Andrade y Nicolás Guillén (distinto es el caso de Gabriela Mistral quien parecía sobre todo gozar de un "éxito de estima" (Molloy 1972: 192)).

El cambio de la actitud francesa hacia la literatura hispanoamericana es significativo: la coexistencia de distintas tendencias (en este período se tradujeron novelas de reivindicación social, de la lucha del hombre contra la naturaleza, novelas urbanas y literatura fantástica) es una prueba de que a partir de ahora "Francia parece dispuesta a aceptar no sólo lo que siempre solicitó de la literatura hispanoamericana sino también lo que la literatura hispanoamericana elige, a partir de ahora, darle" (Molloy 1972: 193).

Sin lugar a dudas es acertada la elección de Borges como figura principal para el tercer período analizado. En cuanto a su elección, el éxito que obtuvo "vuelve superfluo todo intento de justificación" (Molloy 1972: 10). El laborioso capítulo que se le dedica, con un apéndice sobre la traducción de su obra, analiza la entrada paulatina de Borges en Francia, al tiempo que su obra era criticada por algunos contemporáneos argentinos que denunciaban "la ausencia de fervor social" (Molloy 1972: 216), el comienzo fallido (si se piensa en el artículo de Valery Larbaud que pasó casi inadvertido), las declaraciones de Roger Caillois, el verdadero introductor de Borges, las diversas críticas de Maurice Nadeau, Étiemble, Paul Bénichou, François Mauriac, Maurice-Jean Lefèbve entre otros, y el *cahier* que la revista *L'Herne* le consagra en 1964: nunca, en la historia de las relaciones entre Francia e Hispanoamérica, un escritor había recibido un homenaje similar (Molloy 1972: 229).

Esta primera investigación de Sylvia Molloy traza algunas de las líneas críticas que más tarde fueron confirmadas por la crítica literaria latinoamericana y que, en virtud de ello, colocaron a su autora como una de las precursoras de estos estudios. En un momento en el que la identidad es el foco de atención de varias disciplinas y se insinúa como una problemática en plena ebullición, *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle* es un texto elocuente de un momento de la historia literaria que tiene plena vigencia en el presente: en efecto, en la misma línea del célebre "El escritor argentino y la tradición" de Borges, la tesis de Sylvia Molloy es un contrapunto de las hipótesis de Pascale Casanova en *La République mondiale des lettres* (1999). Así como Molloy afirma en el cierre de su libro que durante mucho tiempo, en este "diálogo didáctico" América hispánica no tuvo el rol más distinguido ya que era Francia la que hablaba mientras ella sólo se limitaba a callar (Molloy 1972: 251), tal vez ya sea tiempo de escuchar, en este diálogo, a una de las voces más singulares de la crítica literaria latinoamericana del siglo XX.

² Podría pensarse que la razón obedece a que fueron los escritores más traducidos en la colección "La Croix du Sud" pero habría que decir, continúa Molloy, justamente lo contrario: "porque los lectores aceptaron a estos escritores desde el comienzo, "La Croix du Sud" y otras editoriales siguieron traduciendo sus obras" (Molloy 1972: 191).

LA DIFUSION DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA EN FRANCIA EN EL SIGLO XX

de Sylvia Molloy

PRÓLOGO

A fines del mes de junio de 1966, cuando pensaba en la forma definitiva de este prólogo, estalló una revolución en Argentina. Exagero al decir que estalló porque se desarrolló en la calma más absoluta, sin barricadas, sin muertos, sin culatazos y sobre todo sin sorpresas: las revoluciones, por si todavía nos cabe alguna duda, forman parte del ámbito de nuestras costumbres máspreciadas. Por pudor evité hacer el recuento de las sucesivas revoluciones que tuvieron lugar en Argentina y en América Latina, desde los gritos de Ipiranga, del 25 de mayo y del cura Hidalgo que nos persuadieron de que estábamos listos para la gran aventura y que éramos suficientemente responsables para dar una respuesta satisfactoria. También por pudor evité los números pero no pude dejar de evocar, de manera general, esta larga sucesión de tanteos de la que parece estar hecha la historia de nuestros países. En este estado de triste auto-conmiseración —“ser americano es, ya de por sí, algo patético”, decía Alfonso Reyes— me dispuse a presentar una tesis sobre la difusión de la literatura hispanoamericana en Francia.

¿Qué idea, me pregunté una vez más, puede hacerse un francés de esta literatura? Es inútil pedirle una opinión que considere exclusivamente el conjunto de obras (limitado pero al fin y al cabo bastante digno) que la componen. Al abordar, al descubrir una nueva literatura —de otro país, incluso de otro continente— el lector la embellece, la modifica y la corrige en su esencia. No hay asepsia en la lectura: entre el lector y su libro emerge la idea que ya tiene del libro y del mundo del que surgió. Más que de un diálogo, se trata de un combate. Ambos, libro y lector solicitan la sumisión del otro. En ese primer encuentro el lector quiere que el libro le señale el buen camino de sus sospechas; el libro quisiera imponer al lector una nueva realidad.

Intento captar la imagen de América Latina que puede tener el lector francés medio. Seguramente no ve allí lo que sí ve en los americanos del Norte desde hace casi dos siglos: una novedad mundial que crece y se desarrolla de manera coherente. Por el contrario ve, como dice Octavio Paz, “supervivencias y fragmentos de un todo deshecho”, los fragmentos del orden imperial que no fue reemplazado por un nuevo orden. Este lector percibe un continente que puede jactarse de tener varios nombres pero que ninguno corresponde exactamente con la realidad. También percibe un conjunto de países que en distintas épocas recibieron distintas oleadas de colonización que resolvieron, cada una a su manera, los problemas que podían plantear los colonizados, muy diferentes unos de otros e incluso algunos de ellos con un nivel de civilización no desdeñable. Países que después recibieron la influencia de una inmigración diversa al punto de llegar a “esa cosa torcida que se llama una experiencia racial, mejor dicho, una violencia racial” como decía Gabriela Mistral. Países que pueden agruparse en un todo, si se consideran algunos problemas —desde luego no menores— que tienen en común, pero que deben separarse cuando se tienen en cuenta a otros. Países que hablan la misma lengua, sí, siempre que se aparte la mitad del continente que habla portugués, lo que pone todo en cuestión. Países que al mismo tiempo muestran, en una metáfora sorprendente, dispares estadios de civilización. Países que muchas veces continúan —por los contactos difíciles, por las enormes distancias, por las dificultades de todo orden, por falta de voluntad tanto como por orgullo— ignorándose unos a otros. Por último, países que, seguros de esta vocación de futuro que se les atribuyó, no siempre saben hacer viable el presente en el plano político y social.

Todo esto es por lo menos desconcertante, confuso. ¡Cuánto más coherente la imagen que en otro tiempo le gustó forjarse a Europa y que Chateaubriand, Hugo, Mérimée y Gustave Aymard conservaron con devoción! Porque el mito exótico, “la fantasía de

América” al decir de Alfonso Reyes, tiene un lugar (y sin duda no menor) en la imagen final que se hace el lector francés del mundo latinoamericano.

En lo que concierne a la literatura y a la nacionalidad, en Francia se puede decir del verbo *être* lo que se le escapó al cura amigo de Barrès al referirse a Dios: se emplea la palabra con tanta frecuencia que ya no se sabe muy bien qué idea se pone ahí debajo. *La Jeune Parque* es un poema francés, Proust es un escritor francés. Cuanto mucho el verbo *être* sirve para señalar la ecuación y se recuerda el sentido pleno del término sólo en momentos de crisis.

En América Latina es completamente diferente. No estamos lejos de la época en que la literatura latinoamericana simplemente se esforzaba por *ser*. Después vinieron los teóricos que además le pidieron *ser latinoamericana*: una exigencia tanto más difícil de satisfacer cuando los maestros, luego de ponerse de acuerdo sobre su principio, se perdían en la ingenuidad y en las grandes palabras. Indiferente a estas querellas y a estas consignas, que sólo conciernen a los más débiles, la literatura siguió su camino a su manera: formándose, se volvía, se volvió, es evidente, latinoamericana.

Por su parte, el lector francés no siempre acepta que esta literatura sea *naturalmente* y no *esencialmente* latinoamericana. Ni bien se cortaron los lazos que la unían con España y Portugal, parecía ser que tenía el deber de proveer esas pruebas de su existencia que se le reclaman sin cesar. Pruebas de una naturaleza que el lector francés ya conoce: *sean latinoamericanos* equivale a decir *dennos lo que esperamos de ustedes*. La historia es conocida: Europa inventó América y ésta se le escapó de las manos; pedir a su literatura que sea americana es pedirle que se ajuste a esta visión original que ella se había hecho de este nuevo mundo y que la realidad se encargó de destruir.

Tal vez (sin duda alguna) estos obstáculos –imágenes preconcebidas, dificultades de un contacto directo, falta de información– se presentan en todo descubrimiento literario. Sin embargo, y debido a que el acontecimiento es bastante reciente, parecen presentarse con más fuerza en el caso del descubrimiento de la literatura latinoamericana en Francia. Hacia fines del siglo XIX, cuando Francia comienza a interesarse por la literatura latinoamericana –es decir, en el momento en el que la literatura latinoamericana comienza tímidamente a hacerse valer por sí misma– la literatura francesa se muestra autosuficiente. Se dirige a la literatura latinoamericana como con cierto esfuerzo pero obtiene su esencia de ella misma o de otras literaturas europeas. En aquella época, a Francia no le hacen falta las letras latinoamericanas. Por lo demás, hay que reconocer que tampoco las letras latinoamericanas tienen gran cosa para ofrecerle: habrá que esperar que pasen más de cincuenta años para que éstas maduren y para que Francia logre abandonar su actitud y se interese de un modo más profundo, de igual a igual, por esta literatura que llega desde el otro lado del Atlántico. Quise delinear en estas páginas la historia de estos sesenta y tantos años –pronto se cumplirán tres cuartos de siglo– de descubrimiento y diálogo.

Tomé como punto de partida los años 1895-1900 sin por ello olvidar el interés que Francia pudo manifestar con anterioridad por los escritores hispanoamericanos. A estos les asigné su justo lugar en la historia, es decir, el de precursores. Elegí comenzar a estudiar las relaciones literarias entre Francia y América hispánica a partir de esta fecha porque esos años marcan el comienzo del primer movimiento literario realmente autónomo en la literatura hispanoamericana: me refiero al modernismo. Interesante como testimonio de la independencia de esta literatura, el modernismo tuvo otro mérito, muy práctico pero sobre todo valioso desde mi punto de vista: el de provocar una afluencia masiva de hispanoamericanos a Francia. Ahora bien, hay que pensar que los contactos literarios comienzan con frecuencia por los contactos personales. En este sentido, los primeros años de este siglo fueron muy fecundos ya que permitieron abundantes contactos que Francia tanto necesitaba para emprender su descubrimiento.

Desde entonces transcurrieron cerca de setenta años de contactos y de intercambios literarios que en el presente trabajo dividí en tres períodos. El primer período, cuyo fin coincide con el fin de la Gran Guerra, lo denominé el comienzo del descubrimiento y coincide, asimismo, con el nacimiento, el esplendor y la muerte del modernismo. Otra guerra marca el fin del segundo período, momento en el que se inicia el diálogo entre Francia e Hispanoamérica y en el que los escritores hispanoamericanos descubren, a

veces de modo ingenuo, su tierra y sus muertos después de la *folie* del modernismo. Se podría decir que se trató de un período caracterizado por un nacionalismo literario, aunque yo prefiero el calificativo más pudoroso de “americanismo crítico”. Del tercer período, que marca a la vez el auténtico intercambio entre Francia e Hispanoamérica y la madurez de la literatura hispanoamericana, podemos decir que acaba de comenzar.

Un estudio general de los contactos establecidos durante cada período corría el riesgo de ser, justamente, demasiado general. Un estudio detallado habría caído inmediatamente en lo difuso e implicaría la pérdida de toda perspectiva crítica puesto que, con la necesidad de dar cuenta de todo, se sacrificaría la puesta en valor de los contactos y de los esfuerzos de difusión que realmente dieron sus frutos. Elegí entonces elaborar cada parte de este trabajo en torno a una “presencia” hispanoamericana a la que le consagro una mayor atención. El estudio de la suerte de este escritor hispanoamericano en Francia está precedido de un capítulo de introducción donde se analizan las grandes líneas de cada período. Le siguen uno o dos capítulos complementarios que analizan otros aspectos significativos del diálogo franco-hispanoamericano. Como la introducción y el capítulo central de la última parte son excepcionalmente extensos, no hay un capítulo complementario. Lo que aparece en su lugar es un apéndice del capítulo sobre Borges.

La elección de esta presencia que debía “dar peso” a cada parte de este estudio no fue fácil. ¿Qué criterio adoptar? ¿Tomar al escritor más significativo en América hispánica para luego estudiar la recepción –si la hubo– de su obra en Francia? ¿Tomar al escritor hispanoamericano que estuviera más de moda –por insignificante que fuera– en París y analizar su suerte en la Francia de aquellos años? Intenté conciliar los dos puntos de vista. Así, para la primera época elegí a Rubén Darío; si me hubiese atendido sólo al segundo criterio, debería haber elegido a Enrique Gómez Carrillo pero me parecía más interesante analizar la suerte –o más bien el infortunio ya que pasó casi desapercibido en Francia– de un gran poeta, antes que el brillante éxito de una figura secundaria. Para la segunda época, tomé a Ricardo Güiraldes. Tal vez no sea el escritor hispanoamericano más importante de su época (por otro lado, ¿quién podría elegir al escritor más importante?) pero seguramente fue *uno* de los escritores más importantes de los años 1920-1930. ¿Fue conocido en Francia? Ventura García Calderón lo fue más, es cierto, pero el caso de Güiraldes pareciera ser mucho más rico desde distintos puntos de vista: heredero lejano del *modernismo*, Güiraldes es un buen representante de esta literatura del retorno que más arriba calificué de americanismo crítico. Se hizo conocido en Francia –pues fue muy conocido por un grupo de escritores– en tanto representante de esta literatura y no como un desarraigado diletante. Es en tanto tal que, en caso de necesitarlo, recibe ayuda y consejos de los franceses que de este modo y a la distancia colaboran en esta “búsqueda de la expresión”, la mayor preocupación de los escritores hispanoamericanos de aquella época. El tercer período se centra en Borges: el éxito que consiguió en Francia, que de lejos supera el obtenido por sus contemporáneos, creo que vuelve superfluo todo intento de justificación.

Se podrá reprocharme la presencia de dos argentinos entre estos tres apellidos: a esto responderé que, siendo yo misma argentina, no creí obrar mal al hablar de lo que mejor conozco, más aun cuando las introducciones que preceden a cada capítulo se esmeran por dar a estos argentinos su justo lugar, es decir el que ocupan al lado de los otros escritores de América hispánica. Las razones que invoqué más arriba para justificar la elección de cada escritor me pondrán a resguardo, eso espero, de una eventual acusación de chovinismo del que creo, con toda sinceridad, estar exenta.

Por último, restringí este estudio de modo deliberado a la literatura americana de lengua española, suprimiendo desde un principio toda referencia a la literatura de Brasil. Soy consciente de la importancia de esta omisión; sin embargo, en un estudio sobre literatura, preferí atenerme a la unidad lingüística y no a la que dictaría la geografía.³

La auto-conmiseración de la que hablaba al comienzo de esta introducción es un sentimientopreciado para los hispanoamericanos. Se recurre a ella ante una afrenta,

³ Para la redacción del presente trabajo sólo se tuvieron en cuenta las publicaciones anteriores a 1967. Sin embargo, y de modo excepcional, también se hizo uso de material proveniente de investigaciones posteriores.

ante una decepción personal, ante una catástrofe nacional. Se recurre particularmente a ella ante la incompreensión de Europa, sobre todo en lo que concierne a la literatura. París no nos conoce, los franceses son “unos auténticos desconocedores”: de Darío a Borges las quejas no han cesado. Incluso en nuestros días, el reproche no es del todo gratuito. Pero si se lo repite con demasiada frecuencia se corre el riesgo de estereotipar el rol de Francia en este intento de diálogo, de atribuirle eternamente esta actitud de “el que no comprende”, actitud que parece haber abandonado ya hace tiempo. Se corre el riesgo de desconocer este esfuerzo, tan celebrado, hacia el conocimiento que fue una respuesta al eterno llamado lanzado por la literatura hispanoamericana y que, no por tardar en ponerse en marcha, no por haber tomado a veces caminos discutibles, dio menos buenos resultados. Quisiera llamar la atención sobre este esfuerzo porque este estudio se ocupará particularmente de él. Tal vez se acabará por ver que, a pesar de sus errores, de la ausencia de informaciones y de las ideas preconcebidas, Francia comienza a hacerse una idea acerca de la América hispánica, una idea que no está lejos de ser cierta; y que comienza a aceptar que hay algo para escuchar –y tal vez también para aprender– de aquello que la literatura hispanoamericana tiene para decirle.

Traducción del francés de Maya González Roux.

RESUMEN

El artículo presenta las problemáticas de la tesis de Sylvia Molloy *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle* (1972), texto fundamental en la crítica literaria latinoamericana pero nunca traducido al español. A través de varios autores, Molloy contrasta los distintos momentos (entre 1900 y mediados de 1960) de la recepción de la literatura hispanoamericana en Francia, desde la indiferencia o silencio por parte del país hasta el comienzo del diálogo. En la construcción de este diálogo lo que se perfila es la indagación acerca de la identidad hispanoamericana: ¿qué es ser hispanoamericano?, ¿cómo se perciben a sí mismos estos escritores?, ¿qué entiende Francia por “literatura hispanoamericana” y qué exige, entonces, de ella?

Palabras Clave: Siglo XX - literatura hispanoamericana - Francia - recepción - lecturas

ABSTRACT

This article presents the problematic of the thesis of Sylvia Molloy *La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle* (1972), a fundamental text in Latin American literary criticism but never translated into Spanish. Through several authors, Molloy contrasts the different stages (between 1900 and mid-sixties) in the reception of Hispano-American literature in France, when the French were indifferent or silent to the beginning of a dialogue about this literature. This dialogue reveals the question about the Spanish-American identity: what is it to be Hispanic? How do these writers perceive themselves? What does France mean by “Hispano-American literature”? And what do the French expect this literature to be?

Keywords: 20th century - Hispano-American literature - France - reception - reading

Asteriscos

* María A. Semilla Durán. *L'écriture de Pedro Lemebel. Nouvelles pratiques identitaires et scripturales. (La escritura de Pedro Lemebel. Nuevas prácticas identitarias y escriturales)*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2012, 142 pp.

Este libro, compilado por María A. Semilla Durán, Profesora de Literatura Latinoamericana en la Universidad Lumière Lyon 2, reúne diez trabajos de investigadores interesados en los fenómenos culturales y literarios que caracterizan las últimas décadas de la producción latinoamericana. Los artículos enfocan la obra de Pedro Lemebel desde diversas perspectivas, con el objetivo común de hacer inteligibles algunos procesos como la emergencia de las minorías que buscan su propia voz, o bien los gestos políticos y las nuevas prácticas de escritura que dan cuenta de una profunda transformación de los imaginarios sociales y culturales.

El artículo de Henri Billard, que abre el volumen, postula a Lemebel como un protagonista en las estrategias de transformación cultural en Chile por presentar “la figura del travesti local como una forma de resistencia a la del gay urbano, socialmente integrado y políticamente correcto”; subraya, además, el vínculo con la poética de Néstor Perlongher en su apuesta por una sexualidad nómada, en contra de las políticas de “normalización” de la homosexualidad. Asimismo destaca el papel del colectivo de arte “Yeguas del Apocalipsis” que Lemebel integró junto a Francisco Casas, promoviendo la figura de la “loca” contra el modelo gay importado o “mister gay”, cuya piel blanca y “aséptica envoltura” es la marca de su identidad foránea. No obstante su condición de agente de la resistencia cultural, el autor considera que Lemebel ha trascendido su origen proletario y hoy participa “a su pesar” del mundo globalizado. Billard cierra el artículo señalando la paradoja del mercado que aplaude y legitima “la voz del que lo denuncia”, y se pregunta si vencerá “el torero” –metáfora del mercado– o “la mariquita”.

El segundo trabajo, de Isabelle López García, estudia los rasgos neobarrocos de la escritura lemebeliana en vínculo con la impronta popular de sus crónicas. Para dar cuenta de ello subraya la intertextualidad con el cancionero popular, los homenajes a figuras emblemáticas de la resistencia (Gladys Marín, Sola Sierra, Carmen Soria y Carmen Gloria Quintana, entre otras) junto a otros procedimientos tendientes a deconstruir los géneros, lo cual le otorga a la obra de Lemebel su condición transformadora y al mismo tiempo errante (la autora emplea el término francés *l'errance* en su doble sentido de “vagabundeo” y “traslado”) desde el medio radial o periodístico al libro.

El tercer artículo, de Milagros Ezquerro aborda la única novela publicada por Lemebel hasta el momento, *Tengo miedo torero* observando detenidamente una de las escenas en la que el autor realiza ciertos desplazamientos simbólicos que hacen coincidir la figura de “la loca” con la de la madre, puesto que “seduce a los hombres no substituyendo la imagen de la mujer que ellos podrían amar, sino adoptando la función de la buena madre, que alimenta, cuida, mimas, da ternura, escucha y consuela”. Todo conduce, según la autora, a ajustar esos desplazamientos: el léxico, las metáforas, la elipsis y la perspectiva del relato.

El trabajo de Mónica Zapata considera la combinación de lo barroco y lo grotesco en los textos que componen *Loco afán*. Enumera características generales atribuidas al barroco español y las ejemplifica en la obra, poniendo el acento en lo feo y lo grotesco así como en la expresión de oposiciones o el empleo de la sátira, la ironía y la parodia. Afirma que el barroco lemebeliano es un juego ostensible con la lengua, un tributo rendido a los seres

anónimos que imita con ternura, a las minorías silenciadas por la cultura patriarcal. Este artículo cierra la primera parte del libro, titulada: “De literatura y de géneros”.

La segunda parte de la presente compilación de estudios críticos se titula: “Crónicas” y está formada por tres ensayos. El primero de ellos, de Ángeles Mateo del Pino: “Ética y estética de la pasión. Pedro Lemebel camino del sidario”, postula que Lemebel pone en conexión tres realidades: enfermedad, dictadura y neoliberalismo. Esta triple relación se desarrolla en la escritura gracias a una teatralidad que convierte estas crónicas, al igual que ocurriera con los textos de Copi, en una *Comedia de la muerte* (Copi 1993). Tanto el cuerpo sidado de la “loca” como el cuerpo sitiado del país sufren el asedio de un sarcoma, y los cuerpos desaparecidos por la dictadura “significan” el país desmembrado por la epidemia. Todos esos cuerpos están en el centro de la escena discursiva aunando tragedia y humor para articular la memoria colectiva a través de un juego de contrastes, en los que las imágenes barrocas y las metáforas violentas conviven con lo coloquial y lo marginal.

El artículo de Carolina Navarrete, “Restos y restas de una memoria fotográfica”, analiza las imágenes incluidas en *Zanjón de la Aguada*. Bajo el título “Porquería visual”, el autor chileno le concede a su voz el poder de crear y fijar imágenes en una colección fotográfica que se nos abre como un álbum familiar. Lemebel funda un territorio donde las imágenes son fragua de la relación que el escritor posee con el saber. La construcción de este álbum le da cabida al pasado y al presente, enlazando los diferentes territorios por los que deambula y por los cuales hace circular también al lector. Según Navarrete estas “porquerías” son parte de la idiosincrasia y de la historia del país, y al insertarlas entre las páginas del libro se convierten en imágenes parlantes de un pasado excluido del discurso, razón por la cual configuran un paseo territorial.

El trabajo de María A. Semilla Durán: “Las travesías del imaginario: la poética del des-borde en la obra de Pedro Lemebel” cierra la segunda parte del volumen. El artículo sostiene que la obra de Lemebel se construye a partir del principio de la transgresión, lo cual le permitirá a la autora desplegar su hipótesis del des-borde como procedimiento central en la obra del chileno. El des-borde se plantea en diversos planos: el discursivo (en términos de género literario y de registro lingüístico), el espacial (*la loca* conquista un espacio que el urbanismo reglamentado no había previsto) y el sexual (la condición de homosexual y de travesti sitúa al autor en *otro lugar*, fuera del cuadrículado organizador de géneros). Lemebel desafía las retóricas oficiales no sólo nombrando lo que no se debe nombrar, sino mostrándolo bajo una lente de aumento, magnificándolo hasta hacer que toda percepción de su universo pase por el abismo-ojo de la analidad. Lemebel habla y mira no desde una subalternidad bienpensante, sino desde “el sitio de lo evacuado”, instaurando una retórica anal. En este sentido la autora señala la designación repetitiva del orificio censurado como una multiplicación barroca de juegos y alusiones. A través de esta retórica de la analidad, Lemebel rescata a sus personajes no por la vía de una redención estética, sino por un reconocimiento sentimental, una entrañable complicidad. El des-borde, en este caso, no se entiende ya como un derrame, sino como una estrategia de erosión que recrea un espacio sin bordes. Por lo tanto la transferencia de lo sexual a lo político no configura una acción sectorial, ni un discurso ideológico disponible; la retórica lemebeliana es siempre oblicua y reactiva a las categorizaciones: “Reticentes a la violencia del disciplinamiento impuesto por la dictadura, aún invisibles en su peripecia cotidiana de desechos sociales unánimemente expulsados más allá de los bordes de lo enunciable, los cuerpos martirizados de las locas son objeto, como las cavidades anales, de una focalización extrema que los convierte en alegorías de un colectivo inestable” (98). La obra de Lemebel reafirma una pertenencia múltiple, hecha de identidades fragmentarias que “se arraigan y se desarraigan en función de los flujos de deseo o del intercambio monetario, construyendo un discurso compuesto de figuras migrantes” (100).

La reflexión de Anne-Claire Huby –que abre la tercera parte del libro titulada: “Metáfora y política”– también aborda la novela del autor analizando su sistema de analogías, de ecos y de temporalidades. El texto puede leerse como una transposición constante de situaciones, cambios de ritmo, reiteración de motivos, multiplicación de puntos de vista y de voces que asumen el relato y su melodía como el despliegue de un arte del contrapunto.

El trabajo de Fernando Moreno propone una lectura de *Tengo miedo torero* como escritura que “borda la Historia” al realizar una ficcionalización del atentado contra el general Pinochet desde una perspectiva doblemente marginal: la mirada de la loca del Frente y la del revolucionario. La relación metafórica entre el bordado del mantel que ocupa a la protagonista y la escritura de la Historia “desde los bordes” es el eje central del artículo a partir del cual el autor analiza los procedimientos escriturales que se despliegan en la novela.

Pedro Araya desarrolla su reflexión en once párrafos que se acercan a la obra de Lemebel desde distintos puntos de abordaje: la escritura subversiva respecto de los modelos de género, tanto literario como sexual; su condición de indio que subvierte todas las determinaciones sociales y lo coloca en un espacio exterior a la civilidad propio del salvaje; su escritura como vehículo de voces desautorizadas; el Sida como síntoma de una corrosiva enfermedad social y la vecindad entre política y procedimiento, artificio orientado a darle intensidad a una escritura que jaquea nuestras certezas.

Como lo indica su título y los encabezamientos de cada sección, es un libro escrito en dos lenguas: siete de los diez artículos están en castellano; los tres restantes, así como la Introducción a cargo de la compiladora, están en francés. El volumen está dedicado a una de las autoras, Isabelle López García, prematuramente desaparecida en 2009.

Clelia Moure

* Rosalía Baltar. *Letrados en tiempos de Rosas*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, 2012, 250 p.

En la Introducción a *Letrados en tiempos de Rosas*, Rosalía Baltar confiesa el germen de la investigación que derivó en este libro: “La lectura de la *Historia de la literatura argentina* me sugirió la pregunta inicial porque al llegar al período de que me ocupó en estas líneas el tomo de Rojas se llama “Los Proscriptos”. La literatura nacional había corrido su escenario: sus actores y tramoyistas estaban *fuera*, y las escenas representaban el desierto de la palabra del *lado de acá*; sólo quedaba alojado lo peor, aquella labilidad de la prensa adicta al régimen, y nada más. Entonces pensé en la posibilidad de que hubiera algo distinto de este lado” (15).

Ese punto de partida pone en evidencia desde el comienzo una concepción de la *Historia* de Ricardo Rojas ante todo como fundacional (y monumental) *construcción crítica*. La propuesta de Baltar es, precisamente, desandar esa efectiva construcción, al menos en lo que respecta al tomo del período que estudia, y ver qué hay “de este lado”, trabajar la *presencia*. Es así como se ocupa de epistolarios, periódicos, colecciones y polémicas de aquellos “proscriptos” con otros con los que diferían social, cultural o políticamente, o bien con los que compartían una comulgada visión del mundo. Esta textualidad, si bien cubre la inquietud inicial – ¿qué habrá distintivo de este lado? –, asimismo la complejiza porque lo que encuentra Baltar no es un texto o un par de textos no abordados críticamente, sino algo más interesante aún: una red de sociabilidad y un campo de acción de la letra en el que todos los letrados, a su manera, participan.

Estructurado en tres capítulos, en los que se trabaja en principio el letrado rivadaviano, luego la figura del letrado rosista y por último la polémica entablada entre letrados de distinta adscripción política, este libro se halla atravesado por una figura central: Pedro de Angelis. En esta oportunidad me detendré en lo que considero uno de los mayores aportes de *Letrados en tiempos de Rosas*: el abordaje realizado sobre los epistolarios de los emigrados italianos en el Plata, porque es en base a este intercambio de misivas privadas donde con más espesor se pone en evidencia “lo que se escribía y decía en el espacio de la cultura letrada, no ya en el exilio y la proscripción”. Si bien en esta ocasión no entraré en esta línea, Baltar también trabaja la veta pública de esta cultura: la correspondencia en el periódico entre Echeverría y de Angelis, su conocida polémica, y la carta como medio de comunicación entre este último y Rosas; lectura que, atravesada por cuestiones lingüísticas, estéticas y políticas, desarrolla en el último capítulo.

En cuanto a las cartas privadas entre emigrados, recopiladas por Gino Badini en 1999 (*Lettere dai due mondi. Pietro de Angelis ed altri corrispondenti di Carlo Zucchi*), las pertenecientes al arquitecto Carlo Zucchi son particularmente trabajadas en el primer capítulo. Su correspondencia con sus connacionales, en especial la mantenida con Pedro de Angelis, uno de los destinatarios destacados de la misma, van desde 1827 a 1849, tiempo en “el que surgen e incluso conviven varios tipos de letrados, desde los publicistas rivadavianos al escritor romántico o los ejecutores de la prensa federal” (23). Es decir que, tal como lo explica Baltar, este epistolario es representativo no sólo de un horizonte de ideas comunes de estos “sujetos excéntricos” que interactúan decisivamente en el espacio local sino del período histórico que alcanza tanto al gobierno de Rivadavia como al de Rosas, un período que, siguiendo la propuesta de la autora, podríamos considerar productor de letrados, el período en cuestión de este libro. Si bien a estos refugiados se los ha asociado con una actitud acomodaticia respecto del poder, Baltar sostiene que aún teniendo en cuenta los grados de compromiso político existente, el epistolario pone en evidencia asimismo “el inestable vínculo que existía entre letrados y gobiernos”.

Las cartas, y el análisis realizado aquí sobre ellas, muestran el revés de la trama, la trastienda de esos lazos de compromiso, sus inestabilidades, pero también sus gérmenes. El lugar otorgado a la cuestión del dinero es una de las claves de esta relación –lo que, entre otros aspectos, abona esa imagen acomodaticia–; la necesidad de supervivencia en un país extraño es parte de esa “amplitud ideológica” que les permite trabajar tanto con Rivadavia como con Rosas, como también resulta ser –y aquí entra la novedad– *parte sustancial y estructurante de los emprendimientos estéticos de estos sujetos*. El cruce textualidad-dinero o arte-dinero, ya trabajado por Alejandra Laera en su lectura sobre Esteban Echeverría (“*Nada se obtiene sin dinero: pérdidas y ganancias de un hombre de letras*”, 2006), es también un par que se pone en escena flagrantemente en el caso de estos emigrados, particularmente de Zucchi y de Angelis, aunque más aún en este último. Pero si en los románticos, tal como aclara la autora, la cuestión arte y negocio está más que nada vinculada con la concepción de autor (“no se trataría de arte como negocio, sino del derecho de autor de ser honrado por su arte con los símbolos de la gloria, la sanción social y el bienestar económico”(67)), en el caso de los italianos estudiados el arte se vincula estrechamente al dinero sin dificultad alguna y excediendo el mero aspecto de la supervivencia que explicaría desde otro lugar tal ligazón.

La noción de artista (de los emigrados) es lo suficientemente amplia como para dar cuenta de la conjunción entre formación, tradición, gustos compartidos y, también, negocios, colocación, favores y contratos que unen el espacio circunstancial –Río, Montevideo, Buenos Aires– con el de la reputación permanente, el lugar de origen.

Dinero y estética o esteticismo es un paradigma nuevo en el Plata, al menos un cruce impensado previamente a la llegada de estos excéntricos, e incluso a su regreso o a su muerte. La misma *Colección de obras y documentos relativos a las provincias del Río de la Plata (1835-1838)*, dirigida por de Angelis y trabajada por Baltar en el segundo capítulo, es atravesada constantemente por lo material, desde la falta de papel de la que su editor se lamenta, hasta la explícita necesidad de suscriptores que sostengan la publicación, cada vez más costosa económica y personalmente para su creador. En base a este emprendimiento editorial, podríamos decir que en el caso de los emigrados italianos el arte se cruza con el negocio también en lo que respecta al sujeto hacedor del texto. Si la figura de autor deriva en la de editor y también en la del coleccionista, es decir si concebimos la figura del editor-coleccionista (e incluso la del crítico) como la del *nuevo autor que da origen el rosismo*, podemos decir que aquella vinculación ligada al reconocimiento (que Baltar y otros críticos asocian a los letrados románticos distintivamente) también se da en el caso de de Angelis y respecto de la *Colección*. (Claro que los románticos, como Echeverría, no compartirían esta visión. Un “archivero”, como es catalogado despectivamente de Angelis por el joven poeta, jamás podría ser angelado con la imagen de autor). Incluso Zucchi clama por ese reconocimiento de un *saber distintivo*, de una erudición que se liga con una tradición y formación cultural particular, que distingue. Estos artistas-autores se manejan con un concepto del valor que involucra tanto el aspecto estético como el económico, volviendo uno derivativo del otro. Quizás desde aquí haya que leer todo el proceso de

venta y oferta de la biblioteca que de Angelis construyó laboriosamente en esta parte de América, la cual muestra –como plantea Baltar en el cierre– una relación *patrimonial* con el libro, según la cual este es concebido como “un bien que debe ser valorado justamente”. Ya esta concepción se observa en las cartas en busca de material para su *Colección*, de ahí que, en cierta forma, ese valor adjudicado al libro sea constitutivo de la serie de la que forma parte. Con dicha concepción, que posibilita tamaño emprendimiento, de Angelis inaugura el coleccionismo en el Plata.

Los epistolarios trabajados posibilitan la reconstrucción de una sólida y sostenida red social entre exiliados, pero también ponen en evidencia que la vinculación entre pares generacionales no es sólo un país de origen o una circunstancia política comunes, sino también un espíritu de colaboración, una concepción del trabajo y del comercio colectivos, una relación con la letra, el arte y el valor comulgada por todos. El análisis sobre estas cartas revela los debates sobre la figura de un tipo de intelectual y sus vinculaciones con las esferas del poder y da cuenta también de “la aventura que significó trabajar en espacios intelectuales en el Plata en aquellos años”. El trabajo aquí llevado a cabo por Rosalía Baltar se propone, siguiendo el espíritu de las misivas, aprehender el clima cultural de la Buenos Aires con la que se toparon estos extranjeros al arribar y de sus sucesivos cambios, descifrar la “red de relaciones”, tal como la llama Norbert Elías, que los definen, que construyen, y en la que se sostienen sus nombres, valores y concepciones culturales y estéticas.

Letrados en tiempos de Rosas en general, y particularmente todo el detenido y acertado trabajo sobre los epistolarios, logra ir más allá de la charca de sangre, del decir del exiliado, de la polémica virulenta física y verbal; logra echar luz sobre el *otro lado* de la reescrita imagen punzó, y mostrarnos detenida y atinadamente los vericuetos de un recorrido de papeles que constituyen la aventura de letrados desde los años 20 al 50 en el Plata. La mirada de estos viajeros, que en verdad son refugiados, que ante todo son eruditos, que se definen como artistas, que son extranjeros engañados por mentiras publicadas en los escritos y avisos que Rivadavia y sus comisionados habían repartido por Europa, los que los trasladaron hacia esta “escenografía de lo incompleto”; decíamos, la mirada de estos emigrados, acicateada por estos condicionamientos (y muchos otros), es la que logra desgajar Baltar a lo largo de las páginas de este libro.

Letrados en tiempos de Rosas cubre un espacio necesario que venía siendo trabajado desde la historia pero que aguardaba su espacio en la literatura argentina y en su crítica; con este libro ya no hay que seguir esperando.

Loreley El Jaber

* Mateo del Pino, Ángeles (ed.). *Ángeles maraquelos. Trazos neobarro-c-s-ch-os en las poéticas latinoamericanas*, Buenos Aires: Katatay, 2013, 462 págs.

La idea fija y el problema de su fijeza. El barroco no ha cesado, y muy singularmente a lo ancho del siglo XX, de producir ideas. De hecho, como *idea*, quizás no sea mucho más antigua. Y entre las más actuales, o actuantes, se encuentra sin duda el neobarroco. Y sus matices: neobarroso, neobarroso, neobarrocho, transbarroco, barrocodélico, barroco, neobarraco, neobarroso. Y sus estrategias: hiper-anti-homo-meta-post / barroco.

*

Antológico. Reunidos y prologados por la grancanaria Ángeles Mateo del Pino, los 17 ensayos que componen *Ángeles maraquelos* revisitan el barroco, sus matices y estrategias, actualizando no sólo sus ya clásicas cuestiones y eternas derivas poéticas en la literatura y la cultura latinoamericanas sino, y fundamentalmente, renovando el *corpus* (siempre un *monstrum*) de aquello que –una vez más y, cada vez, de un modo distinto– podría llamarse, reconocerse y pensarse como barroco. Y es que si algo caracteriza las recuperaciones y repercusiones del barroco de un tiempo a esta parte, quizás sea ese –su valor o sentido antológico– una de sus notas más singulares. Pues como una red desigual e imprevisible, o como el lazo de un ramo definitivamente incompleto, el barroco une,

reúne, antologiza, florea. Y así el lector se encuentra no sólo con ensayistas de diversas partes de América (México, Chile, Argentina) y de Europa (Francia, Holanda, España) sino saltando de “la cocina barroca” y su *mise en place* contemporánea al hegelianismo imposible de un Osvaldo Lamborghini lector alegre, solitario y final, de las *Lecciones sobre filosofía de la historia*, y mientras puede seguir paso a paso las columpiadas performances de Las Yeguas del Apocalipsis en un Chile dictatorial y cercano, también puede perderse – y como Alicia descubrirse– en la madriguera lingüística del Alzheimer retórico de *El eco de mi madre* de Tamara Kamenszain. Pero: ¿por qué se agrupan así las cosas, los temas, los autores, cuando se habla de barroco? ¿En qué sentido Pedro Almodóvar, Margarita Mateo y Mário de Andrade hacen pensar en (el) barroco? ¿Por qué alcanza con decir “Sarduy” o “Perlongher” (“Lamborghini” o “Lemebel”) para que, inmediatamente, se sobreentienda y resulte hasta innecesario mencionar el “neobarroco” o “neobarroso”? ¿Por qué se vuelven, barroco mediante, “latinoamericanas” la poética cinematográfica de Almodóvar o la culinaria de Ferran Adrià y Heston Blumenthal? Perspectiva, punto de vista o de partida, manera de leer, el barroco y su actualidad neobarro-c-s-ch-a antologizan y –como toda antología– sus razones oscilan entre conceptos y afectos más o menos desavenidos, como entre lo impropio y lo apropiado, entre lo justo, lo justificable y lo injustificado.

*

Trans-patrimonial. Cuenta Ángeles Mateo del Pino en su exhaustivo Estudio Preliminar que “ángeles maraqueros”, el título, surgió de la lectura de *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, cuando el narrador-protagonista se encuentra, en medio de la selva y dentro de una iglesia quemada, pintados unos ángeles que –curiosa pero no casualmente– tocan las maracas. “Feliz *imago*”, explica la editora, de una nueva condición o identidad latinoamericana, y en cualquier caso signo cierto (o cierto signo) de su “simbiosis cultural”; con estos ángeles maraqueros “hemos querido expresar la ambigüedad, atracción, enigma, paradoja, apropiación y metamorfosis que encierra el barroco latinoamericano”. Y si en Carpentier el libro encuentra un título y una génesis y genealogía posibles, los ensayos allí reunidos fundan y en buena medida fundamentan sus ideas y recorridos en Severo Sarduy y Néstor Perlongher, algunos de cuyos textos –a lo largo de *Ángeles maraqueros*– alcanzan a leerse, si afiligranados en las citas, casi completos. Y ese origen literariamente vario pero históricamente preciso explica también el carácter trans-patrimonial que adquiere el barroco en *Ángeles maraqueros*, donde todo lo que signa el barroco y sus neo-grafías, todo lo barroco de sus cartograffas (sus objetos y obsesiones, sus conceptos y transiciones) desborda siempre la definición de un “patrimonio barroco” que *bien mirado* (como decía sor Juana) es patrimonio de todo el arte o (como quería Borges) de toda etapa final de un arte, de toda la literatura latinoamericana o (como murmura Carrera) de toda “voluntad de ensayar la crónica de un sujeto siempre interrumpido”. Del texto por proliferación al sujeto por anulación, el barroco apátrida o migrante de *Ángeles maraqueros* hace suelo en la lengua y más aún en la escritura, en sus grafías o matices y en sus modulaciones o estrategias. En ese corpus geopolítico, una poesía de la acción hace su puesta, apuesta.

*

Es(t)ética. Performance del estilo, danza del corpus barroco, los ensayos de *Ángeles maraqueros* finalmente dejan escuchar –como un bajo continuo– que toda estética es una ética, que toda forma de escribir es una manera de ser, y una estrategia para estar (presente), y continuar: per-vivencia, una experiencia a través de. El barroco, sus estrategias y matices: es una ética es una ética es una ética. Sagrada familia. Desacraliza el barroco –se escucha en *Ángeles maraqueros*– los estilos oficiales, el buen decir. Rebeldes los neobarro-c-s-ch-os resisten y resienten, pues –se oye en *Ángeles maraqueros*– son un sentimiento común, el sentimiento común de una época o un arte, el de la contraconquista de ayer que hoy, quizás, sea el de una re-conquista, la re-conquista de una idiosincrasia: demos-gracia (comenta Lemebel). Conjunto de problemas, tan vitales como urgentes, el barroco –alcanza a oírse en *Ángeles maraqueros*– quizás sea menos un método de análisis que una puesta en acto o un acto a punto –siempre– de descomponerse. La punta de un acto. Un punto. Y aparte un canto.

*

Cronotopía. Agrupados en 4 secciones histórico-geográficas, escriben en *Ángeles maraquetos*: Ángeles Mateo del Pino, Roberto Echavarren, Mario Cámara, José Ismael Gutiérrez, Nanne Timmer, Jorge Chen Sham, Paula Siganevich, Enrique Foffani, Jimena Néspolo, Fernando Moreno, Macarena Areco Morales, Zenaida Suárez M., María A. Semilla Durán, Javier Bello, Gloria L. Godínes Rivas, Nieves Pascual Soler y José Rodríguez Herrera.

Facundo Ruiz

* Masiello, Francine. *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, UNR Editora, Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2013, 320 p.

¿Cómo pensamos la poesía a través de las herramientas de trabajo del poeta? ¿Cuál es el efecto de la voz imaginada cuando experimentamos aquella conexión entre lo dispuesto como palabra en la página y lo que llega al cuerpo?: algunas de las preguntas que Francine Masiello instala en este volumen de ensayos. Presentadas por su autora como un abordaje materialista o una fenomenología del poema y de la obra de ficción (2013: 12), sus indagaciones se posicionan sobre todo en el ámbito de la lectura entendida como contacto y compromiso corporal. La certeza de la cual parte –acerca de que la literatura nos atraviesa– la conduce hacia cuestiones de ética y responsabilidad: a largo plazo, quien lee se relaciona, considera y experimenta al otro en el ritmo de lo social.

De los doce capítulos precedidos por una introducción, nueve tienen su germen en artículos o ponencias publicados entre los años 2005 a 2010, y los tres capítulos inéditos hasta este volumen corresponden a conferencias brindadas en 2009 y 2010. El abordaje de poemas y de las voces recurrentes de las denominadas poesía argentina de los 80 y de los 90 cobra especial importancia en relación con las obras narrativas analizadas y los poetas chilenos seleccionados. “Poesía, sensación y ritmo”, segundo capítulo, contiene una de las claves de lectura: el poema leído como literatura menor, especie de caja de resonancia que induce al lector a tocar y asumir los cuerpos y sonidos contenidos allí (2013: 56); acaso una forma de dispositivo político de enunciación que caracteriza toda literatura menor (Deleuze-Guattari 1985).

Bajo la premisa de la escucha como situación de percepción sensorial que genera conexiones y malentendidos, el primer ensayo del volumen, “Las poéticas de la voz (Leónidas Lamborghini)”, explora las dimensiones del ritmo, acento y oído. El intercambio de voces y la inscripción de lo popular en la tradición letrada develan una memoria física de la poesía más que intelectual: recordamos, sobre todo, el impacto del sonido y su eco. En la misma línea de lectura acerca de las múltiples relaciones entre la tradición y las voces populares, los apartados “Tiempo y respiración (notas sobre los poetas argentinos actuales)”, “Para leer lo popular: sonido, voz, contacto” y “En el borde del cráter (sobre la generación del 90 en Argentina)” contienen análisis sobre las modulaciones de las voces imbricadas en el poema y sus efectos. El primero visualiza dos fenómenos en la poesía de los 80 y los 90: la transformación de una tradición popular y la cultura de masas por un lado y, por otro, la insistencia en subrayar una intimidad de la voz. ¿Qué une a los poetas de ambas generaciones?, ¿cuáles son los modos en que enfrentan la realidad circundante y experimentan el ritmo y la voz?, se pregunta la autora. El hilo constante que une a ambos radica en la evocación de la materialidad del sonido. En los capítulos nueve y doce, la dimensión de escucha e incorporación de voces se relaciona con tópicos como la crisis argentina del año 2001 que marca, según Masiello, una nueva literatura, *remake* del conflicto decimonónico de civilización y barbarie. La poesía de los 90 no comparte la inquietud por la identidad de la generación anterior y supera el trabajo del duelo proporcionando otra versión de la historia y de la política.

Otra línea atisbada en el volumen se relaciona con el tema del referente, en especial el cuarto y séptimo apartado: “La naturaleza del poema (de Mistral a Padeletti)” y “Fugacidad y sombra (la obra de Luisa Futoransky)”, respectivamente. Futoransky construye una

geografía poética imaginaria cuyos vínculos entre lo acústico y el desplazamiento del sujeto poético se resuelven, en última instancia, en la defensa de una comunidad de voces. Los abordajes que van desde Gabriela Mistral a Hugo Padeletti se concentran en poetas que persisten en la defensa de la comarca cuya naturaleza ofrece la reivindicación de lo estable. Las insoslayables reflexiones sobre el paisaje de Juan L. Ortiz preludian las indagaciones sobre Joaquín Giannuzzi, Soledad Fariña, Eugenia Brito, Diana Bellessi y el mencionado Padeletti. ¿Cómo pensar la naturaleza en o del poema más allá de la dicotomía universal – local y de la idea del paisaje americano como conflicto (Montaldo 1993)? son preguntas subyacentes.

En cuanto al vínculo entre poesía y referente histórico, “Poesía y ética” aborda el imperativo en la poesía argentina de relacionarla con la política o con un referente histórico. Masiello desplaza el eje mimético para posicionarse en el análisis de ritmo, sonoridades y formas sensuales que le permiten pensar una dimensión política y localizar una instancia ética a partir de poemas de Mercedes Roffé cuyas negociaciones en torno de opciones formales, rítmicas y léxicas generan “una política entre oyentes” (140). Si bien no hay mimesis histórica, cierta poesía recupera una crisis que implosiona en su interior. En “Cuerpo y catástrofe”, anteúltimo apartado, Masiello destaca aquella literatura cuyo tratamiento del cuerpo-carne señala el vaciamiento de las formas culturales que dejan desprotegido el cuerpo humano. La catástrofe como situación de crisis implica una reflexión sobre lo corporal y su relación con el evento, por ejemplo la crisis del neoliberalismo. Sin embargo, no toda ficción que absorbe una crisis propone zombis, aclara Masiello, pues estamos en la época del tacto: queremos palpar al otro tal como sucede en la obra de Roberto Bolaño y Diamela Eltit. El apartado “Género, secreto y traducción (Joyce en Buenos Aires)”, si bien inquiriere la ligazón entre secreto, sexualidad y traducción a partir de Manuel Puig, María Moreno y Sylvia Molloy, evidencia que toda escritura es una especie de confusión en lengua extranjera. Leído en consonancia con los otros ensayos podríamos decir que ya sea la multiplicidad de lo audible, la naturaleza como gramática o la crisis social como evento, lo anudado en el poema –y el poema mismo– resulta una escritura cuyo plus es algo irreconocible. Lo intraducible y palpable que el lector experimenta, quizá de manera más abarcadora, a partir del fenómeno de mercado vigente en la Argentina actual: la edición de obras completas o reunidas abordado en el tercer capítulo del volumen, “Obrar y reunir”, sobre la obra completa de Amelia Biagioni y la poesía reunida de Diana Bellessi.

Para finalizar, me interesa detenerme en algunos aspectos del décimo capítulo “Norte y sur de la poesía”. Masiello abre el corpus consagrado por cierta crítica que atiende solamente a la producción metropolitana de la poesía del sur patagónico. La mención de autores como Elicura Chihuailaf y el análisis de la poesía de Clemente Riedemann, entre otros, le permiten sondear una voz poética que persiste en la hibridez contradictoria de las lenguas –mapuche, alemana, inglesa y castellana– al mismo tiempo que se desplaza entre el etnógrafo (Cfr. Rama 1987) y el traductor. ¿Cómo no construir los propios monstruos? se pregunta Masiello por boca de los poetas. Si el norte impone todavía la escritura sintáctica y el poder de la ley a partir de la cual se traduce, el sur ofrece la materia cruda de la lengua yuxtapuesta.

El desafío de apertura no reside solo en la advertencia de una construcción imperial de la Patagonia –reflexionada en el panorama de la literatura patagónica actual desde principios de los 80 por intelectuales y poetas residentes en la región (Cfr. Julio Leite, Graciela Cros, Sergio Mansilla Torres, Yanko Gonzalez, Laura Pollastri, Gabriela Espinosa, por nombrar algunos poetas y estudiosos). El hecho de visualizar cierto redescubrimiento del sur ‘tan de moda en nuestros días’ (Masiello 2013: 253) como coincidencia con un proyecto cultural-literario –que ofrece como mercancía lo popular rescatado a partir de la crisis de 2001 en Buenos Aires– invita a Masiello a construir el extremo del continente como espacio contestatario y resistente a la traducción. En este sentido, aporta a la ‘maquinaria significativa sur’ –o “conjunto de predicaciones que se colorean según quién y cómo [el sur] sea pronunciado” (Pollastri 2011)– la idea de que algunos de los temas desarrollados en el volumen –la otredad, la babel de voces y lenguas, entre otros– se hallan condensados en esta poesía. Una mayor complejidad podría aportar la obra escrita

en *mapuchezungun* y español de Chihuailaf –de quien incorpora el fragmento de un poema que integra la antología *Úl, four Mapuche poets, An Anthology* (Cecilia Vicuña 1998). En consonancia con la propuesta de lectura y escucha de Masiello, resulta necesario pensar las imposiciones sintácticas del norte y su relación con problemáticas, en principio, del ámbito regional y nacional: por ejemplo, aquellas en que la boca mapuche resulta una boca terrorista (Cfr. Ley antiterrorista Nro. 18.314 del Estado Chileno). Los compromisos corporales generados por cierta poesía del sur, tanto por parte de los escritores como por parte de los lectores, se traman desde la oralidad y en la huella de la escritura desafiando los modos en que venimos construyendo un pensamiento crítico.

Silvia Mellado

* Teresa Basile y Nancy Calomarde (compiladoras). *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...* Buenos Aires: Corregidor, 2013, 480 p.

¿Cómo leemos a Lezama Lima hoy? ¿De qué modo este escritor y sus lecturas intervienen en debates centrales del campo literario latinoamericano? ¿Qué sucede con los procesos de canonización y exclusión llevados a cabo por la crítica? ¿Cómo abordar una obra vasta y compleja como la de José Lezama Lima, que ocupa un espacio a la vez central y polémico no sólo en el campo literario cubano, sino también en el latinoamericano? Son sólo algunos de los interrogantes que plantea *Lezama Lima: Orígenes, revolución y después...* a través de un inteligente entramado de textos críticos compilados por dos especialistas como Teresa Basile y Nancy Calomarde.

El estudio introductorio del volumen a cargo de las compiladoras es una exhaustiva puesta al día del estado de la cuestión respecto de los estudios críticos, las lecturas, las polémicas en torno a la obra de Lezama. Hay también allí una profunda reflexión sobre el conjunto de los artículos, que, en diálogo, construyen un entramado de voces no siempre armónicas. Al respecto, podemos observar de qué forma se han marcado las condiciones de legibilidad de la obra, sobre todo a partir de las lecturas críticas de otro originista, Cintio Vitier, que durante cincuenta años realizó una cantidad de operaciones tendientes a traducir la poética lezamiana a un sistema nacional, presentándolo como el más cubano de los escritores modernos. A modo de contrapunto, Severo Sarduy desarma el andamiaje crítico de Vitier, abriendo la posibilidad de otras lecturas cuyas resonancias se materializan no sólo en Cuba, sino también en el cono sur, en la obra de escritores como Perlongher, Lamborghini y Lemebel, que se proclaman herederos de esta poética. En Cuba, a partir de los convulsionados años noventa en los que el derrumbe estrepitoso del campo socialista y sus conocidas consecuencias (el llamado “período especial”) se genera una nueva apertura en la lectura del canon. Lo marginal, la valoración de la autonomía del arte, las teorías *queer*, el discurso gay, cobran centralidad y son especialmente releídas y valoradas las propuestas de José Lezama Lima y de Virgilio Piñera, ambos víctimas de la censura de la política cultural de la isla.

Los cinco artículos organizados en la primera parte del libro bajo el título “Interpelaciones al canon lezamiano” se ocupan de revisar algunas operaciones de la crítica que a lo largo de cincuenta años ha construido una episteme poética lezamiana. El primero de ellos, a cargo de Remedios Mataix, cuestiona la interpretación que realizó Vitier sobre la obra de Lezama negando las vinculaciones estéticas con autores como Zequeira y Arango, Julián del Casal y Virgilio Piñera. Ella afirma que es posible leer en *Fragmentos a su imán*, una atmósfera de pesadilla que emparenta al autor con Virgilio Piñera y su “desasosiego insular”, y a su vez adelanta orientaciones más recientes en la poesía cubana en la que la insularidad aparece como sema negativo que escenifica el “cansancio del sujeto”. También Francisco Morán (“Ansias de aniquilarme sólo siento...”) cuyo artículo recupera desde el título la presencia de Julián del Casal en la poética lezamiana, sostiene que tanto Lezama como Piñera sintieron fascinación por del Casal y que los múltiples homenajes que le han rendido (la presencia de Julián del Casal en Lezama está trabajada en detalle en su trabajo) se inscriben en lo que él denomina “ética de la resistencia”. Por su parte, José Luis

Arcos, rescata en *Oppiano Licario* la mirada homosexual que Vitier negó en su lectura, y propone estudiar en este mismo sentido y a fondo la relación entre esta última novela y *Fragmentos...*, los poemas póstumos. Otro de los especialistas, César Salgado, coincide en impugnar la propuesta de Vitier que sugiere leer como textos gemélicos y simultáneos *Oppiano Licario* y el asalto al cuartel Moncada. Por el contrario, Salgado recomienda leer allí la problematización que Lezama hace del metarrelato de la revolución como cumplimiento de lo cubano y lo martiano. Por su parte, Jaime Rodríguez Matos cuestiona las lecturas postmodernas que a partir de los años noventa se vienen realizando sobre la obra lezamiana y desafía a la crítica a volver a leer al escritor desde posiciones superadoras de las que se han forjado en los últimos cincuenta años.

“Intersecciones barrocas” es el título que, en segundo término, contiene dos artículos, los de Olga Beatriz Santiago y Rubén Ríos Ávila respectivamente. Estos estudios presentan y trabajan las filiaciones entre las poéticas de Góngora y Lezama, a partir de la lectura original que el cubano realiza del maestro español. A ambos se suma, en el segundo trabajo, al poeta argentino Néstor Perlongher. Definido por Ríos Ávila “como constante línea de fuga, un proceso continuo de desterritorialización”, el barroco es la estética que los une desde perspectivas singulares visibles en sus exposiciones.

En “Lezama Lima conversa”, el tercer eje que organiza el volumen, encontramos un exquisito trabajo de Nancy Calomarde que sugiere, entre otras cosas, buscar en el texto que reproduce el famoso Coloquio entre José Lezama Lima y Juan Ramón Jiménez en 1938, nada menos que la clave del protoprograma origenista que “reinventa las variaciones de escribir y leer desde la insula como sinécdoque del aporte a Occidente”. Allí, afirma la autora, se fijan los tópicos y la retórica que Lezama construye en su revista. Calomarde presta especial atención a la noción de “insularismo” como tópico geocultural que también recupera el texto de Jorge Marturano quien afirma que Lezama, lejos de pensarlo en clave de obstáculo, presenta en el insularismo la base de una teoría de identidad cultural que percibe de forma positiva su condición. Rafael Castillo Quesada, por su parte, resalta lo que llama “poética del pensamiento hablado” como rasgo fundamental del Coloquio. Cierra esta tercera parte la lúcida exposición de Graciela Salto, que ilumina el uso de variedades coloquiales de la lengua por parte del escritor recuperados en la lectura de Margarita Mateo Palmer y de otros escritores que discuten el legado de *Orígenes* y posibilitan la renovación de los estudios sobre su obra.

Otra serie, agrupada en “La Habana de Lezama Lima”, hace foco en los vínculos entre ciudad y literatura en la propuesta del cubano. Carolina Toledo reflexiona sobre la preocupación del escritor por hallar los rasgos de lo universal en lo local, así como su tendencia a proponer la religación entre lo humano y lo divino por medio de una resacralización del ámbito ciudadano. Es notable el trabajo de Ma. Guadalupe Silva que se detiene en la figura de un Lezama cronista que se resiste a la masividad, fragmentación y transitoriedad de lo moderno y recupera los rasgos del discurso latinoamericanista de José Martí. Silva establece a partir de esta lectura los vínculos posibles entre ciudad y literatura en la poética lezamiana, afirmando que ambos se contraponen a los principios de funcionalidad capitalista. Teresa Basile propone a su vez que el sujeto metafórico funciona interviniendo la novedad del objeto de la crónica. Se detiene, además, en la categoría de “cronicón” que define como una arqueología del pasado del objeto que le da a su vez nueva vida. Andando el tiempo La Habana, afirma la autora, será reconfigurada de modo singular desde una nueva mirada en las propuestas de Ponte y Pedro Juan Gutiérrez.

Resulta muy interesante cómo en “Lezama Lima en la revolución cubana”, los trabajos de Rafael Rojas y María Marta Luján abordan desde distinta óptica el peso del acontecimiento revolucionario en la producción del escritor. Por su parte, Rojas remarca la contradicción entre el reconocimiento que México le otorgó a Lezama mientras que era prohibido y censurado en Cuba debido a su creencia en la autonomía del arte, su catolicismo y su homosexualidad. Mientras que María Marta Luján explora en la poética del escritor los rasgos del “acontecimiento revolucionario” como espacio de posibilidades infinitas.

Los estudios restantes están reunidos en “Escrituras privadas, diario y epistolarios”. Allí Dalmagro focaliza las representaciones del yo del propio Lezama, mientras que Iriarte trabaja con la intensa correspondencia que este mantuvo con José Rodríguez Feo (otra

figura fundamental de la cultura cubana) y Susana Gómez observa cómo el tópico de la insularidad es recurrente en el intercambio epistolar entre Lezama y Cortázar a la vez que reflexiona, a partir del mismo, sobre la historia discursiva de las políticas de escritura que marcaron una época, a propósito de la lectura que Cortázar hace de *Paradiso* y que aparece en la correspondencia.

Por último, en “La poesía de Lezama Lima” cabe destacar el exhaustivo estudio de Juan Pablo Lupi a propósito de “X y XX”, según él uno de los textos más audaces del escritor que permite, a su vez, reconstruir un mapa de las lecturas que hizo Lezama en los años formativos de su carrera intelectual. El concepto de insularismo vuelve a aparecer allí y a ocupar un espacio central en su propuesta. Por su parte, Ivette Fuentes de la Paz, se detiene en la recurrencia de la luz como sentido epifánico de la realidad que imprimen en la obra de Lezama tanto las influencias de Zambrano y de Juan Ramón Jiménez como la mística poética de Santa Teresa y San Juan de la Cruz.

Con trabajos que focalizan distintos aspectos de la propuesta estética del escritor cubano desde perspectivas heterogéneas, este libro logra una interesantísima puesta en diálogo (no exenta de polémicas y cuestionamientos) entre los especialistas más destacados en la obra de Lezama Lima, y los lectores. Su publicación a cargo de la editorial Corregidor, contribuye invitando a volver a leerlo, a la vez que a visibilizar el enorme edificio crítico que instituyeron los estudios literarios latinoamericanos en torno a su poética, proponiendo, a su vez, nuevos abordajes.

Ana Eichenbronner

* Lucio V. Mansilla. *Diario de viaje a Oriente (1850-51) y otras crónicas del viaje oriental*. Edición, introducción y notas de María Rosa Lojo (dirección) con la colaboración de Marina Guidotti (asistente de dirección), María Laura Pérez Gras y Victoria Cohen Imach. Buenos Aires: Corregidor, Colección EALA Siglos XIX y XX, 2012, 372 p.

A fines de agosto de 1850, con tan sólo dieciocho años, el autor de *Una excursión a los Indios Ranqueles*, se embarcó rumbo a la India por disposición paterna. La primera página de la transcripción de su diario se inicia con estas sugerentes palabras destinadas a su padre: “Mi querido Tatita: No solo por cumplir con una recomendación de Ud. y llenar un deber, como es, pasar mis horas de ocio en algún egercicio agradable é instructivo es que me propuse llevar un diario durante mis viajes; sino la idea de yo mismo tener algun dia una memoria de ellas mas positiva é indeleble que la que puedo conservar en mi imaginación.”(275) Lo significativo de esta dedicatoria reside en la voluntad del escritor de preservar del olvido las impresiones vividas, como si de algún modo intuyera que esas experiencias serían evocadas en el futuro y cimentarían su modo original de percibir el mundo captando la cultura del otro.

En la “Introducción” a la publicación de los manuscritos inéditos del “Diario de Viaje a Oriente”, la Dra. María Rosa Lojo nos cuenta que el Gral. Mansilla, uno de los héroes de la Vuelta de Obligado, había decidido que su hijo realizara ese viaje, con el pretexto “oficial” de que efectuara una serie de negocios familiares pero cuyo verdadero propósito era que, mediante ese alejamiento de la patria, el joven adolescente se encarrilara. Por ese entonces, Lucio Victorio ya tenía en su haber algunas conductas inapropiadas que preocupaban a su progenitor: no sólo había intentado fugarse a Montevideo con una modista francesa de la cual había quedado prendado, sino que además – y esta es la razón del viaje que el propio Mansilla explicitaría muchos años después en su *causerie ¿Por qué...?-,* una mañana, durante las horas en las que debía estar en el saladero trabajando, fue *pillado* por el *autor de sus días* en la cama, leyendo nada menos que el *Contrato Social* de Rousseau, lectura *peligrosa* y poco conveniente en los tiempos en que su tío materno, Juan Manuel de Rosas, era el gobernador de Buenos Aires. Sopesando la situación en la que se encontraba su hijo, el Gral. Mansilla “tomó la decisión de enviarlo lo más lejos posible, con la esperanza de que regresara saciado de conocimiento y con una buena predisposición para el trabajo” (53).

El viaje iniciático de Lucio V. Mansilla es atípico porque su primer destino no fue, como el de otros escritores, la prestigiosa Europa, sino que su desembarco y primera estadía se efectuó en Calcuta, una ciudad del Oriente asiático. Recién después de su paso por la India y Egipto, el joven escritor visitó las ciudades europeas. Este insólito viaje, que duró aproximadamente un año y medio, abruptamente se interrumpió por los rumores acerca de la probable caída de Rosas y los temores del joven escritor acerca del futuro de su familia.

Durante muchos años, la crítica especializada en la obra del autor de las *Causeries del Jueves*, consideró que los manuscritos del exótico trayecto que Mansilla realizó en su juventud estaban extraviados. La primera referencia acerca de la existencia de este diario apareció en 1864, en la *Revista de Buenos Aires*, donde el autor publicó sus *Recuerdos de Egipto*. Allí se refería al diario en los siguientes términos: “Han pasado doce años, y he perdido mis libros y mi cartera de viaje, salvando apenas algunas páginas incompletas de un diario insulso e imperfecto, como todo aquello que es obra de la juventud, - de la juventud sud americana sobre todo, - que sin estar preparada por el estudio y la instrucción lánzase prematuramente á correr el mundo” (345).

Casi ciento cincuenta años después de esta primera revelación de su existencia, en el año 2012, los manuscritos inéditos del diario de viaje a Oriente de Mansilla – el diario original y la transcripción mejorada y trunca que el joven escritor realizó con el objeto de dedicársela a su padre – junto a otras dos crónicas, difundidas en distintas revistas culturales a mediados del siglo XIX, y en las cuales el autor rememora ese viaje a Oriente – “De Adén a Suez” (1855) y “Recuerdos de Egipto” (1864)–, son publicadas en una edición crítica por la editorial Corregidor, gracias a una serie encadenada de sucesos que llegaron a buen puerto: el tataranieta del escritor decimonónico, el escribano Luis Bollaert, fue quien encontró los manuscritos del “Diario de viajes a Oriente” en el desván de la casa de su madre y, pronto, se contactó con la Dra. María Rosa Lojo, a quien ya conocía por sus trabajos críticos y literarios sobre la obra de los hermanos Mansilla. La escritora y especialista en literatura argentina del siglo XIX rápidamente advirtió el valor documental del manuscrito y consideró que era apto para su publicación en la colección que ella misma dirige: *Ediciones Académicas de Literatura Argentina, Siglos XIX y XX*.

La edición crítica de los textos mencionados del viaje oriental de Lucio V. Mansilla cuenta con una erudita introducción, mapas del trayecto efectuado por el joven escritor, fotografías y un importante conjunto de notas geográficas, históricas, biográficas y de referencia cultural, todo lo cual resulta de gran utilidad y guía no sólo para lectores especializados en la literatura argentina del siglo XIX sino también para lectores cultos pero no versados en el tema. Por su parte, la transcripción de los manuscritos respetando la ortografía original, la reproducción facsimilar de algunas de sus hojas y el significativo conjunto de notas lingüísticas - en las cuales, por un lado, se apunta qué frases o palabras fueron tachadas y enmendadas y, por el otro, se señalan acepciones de vocablos específicos- constituyen un valioso aporte para los estudios filológicos. De esta forma, y siguiendo la política de la mencionada colección EALA, se pretende ampliar el público lector hacia un sector especializado en el área de manuscritos y crítica genética. Esta ardua labor fue efectuada por la Dra. Lojo, directora de la edición, y su equipo de colaboradoras conformado por la Dra. Marina Guidotti quien, a su vez, ofició como asistente de dirección, la Lic. María Laura Pérez Gras y la Dra. Victoria Cohen Imach. También colaboró como asesora externa la Dra. Elizabeth Rigatuso.

El manuscrito original del viaje oriental de Lucio V. Mansilla - denominado en la edición crítica como “manuscrito horizontal o apaisado” por la disposición con la cual se utilizó la hoja-, está formado por 250 folios, en los cuales el joven escritor diariamente expresó sus vivencias desde el momento que se embarcó en Buenos Aires rumbo a Calcuta un 25 de agosto de 1850 hasta el 19 de abril de 1851, cuando interrumpió su escritura en su visita a Florencia. El Diario del viaje está incompleto pues “se sabe que el periplo por Europa no terminó allí. En su *Entre-nos. Causeries del Jueves* nos habla de que después de Italia pasó por París, Londres, Edimburgo, y regresó a la capital británica en busca de tranquilidad.” (14) A su vez, el denominado “manuscrito vertical” en el cual Lucio V. Mansilla transcribe el diario para su padre, se interrumpe el día 31 de octubre, antes del desembarco en Calcuta.

Durante los tres meses que dura el viaje en barco, el relato diario del joven Mansilla se detiene en una serie de temas que monótonamente se reiteran: sus añoranzas (sus padres, su patria y su lengua), recuerdos que suelen ir acompañados de un sentimiento religioso; su malestar físico debido al movimiento de la embarcación; las largas horas de lectura y el estudio del idioma inglés por la mañana. Muchas veces intercala observaciones sobre la naturaleza, en forma de una reflexión sobre su vínculo con el arte o bien de una minuciosa descripción del objeto percibido. Luego del cruce del océano y su desembarco en Calcuta, Mansilla escribe sobre su encuentro con “tía Nieves” y su vida social en la exótica ciudad. Más adelante, alude a su recorrido por el interior de la India, su travesía por el Mar Rojo, las caravanas hasta el Cairo, las visitas a las pirámides y, finalmente, su paso por algunas de las principales ciudades italianas. En Florencia, como anteriormente se ha mencionado, la escritura se interrumpe y no da cuenta de cómo continúa su trayecto por Europa.

El valor de los manuscritos publicados en esta edición crítica es, tal como se indica en la “Introducción”, específicamente documental y pretextual. Estos documentos inauguran dentro de las letras argentinas una zona discursiva nueva, la del viaje a Oriente y, al mismo tiempo, constituyen “el primer paso en la vida literaria de Mansilla” (67). En este sentido, los manuscritos del diario de viaje del joven autor proporcionan “la matriz de su imaginación literaria [...] la llave genética de su escritura” (13).

Por lo que antecede, la edición crítica al diario de viaje y las crónicas orientales constituye, indudablemente, un inestimable aporte a los estudios de la literatura nacional.

María Florencia Buret

* Olga Beatriz Santiago. *Don Luis José de Tejada y Guzmán. Peregrino y ciudadano*. Buenos Aires: Biblos, 2011, 369 p.

Las características particulares del texto de Don Luis José de Tejada y Guzmán lo han hecho tan meritorio como para haber sido señalado por la crítica como “obra inaugural de la literatura argentina y única expresión literaria del Barroco en esta zona del territorio americano” (15). Constituye, por lo tanto, y sin duda alguna, un desafío particular para su abordaje, máxime si se pretende hacer una lectura renovadora que ponga el foco de atención en aspectos no mirados aun. Palabras más, palabras menos, este es el modo que prefirió usar Teresa Mozejko para comenzar el prólogo al libro *Don Luis José de Tejada y Guzmán. Peregrino y ciudadano* de Olga Santiago y que hago propio en tanto es, probablemente, la síntesis que caracteriza con mayor justicia el trabajo.

El libro de Santiago está organizado en dos partes claramente definidas que refieren a las condiciones de producción, en el caso de la primera y al análisis pormenorizado de su enunciado, en la segunda. Esta última lleva por nombre *Libro de varios tratados y noticias* en función de que el análisis fue realizado siguiendo una de las varias ediciones del texto de Tejada y Guzmán, en este caso, preparada por Jorge Furt y estrictamente ajustada al código original, que apareció por primera vez en el año 1947 y fue reeditada en 1980. Este acercamiento al texto completo del manuscrito es justificado por Santiago en virtud de la coherencia que la obra de Tejada y Guzmán muestra en su organización ya que, según la investigadora “su enunciado constituye un todo orgánico, integrado por partes rigurosamente ordenadas e interrelacionadas cuya interpretación requiere una lectura del texto en toda su extensión” (15). Se trata, pues, de un enunciado que respeta la forma de un rosario y en el que el sujeto de la enunciación se presenta en la figura de un peregrino, según la opinión generalizada a la que hace referencia Santiago y de la que trata de poner distancia crítica con el fin de proponer una mirada renovadora.

En este sentido, Santiago se propone analizar el texto atendiendo no solo al carácter religioso, que han coincidido en señalar los trabajos críticos anteriores, sino también al aspecto cívico que se pone en evidencia mediante el estudio minucioso de las condiciones sociales en que fue producido, pero, especialmente, de la situación de deshonra por la que

atraviesa Tejeda y Guzmán en el momento de su escritura. Este nuevo abordaje implica, según Santiago, leer detrás de la aparente heterogeneidad del texto para encontrar las numerosas marcas del enunciado que revelan la presencia de una “dimensión cívico-social en la obra en la cual el sujeto de la enunciación se presenta como vecino” por lo que “cada parte [...] genera la posibilidad de ser leída en el doble registro religioso y cívico” (16).

Con el fin de llevar adelante su propuesta, Santiago inscribe su abordaje en las revisiones críticas acerca del barroco colonial que articulan el análisis de los procesos histórico-sociales con el trabajo en torno a las formas y los sentidos ideológicos. Así, la autora se concentra especialmente en los distintos modos que asume la voz de la enunciación y, a partir de ellos, establece un recorrido por las etapas de la vida social de Tejeda y Guzmán al mismo tiempo que da cuenta de los modelos textuales en lo que esas circunstancias son plasmadas por la escritura. En tal sentido, el relato autobiográfico que se construye en la coincidencia entre el enunciador y el personaje principal con el autor de la obra le permite al enunciador contar la historia de su pasado a través de la figura de un pecador que, entre la prédica y la confesión, da lugar a la historia del peregrino en tanto vecino cordobés.

Esta figura del peregrino como ciudadano se revela, según Santiago, mediante un procedimiento análogo a los juegos de la anamorfosis propios del arte barroco que pone en un aparente plano principal el aspecto religioso. Es decir, opera, en este caso, una mirada, en algún sentido estrábica, que “requiere cambiar el punto de observación en el examen del enunciado y atender a las referencias que indirectamente dan cuenta de la formación intelectual del yo, sus cargos civiles y militares, sus servicios a la Iglesia y las que conciernen a la familia histórica” (92). De tal modo, se vislumbra en la escritura una preocupación por la honra del sujeto de la enunciación que pone en juego una serie de estrategias textuales mediante las cuales se pretende jerarquizar socialmente al yo y a su familia. Asumir esta nueva perspectiva y revelar el procedimiento que inserta la obra en el marco de las textualidades barrocas nos permite comprender que las dos formas de enunciador presentes en el texto –el pecador y el fraile– “son figurativizaciones de diferentes estados del alma de un mismo yo autobiográfico en tiempos distintos” (80) que dan presencia a dos discursos –el cívico y el confesional, respectivamente– como partes de una única historia personal.

Dicho de otra manera, Don Luis Tejeda y Guzmán asume la escritura como una estrategia para recuperar el honor perdido por los acontecimientos de los últimos años y lo hace mediante esta doble vertiente cívica y religiosa construida en torno a un enunciador en primera persona que reconoce dos enunciatarios posibles entre los cuales fluctúa: uno divino y el otro humano. Este desdoblamiento, por su parte, configura dos etapas en el peregrinaje del yo, que corresponden a los momentos clave de su vida. Por un lado, hay una referencia al pasado de su historia, su tiempo de la caída, “su salida de Dios”; por el otro, se constituye el presente en el que “el sujeto regresa arrepentido a la patria celestial” (83). Así, la obra se instituye en una forma artística propicia para representar el camino de ascensión a Dios y proponer modelos de virtud cristiana a partir de un recorrido que retoma la propia historia de pecador convertido. Según las conclusiones de Santiago, la obra revela “entre los pliegues barrocos de una autobiografía espiritual” y cívica “Un hombre que, en los últimos años de su vida, se muestra en su escritura inquieto por la gloria celestial sin conseguir renunciar a la terrenal, en una dramática tensión entre la fe y el honor” (338).

Así, el trabajo riguroso de Santiago pone nuevamente en discusión un texto del cual la crítica ya se ha ocupado. Pero lo hace renovando la perspectiva de análisis y, en consecuencia, enriqueciendo no solo la interpretación sobre este texto en particular sino, más aún, el campo de la crítica literaria, en tanto da cuenta de las inagotables posibilidades y formas de mirar que el volver a mirar –permítaseme la redundancia– ofrece para el abordaje de una problemática particular del campo de la cultura.

Sonia Alejandra Bertón

*Pablo de Rokha, *Acero de invierno*. Santiago de Chile: Editorial Multitud, 2011, 101 p.

“es una figura mayor, pero con muchos defectos, como cada uno de nosotros”
Gonzalo Rojas

Acero de invierno es un libro que se publica en 1961, esta nueva edición forma parte de un proyecto encarado en 2010 por la Fundación de Rokha, un trabajo fundamental que busca por un lado, reeditar la obra de una suerte de titán de la poesía de esta parte del continente, un poeta de características excepcionales, y, por otro, volver a poner en circulación también la producción de la editorial que sostuvo con su trabajo diario hasta el momento de su muerte en 1968. Además de acercarnos a la obra imprescindible de Pablo de Rokha, el emprendimiento se hace cargo de un nombre singular, el de la editorial Multitud, que fue el medio de difusión y de sustento del poeta. La decisión de reflotar Multitud también pone de manifiesto una valoración del trabajo de difusión de la poesía, que fue una instancia clave del plan rokhiano. En este sentido el proyecto tiene carácter integral, amplía las posibilidades de una aproximación ceñida a la obra escrita, porque de Rokha es también ese margen, el que recorre el vendedor de libros puerta a puerta, el de la búsqueda de los caminos alternativos al mercado editorial y de los sectores dominantes del campo cultural, el de la ideología profunda sostenida en los actos mínimos. Porque en su trabajo la acción política trasciende la invectiva del verso y se aprecia en cada una de las instancias de la tarea cultural.

La edición a cargo de Galo Ghigliotto y Miguel Naranjo Ríos, bajo la dirección de Patricia Tagle de Rokha, cuenta con un estudio preliminar de Naín Nómez, valioso y necesario, por la información que aporta y por lo que propone como una primera aproximación a los textos.

Este es uno de los últimos poemarios que de Rokha publica en vida; libro atravesado por la reflexión sobre lo social como todas sus producciones, es material adecuado para adentrarse en un Chile alejado de la versión turístico- costumbrista o de las perspectivas alivianadas. Se trata de un conjunto de doce poemas, aunque la disposición del volumen original era una estructura de diez poemas flanqueados por dos textos que funcionan como homenajes, dedicados a Yuri Gagarin y a Juan de Luigi respectivamente, que aparecían en cada una de las solapas y se los puede leer como composiciones de carácter épico social, como señala Naín Nómez.

En general son textos de largo aliento, en los que se entranan tópicos heterogéneos, regidos por una lógica que se presenta uniforme a partir de la enunciación de formatos centrales como la oda, la elegía, la epopeya, el canto, la épica, el epitafio, o complementarios como el colofón, y bajo esa condición, diseñan la arquitectura del poemario como un grupo de cantos y de discursos que van de los tonos mayores a los menores y abren la posibilidad para que en ese espacio se instalen en un mismo nivel el hombre universal, el hombre nuevo que perfila en Yuri Gagarin, la mujer única, individual y ausente en la figura de Winétt, los socialismos emergentes, la angustia existencial del poeta, los analfabetos, las comidas populares.

Como en buena parte de la poesía de Pablo de Rokha, en este libro el lenguaje se labra en torno a una fuerte matriz apelativa con la constancia de una voz potente que alienta y se impone con el vaticinio certero; en esa condición, la palabra sobreviene instrumento que rápidamente se convierte en elemento de ataque, en juicio, que puede asumir modulaciones altisonantes sin titubeos. Y si esta condición no es un lastre es porque, entre otras cosas, se amalgama en formas que corresponden a un empleo intensamente chileno de la palabra, que vuelve al conjunto el resultado propio de una voz local, cargada de locuciones populares (roto, siúticos, chunchules, picantoso, conchamadros) que saben poner rumbo en un verso que se conforma extenso y tiende a lo extremo, tanto en los juegos sonoros, las rimas internas, como en el uso de la expresión imperativa.

Paralelo a este vocabulario que ancla la escritura en el terruño, una amplia constelación de nombres como Licantén, Vichuquén, Martita Palavecino, Chincolco, el “Carrera Hilton”, “Temuco y Ancol y Anchao”, el recluta Mondragón, la Froselinda de las Cármenes

Peñaloza, estrechan los temas en el espacio local y equilibran ese tono grandilocuente, mostrando una búsqueda que trasvasa la aldea y el universo, justamente en una poesía donde los nombres propios son un agente organizador, los nombres de la actualidad y de la historia, desde Yuri Gagarin en el primer poema, los nombres de la poesía y la literatura, los de la historia, de la política.

Un poema como “Rotología del poroto” se estructura en torno a formas populares de la lengua insertas en un fluir poético que no prescinde de vocablos técnicos, de la adjetivación pródiga ni de frases enfáticas; desde el título, esta conjunción aparece redimensionada en los vínculos sonoros de los vocablos, incluso tensándolos al límite de lo esperable para que cohabiten allí el *logos* enlazado a un término como *roto*, que identifica a los sectores más bajos de la sociedad, y permite indagar a lo largo del poema, tomando como materia uno de los recursos alimenticios más comunes entre las clases populares, diversos aspectos de la vida social, su historia y sus conflictos. La palabra se paladea como se degustan los platos, pero su eficacia no se agota allí, sino que en sus juegos sonoros (“el plato roto del roto nacional”) se proyecta a la evaluación de los indicadores más densos del cuerpo social, como las relaciones de poder, la explotación, las máscaras del imperialismo. El poema reedita un encuentro seguramente inaugural en la poesía chilena como el que proponía en *Epopéya de las comidas y las bebidas de Chile* donde lograba aunar la dimensión cotidiana y menor de lo culinario en los registros amplios de lo ideológico y lo político.

En torno a aspectos tan genuinos como los usos y rituales de la comida local, el dominio de las reflexiones que el poema propone se expande, para derivar a los modos del habla coloquial, a la definición de su poética, a las crisis sociales, a la historia de los movimientos revolucionarios, y la voz del poeta oficia de agente efectivo de combinación de esos niveles aparentemente heterogéneos en la lengua corriente.

“Repleto de lamentos como un tonel de vino, voy edificando en poesía social realista/ las antiguas amistosidades, los “santos” curados y los onomásticos, festejaciones/ y demoliciones/ en las que aún no rayaba la aurora continental del plato de porotos Pancho Villa/ con un par de huevazos fritos con chorizos y tocino religiosamente, a la caída del sol de/ los difuntos, agarrándonos al “potrillo” de cruda como a una inmensa tabla de salvación del mundo”.

Con imágenes heterodoxas, exuberantes, con licencias formales y libertad de vocabulario conforma la lógica de construcción del verso que se afianza en la sumatoria de elementos; complementa, añade y el verso y el poema se dilatan, los temas se superponen, se derivan, se fundan desde la conjunción de las sonoridades, para poner en evidencia una realidad que se presenta tensa, confusa y que debe someterse a crítica. Esa realidad circundante, aparece junto a un inmenso mundo interior con el que se iguala en ese laberinto de lenguaje.

En una oscilación similar funciona la apreciación de lo histórico que es una de las pretensiones fundamentales del libro. Es contenido y propósito, se instala y se mensura en y con el poema (“echemos una gran mirada de ciento cincuenta versos o milenios”), poesía y temporalidad se unen en la evaluación de los acontecimientos pasados.

“Yuri Gagarin” es un texto donde lo histórico está en la base constructiva, “Desde el origen de la gran Asia cuadrada y la Mesopotamia/(...) todos los pueblos empuñan la verdad colosal en tu destino”. El personaje, atraviesa la historia o se vuelve representación de ese largo recorrido que desde el principio de la humanidad, se proyecta firme hacia el futuro, “argonauta y astronauta a caballo en lo infinito”. Tanto el personaje como el argumento tienen que ver con el presente pero se definen en el devenir histórico y en ese movimiento proyectan conexiones que, como en los primeros versos, conjugan dimensiones donde lo singular, lo local, lo mínimo están en una misma línea con lo universal “Eres la suma rotunda del hombre de todos los tiempos,/ Yuri Gagarin,/ del hombre íntimo y del hombre cósmico, la Humanidad luchando contra la historia y dominándola” Aquí la reunión de tensiones que se percibe en su poesía, explicitada en un par de versos.

En muchos poemas regionaliza la materia, como en “Rotología del poroto”, cuando al apuntar al comienzo de la historia chilena, “el poroto de las batallas y el rotaje y el

inquilinaje, de Rodríguez y Bernardo O'Higgins", el relato histórico emerge desde un acontecimiento tan elemental y cotidiano como la comida tradicional.

Pero simultáneamente es una escritura de la actualidad porque los poemas se acercan al modo del noticiario o la revista de análisis, repasando los hechos de los últimos años donde aparecen Lumumba, la revolución cubana, el primer astronauta, la muerte de Elías Lafertte, el presente chileno.

Al evaluar sus escritos se ha hablado de desmesura, revisando este libro creo que la comodidad deseada por el lector se haya perturbada, aquí el escritor lo emplaza a leer los poemas desde la particular disposición de sus versos, con cortes imprevistos, con sangrías y espacios blancos, en cadencias prolongadas, como cuando se repasa una novela o un texto en prosa y desligarse en apariencia de las exigencias más urgentemente rítmicas del poema, oscilando entre lo narrativo y lo ensayístico, sin perder tonos expresivos urgentes, donde la imagen puede irrumpir, sorprender, violentar, en una voz que fácilmente puede hacer el recorrido de la diatriba a la angustia.

Este es un libro que vale para leer hoy a Pablo de Rokha, y poner a la luz los recursos incorporados en relación a sus preocupaciones estéticas e ideológicas, la convivencia de registros variados, la irrupción de discursos técnicos, de neologismos y regionalismos, la factibilidad de combinación de áreas de lenguaje diversas, puestos en función de variados niveles e instancias críticas de lo social, lo literario, lo política, y también para repensar el lugar de su autor en las letras latinoamericanas.

Omar Chauvié

* Georges Didi-Huberman. *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4. Paris: Les éditions de Minuit, 2012, 270 p. (*Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, trad. de Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial, 2014, 272 p.)

En cada uno de los cuatro libros que conforman la serie *L'œil de l'histoire* que viene publicando desde 2009, Georges Didi-Huberman ensaya distintas hipótesis para elaborar una crítica visual de la historia. En *Atlas ou la gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire*, 3 (Didi-Huberman 2011), no es posible soslayar en su origen, debido al lugar central que ocupa en él la concepción historiográfica de Aby Warburg, uno de sus libros importantes: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps de fantômes selon Aby Warburg* (Didi-Huberman 2002). Este nuevo episodio de la serie dialoga con aquel otro estudio clave, *Images malgré tout* (2003), con el que Didi-Huberman contribuyó a la reflexión sobre el Holocausto a través de un análisis de la relación entre imagen y experiencia concentracionaria.

La hipótesis de *Peuples exposés, peuples figurants* es una paradoja vertiginosa: pese a que en la contemporaneidad, el crecimiento cuantitativo y cualitativo de las posibilidades de representación –medios de comunicación en un estado de hiperdesarrollo descontrolado, nuevas tecnologías con un horizonte de expectativas inconmensurable– debería contribuir a su *aparición* total y, en consecuencia, a su realización definitiva como actores políticos *visibles*, los pueblos están, en cambio, *expuestos a la amenaza de su propia desaparición*. De ahí la pregunta que Didi-Huberman formula en el primer párrafo de su libro: “¿Qué hacer, qué pensar de este estado de perpetua amenaza? ¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a ellos mismos y no a su desaparición? ¿Cómo hacer para que los pueblos aparezcan?” (Didi-Huberman 2012: 11).

Que los pueblos conquisten sus propias apariciones no es una cuestión meramente estética. “Las cosas humanas [afirma Hannah Arendt, citada por el autor] ‘tienen todas en común el *aparecer* y, por lo mismo, el estar hechas para verse, oírse, tocarse, ser sentidas y degustadas’, a tal punto que se vuelve necesario decir: ‘Ser y aparecer coinciden’” (Didi-Huberman 2012: 23). Pero la reflexión de Arendt aparece después de que Didi-Huberman descubre la gravedad fenomenológica del *aparecer* en un testimonio literario sobre los campos de concentración del nazismo, el ejemplo *nec plus ultra* de un régimen basado en la desaparición de un pueblo. En las últimas palabras de *Si es un hombre*, su relato autobiográfico sobre Auschwitz, Primo Levi sugiere que ser un hombre “se limita quizás,

simplemente, a poder *esperar ver un hombre*, otro hombre, un amigo: esperar ‘volverlo a ver un día’, para que reaparezca otro día, y otro día inclusive...” (Didi-Huberman 2012: 11 [cursivas en el original]).

En esa “expectativa” por “ver a un hombre”, a un semejante, Didi-Huberman observa, retomando una reflexión de Maurice Blanchot, una responsabilidad humana: “Que los pueblos estén expuestos a desaparecer y que en ellos resista, persista pese a todo la voluntad de reaparecer [...] es lo que Maurice Blanchot denomina ‘la agobiante responsabilidad’ de cada hombre frente a la desastrosa historicidad de la especie humana entera.” (Didi-Huberman 2012: 14).

“¿Cómo hacer para que los pueblos aparezcan?”, se interroga Didi-Huberman. Y, a través de Primo Levi, también parece preguntarse: ¿cómo esperar ver a un hombre, a otro hombre, a un amigo? En la articulación de ambas preguntas *aparecería* el pueblo como resultado de un reconocimiento recíproco entre los hombres. Sin embargo, no es tan simple. Que los pueblos estén expuestos a su desaparición presume que corren el riesgo de desaparecer pero, también, de aparecer. Porque aparecen en una imagen que, al exponerlos, sin embargo, los desaparece. Con elocuencia fotográfica, Didi-Huberman distingue dos tipos de exposición que amenazan a los pueblos. Por un lado, la sub-exposición, entendida como el amordazamiento y censura de la imagen de los pueblos, que sería la forma paradigmática que adoptan los regímenes totalitarios para relacionarse con las clases populares. Por otro lado, la sobreexposición, afín a las democracias liberales, en donde los pueblos se *verían* pero sometidos a la lógica de la espectacularización. Escribe Didi-Huberman: “Los pueblos están expuestos a desaparecer porque están sub-expuestos en la sombra de su censura o, según sea el caso, pero con un resultado equivalente, sobre-expuestos en la luz de su espectacularización” (Didi-Huberman 2012: 15).

A Didi-Huberman le interesa sobre todo el segundo de estos peligros. En “la luz ennegecedora” de la espectacularización liberal, los pueblos aparecerían expuestos “fuera de foco”; borrosos y difusos como una masa sin rasgos y –conjetura clave de *Peuples exposés, peuples figurants*– *sin caras*. Y es aquí donde la pregunta de Primo Levi reaparece como amenaza de un futuro distópico *sin pueblos*. Porque ¿cómo esperar, en el futuro, reconocer a un amigo en un hombre al que no se le puede ver la cara? Didi-Huberman se pregunta: “¿Cómo serán, mañana, mirados los pueblos? ¿Cómo lo son hoy mismo? ¿Dónde quedó, por ejemplo, la tradición fotográfica ‘documental’, aquella que nos hizo accesibles las caras de los pueblos de Weimar (August Sander), de la América pobre (Walker Evans), de la París nocturna (Brossaï), o inclusive del México revolucionario (Manuel Álvarez Bravo)? ¿Nuestros pueblos de hoy en día se habrán transformado –¿pero por qué maldición de la imagen? – en pueblos sin caras?”

La propuesta radical de *Peuples exposés, peuples figurants* es pensar las estrategias mediante las cuales el pueblo podría volver a tener un rostro nítido. De las series de retratos en primer plano confeccionadas por el fotógrafo francés Philippe Bazin (fotos de arrugas hondísimas que restituyen la experiencia vivida –la historia– en las caras de viejos que esperan la muerte en un geriátrico impersonal; fotos de caras de recién nacidos, sin arrugas pero *irritadas* aún por el trabajo de parto invasivo de cualquier hospital moderno), al cuidadoso trabajo con los extras en las películas de Pier Paolo Pasolini, pasando por la imagen de cadáveres de *communards* parisinos (encargada por los verdugos para desmoralizar a los rebeldes, la foto muestra doce “retratos” de *communards* abatidos en la *Semana Sangrienta* de la Comuna, en 1871, dispuestos boca arriba en cajones abiertos, uno al lado del otro, en dos filas de seis), es el rostro plural del pueblo que, resistiéndose a las distintas estrategias de *desaparición por la imagen*, el ojo sensible de Didi-Huberman se impone, como una obligación política impostergable, resituar en el primer plano de la historia.

Enrique Schmukler

* Odette Casamayor-Cisneros. *Utopía, distopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert, 2013, 360 p.

En la configuración del espacio cultural cubano de fines del siglo XX resulta ineludible considerar el peso político y moral que significó la desarticulación del socialismo en Europa del Este y la posterior desintegración de la Unión Soviética. Este proceso indujo la sensación de pérdida de los referentes tradicionales y la desconfianza ante el futuro. Este hecho histórico vertebró *Utopía, distopía e ingravidez* ya que examina en la ficción escrita desde entonces dentro de la isla, las estrategias desplegadas por los cubanos para vencer el vacío y la deriva existenciales. ¿Hacia dónde se dirigen la nación y los cubanos cuando los pilares éticos de su existencia se resquebrajan? ¿Qué patria construir? ¿Qué “Hombre Nuevo” forjar? ¿Cuál enemigo combatir? ¿Qué continuidad puede leerse entre el hoy, el pasado y el futuro en la isla? Estas preguntas recorren el libro y las respuestas se rastrean en un corpus que incluye desde escritores recientes hasta Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Virgilio Piñera y Reinaldo Arenas. El amplio corpus evidencia que la lectura propuesta por Odette Casamayor-Cisneros rompe con el criterio generacional para, en cambio, hacer confluír analíticamente creadores de diferentes generaciones, posiciones políticas y tendencias ético-estéticas y, de esta manera, desarrollar complicados procesos de continuidad y ruptura entre los escritores del pasado y la narrativa postsoviética. El análisis también toma distancia de las lecturas políticas (tan recurrentes cuando el objeto de estudio pertenece al ámbito cubano) sobre los aciertos y errores del gobierno revolucionario, su pervivencia o desaparición.

Utopía, distopía e ingravidez propone una lectura de los personajes y contextos recreados en la narrativa postsoviética desde una perspectiva ética entendida desde la concepción griega del *êthos*, como conjunto de ideas y afectos que caracterizan a un grupo humano. Casamayor-Cisneros utiliza esta perspectiva teórica para examinar las formas en que los cubanos ordenan su conducta como seres humanos y cómo reestablecen un orden en la sociedad caótica en la que se hallan inmersos tras el colapso del sistema socialista. La investigación abreva de varios aportes: Michel Foucault, Lucien Goldmann y las reformulaciones realizadas por Alain Badiou (incluidas sus lecturas de Søren Kierkegaard) quien comprende al sujeto en su multiplicidad, a través de su aparición en diversos mundos, no en uno solo. La interpretación no esencialista del sujeto contemporáneo que sustenta el pensamiento de Badiou le posibilita la comprensión de la situación cubana actual fuera de la excepcionalidad a la que comúnmente se la restringe. Aunque con algunos ajustes al contexto cubano, también recurre a Fredric Jameson y Zygmunt Bauman para pensar la cosmología de la revolución y las experiencias de los cubanos postsoviéticos dentro del espectro del “socialismo tardío”.

En consonancia con estas teorías, la autora erige la fe como punto de partida de sus disquisiciones éticas no específicamente religiosa, sino entendida como absoluta creencia en algo o alguien. De esta manera, la presencia o ausencia de fe, y de su orientación hacia el Progreso social o contra éste, organiza la estructura del libro en tres partes según los personajes persigan utopías modernas, caigan en el caos al abandonar toda confianza en el mundo hasta entonces compartido (distopía) o floten, ingravidos, indiferentes a los ideales de la Modernidad y, por el contrario, dibujen utopías posmodernas. Asocia los personajes que frente a la incertidumbre postsoviética –el hoy– imaginan utopías orientadas hacia el Progreso o distopías magnificadoras del caos, con una actitud moderna. Estos personajes conocen el telos histórico de su existencia, cuya orientación es, sin embargo, variable. En cambio, a la ingravidez que caracteriza a los personajes incapaces de mantener la fe en su presente, quienes no reconocen la trascendencia en la fugacidad del hoy y por lo tanto no confían en la supuesta pertinencia de la acción y se mantienen indiferentes y “flotando” en su existencia, la considera dentro de la actitud posmoderna desde la teoría de Jameson.

Como señalé, el libro está organizado en tres partes que retoman los conceptos centrales del título. Un preámbulo antecede a cada sección para realizar precisiones teóricas y pasar revista por las lecturas de la crítica especializada. En el primer capítulo

de “Utopía”, Casamayor-Cisnero analiza lo que denomina el heroísmo racional de Alejo Carpentier, el heroísmo realista de la llamada literatura de la revolución (el testimonio y la narrativa de la violencia) y el heroísmo trágico de José Lezama Lima y Virgilio Piñera. Resulta sugerente la hipótesis que esboza respecto de la relectura y canonización que los narradores de fin de siglo realizan de las dos últimas figuras tutelares: sostiene que Lezama y Piñera, con sus mundos trágicos escondidos detrás de la cotidianidad caótica, ofrecen la posibilidad de continuar creyendo en un futuro mejor. En el segundo capítulo estudia aquellos personajes de Abilio Estévez, Leonardo Padura, Abel Prieto, Senel Paz, Marilyn Bobes, Antonio José Ponte y Alexis Díaz-Pimienta que, aún inmersos en el presente postsoviético, mantienen la utopía moderna ya que alguna ilusión en el Progreso social impulsa sus días. Aquí se detiene en lo que llama “regodeos narrativos en torno a las ruinas de La Habana” porque observa que a través de ellos se perfilan ciertos gestos destinados a descubrir la utopía dentro de la incertidumbre postsoviética (término con el que busca tomar distancia de la noción de desencanto para pensar este período). Para realizar este análisis pasa revista por el papel que las autoridades culturales y los discursos nacionalistas –desde una y otra orillas del estrecho de la Florida– han jugado en estos fenómenos de relecturas y canonizaciones postsoviéticas.

La segunda parte, “Distopía”, está dedicada a lo que denomina la tradición absurda en la modernidad cubana: la obra de Reinaldo Arenas. Luego de realizar un minucioso recorrido por la obra de este controvertido escritor, estudia la pervivencia de esta tradición en la obra de Pedro Juan Gutiérrez, cuyos personajes encarnarían una postura distópica ya que, aunque desisten de creer en el Progreso moderno, siguen creyendo en el caos. Identifica su itinerario, ante el vacío postsoviético cubano, como una caída: desde la certidumbre en que se vivió antes de 1989 al descreimiento. En contra del ascenso social, el protagonista de Gutiérrez elige la caída, la involución social: el objetivo del itinerario distópico consiste en alcanzar el infierno, tan no-lugar como el paraíso. Casamayor-Cisneros señala que Reinaldo Arenas sienta precedente en esta tradición al haber recreado mundos literarios donde los cubanos no pretenden escapar del caos. Sus personajes, como los de Gutiérrez en la era postsoviética, viven en él y buscan autoaniquilarse dentro de él. La autora lee en esta posición una visión del mundo absurda, según la concepción de Albert Camus.

La tercera parte, “Ingravidez”, desarrolla el concepto de utopía posmoderna para luego analizar detenidamente la pervivencia de esta ingravidez en la obra de Ena Lucía Portela, Pedro de Jesús, Gerardo Fernández Fe, Yohamna Depestre, Wendy Guerra y Orlando Pardo Lazo. Según la autora, para estos escritores nacidos en la década del setenta, el “derribo” del Muro de Berlín (término que elige en contraposición a “caída”) no significa una catástrofe, ni fin ni principio, sino la suspensión sobre el vacío existencial provocado por la crisis. Hipotetiza que la ingravidez es el denominador común de los personajes que pueblan estas obras: flotan solitarios y displicentes ante las estructuras, ideologías, posturas políticas y morales. Casamayor-Cisneros alega que este posicionamiento no es exclusivamente cubano ni postsoviético sino que establece correspondencias entre tal postura ingravida y ciertas conceptualizaciones de la posmodernidad desarrolladas por teóricos como Jameson y Bauman. De esta manera, toma distancia de otros estudiosos cubanos como Salvador Redonet Cook o Margarita Mateo Palmer quienes se negaban a diferenciar entre modernidad y posmodernidad en la producción literaria de los noventa.

Para quienes no han leído otros libros o artículos de Odette Casamayor-Cisneros vale aclarar que es una investigadora cubana que se instala en París, en pleno “Período Especial”, para realizar sus estudios doctorales. Resulta posible aventurar que su vida es, en cierta medida, consecuencia del proceso postsoviético que en estas páginas analiza en el campo literario. Para lectores interesados en la literatura cubana, este libro tiene la virtud de analizar obras que no han sido publicadas fuera de la isla o que han recibido escaso interés editorial en Europa, Estados Unidos y el resto de América Latina. Además, en el corpus circulan los premiados y los olvidados, los reconocidos por el régimen junto con los disidentes, autores de ya sólida obra y escritores noveles. A lo largo del análisis, la autora despliega un entramado que da cuenta de un amplio conocimiento de la literatura y de los procesos histórico-políticos cubanos y nuestra lectura se ve enriquecida por la densidad y las múltiples relaciones que establece a lo largo de las páginas. No deja nada

librado al azar: el minucioso aparato crítico está acompañado por un exhaustivo recorrido por las obras que integran el corpus. *Utopía, distopía e ingravidez* se inserta en la tradición de los críticos cubanos que a partir de la década del noventa, ya sea desde la isla o desde afuera, han comenzado a revisar la conformación de la nacionalidad, su simbolismo y construcción, el poder, la memoria y el olvido en épocas que obligan a repensar el socialismo en Cuba.

María Virginia González

* Juan Duchesne Winter. *La guerrilla narrada: acción, acontecimiento, sujeto*. San Juan (Puerto Rico): Ediciones Callejón, 2010, 404 p.

Casi veinte años han transcurrido desde la publicación de un texto central como lo ha sido *La narrativa de testimonio en América Latina* (Juan Duchesne Winter (comp.), Puerto Rico, 1991). Allí Duchesne propone por primera vez la categoría de las “narrativas guerrilleras” protagonizadas por un sujeto épico de nuevo tipo. En el transcurso de este período, la derrota y culminación del proceso de desarme de gran parte de las organizaciones armadas tuvo lugar en paralelo al fenómeno que Beatriz Sarlo denominó el giro subjetivo en el testimonio del pasado reciente. Nuevos modos de narrar se han instalado, junto a nuevos modos de leer aquellas narraciones canónicas que atestiguaron el fenómeno guerrillero en el continente. En este escenario el autor nos presenta su trabajo más reciente, en el que desafía sus propios postulados y los confronta con un extenso corpus, en un abordaje que va desde los escritos de Guevara hasta las narraciones de la posmemoria, y desde el testimonio histórico a la ficción pura.

El recorrido por el corpus significativamente amplio que recorta el autor marca algunas singularidades. En primer lugar, Duchesne deja de lado las distinciones que –en el marco de los debates sobre testimonio– suelen establecerse entre géneros ficcionales y no-ficción, aunando novelas, entrevistas, crónicas, memorias, relatos testimoniales. En segundo lugar, incluye únicamente autores que han protagonizado experiencias de lucha armada, atendiendo a las nociones de sujeto y de epicidad allí configuradas por los propios agentes de la guerrilla. Por último, la distancia geográfica y temporal que se observa entre los casos en que se centra el estudio –la guerrilla cubana y la congoleña, la guerrilla guatemalteca de los ‘60 y de los ‘90, la Argentina de la primavera democrática y la posdosmiluno– se justifica en la estrecha ligazón de todos ellos al modelo guevarista, de vital trascendencia en las guerrillas latinoamericanas.

El marco teórico compone una tríada que articula la noción de sujeto-acontecimiento formulada por Badiou con la idea de acción-narración desarrollada por Ricoeur, según la cual la acción humana, dado su carácter temporal, se tiende a articular como trama narrativa de modo que toda acción se traduce como un modelo narrativo y toda narración constituye un modelo de acción. Duchesne propone leer nuevas formulaciones de la narrativa guerrillera y del sujeto revolucionario, encontrar las grietas entre decir y el hacer y explicar las variaciones al monotema del sujeto épico del Guerrillero Heroico guevariano.

En el primer capítulo analiza la génesis de la teoría guevariana del foco insurgente, según las formulaciones sucesivas de *La guerra de guerrillas* y *Pasajes de la guerra revolucionaria*. Considera al foco guerrillero como un constructo de naturaleza a la vez teórica y narrativa, que a través de estos textos matrices constituye un espacio de la experiencia y un horizonte de la espera. Su hipótesis del desenfoque de la teoría foquista se fundamenta en el uso que Guevara hace de la trama narrativa como modelo de acción, dejando fuera de foco en su relato a las condiciones subjetivas y objetivas de la insurrección de 1959, la heterogeneidad de sus actores y su correlación de fuerzas interna. Guevara consolida fuertemente el modelo del foco insurreccional de anclaje rural como factor suficiente para establecer las condiciones objetivas de una eventual insurrección. Así, en Guevara el foco se instituye –en la narración y en la propia acción– como brazo móvil de la ley que disputa el monopolio de la violencia con el Estado al que pretende derribar –por más paradójico que resulte– alcanzando un lugar hegemónico frente a los demás sectores

de la insurrección, legitimando su autoridad en la moral revolucionaria como ejemplo de virtud.

El estudio del caso guatemalteco es abordado en el segundo capítulo con el análisis de *Los días de la selva* (premio Casa de las Américas 1980), testimonio de Mario Payeras de la guerrilla del Ejército Guerrillero del Pueblo en la selva del Ixcán. Las filiaciones de la guerrilla guatemalteca con la cubana, tejidas retrospectivamente por los testimonios de Guevara y Payeras, las encuentra Duchesne en la matriz mítica que constituye al foco guerrillero como núcleo narrativo, a la vez sujeto colectivo que protagoniza la acción y acontecimiento revolucionario que garantiza su entidad. El medio es descrito según el tópico americano de la selva-océano, como un fuera-de-lugar que es tabula rasa para la inscripción de la utopía revolucionaria, exacerbando fenómenos narrativos que ya se habían dado en el caso cubano, como la hiperconcentración y aislamiento, la purificación moral y la selección natural de los guerrilleros en el medio hostil.

El capítulo tercero analiza un complejo corpus testimonial en serie con el anterior, en el que explora diferentes momentos de los 36 años de guerrilla guatemalteca. Catorce novelas y otros textos en su mayoría posteriores a *Los días de la selva* permiten a Duchesne rescatar miradas disidentes de los hechos de la guerrilla, donde un espacio de la experiencia se constituye en tanto negación de lo vivido. El carácter heteronormativo del corpus se distancia considerablemente del modelo épico-heroico de la acción en Guevara y Payeras, conjugando “la audacia estética con la audacia política” (132). La incorporación de recursos estéticos de la vanguardia sumado al abordaje de los aspectos más polémicos de la guerrilla culmina en una “descalificación del credo político sesentista” (140) en diferentes niveles, que sirve al reconocimiento de la derrota y el fracaso.

La entrevista a Chiqui Ramírez y Juan Fratti (capítulo cuarto) aporta otros modos de la negación como experiencia y vivencia sensible. Ramírez se hace cercana al lector en el tono íntimo y confesional de la entrevista sin las mediaciones de la ficción y en la espontaneidad de un lenguaje en que los protocolos del género testimonial son reemplazados por una autobiografía en mirada retrospectiva. Crítica de todo y todos, Ramírez conversa con Duchesne. Juntos repasan los tópicos de la guerrilla en un gesto deconstructivo no exento de humor que va desde la moda de los cafés y la ausencia de compartimentación clandestina, la inocencia de unos militantes púberes, hasta las más graves denuncias. Tiene lugar el repudio al machismo y las pujas de poder en la dirigencia de la guerrilla, las tensiones entre el movimiento de masas y la lucha armada, los límites del “hostigamiento” de la guerra de guerrillas que no trasciende a la guerra de posiciones para la toma del poder, la corrupción en las negociaciones de paz. Tampoco faltan las críticas a las complicidades del ejército con la burguesía nacional y el empresariado internacional, además del entrenamiento militar proporcionado por el gobierno norteamericano. Queda claro en su revisión de los errores de la guerrilla que, pese a todo, “lo que hizo que la lucha de masas bajara fue la represión tan grande que se vino”, generando “por varias décadas un estado de terror” (235), protagonista de las mayores masacres civiles en el continente (especialmente de indígenas), que provocó el aniquilamiento masivo y total de la insurgencia.

La complejidad del caso argentino (capítulo cinco) suscita un recorrido histórico por las sucesivas formulaciones del sujeto testimonial a partir de la democracia alfonsinista. El marco teórico que configura Duchesne se detiene en las advertencias de Sarlo frente al giro subjetivo y encuentra que existen relatos que “tienden a proponer, más que un ‘giro subjetivo’, una perturbadora fidelidad a un evento muy especial, ello es, el acontecimiento de la militancia revolucionaria, lo que en sí mismo implica un giro de sujeto” (269). En ese sentido, retoma las formulaciones de Badiou sobre el sujeto-acontecimiento y afirma que las narraciones guerrilleras constituyen un modelo matriz de sujeto revolucionario, fiel al acontecimiento político. Sujeto, acción-narración y acontecimiento se constituyen recíproca y simultáneamente: “la guerrilla narrada no sólo transmite unas vivencias, sino que en ese mismo acto constructivo de transmitir, elabora, configura instancias de la subjetividad modeladas al calor del acontecimiento revolucionario” (277). Duchesne delimita tres eventos que son modelos de acción-narración en la lucha armada en Argentina: el guevarismo, la resistencia peronista y la teología de la liberación junto con el cristianismo

de izquierda. El autor considera estos modelos como matriz identitaria fundante de las principales organizaciones armadas, sus acciones y publicaciones, convergiendo en la formulación de un sujeto revolucionario consagrado a la disputa por el poder.

El corpus analizado conjuga la mirada de esta serie de actores y sus matrices respectivas desde diversos géneros y perspectivas temporales, explorando las esferas del goce militante, el duelo por la derrota, el cuestionamiento a la rígida moral del militarismo verticalista, la narración como performance utópica de una voluntad revolucionaria.

El último capítulo regresa al imaginario guevarista en los *Pasajes de la guerra revolucionaria* (Congo). Duchesne da cuenta de la configuración de un escenario que pasa del regionalismo congolés a una dimensión internacionalista, y las implicancias de una concepción del sujeto revolucionario en la que persisten relaciones asimétricas y subalternizantes, despojadas de autonomía. En los guerrilleros congoleños se observa el desvanecimiento de la categoría de sujeto revolucionario ante el fracaso de la misión internacionalista desde la perspectiva del narrador Guevara.

Con un texto preparado para una lectura como ensayos independientes o como tomo unificado, el autor acompaña al lector recurriendo a la explicación y contextualización histórica, a la reposición de las discusiones teórico-políticas y de índole estratégica que atravesaban los movimientos armados en cada coyuntura. Duchesne recurre a la literatura, al testimonio y a la hermenéutica por partes iguales para dar cuenta de las matrices que han regido el pensamiento revolucionario latinoamericano y que siguen incidiendo en el presente.

María Celeste Cabral

*Julia Gramberg de Mendoza. *La invención de Gabriela Mistral. Estrategias de autoría y proyecto poético (1915-1924)*. Buenos Aires: Ediciones Katatay, 2013, 304 p.

En su tesis doctoral, Julia Gramberg de Mendoza efectúa una lectura crítica tanto de la primera obra de Gabriela Mistral como de, al decir de Nicolás Rosa, las “ficciones críticas” que se han escrito sobre la poeta chilena y su escritura.

Gramberg de Mendoza se concentra particularmente en el proceso de formación de una conciencia crítica sobre el escribir y, en especial, el *género* (jugando con la acepción literaria y con el género marcado: el femenino) de la poesía. También da cuenta del fenómeno de la autoría literaria y del proyecto escriturario (p. 21) en sus dos primeros poemarios (*Desolación* de 1922 y *Ternura* de 1924) a la vez que presta una especial atención, inscribiéndose en lo que ella denomina los “nuevos enfoques” en la crítica mistraliana, a los artículos periodísticos, de crítica literaria y el propio epistolario de la poeta.

Al (re)ordenar el estado de la cuestión de los estudios críticos acerca de Mistral, la autora realiza un pormenorizado compendio de dichos textos atravesado por una lectura histórica y exhaustiva de los mismos, haciendo hincapié en que la figura (*canonizada*, más que canónica) de la poeta chilena, típicamente considerada y reducida a la madre-maestra, ha sido, en los últimos quince años, reubicada en el sistema literario de Latinoamérica en una época a caballo de dos grandes e influyentes corrientes estéticas como han sido el modernismo y las vanguardias históricas de los años '20. Así, Gramberg de Mendoza recupera no sólo una imagen de escritora sino que indaga en lo que ella denomina bajo la categoría de “proyecto poético”; es decir, no solamente “poético” en un sentido “expresivo”, sino como una reflexión autoconsciente sobre la poesía en y desde los textos mistralianos. La crítica los lee en tensión con el fenómeno modernista y, al mismo tiempo, en diálogo con Darío, Rodó y Martí. Diálogo que, por supuesto, versa sobre el quehacer literario, la creación artística y la preocupación poética, perspectivas que, en las lecturas oficiales/estatales de Mistral se hayan omitidas ya que son, como dice Gramberg “lecturas que destacan la oralidad y el autodidactismo de la poesía de Mistral, dejando de lado cuestiones poetológicas y aspectos dialógicos de la misma” (p. 27). Este diálogo con los escritores mencionados muestra una de las, como indica el título “estrategias de autoría” de la poeta chilena que, al discutir (a veces explícita y a veces veladamente) con Darío,

Rodó y Martí, los cuales le sirven como recurso retórico de *auctoritas*, incurre en una operación doble y antitética de “autoapocamiento y autorización” (trabajada extensamente en el capítulo III). Estas estrategias en torno a la imagen de escritora son analizadas por Gramberg de Mendoza a lo largo de los cuatro capítulos del libro, que propone una relectura de Mistral en clave estrictamente literaria.

En el primer capítulo, “Mistral en la crítica”, la autora emprende una lectura de la crítica mistraliana, haciendo énfasis en los “nuevos enfoques” (entre los cuales resaltamos los estudios de Jaime Concha, Ana Pizarro, Grínor Rojo y Onilda A. Jiménez) que proponen situar a Mistral dentro del campo literario de su momento de producción a pesar de su figura autocreada de “poeta disidente”. Mistral sería así ubicada dentro de la crítica al modernismo, su egotismo y el solipsismo del “yo” a pesar del Darío de *Cantos de vida y esperanza*.

En el segundo capítulo, “La relación poeta-público en el Modernismo y el Posmodernismo Hispanoamericano” la crítica alemana busca poner en escena las concepciones de autor/poeta y lector/público a partir de las lecturas de Octavio Paz y el seminal *Desencuentros de la modernidad en América Latina* de Julio Ramos y el vínculo poesía y lectorado en relación al Modernismo. Lo que se trabaja en profundidad aquí es qué perdura y qué no de aquel en el Posmodernismo y lo que puede leerse de este proceso en los dos primeros poemarios de la poeta chilena. Para ello, Gramberg de Mendoza repone y recupera las figuras de Martí y Darío, sumándoles al mexicano López Velarde, quien intentó atenuar la subjetividad modernista irónicamente. Aquí la reflexión está puesta en el continuo diálogo (ignorado por mucha de la crítica precedente) con los presupuestos ideológicos de la denominada “lirica femenina” que Mistral entabla, a la par que configura su propia ubicación en un lugar “marginal” pero atento al centro, reflexionando también sobre el ser mujer y escribir en la primera década del siglo XX. Gramberg de Mendoza revaloriza la lectura crítica que Mistral hace de cierto positivismo (en especial Taine), quien reelabora categorías que el Modernismo había subvertido con el fin de darle forma a sus perspectivas y proyectos. De este modo, Mistral revaloriza algunos aspectos estéticos del Modernismo yendo más lejos que este en su idea de autor/autoría: la autora plantea que Mistral considera la creatividad artística como singular, pero a la vez expresión de una experiencia colectiva, sin que esto vaya en detrimento de la forma y el arte poético. La enunciación de un “yo” condensa la enunciación de un colectivo.

“Gabriela Mistral se inventa” es el tercer capítulo y el eje argumentativo y teórico de toda la tesis, donde encontramos un detallado análisis textual de varios poemas. Aquí se trabaja el procedimiento y el proceso de construcción de una subjetividad poética en los textos mistralianos, poniendo particular acento en las funciones meta-poéticas y crítico-literarias de los mismos.

El seudónimo es el punto desencadenante de todo un programa inserto en el nombre: las referencias literarias y simbólicas cumplen la función de sustituir las condiciones familiares por un destino literario, que como se comprueba una y otra vez, es elegido (p. 268). En este sentido, la apuesta del trabajo se presenta superadora en el intento crítico de leer en la invención de un *nom de plume* el fin de literarizar el origen rural creándose una figura de autoría y de escritora.

En la búsqueda de un “yo” lírico plural tanto en la poesía, la prosa y los textos críticos, se percibe claramente que el quehacer de Mistral como escritora está delimitado por la adopción identitaria de otro nombre que delimita y ensancha la voz. De este modo, es como se estudian las diferentes facetas del “yo” y las figuraciones de la femeneidad en tanto autoafirmación de ese “yo”, creando una voz ejemplar arraigada en lo colectivo como lo hace, por ejemplo, en el “Poema del hijo” y “Dolor” de *Desolación*. Esta voz y este “yo” se afirman, dentro del proyecto poetológico, en una visión rural (patente en ciertas elecciones lexicales arcaicas, en donde se combina política y filología) en sentido lato y en un anticospolitismo que no deviene en nacionalismo a ultranza.

El cuarto y último capítulo (el quinto consiste en un útil resumen de cada apartado y el sexto en un archivo bibliográfico sobre la poeta) es “Aspectos de una poética”, el cual se centra en el debate entre Mistral y la poética del Modernismo (en especial, como hemos visto más arriba, con Darío, Martí y Rodó). Allí, para Gramberg de Mendoza, la escritora chilena intervendría desde su condición de “autodidacta”, tematizando tanto su condición

subalterna como su proyecto de combatir con los grandes escritores no arcaístas y cosmopolitas dirigiéndose a ellos a la vez que busca un público (propio) y mayor. Aquí, se busca evidenciar la puesta en escena de los sujetos poéticos de cada escritor, sus contrastes y similitudes. En relación a Mistral, la crítica alemana trabaja con el segundo poemario (*Ternura*, del 24), evidenciando cómo se mezcla lo estético y lo social, el “yo” con un “nosotros”, transformando lo singular en colectivo y viceversa. Mistral parte y se acerca a los escritores consagrados para poder alejarse, retomar (en tanto operación crítica) algunos de sus tópicos y configurar una lengua propia, donde se patentiza la hibridez de campo americano, en parte fuente de su discurso ya que allí subyace la espontaneidad del habla corriente. Se esclarece en esta relación el vínculo entre poesía/poética y pobreza.

En síntesis, Julia Gramberg de Mendoza nos presenta una atenta lectura de una Gabriela Mistral inmersa entre dos períodos estéticos con los cuales dialoga fuertemente, dejando ver que ya en su obra temprana se vislumbra un proyecto poetológico a partir de las incorporaciones, reelaboraciones y reescrituras del campo literario, al cual siempre estuvo atenta. Se nos presenta también, una lectura superadora de la poética y de la crítica mistraliana a partir del estudio de las “estrategias de autoría”, creando un nuevo y lúcido campo de lectura pensado desde los interrogantes desde dónde y (para) quién escribe. La crítica alemana nos devuelve, a través de una gran articulación de la crítica compendiada sobre la poeta, una imagen de una Mistral comprometida con su época y con su oficio, recolocándola en el ámbito de lo literario. Es una Mistral múltiple, polifónica y heterogénea (p. 25) la que nos entrega el presente libro, no siendo ya la madre y maestra de América sino chilena, mujer y poeta ‘disidente’.

Delfina Stortini y Marcelo Bonini

* Ángeles Mateo del Pino y Adela Morín Rodríguez (ed.). *Ciudadanías. Alteridad, Migración y Memoria*. Madrid: Verbum, 2011. 224 p.

Empeñados en vivir o empeñados en morir, la cuestión es bien sencilla y ya la planteaba Frank Darabont en su película del año 1994, *Cadena perpetua*, en boca de Tim Robbins. Casi veinte años más tarde, y en otro contexto, el equivalente a esta frase podría transformarse sutilmente en la siguiente pregunta: ¿cuánta poesía vamos a poner en este empeño que nos supone la vida? Porque, a pesar de su aparente fragilidad, la vida es mucho más robusta y versátil de lo que uno pudiera imaginar y comprobamos, una vez más, que la fuerza invocada por tal fragilidad posee una formidable capacidad de cambio y regeneración. Así, con esta plasticidad tan hermosa, sugerente y compleja se presenta *Ciudadanías. Alteridad, Migración y Memoria*, que, al igual que tulipanes en la nieve, representa una extrañeza casi imposible de encontrar, pero indiscutiblemente fascinante de descubrir.

El libro viaja a través de ocho pasajes elaborados con rigor y conocimiento, cada parte está escrita para activar las señales que han quedado escondidas en algunos espacios ignorados del saber. El libro se abre, a manera de introducción, con “La ciudadanía y sus desafíos ante el mundo actual” de Ángeles Mateo del Pino y le siguen los siguientes textos: “Desequilibrios socioeconómicos, migraciones y transnacionalismo: una perspectiva Atlántica” de Josefina Domínguez Mujica; “Poéticas de la extraterritorialidad: duplicidad y descentramientos en la experiencia del intelectual exiliado” de José Ismael Gutiérrez; “Como el agua de derivo. Violencia y Ciudadanía en Perú: la narrativa de Cronwell Jara” de Ángeles Mateo del Pino; “Poesía y Postdictadura en Chile” de Javier Bello; “Una mirada al *desexilio* uruguayo: *Apenas diez* de Marisa Silva Schultze” de Cecilia Salerno; “Historia oral y memoria colectiva. Una mirada atlántica” de María Luisa Iglesias Hernández; “Mareas Migratorias. Intervención en espacio-frontera Dakar/Las Palmas. Memoria de un proyecto artístico” de Gloria Luz Godínez Rivas y “La idea filosófica de la tolerancia” de Arturo Delgado Cabrera.

Así, en forma de ensayo, excava silenciosamente en los fértiles terrenos de la sensibilidad humana, despertando en el lector, si éste acepta el desafío, la conciencia

dormida de la atención y guiándolo hasta una de las claves fundamentales para comprender y vivir los cambios de un mundo contemporáneo: dinamizar el conocimiento. Noble propósito que enraíza sus fundamentos en un exhaustivo estudio sobre la memoria, otro de los sólidos pilares de este trabajo. Hasta aquí dos de los hilos conductores, pero obviamente, en una propuesta tan generosa no el único.

¿Cómo inventamos la memoria para que pueda avanzar hasta el confín de los límites?, o lo que es lo mismo ¿cuántas realidades puede vivir un individuo a lo largo de su existencia? La noción de memoria nos invita a un viaje que comienza *aquí y ahora* y nos guía por los múltiples caminos que se cruzan en esta aventura para poder pensar el mundo también de manera abstracta. A través de una estructura variada e inteligente, este campo de estudio despliega para el viajero-lector un sinfín de miradas, fatalidades, destinos, cuerpos, poesías, exilios, evocaciones, infiernos, misterios, verdades y esperanzas. La obra recoge este colorido abanico de posibilidades en una extensa investigación a través de la prolífica literatura de los últimos siglos en América del Sur. Una estimulante simbiosis entre imagen y reflejo, entre lector y lectura, donde *Mnemosina* se dibuja como herramienta indispensable para el análisis de los impulsos y silencios de una sociedad moderna llena de marginalidades, despropósitos y desigualdades. *Ciudadanías* no es sólo una invitación a la reflexión desde diferentes disciplinas, sino que también constituye un interesante puente concebido por la memoria individual y colectiva de sus colaboradores. Las partes se interrelacionan tejiendo una resistente red de información para probar que también la ciencia moderna puede cruzar todos los puentes sin ningún temor. En los diversos capítulos los colaboradores dialogan con otros autores y construyen su realidad o su ficción para descubrirnos otras realidades o ficciones que pueden o no ser las nuestras.

Ahora bien, no olvidemos que este viaje es un camino de ida y vuelta. Cito palabras textuales de Georges Bataille, “la literatura, de manera subversiva, tiene el poder de desobedecer las normas y las reglas”, y pienso en las amazonas que se cortaban un pecho para poder utilizar su arco. Todo parece obvio e invisible, se ve y no se ve..., y mediante este hecho que aparece y desaparece vislumbramos otro eje fundamental genuinamente trazado con la noción de memoria: los movimientos migratorios. La movilidad, actividad principal de los migrantes que al desplazarse mueven el mundo, no es otra cosa que una práctica asociada al espacio y al tiempo, por lo tanto a la ciencia. Desde esta perspectiva, el libro dirige su mirada también a los fenómenos que se desprenden de una sociedad desequilibrada y a las consecuencias de la era global: desencuentros, intolerancia, racismo y xenofobia. Las comunidades que viven en la diáspora y la movilidad que todo ello genera desvelan las riquezas del universo y amplían las posibilidades de lo que es y podría llegar a ser. *Ciudadanías* propicia esa clase de inspiración y creatividad que sólo nace del contacto personal. La espléndida noción de memoria poéticamente imaginada y narrada en el libro viaja a través de la escritura nómada, como un columpio que se balancea sobre el océano del tiempo, movilizándolo nuestra mirada y ensanchando el mundo en su vaivén.

Inma Marcos Pérez

* Candia Cáceres, Alexis. *El “Paraíso infernal” en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Ediciones Cuarto Propio, 2011, 321 p.

Roberto Bolaño (1953 – 2003) es uno de los escritores latinoamericanos que más fascinación ha provocado en la última década: a diez años de su muerte, su producción ha generado debates a veces feroces cosechando tanto fanáticos como detractores, y su figura, por momentos, ronda el mito. Sin embargo, quien se ha internado en el “universo Bolaño” y ha superado la necesidad de posicionarse en las contiendas, tras estos gestos, percibe que si aún resulta irreverente y crece el número de publicaciones académicas (y no tanto) sobre sus textos, se debe a que, en realidad, su literatura apenas comienza a estudiarse de modo extendido. Hasta el presente, la bibliografía sobre Bolaño se circunscribe por un lado, a un gran número de entregas de circulación periodística,

ponencias, estudios críticos y reseñas publicados en páginas *web* o revistas digitales de literatura y cultura, y por otro, a un número creciente de volúmenes que compilan artículos y reseñas, pero son escasos los ensayos abarcadores de autores únicos, dedicados al proyecto escritural de Bolaño (*Pistas de un naufragio Cartografía de Roberto Bolaño* de Ch. Bolognese; *Bolaño: otra vuelta de tuerca* de P. Poblete Alday y *Bolaño traducido* de W. Corral constituyen el breve listado). Precisamente *El "Paraíso Infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño* (2011) del chileno Alexis Candia Cáceres se inscribe en esta línea "salvaje" (una palabra que Bolaño valoraba), y aborda sus trece novelas a partir de un eje vuelto concepto disparador: *paraíso infernal*. Y digo "salvaje", no en alusión a la novela consagradoria (*Los detectives salvajes*), sino por dos significados que atribuyo a la palabra: la elección de indagar la brutalidad y la decisión de internarse en textos aún indómitos.

El complejo concepto *paraíso infernal*, entendido por Candia como "la presencia de pequeños oasis de luminosidad en una obra marcada por la exploración de los aspectos más sórdidos del ser humano" (19), está saturado por el peso de sus componentes y por la carga intertextual. *Paraíso* (del griego *paradeisos*), lugar ideal, jardín del Edén o, como algunas religiones indican, el Cielo que aguarda a los bondadosos, arrepentidos o elegidos, etimológicamente remite a jardín arreglado. Aunque en la Persia Aqueménida (quizás antes en Mesopotamia) también se aplicaba a tierras de caza real o primitivas reservas salvajes; de este modo, en sus orígenes, la palabra *paraíso* contiene lo *salvaje*: la ferocidad y lo indomable. Por su parte, *Infierno* (del latín *inférnum* o *ínferus*: 'inferior subterráneo') es el lugar donde, después de la muerte, las almas de los pecadores son torturadas eternamente, y, en una historia divina lineal, se lo concibe *infinito* (leo la producción de Bolaño desde este sentido de *infierno*, por su pulsión a lo abierto, a provocar continuas lecturas en esa marca expuesta de lo inacabado). Y en cuanto a grandes textos, dejadas de lado otras notables menciones, desde argumentos del ensayo de Candia me es difícil soslayar *El paraíso perdido* de Milton, épica de la Caída que centra el problema del mal y el sufrimiento, una referencia ausente, pero resonante, por ejemplo cuando Candia sostiene que "es posible situar a Roberto Bolaño como parte de los autores que escriben el mal" o "que Bolaño no toma partido por Satán, pero parece que sus novelas murmuran, de una forma u otra, una boda entre el paraíso y el infierno" (36, 37).

El "Paraíso infernal en la narrativa de Roberto Bolaño" se organiza en siete partes (Introducción, cinco capítulos y Conclusión), y su hipótesis central apela a la "Magia" como aquello que impediría el desplome de las novelas de Bolaño en un abismo de dolor y de aniquilación. Este uso, también complejo y connotado, es aquí una energía compuesta por el sexo, la épica, lo dionisiaco, y lo lúdico en tanto lo que se opone a la destrucción como acción y efecto. Para Candia, la convivencia *magia/mal* daría lugar a ese concepto articulador del título (*paraíso infernal*); dice: "...los libros de Bolaño podrían sintetizarse como un oasis de "magia" en un desierto de maldad" (Candia 34), y es difícil desapegar esta frase de un poema de Baudelaire, leído y retomado por Bolaño en su esclarecedor ensayo "Literatura + enfermedad= enfermedad", publicado en *El gaucho insufrible*, donde refiere explícitamente el hastío de los modernos. Precisamente a través de la reescritura de un verso de "El viaje" de Baudelaire ("¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!"), Bolaño plantea el fin del viaje de la literatura (y de la literatura como viaje) como "un oasis de horror en un desierto de aburrimiento", y pese a no citarse, me parece que la síntesis de Candia dialoga cómodamente con dicha reescritura.

Desde la hipótesis que sostiene que "las novelas de Bolaño conforman un *paraíso infernal* que articula y da sentido" (Candia 307) a toda su producción, enumera cinco facetas diferenciadas que lo definirían: la "estética de la aniquilación", la "erótica de la transgresión", el "bebedizo de las brujas", la "épica sórdida" y "el juego". El capítulo I, "Todos los males el mal. La Estética de la aniquilación en la narrativa de R. Bolaño", lo dedica a la primera faceta, planteando la forma que adoptaría el mal desde las novelas de Bolaño cuyo denominador común serían las maneras de aniquilar al otro; las lee (*Amuleto*, *La pista de hielo*, *Los sinsabores de un verdadero policía*, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* y 2666) a la luz del Marqués de Sade y la irrupción del *mal radical*, entendido como lo impensado por la razón instrumental moderna. Para adentrarse en los caminos del mal en la literatura, recurre acertadamente a textos de envergadura

(*Historias del mal* de Sichere, *Poderes de la perversión* de Kristeva, “Lo ominoso” de Freud, y el ineludible *El erotismo* de Bataille). Cabe destacar dos nociones que profundiza (y a los argentinos, por obvias razones, nos parecen operadoras): la “barbarie colectiva extrema” y la “figura de la sombra”. La primera, pensada desde Sichere, representaría la furia aniquiladora desplegada por grupos organizados en los límites de la política, por ejemplo el nazismo, abordado en *La literatura nazi en América*, *Estrella distante*, *El tercer Reich* y *Nocturno de Chile*, entre otras. La figura de la sombra, concepto trabajado desde la perspectiva de Jung, le resulta operativo al proyectarlo sobre personajes que encarnan el mal. En el título de este primer capítulo (“Todos los males el mal...”) resuena Cortázar de modo pertinente: si “Todos los fuegos el fuego” sugiere que las pasiones humanas acaban siendo una sola, es decir, todos los fuegos son el mismo fuego, entonces, desde la perspectiva de Candia, todos los males en la novelística bolañiana -cada crimen o acto abominable- resultarían *el mal*.

En el capítulo II, “Las mil formas de Venus. Erotismo y brutalidad en la narrativa de R. Bolaño”, se aborda la “erótica de la transgresión” desde el modo que adoptaría el sexo en las novelas, así como variadas posibilidades del placer, desligándolo de cualquier vínculo con la reproducción; además, este erotismo se constituiría como expresión máxima de brutalidad, tendiendo hacia el quiebre de los cánones morales y culturales de la sociedad occidental. Para ello Candia retoma teorías y postulados de Bataille, Sade, Freud, sumando los aportes de Foucault en *Historia de la sexualidad* y de Giddens en *La transformación de la intimidad en Occidente*. Además, ahonda en la cuestión con menciones sobre la sexualidad en Chile y Latinoamérica en relación con la dinámica transgresión / interdicto. Se trata de una línea de análisis novedosa en las investigaciones sobre el mal y el erotismo en la producción de Bolaño, donde Candia subraya las contribuciones fundamentales de Pía Rajevic (*El libro abierto del amor y el sexo en Chile*) y de Francisco Vidal (“Sexualidad y modernidad en Chile”). En este capítulo también intenta desentrañar el funcionamiento del amor en relación con la “erótica de la transgresión”, y *Los detectives salvajes* y *El tercer Reich* son los textos seleccionados para avanzar sobre el tema, a la luz de *Fragmentos de un discurso amoroso* de Barthes.

El capítulo III, “El “bebedizo de las brujas. Lo dionisiaco en la narrativa de R. Bolaño”, título /imagen que reenvía a la tradición grecolatina, centra el tercer aspecto de su *paraíso infernal*. Para profundizar en lo dionisiaco como función que invade la literatura de Bolaño, recurre a Nietzsche (*El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*) y analiza especialmente fragmentos de *Amberes* y *2666*. Es de interés el debate sobre la función de lo dionisiaco, que simbolizaría el “cuidado de las formas”, respecto de lo apolíneo, en tanto “hegemonía del contenido sobre el continente” (Candia 191). Pienso que es sustancial el reconocimiento de Bolaño como escritor preocupado por la estructura y las innovaciones formales en tanto herramientas de aniquilación de los límites, y si bien Candia sostiene que sus novelas se caracterizan por la transgresión, ruptura e inversión de límites y jerarquías, incluye, sin escrutar, un artículo de Cuevas (“Escritura e hipérbole: lectura de *2666* de Roberto Bolaño”) que se detiene en el lenguaje carnavalizado, relevante a mi criterio respecto de estas cuestiones y tensiones.

El capítulo IV, “Espadas rotas La ‘épica sórdida’ en la narrativa de R. Bolaño”, trata el cuarto aspecto del *paraíso infernal* fundamentalmente a partir de las novelas *Amuleto*, *Los detectives salvajes* y *2666*. Así como en el capítulo I, desde el título, es ineludible la cita de Cortázar, aquí lo sería la referencia al *Amadís de Gaula* y la imagen recurrente de la espada rota, especialmente porque en este capítulo, Candia rastrea la evolución de la epopeya y la épica hacia el concepto de novela a partir de los postulados de Lukács. *Los detectives salvajes* le parece ejemplo de una narrativa que se sitúa en un mundo abandonado por la divinidad y que está signado por la *búsqueda*; la novela de la búsqueda de Cesárea Tinajero (desde mi punto de vista, un intento de regreso a las vanguardias) encarnaría la búsqueda del proceso de formación del poeta y el foco de Candia para aproximarse a los vínculos con la épica a partir de lo formal. Asimismo, pone en juego los postulados de Auerbach en *Mimesis* sobre la libertad épica que la novela toma de la epopeya, para disponer, a voluntad, del tiempo y del espacio, y *2666* sería la novela donde se exacerban los juegos entre estas categorías.

Finalmente, el último capítulo dedicado a la quinta faceta del *paraíso infernal* se titula “Inlusio: el placer del paréntesis y la poesía de lanzas rotas. El juego en la narrativa de R. Bolaño”. Según Candia, la función del juego ha sido pasada por alto por la crítica literaria, y, respaldado por las teorías de Huizinga y Caillois (*Homo Ludens* y *Teoría del juego* respectivamente) pretende desentrañar sus sentidos desde las novelas: por un lado, el juego genera diversión y rompe sus propios límites, así como ciertos parámetros sociales, y por otro, entrelaza la poesía con el juego; de este modo, se constituiría un espacio de detención o pausa en las acciones de los personajes que sobrepasa y quiebra las convenciones sociales. Candia también analiza los “chistes” y los poemas visuales que aparecen en *Los detectives salvajes* (y luego formaron parte de su *summa* poética, *La universidad desconocida*) observando el vínculo entre juego y actitud rupturista que, pensamos, remite nuevamente a la influencia vanguardista.

Al finalizar la lectura de *El “Paraíso infernal” en la narrativa de Roberto Bolaño*, me queda algún vacío (respecto de temas que considero relevantes y son solamente indicados por Candia) y ciertas valoraciones positivas. En la introducción (al mencionar el volumen de Bolognese), propone “evitar la dispersión” con que son abordados ciertos temas de la literatura de Bolaño circunscribiéndose a una serie de tópicos –desprendidos del concepto de *paraíso infernal*– relacionados con los estudios sobre el *mal*; no obstante, se observa una tensión entre la necesidad (atendible) de recortar un corpus, las novelas, y la imposibilidad de dejar de lado el resto de los registros: “Este libro estudia la producción novelística del autor de 2666 (...) la cohesión y la unidad de su obra, demandan una visión totalizadora de su narrativa, única manera de dar cuenta de los objetivos que se plantea este estudio. Por cierto, para alcanzar estos objetivos empleo como sistema de referencias la producción cuentística, poética y ensayística de Bolaño” (Candia 19).

Si bien la “producción cuentística, poética y ensayística de Bolaño” no es explorada en este ensayo (y remarco que es atendible la dificultad que afronta Candia al considerar una zona narrativa ya muy amplia y, a tal efecto, elogiable su trabajo sobre un eje), observo que algunos aspectos nodales respecto de sus argumentos se presentan someramente. Pienso en el lenguaje carnalizado, con el obligatorio reenvío a Bajtín, sugerido en la mención del artículo de Cuevas, o la parodia de la épica a partir de la referencia al artículo de Flores, “Notas sobre *Los detectives salvajes*”, que retoma la carnalización. Candia distingue una nueva forma de la épica, pero, en su afán por “evitar la dispersión”, no examina el gesto paródico que implica la inversión del género épico clásico, pese a que esta tradición cobra un lugar predominante en los postulados de *El “Paraíso infernal en la narrativa... Precisamente los títulos de los capítulos (y del volumen) dan cuenta de un sistema de referencias afín a las tradiciones grecolatina y medieval: paraíso e infierno, lo dionisíaco, lo apolíneo, la diosa grecorromana Venus (representación del amor y el erotismo), las espadas rotas del Amadís de Gaula (símbolo de lo maléfico).*

Sobre otras valoraciones: es innegable que Candia levanta un archivo poderoso y lo hace funcionar productivamente en su lectura de las novelas de Bolaño desde un concepto provocador, *paraíso infernal*. Seducido por la abyección de los personajes y la sórdida representación de las escenas de encuentros sexuales y de crímenes sádicos, Candia brega, además, por ofrecer una visión totalizadora de las trece novelas, tras lo que se vislumbran meditaciones y un trabajo de largo aliento. De ahí que *El “Paraíso infernal” en la narrativa de Roberto Bolaño* constituya un aporte: amplía una tendencia “salvaje”, se arriesga en la compleja trama que dibujan las novelas de Bolaño y, además, en el estudio del mal como fuerza operadora, direccionando a una “familia” donde Sade y Baudelaire destacan, una familia en la que Bolaño seguramente se habría sentido a gusto.

Eugenia Fernández